



**1951-2020 YILLARI ARASINDA
TÜRKİYE TİYATROSUNDAKİ KİMLİK
ARAYIŞININ TİYATRO MEKÂNLARI
ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

Sanatta Yeterlilik Tezi

Nedim SABAN

Eskişehir 2022

**1951-2020 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE TİYATROSUNDAKİ KİMLİK
ARAYIŞININ TİYATRO MEKÂNLARI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

Nedim SABAN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Erol İpekli

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mart, 2022

ÖZET

1951-2020 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE TİYATROSUNDAKİ KİMLİK ARAYIŞININ TİYATRO MEKÂNLARI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Nedim SABAN

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Tiyatro Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,

Mart 2022

Danışman: Prof. Erol İpekli

Bu tez çalışmasında, Küçük Sahne'nin 1951 yılında kurulmasıyla birlikte yüzünü Batıya çeviren Türkiye tiyatrosunun kimlik arayışı, birbiriyle ilintili olan beş farklı mekân üzerinden incelenmektedir. Araştırma kapsamında, Küçük Sahne, Ses Tiyatrosu, Karaca Tiyatro, Kenter Tiyatrosu ve Çevre Tiyatrosu'nda 1950 ile 2020 yılları arasındaki özel tiyatro hareketi mercek altına alınmıştır. Bu beş mekânın tarihi İstanbul tiyatro tarihinin çok önemli bir bölümüne ayna tutmaktadır. Tarihsel olarak çoğu özel tiyatronun döngüsünde özel yeri bir olan bu mekânlar, yakın tiyatro tarihimizi ve kent belleğini etkilemiştir. Ancak söz konusu mekânlarda oynanan oyunların yarattığı değişim yeterince önemsenmeyerek, oyunların başarıları tekil örneklemelerle sınırlı kalmıştır. Bu tez çalışması, özel tiyatroların, içinde bulundukları zor koşullar ve aidiyet eksikliği nedeniyle tamamlayamadıkları yeniliklerin öncü adımlarını ve kapsamı içindeki tiyatro oyunlarının Türkiye Tiyatrosu'nda değişimi nasıl tetiklediğini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Anahtar Sözcükler: İstanbul Tiyatroları, Özel Tiyatro, Tiyatro Mekânları, Direkler arası, Beyoğlu

ABSTRACT

This thesis focuses on the quest for identity of Turkish theatre through an analysis of five different playhouses. With the establishment of Kucuk Sahne by Muhsin Ertugrul, in 1951, Turkish theatre turned its gaze towards the West. This study particularly focuses on Kucuk Sahne, Ses, Karaca Tiyarosu, Kenter and Cevre Tiyatrosu between 1950 and 2020. The history of these five venues has been pivotal in the development of Turkish theatre. These sites that have been seminal in the development of private theatres have genuinely influenced not only the history of theatre but also urban memory. The impact of these productions has not been recognised and been limited to singular successful examples. This thesis aims to highlight how these plays staged under challenging conditions and a lack of belonging have vanguarded and initiated a change in the development of Turkish theatre.



ÖNSÖZ

Sanatta yeterlik tezimi okuyucuya mesleğe profesyonel olarak başladığımın 40. yılında teslim ediyorum. Kurucusu olduğum Tiyatrokare de 30 yaşında. Ben, ayıptır söylemesi 55!

Çocukluğumdan bu yana arkadaşlarım hep 60'ın üstünde oldu... Yaşlanmak diye bir kavramı kabul etmeyen, kendini sürekli geliştirmek isteyen, öldüğü güne kadar öldüğü gibi yaşamayan 90 yaşında bile, “o oyunu oynama, gelecek sene ben düşünüyorum” diyen bir kuşaktan ilham aldım. Sanatta yeterliliğe başlayınca, sadece erkek yaştaşlarım karşı çıktı. “60’a kadar istediğin gibi yaşadın, yaşadın, sonrasını sil at zaten, mezara Dr. olarak gitsen ne olur, gitmesen ne olur” diyenler oldu.

Bu tez kabul olursa, “1990’larda televizyonda Dr. Stress’tin şimdi de Dr. oldun, hımm aferin sana” sözlerini duyar gibiyim. Ben onlara “sanatta yeterlikten sonra doktor unvanı alınmıyor” dedikten sonra, “o halde neden yaptın” diyeceklerdir.

Oysa bilmezler ki, biz özel tiyatro yöneticilerinin sadece seyircinin gelmesi ve perdenin sağlıklı biçimde kapanmasına kadar unvanı yoktur. Bazen sahne amiri, bazen muhasebeci, bazen kulis temizleyicisi oluveririz. Ertesi gün perde sağlıklı biçimde açılana kadar genel sanat yönetmenciliği filan oynar, bazen asar keser, perdenin açılmasını beklerken de yine kuzu gibi oluruz.

Lisans ile yüksek lisans arasında 26 yılım var. Yüksek lisans araştırmasına hem tez konum Halide Edib’in, hem o dönem akademideki Prof. Ayşin Candan, Prof. Cevat Çapan Hocalarımın büyüleyici atmosferine tanık olabilmek için başlamıştım. Yine de Tiyatrokare’de Saat 16.00’da muhasebe, 17.00’de lojistik, 18.00’de hosting hizmetlerimden sıyrılamadım.

Sanatta yeterlik benim için daha uzak bir yolculuk olmalıydı. İşe Kanada ile başladım, hava durumu benzerliği nedeniyle Eskişehir’de bitirdim. Hızlı tren yolculuklarında geleceğışınlanacağımı umuyordum, onu metaverse dünyasına bıraktım. Geçmişte altını çizdiğim bir kuramsal kitabı yeniden okuyarak ve o gün altını çizdiğim şeyi niçin çizdiğimi düşünerek geçti buyolculuk.

Araştırma seçimim önce Norveç’e götürdü beni. Tutkulu olduğum Ibsen’i araştıracaktım ki, tiyatro mekânları ve tiyatrocular hızla çökerken, en yakınım gittim. Neredeyse 45 yıldır aktif birtiyatro seyircisiyim, bildiğim dünyadaki bilmediklerimi araştırmak, nedense akademilerde biraz hor görülen yakın Türkiye tiyatrosu tarihi ve çokça hor görülen özel tiyatroları araştırmaya karar verdim. Şöyle hoş ve havalı bir tez

başlığı buldum ki, bilmem kimin sosyolojik temelinde, festivalden festivale Türkiye'ye uğrayan bilmem kim tiyatrosunun göstergebilimsel sınırlarının incelendiği araştırmalar kadar havalı olsun. Al sana havalı başlık

11 bin sayfa oku, 75 kişiyle konuş, araya COVID girince bu konular Zoom'da konuşulmaz düşüncesiyle, maskelerin çıkacağı günü bekle. Bu arada bin sayfa yaz. Sonra, savaşta iki çocuğundan birini kaçırmak zorunda olan bir baba konumuna düş, ele, ele. Her elediğin malzemede cinayet işleyen biri psikolojisine düş. Neyse ki, tez performansa dayalı, bunları orada konuşuruz.

Tezde, Adalet Ağaoğlu'nun Çok Uzak Fazla Yakın oyunundan söz ediliyor, benim için de çok uzak, fazla yakın bir konuydu. Araştırırken melankolik haller yaşadım. Neyse ki, tez performansa dayalı, bunları orada konuşuruz. Ancak tez ne kadar akademik olursa olsun, içinde dört tane melankolik paragraf bıraktım. Okuyanlar arasın, bulsun. Jüri de isterse onlara takılsın.

Tez yaptığımı bal gibi bilen Google bir sabah önüme bir haber attı: "Yer küresinde doktora çalışması yapanların yüzde bilmem kaç yarıda bırakıyor". Yarıda bıraksam, bir kişinin zaten binlerce kişilik bir araştırma verisine etkisi olmaz, ama devam etsem, belki bir cümlem, yeni araştırmalara kaynaklık eder.

Google kel olduğumu biliyor, şampuan reklamı gönderecek hali yok herhalde. Ertesi sabah önüme yeni bir haber: "Yer küresinde doktora çalışması yapanların yüzde bilmem kaç intihara teşebbüs ediyor". Hemen bir pazarlık yaptım Google ile. Zona, donuk omuz, panik atak, yabancılaşma, reflü ile idare etsem olmaz mı? Bir tane daha ekle, olur dediler. Ona da takıntıyı ekledim.

Bu arada Spotify ve YouTube'a da teşekkürü borç bilirim. Durup dururken öyle müzikler çaldılar ki, mood'dan mood'a girdim. Bir gece müziği açık unutmuşum, sabah cenaze marşıyla uyandırıldım. Sanırım bu deneyim de, tezin bir parçası olan performans konumu etkiledi.

Adlarını vermeme etik bulmayan psikologlar, psikiyatrlar, reçeteli ilaçları verirken vatandaşlık numaramı sisteme otomatik giren eczaneler, vitamin takviyesi önerenler, fizyoterapistler, hafıza açan çay kaynatanlar, sabah kahvaltısında kızarmış patates yemenin tez üzerinde olumsuz etkisi olacağına inanarak, güne gazlı içeceklerle başlamamı önerenler bu süreçte önemli oldu!

Tiyatrokare'de matine suare arasında çorba beklerken, oyundaşlarımın kafasını şişirdim. Özgür Yetkinoğlu, Müge Kement ve Suna Keskin de çok içten dinledi. Hatta

tezin sonuç bölümünü yazacağım gün, “çabana saygı duyuyorum” diyerek çok mutlu etti beni Suna Abla. Bülent Seyran ile de uykusuz bir gecenin sabahının beşinde uçağın kalkmasını beklerken, uzun uzun tiyatro konuştuk. Kulak misafiri olanlar, o kar fırtınasında, tiyatro konuşmalarının arasındaki gizli şifreleri çözmeye çalıştılar. Katarsis fikri, uçağın düşmesi mi demek, onu anlamaya çalıştılar.

Dr. Bahar Akpınar, yüksek lisans tezi danışmanım Prof. Ayşin Candan, Prof. Dikmen Gürün, Prof. Ebru Gökdağ, Hakan Altınar, Nevra Serezli, Suna Keskin, Erdem Belig Zaman, Asuman Çakır, Pınar Çekirge tez yazım sürecinde bazı bölümleri okudular, değerli fikirlerini esirgemediler. Nevra ablanın, “bitirdiğin zaman çocuklarıma da okutacağım, çoğu şey bilinmiyor” demesi cesaretimi artırdı.

Çok iyi bir tiyatro seyircisi ve sanat tutkunu olan, ama önce benim babam olan babam da tezin her sayfasını okudu. “Oğlum, şöyle yapsan iyi olmaz mı” lafına kızabileceğimi düşündüğü için, eleştirilerini yazılı notlar halinde verdi. Baktı, süreç uzuyor, “arada çizgi roman mı okudun” demek istedi belki, ama artık lise öğrencisi olmadığım için, “niçin uzadı” diyerek geçiştirdi, hayatta her zaman olduğu gibi, annemle beraber, çabama destek verdi, cesaretimi artırdı.

17 yıldır can yoldaşım olan Ayşe Deymenci, ara sıra dağınık masayı toplamaya ve tezde hızlanmam için pekmez şurubu içirmeye kalkmasaydı belki daha iyi olurdu, ama inanılmaz bir destektir. Telefonlarımı filtrelemek için, “Nedim Bey ders çalışıyor” demesini hiç unutamayacağım.

Türkiye’de en zengin tiyatro arşivlerinden birine sahip olan Sermet Erkin, bin sayfaya varan ilk versiyonun neredeyse her cümlesine yorum yazarak, bu tezin bir gün bestseller olacağı konusundaki inancımı artırdı.

Tez araştırmasında kullanılan kaynakların (hatta gazete ve dergilerin bile) çoğu internette mevcut değil. Bir sabah Küçük Sahne’nin uzun zaman müdürlüğünü yapmış olan Galip San’ın kızı Handan San’dan telefon aldım, yarım saat sonra San’ın paha biçilmez değerdeki fotoğraf ve program dergileri kapımdaydı. COVID’e rağmen, dezenfekte ederek parmak izlerini silmeye kıyamadım. Çocukluğumdan beri sahaf dolaşmaya bayılırım, bu kez sanal sahaflarda, nadir kitaplarda gezindim. Yüzlerce tiyatro dergisi geldi. Arada, tutkun sahaflar, “onu yollarken bunu da buldum” gibi müthiş hediyeler yolladılar. Pınar Çekirge ve Hakan Altınar da arşivlerini açtı.

Doç. Dr. Levent Suner'in, 1991'deki Muammer Karaca tezi, bu konuda neredeyse tek araştırma ve internette yok. Levent Hoca, COVID döneminde, kırtasiyelerde fotokopi yaptırarak Kıbrıs'tan kargoladı. Hakan Eren Dostlar Tiyatrosu, Deniz Turhan Dormen Tiyatrosu çalışmalarını da aynı fedakârlıkla paylaştılar.

Tez için görüşme talebinde bulunduğum kimse geri çevirmedi beni. Değerli zamanlarını çalmamak için kısa tutmaya çalıştım, ancak baktım, anlatmak istiyor herkes. Sözlü tarih özel bir değer taşıyor. Haldun Dormen ile üç farklı görüşme yaptık, dakikliğine ve 35 soruya 51 dakikada cevap vermesine hayran kaldım. Zaten, bir dakikası boş geçmeyen ustayla görüşmenin 60. dakikasında kapı çaldı, diğer randevu sahibi belirdi.

Göksel Kortay'ın çok dakik olduğunu söylemek, kendisine haksızlık etmek olur. Birkaç kez erteledik görüşmemizi, ama bir araya geldiğimizde, saatlerce konuştuk, araya giren garsonları azarladığımız için hesap istemekten de çekindiler. Ferhan Şensoy'un uyandığı saat, benim uyuduğum saate denk geliyordu genelde. Saatleri çok rahat ayarlayamadık, ama iki kez çok değerli sohbetler yaptık Ses Tiyatrosu'nda. Eski fotoğraflardaki kantocuları andık. Son randevusuna ise gelmedi, çok kızdırdı beni. Aynı şeyi Haldun Taner ustası da kendisine yapmış, Şensoy'un derlediği Haldun Taner kabareyi beklemeden gitmiş dünyadan. Ferhan Abi bu tezi okumalı ve yanlışların altını çizmeliydi. Çok öfkeliyim öldüğü için.

Tezi toplama zamanı gelip çattığı zaman, tabii ki bilgisayar bozuldu. Yüksek lisansta, bilgiler gidecek mi kaygısını yaşamıştım, bu kez buluta sakladım bilgileri. Ancak yağmur yağmasını bekleyemedim. Yeni bilgisayara da iş öğretmekten üşendim. Nişantaşı Üniversitesi öğrencilerim Mertcan Güccük ve Nadir Beldek, beni teknolojiye uyumladılar. Sevgili dostlarım Emel Akalın ve Esin İleri de son günlerin kaygısını anladılar, hem benim dağılan kafamı, hem de sayfa üzerinde dağılması çok olası olan tezi sıkı sıkı kontrol altında tuttular.

Tez jürimde olmayı kabul eden ve salgına rağmen, Eskişehir'e kadar gelerek, tez savunmamı yüz yüze yapmama fırsat veren, performansımı izleyen Doç. Dr. Hasibe Kalkan, Prof. Dr. Dilek Zerenler, Dr. Enis Yıldız, Anadolu Üniversitesi'nde öğrencisi olma şansı bulduğum Doç. Ümit Aydoğdu'ya teşekkürü borç bilirim.

Sürecin başından beri desteği esirgemeyen Prof. Erol İpekli'ye ne kadar teşekkür etsem azdır. Öncelikle beni yaşamın gerçekliğinden kopartmadı, Tiyatrokare'nin de devam etmesinin önemini vurguladı, turne aralarındaki bütün görüşme taleplerime

olumlu yanıt vererek zamanını ayarladı. Ancak, en kaygılandığım günde bile güler yüzlü olabildiğini kabul edemedim. Sanırım anaokulunda birinin saçını çektiğim için cezaya konulmaya, lisede kötü bir öğrenci olduğum için ilgi duyduğum bir derste bile aşağılanmaya alışmışım. Güler yüzlü ve yapıcı bir profesörü kabul etmekte zorlandım doğrusu!

Tezin tarihe öykünme değil, yeni üretimlere destek olmasını istiyorum. Tezin akademik değerinin asık suratlı değil, güler yüzlü biçimde kabul edilmesini istiyorum. İnsan bir şeyi kağıdadöktüğü zaman, ölümsüz olduğu sanısına kapılır, öyle bir şey yok. Yazdıklarınızı zamanla internet de unutuyor. Tennessee Williams'ın dediği gibi, yabancıların merhametine gereksiniminiz oluyor. Ancak inanıyorum ki, bu topraklarda halen yazının gücüne inanan bir sahaf hep var olacak. Bir gün bu tezi bulamazsanız, lütfen o doğru insanı bulun.

24/03/2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini”beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Nedim SABAN

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	Error! Bookmark not defined.
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	x
İÇİNDEKİLER	xi
1. GİRİŞ	1
2. YÖNTEM	5
2.1. Yazılı kısım	5
2.2. Performans.....	6
2.3.Yüz yüze Görüşmeler.....	7
2.4. Yazılı ve Görsel Kaynaklar	7
2.5. Kapsam Dışı Tutulanlar	9
3. 1950-2020 ARASINDAKİ ÖZEL TİYATRO HAREKETİ.....	11
3.1. 1950'ler.....	11
3.2. 1960'lar	17
3.3. 1970'ler.....	30
3.4. 1980'ler.....	39
3.5. 1990'lar	51
3.6. 2000'ler ve 2010'lar	60
4. İNCELEME KONUSU OLAN TİYATRO SALONLARININ TARİHÇESİ.....	67
4.1 Küçük Sahne.....	67
4.1.1. Muhsin Ertuğrul dönemi.....	68
4.1.2. Ortaklar dönemi.....	70
4.1.3. Dormen Tiyatrosu dönemi	71
4.1.4. Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu dönemi.....	76
4.1.5. Ulvi Uraz Tiyatrosu dönemi.....	81
4.1.6. Mücap Ofluoğlu Tiyatrosu dönemi	82
4.1.7. Ayfer Feray Tiyatrosu dönemi.....	84
4.1.8. Dostlar Tiyatrosu dönemi.....	85
4.1.9. Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu dönemi	86
4.1.10. Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu dönemi ve sonrası diğer tiyatrolar.....	88

4.1.11.	Ortaoyuncular dönemi	90
4.1.12.	Ortaoyuncular'ın kiracıları.....	97
4.1.13.	Ortaoyuncular sonrası dönem	99
4.1.14.	Küçük Sahne'nin restorasyonu.....	99
4.1.15.	Sadri Alışık Tiyatrosu dönemi	100
4.1.16.	Devlet Tiyatrosu dönemi.....	104
4.1.17.	Küçük Sahne'nin Önemi	104
4.2.	Ses Tiyatrosu	112
4.2.1.	Dormen Tiyatrosu dönemi	114
4.2.2.	Kenter Tiyatrosu dönemi	147
4.2.3.	Dostlar Tiyatrosu dönemi.....	158
4.2.4.	Ses Sineması'ndan Ses Tiyatrosu'na	163
4.2.5.	Ortaoyuncular dönemi.....	164
4.2.6.	Ses Tiyatrosu'nun önemi	184
4.3.	Karaca Tiyatrosu	187
4.3.1.	Karaca Tiyatrosu'nun kuruluşu	187
4.3.2.	Karaca Tiyatro'nun açılışı	188
4.3.3.	Muammer Karaca'dan sonrası.....	192
4.3.4.	Karaca Tiyatro'nun kapanması.....	193
4.4.	Kenter Tiyatrosu	194
4.4.1.	Kenter Tiyatrosu binası.....	194
4.4.2.	Kent Oyuncuları'nın Kenter Tiyatrosu'na taşınması	198
4.4.3.	Kenter Tiyatrosu'nun kiracıları	235
4.4.4.	İki cenaze.....	240
4.5.	Çevre Tiyatrosu	244
4.5.1.	Haliç'in ötesinde tiyatro	244
4.5.2.	Semt tiyatroları ve Kocamustafapaşa	245
4.5.3.	Kocamustafapaşa Çevre Tiyatrosu	251
4.5.4.	Serezli-Erbulak sonrasında Çevre Tiyatrosu	267
4.5.5.	Nejat Uygur Tiyatrosu	269
4.5.6.	Nejat Uygur Tiyatrosu sonrası.....	273
4.5.7.	Semaver Kumpanya	274
5.	PERFORMANSIN DÜŞÜNSEL İNŞASI	276

5.1. Performans Fikri.....	276
5.2. Çıkış Noktası.....	276
5.3. Ana Çatışma	276
5.4. Temalar	276
5.5. Sosyolojik Zemin	276
5.6. Karakterler	276
5.7. Mekân.....	277
5.8. Görsel Tasarım	277
5.9. Ana Karakter Hedef	277
5.10. Engeller	277
5.11. Yaratıcı Kaynak	277
5.12. İlk Prova.....	277
5.13. Son Prova	277
5.14. Performans.....	277
6. SONUÇ	278
KAYNAKÇA.....	298
EKLER	314
Ek-1. Karşılıklı Görüşmeler.....	315
Ek-2. Performans Metni	316
ÖZGEÇMİŞ	329

1. GİRİŞ

Dünyanın hızlı ve acımasız değişimi kent belleğinin yüreğine hançer saplarken, özellikletiyatro gibi devinimsel ve değişimci bir ruh barındıran bir sanata ait hafıza tazeleme çalışmalarında tarihsel panorama ve öykünmenin ötesine geçilmeli, tiyatro sanatının içinde barındırdığı devrimci ruh eprimiş fotoğraflar, tozlu program dergileri, dokunulduğu zaman iç çekilen ancak içselleştirilemeyen sahaf malzemelerinin duygu yüküyle sınırlı kalmamalıdır.

Bu tezde Türkiye Cumhuriyet tiyatro tarihine damga vuran dört tiyatro mekânı (Ses, Küçük Sahne, Karaca, Kenter) seçilmiş, çoğunlukla birbirinin içinden doğan toplulukların bu mekânlardaki teatral oluşumlarıyla sahnelediği oyunların tiyatromuzda tetiklediği değişim incelenmiştir. Özel tiyatrolara ev sahipliği yaparak, aidiyet duygusunu güçlendiren söz konusudört mekânın neden tiyatro tarihimizin en önemli yapılar olduğu araştırılacak ve kanıtlanmaya çalışılacaktır.

Tezin ana eksenindeki Küçük Sahne'nin kuruluşu bir milattır. Özel tiyatrolar, Tanzimat döneminden beri Batılılaşma hamlelerini Ses Tiyatrosu'nda da denemişler ve Küçük Sahne ile bu yoldaki somut arayışı başlatmışlardır. Bu oluşum, Cumhuriyetin ilk yıllarında resmî ideolojiyle Batı öykünmeciliği arasında bir sanat dili kurmaya çalışan ödenekli tiyatroların da kaderini belirlemiştir. Tezde, yüzünü Batıya çevirmiş bir tiyatronun bedeninin neden aynı hızda dönemediği, toplumu değiştirmek için yola çıkan bir tiyatro anlayışının aslında toplum tarafından değiştirildiği ve bu değişime hazır olup olmadığı gözlemlenmiştir. Bu sahnelerde oynanarak, Türkiye Tiyatrosu'nda değişimi tetikleyen oyunların yarattığı değişimin rastlantısal mı, yenilikçi mi, kişiye bağımlı mı olduğu sorgulanmıştır. Önceleri gelişimi yazara bağlayan tiyatronun ulusallık, yerellik ve evrensellik arasında sıkışmışlığını, yereli Türk yazarlarının yazdığı oyunlarla özdeşleştirerek ve performatif öğeleri göz ardı ederek ne denli sığlaştırdığı sorgulanmış, değişimi tetikleyen oyunların neden modern bir tiyatro düşüncesini tümleyemediği sorgulanmıştır.

Tezde, Çevre Tiyatrosu bir öze dönüş olarak ele alınmış, bir pilot proje olarak incelenmiş, Direklerarası geleneğine sırtını çeviren Beyoğlu tiyatrolarının mahalle tiyatrosu ve her yerde tiyatro ilkesini benimseyerek Cumhuriyetin kültür politikalarını daha pragmatik biçimde uyguladığı için kiteselleştiremeyen ödenekli tiyatroların açığının ne derece kapandığı sorgulanmıştır.

Kültür politikasının bilet satışına endekslendiği dönemin yükselişi ve bu yükselişteki devrimci hamleleri, salt tutan oyun projesi olarak gören tiyatro yapımcılarının, sosyoekonomik geçiş dönemlerinde niçin bocaladıkları, kent yapısı, göç ve siyasi dalgalanmaların, Anadolu ile İstanbul arasındaki kültürel kopukluğun tiyatronun yükselişine nasıl engel olduğu gözlemlenmiştir. Kişiyi endeksli, bir yenilikçi çabanın yorgunluk yarattığı ve Türkiye Tiyatrosu'nu nasıl yalnızlaştırdığı sorgulanmıştır. Çağcıl yorgunluklar ve yaşam savaşının içinde boğuşan tiyatroların ortak üretimi yitirmesinin ve sanatın dönüştürücü gücünün toplumsal travmalar nedeniyle kaybolmasının, direncinin düşmesinin, üretim sancısının yerini nadın almasının etkileri araştırılmıştır.

Tez yazarının 40 yıllık tanıklığının yanı sıra, yaşayan ustalarla söyleşerek sözlü kültürü birinci ağızdan belgelemesi, ekipler ya da yazarlar üzerinden yazılan yakın tiyatro tarihinde hiçadı anılmayan oyuncular, tasarımcılar, sahne amirleri, mekânlar, kısa vadeli prodüksiyonlar datarihi bir belge olarak sunulurken, gayri resmi bir tarih sorgulaması yapılmıştır.

Tezin birinci bölümü 1950-2020 arasındaki İstanbul'daki özel tiyatroların bir panoramasıdır. İkinci bölümde tezde konu alınan beş tiyatronun tarihçesi anlatılmıştır. Butarihçede tüm oyunlara yer verilmiş, kısaca tür tanımlamaları ve seyircide buldukları karşılık ele alınmıştır. Tezin üçüncü bölümü, değişimi tetikleyen oyunların bir incelemesidir. Tezin sonuç bölümünde ise, böylesine zengin ve çok çeşitli bir tarihçenin, vardığı yer irdelenecektir. Tezde özel tiyatro kavramı, bağımsız tiyatro, özerk tiyatro, alternatif tiyatro ya da başka tanımlar yerine kullanılmıştır. Özel tiyatro koşullar gereği gişeye bağımlı olduğu için bağımsız olamamıştır, çoğunlukla alternatif oluşturmuş ancak koşullar gereği alternatif bir sanat görüşü oluşturamamış, özel bir ticari statü ya da yasaya dahil olmadığı için özerk olamamıştır.

Tezde mercek altına alınan beş tiyatro mekânının sadece biri aktif olarak kullanılmaktadır. Diğer ikisi inşaat halinde, biri ise kapalıdır. Küçük Sahne ise tezin yazılış döneminde yıkılmıştır. Yenilenen tiyatroların kent kültürüne ne derece katkısı olacağı ve ekip aidiyetleriyle ortaya çıkan özelliklerine tekrar kavuşup kavuşamayacakları büyük bir soru işaretidir.

İstanbul özelinde, kent belleğini korumacılık ve muhafaza etme güdüsü ile sahiplenmek öne çıkar. Bellek, adeta hızla yükselen rezidans ve alışveriş merkezlerinin kimliksiz dünyası ile bir savaş halindedir, ancak her savaşta olduğu gibi kazanan kim olursa olsun, yıkım içtepisi, aslında aidiyeti de kemirerek yok eder. Böyle bir durumda

tiyatro sanatı, varlığındaki üretim gücünü yitirir, savaştığı organizmanın bir parçası haline gelerek, kanserli bir yapıya dönüşür. Bu nedenle hijyenik bir koruma ortamına gereksinim duyar ve müzelik hale gelir.

20. yüzyılın tiyatro kuramcılarında Artaud, *Tiyatro ve İkizi* kitabında yer alan “Başyapıtlardan Kurtulmak” makalesinde, tiyatrodaki başyapıtlara karşı konulmasını önerir.

Oedipus trajedisini örnekleyerek, toplumsal değerini yitiren bir başyapıtta toplumun değerlerindeki değil, baş tacı edilen başyapıtın zamana karşı eridiğini düşünür. “Günümüz halkı, örneğin Kral Oidipus’u anlamıyorsa, bu yığınların değil Oidipus’un yanılmasıdır... Geçmişin başyapıtları geçmiş için iyidir, bizler için değil.” (Artaud, 1993, s. 67)

“Depremleri, vebayı, devrimleri, savaşı tanıyan ve aşkın en dayanılmaz acılarına karşı duyarlı olan bir yığın, tüm bu yüce kavramlara erişebilmektedir. Onun isteği bunların bilincine varmaktır yalnızca. Yeter ki, kendisiyle anlaşılan dilde konuşulsun ve bu olgular hakkındaki temel bilgi, ölü çağların malı olan yapmacıklı görünümüler arasından ve arı olmayan bir sözle ulaşsın.” (Artaud, 1993, s. 68) 20. ve 21. yüzyıllarda gelişen yönetmenlik sanatı, başyapıtların dilin bağlayıcılığı ve yüzeysel çıkarımlarından kısmen arındırmıştır. Ancak Artaud’nun akademiyle pratiği ayırarak, kuramların eleştirilenlere, metin eleştirisinin doktora öğrencilerine bırakılma konusundaki düşüncesi, tiyatroyu yaşayan bir mekanizma olarak ele alan bu tezin ve performansın yaklaşımına taban tabana zıttır.

Otokraside bellek zaten güdümlü ve oto sansürlüdür, bu nedenle tiyatrodaki yaşanmışlığı, bir flaş diskin boyutlarına indirgeyen bir hatırlatma, anma, kronolojileştirme, derleme çalışmasından uzak durulması gerekmektedir. Tezin gelecekteki okuyucuları, Artaud’nun Oidipus’u anlamayan kitleyi örneklediği gibi, bir gün İstanbul’un önemli tiyatro mekânlarını da zamanda erimiş bir flaş belleğe mahkûm kalarak değerlendirmemelidir.

Bellek, toplumsal dinamiklerden bağımsız bir organizmaymış gibi değerlendirildiği zaman, üretme güdüsü içeren, “burada”, “şimdi” kavramının zenginliğini barındıran, anın biricikliği ve tekrarlanamaması gibi bir bulunmaz güce sahip olan tiyatro sanatı müzeleşme tehlikesiyle karşılaşır. Ancak dokunmadan korumak, değiştirmeden bakmak, kapalı kapıların arasına hapsetmek tiyatro sanatının doğasına zarar verir. Tiyatrodaki zaman hiç durmazken, zamanı tiyatroyla durdurmak, hafızayı güçlendirmez, aksine kuru bilgiye çevirir.

“Söylenmiş şeyin artık söylenecek şey olmadığını, bir anlatımın iki kez geçerli olmadığını ve iki kez yaşamadığını, söylenilmiş her sözün öldüğünü ve etkisini yalnızca söylenildiği anda gösterdiğini, kullanılmış bir biçimin işe yaramadığını (...) yapılan bir jestin ikinci kez yinelenemediği dünyada tek uzamın tiyatro olduğunu kabul edelim.” (Artaud, 1993, s. 69)

Gerek tezin yaşayan bir tiyatro mekanizmasına odaklanan araştırma yöntemi, gerekse sanatsal yeterlilik projesi olması, yukarıda sözü edilen kalıplaşmayı kırmıştır. Performans bölümünde, Artaud’nun Tiyatro ve Veba düşüncesinden yola çıkılarak, COVID-19 salgını süresinde yazılan bu tezin post modern dünyadaki bireyi nasıl sağlıksızlaştırdığı, tükeniş, hatta başkalarını öldürme korkusunun ana rahmine dönme güdüsüne rağmen, belirsiz bir yolculuğadevam etme zorunluluğu ele alınmıştır.

2. YÖNTEM

2.1. Yazılı kısım

- 1) Bu tezde yakın tarih araştırması yapılmasına rağmen, eldeki somut belgelerin eksikliğine dağınıklığı nedeniyle, antropolojik yöntemlere başvurulmuştur.
 - 2) Sözlü tarih araştırma yöntemleri ile çalışılıp, belgeleme, tasnifleme ve arşivleme sistemi temel alınmıştır.
 - 3) Toplumsal değişimler teatral üretimi etkilediği için, göz ardı edilmemiş, ancak tezin hedefinin sosyolojik bir araştırma olmaması nedeniyle, sosyolojik araştırma yöntemleri kullanılmamıştır.
 - 4) Tezde araştırılan transkültürizasyonda etkin oyunların, içerik ve biçimleri göz ardı edilmemiş, ancak tezin bir sanatsal kuram çalışması olmaması nedeniyle, türler arası geçişkenlik performansta deneysel bir anlatım biçimi olarak kullanılmış, bilimsel bir tüme varım yöntemi hedeflenmemiştir.
 - 5) Tezin sanatsal yeterlilik programı için yazılması nedeniyle, elde edilen çıkarımların birteatral metin cümlesine (doğum ile ölüm arasındaki çelişkili yolculuk) dönüştürülmesi hedeflenmiştir.
- Tez çalışmasına 2019 yılında başlanılmıştır. Öncelikle tezin kapsadığı oyunlar için bir saha çalışması gerçekleştirilmiştir. Devlet Tiyatrosu'nun Küçük Sahne'den tahliye edildiği gün bu sahne seyirci gibi ziyaret edilmiş ve amatör çekimler yapılmıştır. Ardından, saha çalışmasının yaratıcı biçimde kullanımını sınamak ve sanatta yeterlilik programının hedeflerine yaklaştırmak için Anadolu Üniversitesi Sanatta Yeterlilik Oyunculuk Teknikleri dersi için bir performans hazırlanmıştır. Bu performans önce üniversitede sahnelenmiştir. Küçük Sahne'nin yıkılmasından birkaç gün önce, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın izniyle dramatik bir belgesel çekimi yapılmıştır. Bu dramatik belgeselin teması, önünde *Keşanlı Ali Destanı*'nın ilk okumasının yapıldığı ve Küçük Sahne'nin simgesi haline gelen şömine ile yeni çağın görgüsüzlüğünü temsil eden ve Küçük Sahne yıkılana kadar orada kalan pvc doğramalı bir pencere arasında geçen hayali konuşmadır
- Daha sonra, sözlü tarih araştırmasına başlanmıştır. Bu aşamada, Haldun Dormen ve Ferhan Şensoy ile Küçük Sahne odaklı söyleşiler de yapılmıştır.
- Performansın linki:
- <https://www.youtube.com/watch?v=QPpyrLnep0w>
- Küçük Sahne belgeseli

<https://www.youtube.com/watch?v=hvzaShHeQOk>

Söyleşi:

<https://www.youtube.com/watch?v=30fXLSPwCF0>

2.2. Performans

Sanatta Yeterlilik tezinin bir performansın raporlanması olduğu göz önüne alınarak 5 kısa oyun yazılmıştır. Bu oyunların çıkış noktası, Uygur kardeşlerin Çevre Tiyatrosu'ndan söz ederken çevredeki apartmanlar için özel geceler düzenlendiğini söylemeleridir. Sıra dışı ve hiç bilinmeyen bu gelenek sözlü tarih çalışmasıyla belgelendikten sonra, 1950-2020 arasındaki toplumsal değişim bir apartman ve apartmanın değişen kiracıları üzerinden irdelenmiştir.

Oyun için dönemin sosyolojik araştırması yapılmıştır. Toplam 130 sayfalık ve farklı mekânlarda geçen, 20 karakterli, ayrıntılı dekor, kostüm, aksesuar gerektiren bu oyunun sanattayeterlilik performans sınırlarını aşacağı çalışmanın başlarında anlaşıldığı halde, tezin sosyolojik ve tarihsel boyutuna hizmet edeceği düşünülerek oyun metninin tümü yazılmış ve oyun üzerine 50 sayfalık bir dramaturji raporu ve ayrıca karakter analizi kaleme alınmıştır.

Tezde incelenen beş tiyatrodaki oyunların tetiklediği değişim irdelenirken, en büyük sorunun kimlik ve aidiyet sıkıntısı olduğu çıkarımına ulaşılmıştır. Anadolu Üniversitesi'nde Küçük Sahne için yapılmış olana benzer bir çalışma ile bu tiyatrolarla ilgili tarihçeler, performansın çıkış noktası için karakterleştirilmiş, Küçük Sahne Araf, Ses Tiyatrosu tekseslilik, Kenter Tiyatrosu yaşlılık, Karaca Tiyatro kaos, Çevre Tiyatrosu uyumlanma kavramları ile özdeşleştirilerek, performansın temalarına katkı sağlamıştır. Tezin kapsadığı 1950-2020 tarihleri arasında özel tiyatroların, durma şansı ve zamanı olmaması, ana rahminin güvenli ortamı yerine, sürekli yolculuk etmesi beklenilmiştir. Bu yolculuk (yeni biçem arayışları, yeni yazar denemeleri, oynamak istemekle/oynamak zorunda bırakılmak, geriye dönmekle ileri gitmek arasındaki çatışma, öze dönüşle bilinmeyene gitmek arasında kalma) performansın ana temasıdır. Ana rahmine dönüş güdüsüyle, yolculuğu sürdürme zorunluluğunun belirleyen bu iki ana tema, doğum ile ölüm arasına sıkıştırılmaya çalışılan ölümsüzlük sanrısını, üretme sancısı çeken sanatçının var olmak adına tüketiciye dönüşmesini, ürettikçe kendi malzemesini tüketmesini, ölme/öldürme/yok olma/unutulma yaklaştığı zaman arasındaki çatışmanın eksenini oluşturur. Özellikle tiyatronun kalıcı bir sanat olmaması, insan ömrüne benzerlik

göstererek perde kapandığı zaman bitmesi, mesleğin seçilme sürecinde heyecan yaratırken ustalık döneminde bir korku ve endişe yaratır.

Tez yazarı, sahnelediği performansta, 40 yıllık özel tiyatro, 30 yıllık profesyonel tiyatro deneyimi ve 55 yaşındaki bir bireyin yalnızlığını özel tiyatroların yaşam savaşıyla özdeşleştirerek bir yolculuk sanrısını paylaşmıştır.

Tezin performans metni bölümünde bu konuya ayrıca değinilecektir.

2.3.Yüz yüze Görüşmeler

Küçük Sahne için: Duygu Sağıroğlu, Genco Erkal, Ali Poyrazoğlu, Yılmaz Gruda, GünerÖzkul, Suna Selen, Esen Özman, Ulvi Alacakaptan, İzzet Günay;

Ses Tiyatrosu için: Ferhan Şensoy, Haldun Dormen, Nevra Serezli, Füsun Erbulak, GencoErkal, Suna Keskin, Göksel Kortay, İzzet Günay, Sermet Erkin;

Çevre Tiyatrosu için: Nevra Serezli, Füsun Erbulak, Sevinç Erbulak, Ayşe Erbulak, Doç.Dr. Yavuz Pekman, Behzat Uygur, Süha Uygur, Volkan Sarıöz, Kandemir Konduk, Sermet Erkin;

Karaca Tiyatro için: Sermet Erkin, Erdem Belig Zaman, Genco Erkal, Ulvi Alacakaptan,Tunca Turna;

Kenter Tiyatrosu için: Prof. Mehmet Birkiye, Tilbe Saran, Gül Onat, Hakan Altınar,Hakan Gerçek, Genco Erkal, Ali Poyrazoğlu ile toplamda 75 saati geçen söyleşiler yapılmıştır.Bu söyleşilerin tümü deşifre edilmiş, kısmen tezin içinde kullanılmıştır. Böylece, tiyatromuzun yakın geçmişi hakkında sözlü tarihin kaydedilmesine katkı sunulmuştur. Tez çalışmasının ardından 30 yeni söyleşinin yapılması planlanmıştır.

2.4. Yazılı ve Görsel Kaynaklar

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Tiyatroları'nın bünyesine katılarak restorasyon çalışmalarına başlanan Kenter Tiyatrosu, bu çalışmalara başlanılmadan önce ziyaret edilmiş ve tiyatronun son hali fotoğraflar ve video çekimleriyle belgelenmiştir. Benzer bir ziyaret, Ferhan Şensoy'un ölümünün ardından Ses Tiyatrosu'na yapılmıştır.

Tez çalışmasında, mekân bilgileri için Kerem Karaboğa, Fakiye Özsoysal-Metin Balay ve Yavuz Pekman'ın hazırladığı Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları yapıtı ana kaynakça olarak kullanılmıştır. Haldun Dormen, Gülriz Sururi, Mücap Ofluoğlu, Cahit Irgat otobiyografilerinden, Yıldız Kenter hakkında Prof. Dikmen Gürün ve Genco Erkal'ın yazılarından, Dostlar Tiyatrosu hakkında Prof. Ayşegül Yüksel'in yazılarından, Avni Dilligil hakkında ise Erhan Dilligil, Yılmaz Gruda, Oktay Güzeloğlu ve Münir

Özkul biyografilerinden yola çıkılmıştır. Ayrıca Hrant Dink Vakfı'nın hazırladığı Beyoğlu tiyatroları konulu sanal tura katılmış, Türkiye Tiyatro Tarihi Vakfı'nın internet üzerinden yayınladığı konferans dizisi izlenilmiştir.

Tez 1950-2020 yılları arasıyla sınırlandırıldığı halde, tezde yer almasa da Ses Tiyatrosu'nun 1885'ten itibaren tarihi üzerine çalışılmış; ancak bu konu kapsam dışı tutulmuştur.

Bunun dışında, dönemin tiyatro hareketinin tarihsel çözümlemesinin yapılabilmesi için, Tanzimat sonrası Türkiye tiyatrosu üzerine Prof. Metin And'ın kaynakçası esas alınmıştır. Bununla birlikte Vasfi Rıza Zobu, Muhsin Ertuğrul, Ahmet Fehim ve Nedret Güvenç'in anı, biyografi ve otobiyografi türlerindeki kitapları incelenmiştir. Ayrıca, Tanzimat'tan itibaren Beyoğlu, Yıldız Sarayı ve Direklerarası'ndaki temaşa ve eğlence anlayışı irdelenmiştir. Bu konuda İlber Ortaylı, Feroz Ahmad, İsmail Cem, Şerif Mardin'in tarihsel araştırmalarından, Refik Ahmet Sevensil, Gökhan Akçura ve Burhan Arpad'ın kitaplarından, Sermet Erkin, Pınar Çekirge ve Hakan Altınar arşivlerinden, Sermet Erkin ile tez kapsamındaki karşılıklı görüşmeden yararlanılmıştır.

Tezin konusunun İstanbul'daki söz konusu tiyatrolarda oynanan oyunların tetiklediği değişimler olması nedeniyle, o dönem oynanan oyunlar hakkında geniş araştırmalar yapılmıştır. Cumhuriyet gazetesinin ve Milliyet Sanat dergisinin 1950-2020 tarihleri arasında yayımlanmış nüshaları taranmış; Refi Cevat Ulunay, Selmi Andak, Melih Vassaf, Osman Naci Karaca, Zeynep Oral, Seçkin Selvi, Dikmen Gürün, Lütfi Ay, Sabri Esat Siyavuşgil, Bülent Kınay, Zahir Güvemli, Ayşegül Yüksel, Tanju Cılızoğlu, S. Günay Akarsu, Metin And, Burhad Arpad, Müşerref Hekimoğlu ve Hayati Asilyazıcı gibi eleştirmenlerin yazıları, tiyatro eleştirisinin aynı zamanda öznel nitelikler de barındıracağı göz önünde tutularak, yazarların yaklaşımlarına göre sınıflandırılmıştır. Dönemin Oyun, Tiyatro 71-80, Sanat Olayı, Gösteri gibi dergileri internette bulunmadığından sahaflardan edinilmiştir.

Dönemin program dergileri, hem oyun künyeleri ve türleri hem de dönemin tiyatro tarihi hakkında son derece önemli bir belgesel kaynak niteliği taşımaktadır. Yıllarca Küçük Sahne'nin müdürlüğünü yapmış Galip San'ın ve Çevre Tiyatrosu'nun kurucularından Nevra Serezli'nin program dergileri arşivi bu amaçla elde edilmiş, ayrıca Deniz Yüce Başarır'ın Kamuran Usluer hakkında yazdığı kitaba ulaşılmış, sahaflarda ve özel koleksiyonlarda bulunan afişler ve program dergileri toplanılmış, tezin kapsamı

dışında olduğu halde aynı dönemde farklı salonlarda ve kentlerde perde açan Devlet Tiyatrosu'nun ve Arena, AST, Deveküşü Kabare,

Gen-Ar, Lale Oraloğlu, Nisa Serezli-Tolga Aşkner tiyatrolarının program dergileriyle repertuvarları incelenmiştir.

2.5. Kapsam Dışı Tutulanlar

Tezin 1950-2020 arasındaki dönemi kapsamı nedeniyle, bu tarih aralığına uymayan oyunlara yalnızca tezin bazı çıkarımlarını güçlendirmek amacıyla referans olarak değinilmiştir. Tezin özel tiyatroları kapsamı nedeniyle, ödenekli tiyatro çalışmalarına yine sadece tezin bazı çıkarımlarını güçlendirmek amacıyla referans olarak değinilmiştir. Tezin İstanbul tiyatrolarını içermesi nedeniyle, Ankara veya Anadolu'daki tiyatro hareketine yalnızca tezin tarih ve genel coğrafya perspektifini güçlendirmek adına kısaca yer verilmiştir. Çocuk tiyatrolarına da sadece bu bağlamda kısmen yer verilmiştir.

Tezin konusunun beş tiyatroyu içermesi ve bu tiyatroların birbirleriyle organik bağlantılarının olması nedeniyle sadece bu tiyatrolardaki oyunlar seçilmiştir. Bununla birlikte, tezin giriş bölümünde özel tiyatrolar hakkında genel bir panoramaya yer verilerek araştırmaya tarihsel ve sosyolojik bir çerçeve çizilmiştir. Tezin profesyonel özel tiyatro hareketini mercek altına almasına rağmen, amatör tiyatro çalışmalarının da besleyici olduğu düşüncesiyle, bu bölümde bazı amatör çalışmalara da değinilmiştir.

İşbu tez kapsamında incelenen oyunlar üç temel kriter üzerinden belirlenmiştir: Öncelikle, yalnızca söz konusu mekânlarda prömiyer yapan oyunlara değinilmiştir. Başka bir tiyatro mekânında başlayan ya da tezin konu aldığı mekânlarda oynanmayan oyunlar, alanda bir değişim tetiklemiş olsalar da, kapsam dışı tutulmuştur. İkincisi, yalnızca söz konusu mekânlarda perde açan özel tiyatrolara değinilmiştir; bu mekânlardaki ödenekli tiyatro oyunları kapsam dışı tutulmuştur. Son olarak, söz konusu mekânlarda en az üç ay düzenli olarak perde açan tiyatrolara değinilmiştir; bu mekânlardaki konuk tiyatrolar kapsam dışı tutulmuştur.

Ses Tiyatrosu için, 1951'de Küçük Sahne'nin İstanbul Devlet Tiyatrosu'na tahsis edildiği güne kadar inceleme yapılmıştır. Çevre Tiyatrosu kuruluşundan 2020 yılına, Karaca Tiyatro ise kuruluşundan ikinci kez kapandığı güne kadar mercek altına alınmıştır. Kenter Tiyatrosu'na gelince, kuruluşundan Kent Oyuncuları'nın temsillerini sonlandırdığı güne kadar incelenmiş, daha sonraki dönemsel kiracılık ilişkilerine değinilmemiştir.

Tezde mekân-biçem, mekânın yaratıcı ya da alternatif kullanımı konuları kapsam dışı tutulmuş ve sadece çerçeve sahnenin kısıtlayıcı niteliği ele alınmıştır.

Türkiye tiyatrosunda değişimi tetikleyen oyunların belirlenme sürecinde, seyirciyle buluşan prodüksiyonun bütünlüğü dikkate alınmış olup, oyun yazarı ya da türü göz ardı edilmemiştir.

Tezde metinlerin dramaturjik çözümlemeleri, metin analizleri ekseninde değildir. Oyun biçemlerinin performatif öğeleri öne çıkartılmıştır. Ancak Ferhan Şensoy'un tiyatrosunda metin sahne dilinin önemli bir parçası olduğu için, Ortaoyuncular'da oynanan oyun metinleri kapsam dışında tutulmamıştır.



3. 1950-2020 ARASINDAKİ ÖZEL TİYATRO HAREKETİ

3.1. 1950'ler

Ferah Tiyatrosu'nun 1941 yılında yanması ve Naşit Özcan'ın 1943'teki ölümü hem simgesel, hem de tarihsel olarak Direkterarası'nın sona ermesini imler". (Karaboğa, vd., 2011, s. 113)

1950'lerde Şehzadebaşı'ndaki görkemli eğlence yaşamı tamamen sona ermiş, bazı özel tiyatrolar İstanbul içinde ve dışında turnelerle ayakta durmaya çalışmıştır. Bu dönemde, genel olarak özel tiyatrolarda bir durağanlık söz konusudur. Bu durağanlık sadece üretim yoğunluğudeğil, aynı zamanda özel tiyatroların bir biçem arayışı içinde sıkışıp kalmalarından kaynaklanmaktadır.

1951 yılında, Yapı Kredi Bankası'nın desteğiyle Muhsin Ertuğrul tarafından kurulan Küçük Sahne, Türkiye tiyatrosunun değişimi için bir devrim niteliği taşır. Küçük Sahne, Türkiye tiyatrosunun yüzünün Batıya çevrilmesini sağlamıştır. Öte yandan, Beyoğlu'nda var olmaya çalışan bulvar tiyatroları ve operet kumpanyaları gittikçe güç kaybetmiştir.

Türlerin bir birinin içine karışması, sinerji değil aksine kaos doğurmuştur. Bunda tabii kiCumhuriyet rejiminin kültürel gelişmeyi Batılı formlarla tanımlarken, halkın eğlence anlayışının özünde Doğu kültürünün olmasının payı vardır. Murat Belge, bu karma niteliği ya da başka bir deyimle karmaşayı şöyle tanımlar:

"Bir gazinonun programında apaş dansı gibi gösteriler yapan Avrupa'dan gelme artistlerle birlikte oryantal dansöz bulunabiliyordu. Örneğin strip-tease de bu dönemde ilkin yabancı bar artistleriyle geldi ama kısa zamanda peçe feraceyle çıkıp, *Üsküdar'a gider iken* eşliğinde Osmanlı kılığından çıplaklığa geçen yerli striptizciler de yetişti... Orkestra slow ya da tango ile başlar, gününmodasına göre rumba, samba, swing ya da rock and roll veya ça ça ile hızlanır, olay genellikle bu ritimlerden birine uydurulmuş, Aman Adanalı ile sona ererdi." (Cumhuriyet dönemi Türkiyeansiklopedisi, 1983, s. 863)"

Semiha Berksoy'un, *Hava Civa* operetinde *Carmen*'den bölümler alıntılanması da bu anlayışın bir göstergesidir

1943 yılında kurulan ve Semiha Berksoy'un da sahneye çıktığı, Dilligil yönetimindeki Ses Tiyatrosu ve Opereti dağılmıştır. Dilligil bu konuda şöyle yazmıştır: "Ses Tiyatrosu ve Operetinin kadrosu o devrin en yüklü ve değerli kadrosuydu. (...) 65 kişilik bir kadroydu. 35 kişilik oyuncu, Karlo Kapocelli'nin yönetiminde 10 kişilik orkestra, o dönemin deyimiyile '6 boys, 9 girls'den oluşan 15 kişilik bir dansçı kadrosuna sahipti (Dilligil, 1979, s. 67)

Ses Tiyatrosu ve Opereti'nin kadrosunda Renan Fosforoğlu, Semiha Berksoy, Halide Pişkin, Tevhit Bilge, Muzaffer Hepgüler, İhsan Balkır, Aliye Dilligil, Muazzez Erdiken, Hulusi Kentmen, Zafer Önen, İsmail Cavcı gibi güçlü isimler vardır. Bu oluşuma daha sonra Sadık Şendil'in yazdığı *Fuar Yıldızı* operetiyle Muammer Karaca da katılır. Bir yıllık verimli sezon yine Karaca'nın başrolünde oynadığı *Lüküs Hayat* operetiyle kapanır. Avni Dilligil, bu kısa sezonda hayalindeki gibi bir dram da sahneye koyar. Paul Lindau'dan Mebrure Sami Koray'ın Türkçeleştirdiği *O Adam* oyunu çok beğenilir ancak sezon sonuna denk gelmesi nedeniyle çok kısa bir süre oynanır. Muammer Karaca sezon sonunda kendi tiyatrosunu kurmak amacıyla ekipten ayrılır.

Önemli bir opera sanatçısı olan Semiha Berksoy, Ses Tiyatrosu'nda kısa bir süre sahneye çıkmıştır: *Hava Civa* operetinin arasında perde kapatılır ve Berksoy perde önünde *Carmen* operasından bir arya seslendirir.

Ses Tiyatrosu ve Opereti kısa süre sonra dağılmış ve ardından, Küçük Sahne'de kurulmuş olan Halk Opereti adlı yeni bir topluluk, Mahmut Yesari'nin *Bay Bayan* operetine bu tiyatrodabaşlamıştır. Kadroda Lütfullah Sururi, Celal Sururi, Toto Karaca, Yaşar Özsoy gibi sanatçılar vardır. Tenor Ali Sururi, Halk Opereti'nin Yunanistan'dan getirttiği büyük primadonna Zozo Dalmas ile birlikte yarı Türkçe yarı Rumcadan oluşan oyunlar oynar. Bu oluşum, 1947 yılında Münir Hayri Egeli ve sonrasında Tevhid Bilge yönetiminde Yeni Ses Opereti adıyla devam eder. Yeni Ses Opereti 1955 yılında dağılır ve buradan ayrılan bazı sanatçılar Maksim'de İstanbul Opereti'ni oluşturur. Kadroda kalanlarla Rasim Day yönetiminde Şen Ses Opereti kurulur. Zeki Alban rejiler yaparak ve sahneye çıkarak Şen Ses Opereti'ne damgasını vurur.

Avni Dilligil, Ses Tiyatrosu ve Opereti'nden ayrıldıktan sonra, sanat yaşamına uzun bir süre İzmir'de devam eder. Raşit Rıza ile beraber Avni Dilligil Tiyatrosu'nu kurar, daha sonra bu tiyatroyu kendi adıyla sürdürür. 1946 yılında ise İzmir Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nun kurucuları arasında yer alır.

Dilligil'in yolu 1954 yılında bir kez daha Ses Tiyatrosu ile çakışır. Ali Eşref Bey yönetimindeki kadroda Tevhid Bilge, Belkıs Fırat, Turgut Boralı, Kenan Büke, Nevzat Okçugil, Hikmet Karagözlü, Salih Tozan, Mehmet Özekit, Melahat Özekit, Vahti Ersin vardır. Ayla Karaca da topluluğun yıldızlarından biridir. Karlo Kappçelli yine orkestranın başındadır. Almanya'dan gelen Alman Balesi de dans grubunda yer alır.

Dilligil, profesyonelliğe geçişinden sonra bile amatör tiyatroya önem vermiştir. 1943 yılında Robert Kolej Tiyatro Kolu'nu çalıştırır. Uzun bir aradan sonra, 1953 yılında

İstanbul'a dönüşünde İstanbul Üniversitesi'ne bağlı bir amatör öğrenci tiyatrosunun kuruluşuna öncülük eder. Türkiye tiyatro tarihinin bir üniversite tiyatrosunda kurulan ilk gençlik tiyatrosunda Altan İlgin, Ali Keskiner, Enver Aydın, Altın Terim Erkuş, Nisa Serezli, Metin Serezli gibi isimler yer almıştır.

İstanbul Üniversitesi'nin spor salonunda ve bazı sahnelerde prova yapan Gençlik Tiyatrosu'nu Akbank maddi açıdan destekler. Almanya'nın Erlangen kentindeki festivaline davet edilirler ve Brezilyalı yazar Karlos Magno'nun bir yapıtını sahneleyerek birincilik kazanırlar. Dilligil, "Şehir Tiyatrosu ve Devlet Tiyatrosu'ndan sonra Gençlik Tiyatrosu önde gelmeye başladı," yazmıştır. (Dilligil, 1979, s. 72) Bu tiyatro başka üniversite tiyatrolarının da oluşumunu sağlamış, ulusal üniversite tiyatrosu şenlikleri düzenlemiş, uluslararası kültür festivalleri yapmıştır. (Dilligil, 1979, s. 74)

Tiyatromuzun en ilerici atılımlarından biri olan bu gençlik tiyatrosu hareketi 1954 yılında Saat 6 Tiyatrosuna dönüşür ve Avni Dilligil'in kurduğu Çığır Sahne, Ses Tiyatrosu'nda 6 (18.00) seanslarında *Hep Çocuk Kalacağız*, *Oğlum Edwart*, *Aşk Tuzağı*, *Fidanaki* oyunlarını sahneler. Her ne kadar Erhan Dilligil'in listesinde yer almasa da, Melih Vassaf, Çığır Sahne'nin Avni Dilligil'in kaleme aldığı Arabanın Dizgini adlı bir fars oynadığını da yazmıştır. (Dilligil, 1979, 80) Kadroda Belkıs Fırat Dilligil, Saadettin Erbil, Osman Alyanak, Ekrem Dümer, Mümtaz Ener, Fikret Hakan, Bülent Koral, Muazzez Arçay, Ali Tevfik, Osman Elburk yer almaktadır. Çığır Sahne de, tezin Küçük Sahne Bölümünde yer alan Cep Tiyatrosu, Saat 6 Tiyatrosu, Genç Oyuncular gibi oluşumlardan biridir. Ayrıca, tiyatro tarihimizde hem gençlik tiyatrosu denemelerinin, hem üniversitede tiyatro kulüplerinin başlaması, hem de Kent Oyuncuları bölümünde ele alınacak olan 6 Tiyatrosu'nun başlamasına öncülük eder.

Çığır Sahne'nin kurulduğu 1954 yılı için Dilligil, "İlk devrelerde kız öğrenciler tiyatro yapmaya pek yanaşmamışlardı. Ama üniversitelere konan Gençlik Tiyatrosuna çağrı afişleri yavaş yavaş kendini gösterdi," belirlemesini yapar. (Dilligil, 1979, s. 72) Daha sonra Avni Dilligil'in eşi olan Belkıs Fırat Dilligil, bu konuda sınır tanımayarak ekibe katılmıştır, ancak kadın oyuncuların Batılı tiyatroya uyumu ve mahalle baskısını aşarak özgürce yer almaları uzundöneme yayılan bir sorunsal olarak karşımıza çıkacaktır.

Başta Muhsin Ertuğrul'un Ferah Tiyatrosu olmak üzere, Beyoğlu'ndan tekrar Direklerarası'na dönen pek çok tiyatro insanı gibi Avni Dilligil de, Çığır Sahne'nin ardından, bir süre İzmir ve İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda çalıştıktan sonra Halk Tiyatrosu'nu Aksaray Namık Kemal Caddesi'ndeki Saydam Pasajı'nda kurar. Erhan

Dilligil, babasının Halk Tiyatrosu için özellikle Aksaray’da direttğini özellikle vurgulamıştır. (Dilligil, 1979, s. 75) Oyun yazarı-çevirmen-eleştirmen Melih Vassaf, Çığır Sahne’nin önemini şöyle vurgular:

“Sadece eğlence yeri olarak bilinen Ses Tiyatrosu binasında her gün Saat 6’da muntazaman temsillerini veren bir sanat tiyatrosunun faaliyete geçmesi şüphesiz övünülecek bir olaydır. Çığır Sahne’nin genç ve idealist sanatkarları bazı günler temsillerini 8-10 kişi önünde vermekte, fakat bundan yılmamaktadırlar... Bu rağbetsizliğin birçok sebepleri vardır. Birincisi temsil saatinin 6’da oluşu! Gündüz tiyatrosu tarzı henüz memleketimizde revaç bulamamıştır. İkincisi, tiyatrodan başkader şey oynatan ve münevver seyirciler tarafından yadırganan bir binada temsiller verilmesi” (Dilligil, 1979, s. 78)

Buradan hareketle, sırasıyla Yeni Ses Opereti, Şen Ses Opereti, Halk Opereti adlarını alantoplulukların, artık eklektik revüler, eğlencelikler kotardıkları da söyleyebiliriz. Bu tür burlesk komedidir; burlesk, Fransızca’da şakacı anlamına gelir. Özdemir Nutku, *Gösteri Bilimleri Sözlüğü*’nde burleski daha kaba çizgili, kişileri ve olayları karikatürleştirerek veren, çoğu kez yerici, taşlayıcı, abartılı bir güldürü olarak tanımlar. (Nutku, 1983, s. 20) Turhan bu tanımlı, “Parodiye elverişli ya da moda olmuş bir dramatik biçimi en hafife alınmış şekli içinde veren bir güldürü türü.” olarak genişletir. (Turhan, 1996, s. 35)

1950 yılında Ses Tiyatrosu sahnesinde profesyonel olan Fikret Hakan, “İstanbul’un Ses’i” adlı belgesel filmde (2010) yaptığı işi, “şarkılar arasında komiklik yaparak halkı güldürmek” olarak tanımlar. Bu tanım burlesk komediye uygundur. Bu tarihlerde ekibin Boys grubunda yer alan Eşref Kolçak ve Yılmaz Duru da, o günlerde Fred Astaire ile özdeşleştirilen Rock’n Roll? benim bildiğim step danısıyla özdeşleşmiş biri ve Twist danslarıyla öne çıkar. Ekibin koreografi Jak Biçacı’dır. Burada da, türlerin harmanlanmasına rastlanmaktadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında Batılılaşma politikası çerçevesinde özendirilen öykünme ile geleneksel, yerli ve ulusal türler harmanlanmaktadır.

Tezin Küçük Sahne bölümünde Gülriz Sururi’nin de belirttiği gibi, Muhsin Ertuğrul’un Cumhuriyet öncesinde kısa bir süre oyunlar oynadığı tiyatro, Haldun Dormen’in vurguladığı Avni Dilligil dönemi dışında, ciddi bir repertuvar anlayışına sahip olamamıştır. Daha çok çağın eğlencelik anlayışı olarak burlesk komediler, revüler ön plana çıkmıştır. Sahnede bir üslupbirliği olmayan, devamlılık göstermeyen, eklektik bir yapı söz konusudur. Özel tiyatroların İstanbul’daki bu çöküşünde, bir dönem özel

tiyatrolarda kumpanya mantığını sürdürerek, repertuvar tiyatrosu yapan usta oyuncuların Darülbeyti ve Devlet Tiyatrosu yapısına katılmalarının da payı büyüktür.

Bu dönemde, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları, İstanbul içinde yayılmaya çalışmış 1952 yılında Eminönü Halkevi'nde, Şehir Tiyatroları Eminönü Bölümü'nü açmış ve 1934 yılında Atatürk'ün isteğiyle kurularak, önceleri milli tezleri savunan oyunlar oynayan, daha sonra repertuarını zenginleştiren Eminönü Halkevi'ne taşınmıştır. İstanbul Şehir Tiyatroları, busahne 7 yıl aralıksız perde açmış, ancak seyirci sayısının tiyatronun diğer sahnelerine kıyasla çok düşük olması nedeniyle, bu binadaki temsillerini sonlandırmıştır.

Eminönü Halkevi'nde sanatın her dalında kurslar ve seminerler verilmiş, 1946 yılında Bale Tatbikat Sahnesi de açılmış, Kaya İlhan, Suna Kan gibi isimler sahneye çıkmıştır. Ayrıca 1944 yılından itibaren Tiyatro Şenlikleri düzenlenmeye başlamıştır.

Öte yandan, 1954'te William Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası* oyunuyla açtığı Şehir Tiyatrosu Cağaloğlu Sahnesi, koşullarının tiyatroya elverişsiz olması nedeniyle, 3 sezon sonunda bu bölümü kapatmıştır. 1961 yılında Fatih Reşat Nuri Sahnesi, tiyatro olarak sıfırdan inşa edilmiş ve tezin yazıldığı döneme kadar düzenli olarak Şehir Tiyatrosu bünyesinde perde açmıştır.

1955 yılında Muammer Karaca'nın tamamen kişisel çabaları ve kendi kaynaklarını yaratmasıyla Karaca Tiyatro açılır. Bu girişim de daha önce salon sahiplerinin gişe ortaklığıyla yapımıcılık konusundaki müdahalelerini Gülhane Parkı Açık hava gösterilerini de birkaç yıl boyunca sürdürürken, aynı dönemlerde Aksaray Halkevi'nde Aksaray Bölümü'nü de yapılandırmaya çalışmış, ancak bu bölümde kurumun henüz ustalaşmamış sanatçılarının oynatılmış olması ve salon değiştirmesi ve özel tiyatrolara bağımsızlık olasılığı tanınması açısından önemlidir.

Özel tiyatroların 1950 yıllarındaki durağanlıktan çıkışını tetikleyen topluluklardan başında Dormen Tiyatrosu gelir. Küçük Sahne'de oyuncuyken, yaz aylarında hayalindeki özeltiyatro denemelerini sürdüren Haldun Dormen, Beyoğlu Parmakkapı Sokak'taki bir apartman dairesinde 1954 yılında amatör bir yapılanma olan Cep Tiyatrosu'nu kurmuş ve buradayönetmen olarak vizyonunu ortaya koymuştur. Mümtaz Zeytinoğlu, Tuncay Çavdar, Baran Çağa, Erol Günaydın'ın kurduğu Tiyatro Derneği'nin davetiyle, derneğin Parmakkapı Sokak'tayer alan lokalini Cep Tiyatrosu'na çevirmiştir. İki oda arasındaki duvarın yıkılmasıyla oluşan tiyatroda mavi koltuklar, sarı kadife perde, sahne önüne dizilmiş eski usul gaz lambaları vardır. Haldun Dormen, Cep Tiyatrosu'nu: "O ufacık

salonda oturup uzun uzun sahneye bakmaya doyamıyordum. Duygu Sağıroğlu elimizdeki sınırlı parayla gerçek bir mucize yaratmıştı” diyerek anımsar. (Dormen, 2017, s. 118)

Dormen’in, “Türk Temaşa hayatının ilk oda tiyatrosu” olarak adlandırdığı bu amatör tiyatrodan, yeni oyun biçimleri denenir, kurslar düzenlenir. Haldun Dormen, Cep Tiyatrosu’nda sahneye koyduğu *Pierre Patheline* oyunundaki rejisini “kariyerinin en büyük yönetmenlik başarısı” olarak değerlendirir. (Dormen, 2017, s. 117-118)

Amatör bir yapılanma olan Cep Tiyatrosu kadrosunda Altın Erkuş, İlhan İskender, Zerrin Arpad, Yiğit Okur, Fikret Hakan, Alev İpekçi, Ergün Erenel, Tuncay Çavdar, Esin Eden, Altan Erbulak, Erol Günaydın gibi isimler vardır. Sahne amiri daha sonra Ankara Sanat Tiyatrosu’nun kuracak olan Asaf Çiğiltepe’dir. Dekorlar Orhan Peker ve Duygu Sağıroğlu, kostümler ise Sevim Çavdar tarafından yapılır. Fuayede resim sergileri, konferanslar, şiir matinelere düzenlenir, Azra Erhat, Haldun Taner, Sabahattin Kudret Aksal söyleşiler düzenler. Orhan Peker ilk sergisini bu mekânın fuayesinde açar. Erol Keskin, Yıldız Alpar, Betül Mardin, Tunç Yalman, Haldun Taner’in ders verdiği Cep Konservatuvarı kurslarında Yılmaz Güney, Göksel Kortay, Tuncer Necmioğlu, Tuncel Kurtiz, Oya Başak, Sibel Göksel, Yılmaz Gruda gibi öğrenciler ders alır.

Duygu Sağıroğlu (kişisel iletişim, Mayıs 2019) o yılları şöyle anlatır: “Bence Türk Tiyatrosunun çehresini değiştiren Cep Tiyatrosu’dur. İlk deneysel sahnedir. Bir sürü yeni şey denenmiştir orada. Haldun Dormen Amerika’dan döndüğü zaman bir apartman sahnesinin dönüştürülmesiyle açılmıştı. Ben Cep Tiyatrosu için bir duvarı yıkıp sahne yaptım.”

Yılmaz Gruda da araştırmacı ile görüşmesinde, Cep Tiyatrosu’nun önemine değinerek Haldun Dormen’in sonu olmayan Amphityron oyununu provada tamamladığını söyler. Gruda, O’Neill, Gogol, Cocteau gibi yazarların seyirciyle Cep Tiyatrosu’nda tanıştırıldığını anlatır (Y. Gruda, kişisel iletişim, Haziran 2019).

Haldun Dormen, Yale Üniversitesi’ndeki eğitimini tamamladıktan sonra, Türkiye’ye döndüğünde ABD benzeri bir modelle yeni kıtada yaygın olan yapılar gibi bir yaz tiyatrosu kurmaya niyetlenmiştir. Bu düşünceyle ilk adımı atarak, Küçük Sahne’de sezonun kapandığı yaz aylarında, Tiyatro Derneği bünyesinde *Gülünç Kibarlar* oyununu sahneye koyar. Bu çalışmada Galatasaray Lisesi öğrencisi tasarımcı Duygu Sağıroğlu ile tanışır ve çalışmaya başlar. Oyun, Bebek’teki Galatasaray Binası’nın bahçesinde oynanacağı için, meydan tiyatrosu biçiminde sahnelenir. (Dormen, 2017, s. 108). Aynı yıl

Kadıköy'deki Kordon Otel'i'nin salonunda ve Ankara'da Tenis Kulübü'nde açıkavada Goldoni'nin *Yalancı* oyununu çalışır vekulübün havuzunu da oyun mekânının parçası olarak kullanır. (Dormen, 2017, s. 110)

22 Ağustos 1955'te, Kadıköy Süreyya Sineması'nda, daha önce Amerika'da oynadığı Philip King'e ait *See How They Run* adlı oyununu Refik Erduran çevirisiyle sahneye koyar. Oyun bir farstır. İşin ilginç yanı, Metin Serezli'nin de profesyonel olarak sahneye çıktığı ilk oyundur ve böylece Haldun Dormen-Metin Serezli ikilisinin 2000 yılının ortalarına kadar süren sahne birlikteliklerinin temeli atılmış olur. Türkiye tiyatrosuna kazandırılan bu yeni biçem, Dormen Tiyatrosu'nun özellikle Ses Tiyatrosu ve uzun bir aradan sonra tekrar Pangaltı'da hayata geçen İkinci Dormen Tiyatrosu döneminin repertuar anlayışının da en belirgin özelliğidir. Papaz Kaçtı ile Türkiye'de ilk kez modern bir komedi, çok hareketli, çok dinamik bir mizansen ve baş döndürücü bir hızla oynanmış, temponun günümüz tiyatrosu için ne kadar gerekli olduğunu bir kez daha ortaya koymuştu. (Dormen, 2017, s. 130)

Haldun Dormen kış aylarında Küçük Sahne kadrosunda çalışmaktadır. Muhsin Ertuğrul ise 1954'te Devlet Tiyatrosu'ndaki görevine geri döner ve buradan ayrılır.

3.2. 1960'lar

1960'lı yıllar, özel tiyatrolarımızın altın yılları olarak değerlendirilir. Bunda demokratik hakların anayasal güvenceyle sağlanmış olması ve ifade özgürlüğünün göreceli olarak kazanılmasının payı büyüktür. Ancak Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları adlı eserde Karaboğa'nın belirttiği gibi, Menderes döneminin imar kentleşme politikalarının da olumlu etkisi olmuştur. (Karaboğa, Pekman, Özsoysal ve Balay, 2011)

Dönemin İstanbul Valisi Lütfi Kırdar'ın ve ardından Fahrettin Kerim Gökay'ın uyguladığı kentleşme projesi çerçevesinde, Şehzadebaşı'nın ulaşımının zamanın belediye binasına endekslenmesi ve trafik yönünün değiştirilmesiyle Direklerarası'nın zengin geleneği tamamen sonlanmıştır. Ancak Menderes döneminde inşa edilen Ordu ve Millet caddeleri, Atatürk Bulvarı, Aksaray yöresine yine bir hareketlilik kazandırmış, bazı özel tiyatrolar yine bu bölgede perde açmaya cesaret etmişlerdir.

Öte yandan, 1960-71 döneminde, hem İstanbul tiyatrolarının yüzünü Batıya çevirdiği İstiklal Caddesi hem de tiyatro altın yıllarını yaşamıştır. Anadolu yakasında, Tanzimat döneminden itibaren filizlenmiş olan tiyatro geleneği tekrar harekete geçmiş, kent merkezinin Şişli çevresine kayması nedeniyle, Şişli bölgesinde de bir tiyatro hareketi gözlemlenmiştir

Cumhuriyetin ilk yıllarında sosyal sorunlara eğilmeleri için özendirilen yazarlar, tiyatronun da bir okul vazifesi olarak görülmesi nedeniyle genellikle didaktik yapıtlar üretmişlerdir. Bu oyunlarda Cumhuriyet ilkelerinin halka benimsetilmesi ana hedeftir. Aziz Nesin, Adalet Ağaoğlu, Çetin Altan, Faruk Nafiz Çamlıbel, Vedat Nedim Tör, Reşat Nuri Güntekin, Cevdet Kudret, Ahmet Kutsi Tecer, Halit Fahri Ozansoy gibi kalemler kendilerinin sadece tiyatro değil başka yazım türleriyle de ifade ettikleri için, teatral kurgu konusunda çok kafa yormadan temayı önemseyen yapıtlar ortaya koymuşlardır. Haldun Dormen'in o dönem *Akis* gazetesine kapak olan bir söyleşide belirttiği gibi, özel tiyatro yapımcıları da yerli yazarlardan daha çok Batılı formlara uygun oyunlar beklentisindedirler. Bununla birlikte, bu dönemde Yıldız Kenter, köy gerçekliği türünü deneyerek büyük bir yenilik gerçekleştirir. Hidayet Sayın ve Necati Cumalı köy hayatına dayanan oyunla yazarak yeni bir çağ başlatırlar.

Kent Oyuncuları'nın Karaca Tiyatro bünyesinde yapılanmasının ardından, kısa bir süre için Harbiye'de bir cep tiyatrosuna taşınan topluluğun en önemli kazançlarından Genco Erkal, ilk profesyonel yönetmenlik deneyimini Site Tiyatrosu'nda Pinter'in *Kapıcı* adlı oyunuyla yapmıştır. Bu seçim dönemin tutucu çevrelerinde yadırganmıştır. Kent Oyuncuları, kuruluşlarını Ionesco'nun iki tek perdelik oyunuyla gerçekleştirir. Türkiye'de o dönemde yenitaniinmaya başlayan Ionesco, Erkal'ın yorumuyla oynanmış ve *Kapıcı*'ya oranla daha çok kabul görmüştür. Daha sonra Genco Erkal, Müşfik Kenter'in başrolde oynaması için *Aslan Asker Şvayk* oyununu önermiş, Kenter'in oyunun "epizodik ve kabareye yatkın" bulması nedeniyle Kent Oyuncuları'ndan ayrılarak oyunu Arena Tiyatrosu bünyesinde kendisi oynamıştır.

Sıraselviler Caddesi'nde bulunan Arena Tiyatrosu, 1962 yılında yüksek mimar Abdullah Ziya Kozanoğlu tarafından açılır. Topluluğun yapımcılığını Kozanoğlu, sanat yönetmenliğini Asaf Çiyiltepe üstlenir. Alfred Jarry'nin *Kral Übü* oyunuyla başlayan topluluk, daha önce Pinter, Beckett, Ionesco örneklerinde görüldüğü gibi, uyumsuz tiyatroyu ve yenilikçiliği ret eden tutucu yapıyla karşılaşır. *Kral Übü* çok az seyirci bulur, *Aslan Asker Şvayk* oyunuyla büyük ilgi görür. Ancak kendini dramaturg olarak da konumlandıran Kozanoğlu'nun, tiyatronun program dergilerine bile açıkça yansıyan müdahaleci tavrı ve sol fobisi nedeniyle repertuvar anlayışı kısa sürede değişir. Cüneyt Gökçer yönetmen olarak davet edilir. Önce *Bir Küçük Aslanlık Varmış* oyunu hazırlanır. Zeki Müren ve Altan Karındaş'ın başrolünü oynadığı *Çay ve Sempati* oyunu sahnelenir. *Kral Übü*'den *Boeing Boeing*'in oynandığı vodvil repertuvarına yönelen

Arena Tiyatrosu'ndan kopan Asaf Çiyiltepe, Tuncer Necmioğlu, ŞevketAltuğ ve Tunca Yönder de idealleri peşinden Ankara'ya giderek Türkiye tiyatrosunun çehresinideğiştiren Ankara Sanat Tiyatrosu'nu (AST) kurar.

Tiyatro hayatına Darülbedayi Çocuk Birimi'nde başlayan, ailesinin kurduğu Sururi Tiyatrosu'nun ardından, tiyatroya Muammer Karaca Tiyatrosu'nda devam eden, ancak 1958'de hayalindeki daha ciddi oyunlarda roller oynamak için, o dönem aldığı maaşın neredeyse üçte birine, Dormen Tiyatrosu'na katılan Gülriz Sururi, anılarında Dormen Tiyatrosu'na katıldığı Ben Bir Fotoğraf Makinesiyim'de Sally Bowles rolünde kendi adına hayal kırıklığına uğradığını belirtmiştir. Hatta büyük başarısına rağmen, Sokak Kızı İrma'nın da çok önemli olmadığını düşünerek Dormen'in ikinci müzikal teklifini kabul etmez. Gülriz Sururi, Kıldan İnce Kıldan Keskince adlı anı kitabında (2016), Dormen Tiyatrosu'nun disiplinine rağmen repertuarını hafif bulduğunu düşündüğünü söyler, oyunların reji anlayışını sorgular.

Aynı dönemlerde oynanan Salıncakta İki Kişi ve Şehir Tiyatrosu'nda büyük ses getiren Hamlet'e öykünür. Bu oyunda Hamlet rolünü, ABD'deki eğitiminden yeni dönmüş olan ve Muhsin Ertuğrul ile ilk tanışmasında Hamlet rolüne talip olduğunu söyleyerek özgüveni Muhsin Ertuğrul tarafından takdir edilen Engin Cezzar oynamaktadır. Sururi, ilk seyrettiği günden itibaren Cezzar'a hayran kalmıştır. Engin Cezzar, Sururi'nin önermesiyle ilk profesyonel rejisini Küçük Sahne'de Erol Keskin ve Gülriz Sururi'nin oynadığı Bir Yastıkta oyununda yapar. Bu proje, uzun süreli bir tiyatro ve yaşam birlikteliğinin ilk adımıdır. Dormen'in Küçük Sahne'den ayrılması ve Ses Tiyatrosu'na taşınmasından sonra, Küçük Sahne'de Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu kurulur.

Dormen Tiyatrosu gibi Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu da bir süre sonra mekânın küçük gelmesi nedeniyle Küçük Sahne'den taşınmaya karar verir. Dormen Tiyatrosu'nun yaptığı gibi, yine bir müzikalle, ancak bu kez bir Türk müzikali olan Keşanlı Ali Destanı ile yeni bir sanatsal yolculuğa çıkar. Keşanlı Ali Destanı, daha büyük seyirci potansiyeline sahip Beyoğlu tiyatrolarından Karaca, Ses ve Elhambra'da kapalı gişe oynanır; tiyatroların önünde uzun kuyruklar oluşur. Genco Erkal'ın yönettiği oyunda Engin Cezzar Ali'yi, Gülriz Sururi Zilha'yı, Semiha Berksoy Helacı Şerife Abı'yı, Genco Erkal ise İzmarit Nuri'yi oynamaktadır. Gülriz Sururi, anılarında ilk Türk müzikalinin Keşanlı Ali Destanı olduğundan haklı bir övünçle söz ederken, Haldun

Dormen Şahane Züğürtler'in başarısı nedeniyle sezon sonuna kalan Bulvar'ın bu unvanı kaptırmış olmasından yakınır.

Sururi-Cezzar, Dormen ve Kenter tiyatroları, aynı kaldırımda ve daha sonraları tatlı bir rekabet içinde, iyi bir sinerji yakalamışlardır. Hatta Dormen ve Sururi-Cezzar tiyatroları, 1969 yılında bir ortak yapıma imza atarak Güngör Dilmen'in İttihat ve Terakki oyununun prodüksiyonunu gerçekleştirmiştir.

Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, Küçük Sahne'den ayrıldıktan sonra oyunlarına Elhamra'da kurulan İstanbul Tiyatrosu'nda devam eder. Ses ve Yeni Ses Opereti'nin dağılmasıyla kurulan İstanbul Tiyatrosu'nda Ali Sururi, Lütfullah Sururi, Celal Sururi, Toto Karaca, Kenan Büke, Tevhid Bilge, İlhan Daner gibi isimler Aklım Sana Emanet Oldu ve Baba Hindi gibi bulvar oyunları, adaptasyonlar, müzikli oyunlar oynar. 1964'te Gülriz Sururi-Engin Cezzar önce tiyatronun restorasyonunu gerçekleştirir sonra da bu salondaki ilk sezonlarında Direklerarası müzikalini oynar. Refik Erduran'ın yazıp, Arif Erkin'in müziklerini bestelediği Direklerarası, Gülriz Sururi'nin yıllar önce dinlediği bir kantocuyu tekrar bulup, trajik hayat hikâyesini sahneye taşımasına dayanır. Direklerarası, Keşanlı Ali'nin gölgesinde kalmış olsa da Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu'nun yerli ve ulusal tiyatro konusundaki çalışmalarını hızlandırmıştır. Türkiye sahnelerinde, 35 yıl sonra Nâzım Hikmet sahnelemeye karar verirler ve Ferhat ile Şirin oyunu sonrasında komünistlikle suçlanarak linç edilirler. Aynı sezon, Yaşar Kemal'in Teneke hikâyesi yine Kemal tarafından uyarlanarak sahneye taşınır. Yaşar Kemal, tiyatro yazarı olmadığı halde, ekiple uyumlu bir çalışma gerçekleştirerek, oyun metnini provalar boyunca geliştirir. Teneke'nin başka bir başarısı da, olanakları dar olan Elhamra Tiyatrosu'nda göz alıcı bir sahne tasarımı gerçekleştiren Metin Deniz'in adının öne çıkması olmuştur. Gülriz Sururi, Nâzım Hikmet, Yaşar Kemal'li sezonda Haldun Taner'in Zilli Zarife'sini de sahneye konulmuştur. Bu üç önemli yazarın aynı sezonda oynanması Türk tiyatro yazını açısından bir devrim niteliği taşır.

Bu aşamada Türk tiyatro yazını da bir evrim geçirir. Nâzım Hikmet, Orhan Kemal, Necip Fazıl Kısakürek, Refik Erduran toplumcu gerçekçi oyunlar yazar, Haldun Taner, Sermet Çağan, Vasıf Öngören, Atila Alpöge yeni türler dener; Güngör Dilmen mitoloji, Turan Oflazoğu ise tarihi eksene alan oyunlar yaratır. Refik Erduran Dormen ile, Necati Cumalı ve Melih Cevdet Anday ise Kenter ile yakın çalışmalar yaparak özel tiyatrolara uygun üretimler gerçekleştirir. Daha çok komedide yoğunlaşan tiyatrolarda da, adaptasyon ya da çeviri yapanlar (Refik Kordağ, Belig Selönü, Muammer Karaca

Tiyatrosu, Melih Vassaf, Zihni Küçümen, Çetin İpekkaya, Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatrosu gibi), metinlerini topluluk yapısına uygun olarak şekillendirirler.

1950'lerde Avni Dilligil'in Çığır Sahne'si, Muammer Karaca'nın Birleşik Oyuncular'la başlattığı 6 Tiyatrosu geleneği Elhamra'da Lale Oraloğlu öncülüğünde sürmüştür. Kadroda Cahit Irgat, Çolpan İlhan, Sadri Alışık gibi Küçük Sahne kökenli ustalar, Dormen Tiyatrosu'ndan Turgut Boralı, Erol Keskin gibi isimler vardır. Oraloğlu 6 oyunlarını bir süre Pangaltı Tan Sineması'nda oynadıktan sonra 1961'de Tünel'de Baro Han'a taşınmış, Ibsen'in Denizden Gelen Kadın oyunuyla başlayan geniş repertuvarında dönemin Maxwell Anderson, William Gibson, Alejandro Casona gibi çağdaş yazarların eserlerini oynamıştır. Kadınlar İlh Derse adıyla oynadığı Lysistrata adlı oyunun müstehcen bulunması ve yasaklanması nedeniyle

10 gün açlık grevi yapmış ve tiyatromuzun kahraman kadınlarından biri olarak tarihe geçmiştir. Bir turne alışverişinde aldığı malın kaçak çıkması nedeniyle hapis cezasına çarptırılan Oraloğlu, bu talihsiz dönemin ardından, özellikle kendi cezaevi anılarını anlattığı Kadınlar Koğuşu ve Vatan Yahut Silistre başta olmak üzere pek çok oyunla, 1970'lerde Ümit Tiyatrosu'nda ve turnelerde perde açarak Türkiye tiyatrosundaki önemini korur.

Haliç'in ötesinde ise, 1960'larda tekrar canlanan ve özel tiyatrolara ev sahipliği yapan Azak, Küçük Opera ve Bulvar tiyatrolarından söz etmek gerekir. 1960'lı yıllarda, Tevhid Bilge'nin girişimiyle Fındıkzade'de Bulvar Tiyatrosu kurulur. Tevhid Bilge'nin ardından Münir Özkul Tiyatrosu bu salonda perde açar. Özkul, bu tiyatrodada daha önce Küçük Sahne'de oynadığı Sevgili Gölge oyunun yanı sıra özellikle Generalin Aşkı oyunuyla büyük beğeni toplar. Bulvar Tiyatrosu komedi geleneğini Aziz Basmacı, Kenan Büke, Vahi Öz, Asuman Arsan tiyatrolarının bulvar komedileriyle sürdürür.

1962 yılında Şen Ses Opereti'nden ve İstanbul Şehir Tiyatroları'ndan ayrılan Handan Adalı, Doğu Erkan, Orhan Erçin, Renan Fosforoğlu, Vahi Öz, Jale Öz, Gazanfer Özcan, Gönül Ülkü gibi sanatçılar Azak Tiyatrosu'nu kurmuş ve burada iki yıl çeşitli komediler oynamışlardır.

1963 sezonu ise İstanbul tiyatrosunun en önemli fars ustalarından Gazanfer Özcan'ın, eşi Gönül Ülkü ile, Küçük Opera'da kendi tiyatrosunu kurduğu yıl olarak tarihe geçer. Azak Tiyatrosu'na taşınarak 1970 yılına değin aralıksız perde açan Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu, yetiştikleri Darülbedayi geleneğine uyararak, daha çok yabancı komedilerin adaptasyonunu oynar. Noel Coward'dan Vasfi Rıza'nın adapte ettiği Ben

Çağırmadım, tiyatronun başarıyla sahneye taşıdığı adaptasyonlar arasındadır. Melih Vassaf, Zihni Küçümen, Belig Selönü, Çetin İpekkaya gibi isimler uzun yıllar topluluğun oyunlarını adapte etmiştir. Kerem Karaboğa'nın Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları kitabında aktardığı üzere, Gazanfer Özcan adaptasyon konusundaki görüşlerini, “Çinlilere neden çatal kaşıkla değil de çubukla pirinç yiyorsunuz diye sorulmamasını” örnekleyerek yanıtlar. (Karaboğa, Pekman, Özsoysal ve Balay, 2011, s. 113) Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu, İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin İpekçi Merhum ve Ceza Kanunu gibi oyunlarının yanı sıra Refik Kordağ, Sadık Şendil gibi yazarların da telif oyunlarını oynamışlardır. Topluluğun Azak Tiyatrosu kadrosunda Gönül Ülkü, Gazanfer Özcan, Adile Naşit, Tefik Gelenbe, Ziya Keskiner, Selim Naşit Özcan, Sümer Tilmaç, İhsan Bilsev gibi isimler vardır. Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu tamamen metinli tiyatro geleneği taşımaktadır. Dormen gibi Özcan da komedinin zamanlama üzerine kurulu olduğu düşüncesine sahiptir.

1966 yılında ise, Sarıyer Halkevi'nden yetişmiş olan ve o döneme değin Adana'da özel tiyatro yapan, ayrıldığı Adana Şehir Tiyatrosu'ndaki Batı taklitçiliği ve ağdalı oyunculuk tarzına tepki olarak doğaçlamaya dayalı bir tiyatro geliştiren Nejat Uygur (Othello oynayan Şehir Tiyatrosu'nun karşı binasında Arabın İntikamı'nı oynaması örnek verilebilir), organizatör İsmail Şirin tarafından keşfedilerek Gazanfer Özcan'a alternatif olarak İstanbul'a getirilir. Behzat Uygur, İsmail Şirin'in Gazanfer Özcan'ın esmerliğine atıf yaparak Özcan'ın menajerine: “Artık benim de bir Arabım var” dediğini gülümseyerek anlatmıştır (Uygur, 2019).

Uygur, babasının tiyatro tarzını: “Geleneksel tiyatroyu günümüze uyarladı, batı Tiyatrosundan da yararlandı. İbiş ve clown'u birleştirdi ve önce çocuklara sevdirdi bunu. Bir çocuk tiyatrosu değil ama aileler çocuklarıyla geliyordu ve onu çok sevdiler,” diye özetler (Uygur, 2019). Uygur komedileri, clown anlayışında olduğu gibi oyun boyunca gülünen adamın hayattaki dramı üzerine kuruludur. Seyirci, sahnedeki komieğin hayattaki dramıyla empati kurar ve tiyatro çıkışında onu özler. Uygur, kendi komedi anlayışını bazı oyun ilanlarında “biber yedikten sonra ağızda bir süre kalan tat duygusu” olarak ifade eder. Nejat Uygur'un Ümit Mi? Simit Mi? adlı tek kişilik oyununda bu özellik iyice öne çıkar. Nejat Uygur Tiyatrosu, halkın sevdiği bir tiyatrodur, halkçıdır ama tezde yer alan Ulvi Uraz Tiyatrosu ile özdeşleştirilen Halk Tiyatrosu değildir.

Ulusal tiyatro, epik tiyatro, halk tiyatrosu, siyasi tiyatro tartışılmaya başlanmıştır. Aynı dönemlerde Şehir Tiyatrosu da repertuvar politikasında günceli yakalayarak Erol

Keskin'in başrolü oynadığı Oppenheimer Davası ile belgesel tiyatro türünü hayata geçirir. Dostlar Tiyatrosu bu türün ustası olacaktır.

Tiyatronun sadece yazarla var olmadığı, bir ekip ve bir vizyon da gerektirdiği bilinen bir gerçektir. Bu konuda Ulvi Uraz mercek altına alınmalıdır. Devlet Tiyatrosu'nda başarılı oyunculuk kariyerinin ardından bir süre yurtdışında yaşamış olan Uraz, Türkiye'ye girişinde komünist olduğu gerekçesiyle tutuklanır. Cezaevinden çıktıktan sonra meslektaşları tarafından da dışlanan usta oyuncu Haldun Dormen'in kapıları ardına kadar açmasıyla Andre Roussin'in Nina oyunuyla sahneye döner. Bu toplulukta oynadığı Refik Erduran'ın Cengizhan'ın Bisikleti oyunu da ayrıca ses getirir. Daha sonra Muhsin Ertuğrul'un davetiyle bir süre Şehir Tiyatrosu'nda oynayan Uraz, halk tiyatrosu düşünü kendi tiyatrosunu kurarak gerçekleştirir. Tiyatrosunun ilk program dergisi Pastav'da, sanat anlayışını: "Kendi insanımızın sorunlarını, soluğunu, gülüşünü, ağlayışını gösterme mutluluğu kazanılacaktır." sözleriyle açıklar (Küçük Sahne, Pastav, Ben Devletim, yıl 1, sayı 4).

Uraz, 1961 yılında Dost Oyuncuları'nda Haldun Taner'in *Günün Adamı* ve Labiche'in *Para İsteme Benden* oyunlarını oynadıktan sonra, Ulvi Uraz Tiyatrosu'nda *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununu sahneye taşır. 1 Ekim 1964'te Küçük Sahne'de galası yapılan oyunu, aralıksız olarak 670 kez sahneleyerek bir rekora imza atar. Uraz, oyundaki Vicdani rolüyle İlhan İskender Armağanı'nı kazanır.

Mal sahibiyle çıkan bir anlaşmazlık nedeniyle Küçük Sahne'den ayrılır ve tiyatrosunu Aksaray'daki Küçük Opera'ya taşır. Zeki Alasya ve Metin Akpınar kadrodan ayrılmış, yeni versiyona Müjdat Gezen, Ali Poyrazoğlu, Ercan Yazgan, Tolga Tigin, Yalçın Gülhan katılmıştır.

Beyoğlu'nun trafiğe kapanması ve eğlence anlayışının değişmeye başlamasıyla beraber Aksaray'a dönmeye karar veren tiyatrolardan biri de Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu olmuştur. Topluluk, 1967 yılında, daha önceleri Saime Bekbay ile Orhan Çubukçu'nun kurduğu tiyatroya ev sahipliği yapan Fatih Tiyatrosu'na geçme kararı almıştır. Sururi-Cezzar ikilisi Fatih'teki sezona, Refik Erduran'ın 1960 sonrasındaki aydın duruşunun eleştirisini yapan *Kelepçe* ve Aydın Engin'in *Aykırı* adlı oyununu sahneleyerek başlamıştır. Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914* oyununu sahnelemeye hazırlarken konuk yönetmen olarak davet ettikleri Haldun Dormen, *Sokak Kızı İrma* 'nın yeni bir versiyonun daha çok seyirciyle buluşacağını düşünerek repertuarın değişiminde

etkili olmuştur. Gülriz Sururi otobiyografisinde (2016) bu yanlış kararı, “Müslüman mahallesinde salyangoz satmaya” benzetir.

Fatih'teki tiyatroya hiç yeni seyirci gelmediğini, yerel halkın belki de tiyatronun halkın ayağına gidiyor olmasını küçümsendiğini, eski seyircilerinin ise her şeye rağmen Beyoğlu'na çıkıp tiyatro izlemenin yanı sıra sosyalleşmeyi yeğlediğini belirtir

Bu arada Beyoğlu Küçük Sahne'nin mal sahipleri olan Borovalı ailesi, Küçük Sahne'ye kuruluşundaki ilk oyun olan Fareler ve İnsanlar'dan beri emek vermiş olan Mücap Ofluoğlu'nu davet eder. Muhsin Ertuğrul ile Şehir Tiyatrosu'nda yıllarca çalışıp Polonius ve Cyrano gibi roller oynamış olan Mücap Ofluoğlu, 1958'de Beyoğlu'nda bir sanat galerisinin üst katında kurduğu oda tiyatrosunda Matmazel Julie ve Tersine Dönen Şemsiye Gibi oyunlar oynamıştır. 1966 yılında tiyatrosunu Küçük Sahne'de kurmaya ikna olur ancak hasılat ortağı olarak, geçmiş oyunların aynı zamanda gişe başarılarına tanık olan mal sahiplerinin, Rifat Ilgaz ya da Haldun Taner'in bir oyunuyla başlanılması konusundaki ısrarını geri çevirerek bulvar tiyatrosuna yönelir. Mücap Ofluoğlu Tiyatrosu, Suzan Uztan'ı da kadroya katarak Kaktüs Çiçeği, İkiz Kardeşim David gibi bulvar oyunları oynarken Ofluoğlu, Haldun Taner'in bir kabare denemesi yapmak istediğini ancak kendisinin bu türe çok yabancı olduğunu, ayrıca Küçük Sahne'nin bu tür oyunlar için uygun olmadığını belirterek bildiği türde oyunlar oynamayı seçmiştir. Vatan Kurtaran Şaban oyunu Mücap Ofluoğlu tarafından reddeilen Haldun Taner, bunun üzerine Zeki Alasya, Metin Akpınar, Ahmet Gülhan, Çetin İpekkaya, Arif Erkin ile Parmakkapı sokağındaki Gen-Ar Tiyatrosu salonunda yepyeni bir oluşum başlatır. Türkiye'nin en önemli tiyatrolarından Devekuşu Kabare Tiyatrosu böyle doğar.

Yurtdışında tanıştığı kabare tiyatrosuna tutkun olan Haldun Taner, 1962 yılında Gen-Ar Kulüp olarak bilinen mekânda kabare denemeleri yapmış, Suna Pekuysal, Mehmet Ulusoy, Erol Günaydın, Nüvit Özdoğru, Turgut Boralı ile beraber bir piyano eşliğinde Bu Şehri İstanbul oyununu gerçekleştirmiştir. Aynı salonda Yılmaz Gruda'nın meddah gösterilerine yer verilir ve 1965 yılında İstanbul Sanat Tiyatrosu kurulur. Suna Keskin, Tuncel Kurtiz, Erol Günaydın, Şevket Altuğ, Cahit Irgat, Dikmen Gürün, Savaş Dinçel, Ali Poyrazoğlu gibi isimler bu toplulukta Çorbamdaki Kız, Kırk Kırat gibi bulvar oyunlarının yanı sıra Slavomir Mrozek'in Polisler ve Nâzım Hikmet'in Yolcu oyununu sahneler. Ancak, İstanbul Sanat Tiyatrosu'nun Yolcu turnesinde büyük baskılarla karşılaşmış, oyun çoğu Anadolu kentinde yasaklanmıştır. Sağcı basının hedef göstermesine rağmen ısrarla turneye devam eden Suna Keskin ve Tuncel Kurtiz bazı

yerlerde oyunun oynanması için imza toplamış, yapımcı Muhtar Kocataş oyun yüzünden İstanbul'daki cemiyet hayatından dışlanmıştı.

Gen-Ar Tiyatrosu kapandıktan sonra Deveküşü Kabare Tiyatrosu, Sıraselviler Kulüp 12'ye taşınır. Oyun izlerken rahatça sigara, içki içilen bar ortamının minik sahnesinde 1967 yılında Haldun Taner'in Vatan Kurtaran Şaban adlı kabare oyunu, Arif Erkin'in müzikleri, Çetin İpekkaya'nın rejisiyle sahnelenir. 450 kez oynanan bu oyunun ardından Taner'in Bu Şehr-i-İstanbul Ki, Boris Vian'ın Generallerin Beş Çayı ve Eugene Ionesco'nun Gergedan oyunları oynanır. Topluluğun dinamik kadrosunda Zeki Alasya, Metin Akpınar, Ahmet Gülhan'ın yanı sıra Perran Kutman, Cihat Tamer, Oya Alasya, Kemal Sunal da vardır. Topluluğun en büyük başarısı ise Haldun Taner'in kaleme alıp 1970'te Ahmet Gülhan'ın yönettiği Astronot Niyazi olur.

Alternatif mekân düşüncesi, Ayla-Beklan Algan'ın önderliğinde Nişantaşı LCC'de başlatılan bir özel kurs ile de gelişir. 1965 yılında, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'na müdür olarak atanan bir mezbaha müdürünün tiyatroya müdahale etmesi üzerine istifaya eden Ertuğrul ve Alganlar, LCC'de çok kısa süre içinde Rutkay Aziz, Nevra Serezli, Macit Koper, Sevil Üstekin, Mehmet Çerezcioğlu, Taner Barlas, İsmet Üstekin gibi genç değerleri tiyatroya kazandırmışlardır. Kent Oyuncuları'nın Üç Kuruşluk Opera oyununu yönetirken tiyatrodaki yeniliğin sadece içerik ve biçim değil, uzama da dayalı olduğunu vurgulayan Tuncay Çavdar'ın tasarladığı LCC, çerçeve sahne anlayışını kırmak isteyen, oyuna göre etkin olarak şekil değiştiren, tiyatrodaki mekân-uzam ve seyirci ilişkisini sorgulayan bir yapıya sahiptir. LCC'nin ilk mezunlarının profesyonelliğe geçiş oyunu olan Marat Sade bu sahnede oynanır; Marat rolünü Mehmet Çerezcioğlu üstlenir. LCC'nin avant garde yapısı kısa sürede şekil değiştirir, yine çerçeve sahne geleneğine dönülmesinden sonra Münir Özkul Tiyatrosu bu tiyatrodaki Sersem Kocanın Kurnaz Karısı oyunun prömiyerini yapar. Mücap Ofluoğlu Tiyatrosu'nda Şirin Devrim'in başrolünü oynadığı Satılık Kat oyunundan sonra LCC kapanır.

İstanbul'daki özel tiyatrolar, Meşrutiyet döneminden beri genellikle yerleşimin yoğun olduğu Avrupa'da yoğunlaştığı halde, mesire yerlerindeki yazlık tiyatrolarda da geleneksel tiyatro gösterileri yapılmış, tuluat tiyatrosu ustalarından Kel Hasan ilk kez burada sahneye çıkmıştır. Öte yandan pek çok Ermeni sanatçının oluşturduğu kumpanyalar Kadıköy'den Tuzla'ya hatta Adalar'a uzanan bu geniş hinterland içinde temsiller vermişlerdir. İlk profesyonel Ermeni kadın oyuncu Ağavni Hamsiyan (1856) ve ilk profesyonel Müslüman kadın oyuncu Afife Jale Kadıköy'de sahneye çıkmıştır.

Muhsin Ertuğrul da 1912’de yurtdışından döndükten sonra Burhanettin Tepsi Kumpanyası ile ilk kez Caddebostan’da sahneye çıkmıştır. 1927 yılında inşaatı tamamlanan Süreyya Paşa Tiyatro ve Sineması ve inşaatı 1935’te tamamlanan Kadıköy Halkevi’nin ardından açılan diğer sinema ve tiyatrolarla da Kadıköy’deki özel tiyatrolar hareketlenmiştir. Dormen Tiyatrosu, Papaz Kaçtı oyunu ile 1955’te ilk kez Kadıköy’de perde açmıştır.

Öte yandan, Bahariye Caddesi’nde 1968 yılında açılan Kadıköy İl Tiyatrosu’nda Sezer Sezin ve Üner İlsever, birkaç yıl boyunca Aziz Nesin’in Barbaros’un Torunu, Nâzım Kurşunlu’nun Dedem Bebek Oldu, Philip King’in Dananın Kuyruğu gibi yerli ve yabancı komediler sahnelemiştir.

Kadıköy’ün en uzun süreklilik gösteren özel tiyatrosu ise Tevfik Gelenbe Tiyatrosu’dur. 1964’te Üsküdar Sunar Tiyatrosu’nda kurulan Tevfik Gelenbe Tiyatrosu, 1975-1994 yılları arasında Bahariye’de kesintisiz perde açar. Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu’nda oyunculuk yapmış olan Tevfik Gelenbe kendi tiyatrosunu da bu anlayışla sürdürür.

Yazının başında da belirtildiği gibi, bazı baskılara rağmen 1960’lardaki göreceli özgürlük ortamı bazı oluşumlara da olanak tanımıştır. Yurtdışında eğitim görüp Giorgio Strehler’in asistanlığını yaptıktan sonra Türkiye’ye dönen Mehmet Ulusoy, önce Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu’nda Kurban oyununu yönetmeye talip olmuş, kendisine bu fırsatın tanınmaması üzerine Devrim İçin Hareket Tiyatrosu’nu kurarak grev meydanlarında sokak tiyatrosu gösterileri yapmıştır.

Genç bir tiyatronun genç sanatçılarla düşlendiği 1960’larda, aslında tiyatro seyircisi de gençtir. Saat 6 oyunları üniversitelilere ve genç aydınlara cazip gelmekte, kentsoylular da tiyatroyu önemli bir eğlence ve sosyalleşme aracı olarak görmektedirler. Tiyatro seyircisinin toplam sayısı çok olmasa da kent nüfusuna oranla yüksektir. Tiyatrolar, art arda oyunlar çıkartarak izleyicilerin sezon içinde birkaç kez ziyaret etmesini sağlar.

Bu dönemde amatör tiyatro da canlıdır. İstanbul’da da, A Dergisi Grubu adıyla anılan Doğan Hızlan, Demir Özlü, Tezer Özlü, Sezer Duru, Adnan Özyalçın, Sennur Sezer, İsmet Sungurbey gibi edebiyatçılar ve felsefeciler Çemberlitaş’ta Kemal Abi’nin Kahvesi mekânında Ali Poyrazoğlu, Müjdat Gezen, Savaş Dinçel, Celile Toyon, Yaman Tüzcet gibi genç tiyatrocularla sanat ve felsefe konusunda fikir alışverişinde bulunur. Grup 6 adlı amatör topluluğun Yenikapı’daki 30 kişilik salonunda Pirandello’nun Ağzı Çiçekli Adam, Cahit Atay’ın Pusuda, Tennessee Williams’ın 27 Vagon Dolu Pamuk

oyunları oynanır. Aynı dönemlerde Aksaray'da Türkiye Öğretmenler Sendikası'nın binasında oluşturulan TÖS tiyatro topluluğu da Sermet Çağan'ın önderliğinde çalışmalar yapmaktadır. Yüksel'in (2019) belirttiği gibi, 1957-63 yılları arasında faaliyet gösteren Genç Oyuncular, Aram Gümüryan, Arif Erkin, Ergun Köknar, Atila Alpöge, Çetin İpekkaya, Ayla Alpöge, Mehmet Akan, Ani İpekkaya, Oya Başak, Genco Erkal'ın öncülüğünde Batının yenilikçi tiyatrosu ile geleneksel tiyatroyu harmanlayarak yeni denemelere imza atar. Genç Oyuncular, Erdek Şenliği'ni de düzenleyerek yurdun çeşitli bölgelerinde tiyatro heyecanının artmasını sağlamıştır. Hatta, Genco Erkal'ın düşü Anadolu'da yapılan bir profesyonel tiyatro kurmaktır. Dostlar Tiyatrosu önce Adana'da yapılmak istenir, ancak uzun vadede yerel destekçilere boyun eğileceği düşüncesiyle bu düşünceden vazgeçilir.

Eminönü'ndeki Yeşilay bünyesinde kurulan, Oğuz Aral'ın da pantomim kursu yöneticileri arasında yer aldığı, Seden Kızıltunç, Cüneyt Türel, Ergin Işıksel gibi genç oyuncuların yer aldığı Yeşil Sahne'nin yanı sıra, İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği bünyesinde Eminönü Halkevi'nde Gençlik Tiyatrosu adıyla kurulan tiyatrodaki Metin Serezli, Tuncel Kurtiz, Ülkü Tamer, Nisa Serezli, Halit Akçatepe, Güngör Dilmen, Vasıf Öngören, Sermet Çağan, Şemsi İnkaya, Erol Keskin, Oktay Arayıcı, Levent Dönmez, Pınar Kür, Aden Tolay, Rana Cabbar, Aydın Engin, Zihni Göktay, Tunca Yönder, Nejat Övünç, Üstün Korugan, Osman Arolat, Atilla Tokatlı gibi dönemin amatörlerinden oluşan güçlü bir kadro yer almıştır. Tezin Ses Tiyatrosu bölümünde Avni Dilligil'in bu çalışmalara öncülük ettiği ve Türkiye'nin ilk gençlik tiyatrosu hareketini başlattığından söz edilmişti. Cüneyt Türel, Dilligil'in profesyonel tiyatrodaki hayallerini gerçekleştiremediği ve köreldiğini düşündüğü için böyle bir hareketin içinde yer aldığını düşündüğünü söylemiştir:

“Yanılmıyorsam Avni Dilligil'in ilk işlerinden bir tanesi Pabuççu Ahmet'tir. O ünlü Avusturya Kütüphanesi'nde Fahir İz tarafından bulunmuş, metnin anonim olduğu sanılan ama kaydedenin İstanbullu bir Ermeni olduğu bilinen Pabuççu Ahmet'in Maceraları adlı geleneksel bir oyunla Gençlik Tiyatrosu Türkiye'de ilklerden birini başlatmıştır. Ardından Turgut Özakman'ın katkılarıyla Karagözün Dönüşü adlı oyunla gene geleneksel bir tiyatro denemesine girişilmiştir.” (Kurhan, Saral, Ulutepe ve Mordeniz, 1996)

Eminönü Halkevi'nde Oktay Arayıcı'nın Dışarıda Yağmur Var, Carl Van Doren'in Aria di Capo gibi oyunları oynanmış, Güngör Dilmen'in Midas'ın Kulakları, Necati Cumalı'nın Boş Beşik, Sermet Çağan'ın Ayak Bacak Fabrikası gibi oyunları profesyonel tiyatrolardan önce burada başlamıştır. Cüneyt Türel, Ankara Sanat Tiyatrosu'nun daha

sonra büyük başarılarından biri olan bu oyunun başta Asaf Çiyiltepe ve Güner Sümer tarafından ret edildiğini ve Eminönü Halkevi başarısının ardından sahnelerde yer bulduğunu belirtir. (Kurhan, Saral, Ulutepe ve Mordeniz, 1996) Tezin Ses Tiyatrosu bölümünde, Türkiye tiyatro tarihinde ilk profesyonel Ionesco oyununun Kent Oyuncuları tarafından Genco Erkal rejisiyle gerçekleştirilen Sandalyeler ve Ders olduğu belirtilmişti, ilk amatör Ionesco prodüksiyonu ise yine Eminönü Halkevinde sahneye konulan Amadee'dir.

Halkevinin geleneğinde olan tiyatro festivalleri, 1960 dönemlerinde daha da hareketlenerek, uluslararası tiyatro şenliklerine dönüşmüştür:

“Cüneyt Türel'e göre bugün İstanbul'un övündüğü kültür sanat festivallerinin öncülüğünü Gençlik Tiyatrosu yapmıştı. Bu festivallerde ülkeler arası bir etkileşim mümkün hale geliyordu. Mesela bize Goldoni'yi öğreten Goldoni'nin kaynaklık ettiği İtalyan Venedik Tiyatrosu Kafoskari olmuştur. Grotowski'lerin, Szajna'ların içinde yer aldığı tiyatronun çizgilerini, 1960'lı yılların Polonya tiyatrosunu onların öğrencileri niteliğindeki Varşova'dan üniversite öğrencileri arkadaşlarımız sayesinde biz de tanıyabildik. O dönemde birçok ülkenin tiyatrosunu izleme şansımız oluyordu. Buna karşılık, bizim de yabancı ülkelere iade-i-ziyaretimiz oluyordu ve ortaya çok zengin bir kültür alışverişi çıkıyordu.” (Karaboğa, vd., 2011, s. 131)

Aynı dönemde, özellikle Ankara'da çok hareketli bir tiyatro yaşamı vardır. AST, sosyalist gerçekçilik çizgisinde oyunlar oynarken bir yandan Genco Erkal'ın oynadığı Türkiye'deki ilk tek kişilik oyun olan Bir Delinin Hatıra Defteri'ne imza atmıştır. Bu oyun daha sonra bağımsız bir prodüksiyon olarak Beyoğlu Elhamra'da da oynanmıştır.

Tiyatro sanatının yaygınlaşması için yerel tiyatro hareketini çok önemseyen Muhsin Ertuğrul, 19 Haziran 1954'te Ordu'ya davet edilir ve Ordu Belediye Tiyatrosu'nu kurar. 4 Şubat 1965'te Türkiye'nin üçüncü ödenekli tiyatrosu olarak açılan OBKT'nin ilk oyunu Hülleci'dir. Ergun Köknar topluluğun ilk genel sanat yönetmenidir. Dostlar Tiyatrosu'nun kuruluşunda da Adana ya da Erzurum'un yerel tiyatrosu olma düşüncesi hakim olmuş, ancak bölgedeki sermayenin gücüne bağımlı olunabileceği endişesiyle vazgeçilmiştir.

1960'lar, özel tiyatroların sadece sahnede değil kulislerde de tiyatro araştırarak, dil bilenlerin yeni oyunlar keşfedip, yeni tiyatro kuramlarını sorgulayarak geliştikleri bir dönemdir. Bu sürece oyuncular da katılır, yeni oyunları araştırırlar, tiyatro hakkında fikir alışverişinde bulunurlar. Görüldüğü gibi, 1960'larda özel tiyatrolar Batılı çağdaş

oyunlardan, operetlere, siyasi taşlamalardan farslara, epik tiyatro örneklerinden köy temalı oyunlara, gerçekçi oyunlardan uyumsuz tiyatroya, kabarelerden farslara, adaptasyondan müzikallere uzanan bir çeşitliliğe sahiptirler. Shakespeare, Ibsen, Brecht, Çehov, Gogol gibi yazarlara yer vererek her türlü yeniliğe öncülük etmişlerdir. Yerli oyunlar ekiplerle beraber geliştirilmiştir. Başta Batılı formlarda oyun üretimi beklentisiyle karşılaşan yazarlar artık kendi sahne dillerine hakimdirler. Genco Erkal'ın (kişisel iletişim, Temmuz 2019) vurguladığı gibi Commedia Del Arte tekniğiyle yazılan Nalınlar, ilk epik tiyatro örneği Keşanlı Ali Destanı, halk tiyatrosu örneği Hababam Sınıfı bu konuda öncüdür. Tiyatronun bu yıllardaki üretkenliğinde çevirmenlerin de payı vardır. Asude Zeybekoğlu en üretken bulvar tiyatrosu çevirmenlerindendir, Sururi-Cezzar Tiyatrosu'nun Elhambra'da oynadığı Palto'yu Cemal Süreya çevirir. Sevgi Sanlı, Cevat Çapan, Hale Kuntay, Zihni Küçümen gibi isimlerin yanı sıra Ali Poyrazoğlu, Nisa Serezli, Göksel Kortay, Lale Oraloğlu gibi tiyatro insanları da Türk diline eserler kazandırır.

Oyun ve Tiyatro gibi aylık olarak düzenli çıkan tiyatro dergileri vardır. S. Günay Akarsu ve Seçkin Cılızoğlu gibi isimler bu konuda öncülük yapmıştır. Her gazetede mutlaka tiyatro eleştirileri yayımlanmaktadır. Öte yandan, Kamuran Yüce'nin önderliğinde kurulan Kent Oyuncuları Yayınları, program dergilerinde zengin dramaturji raporları, yazar tanıtımları, dünya tiyatrosu ve edebiyatı ile ilgili güncel görüşler ve tartışmalara yer verir. Diğer tiyatrolar da program dergisini önemser ve seyirciyi bilgilendiren bir kaynak olarak kullanırlar. Tiyatroların maddi kaynak sağlamasında da büyük katkısı olan program dergilerinde pek çok şirket reklamı yer alır.

Öte yandan, 1960'larda pek çok özel tiyatronun birbirinin içinden doğduğu, bazen anlaşmazlık bazen salon yokluğu, bazen seyirciyle buluşamama nedeniyle kimilerinin hızlıca dağıldığı görülmektedir. Ancak özel tiyatro sahnelerinde ABD'de eğitim alan Haldun Dormen'den, Engin Cezzar'a, Şehir Tiyatrosu ya da Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılan Yıldız Kenter, Müşfik Kenter, Muazzez Kurdoğlu, Gazanfer Özcan gibi isimlere, geleneksel tiyatrodan usta çırak ilişkisiyle yetişen Nejat Uygur, Tevhid Bilge, Vahi Öz, Asuman Arsan gibi oyunculara, Nisa Serezli, Ayfer Feray, Yılmaz Gruda gibi farklı mesleklerden tiyatroya geçiş yapanlara rastlanır. Galatasaray Lisesi ve Robert Lisesi'nin tiyatro kollarından donanımlı tiyatro insanları yetişmiş ve çağın estetiğinde söz sahibi olmuşlardır. Oyuncuların çoğu alaylıdır, konservatuvanlı olanlarsa zamanın ağıdalı tiyatro anlayışını kırarak yeni oyunculuk biçemlerine imza atarlar.

3.3. 1970'ler

Bu kültürel zenginlik ve aydınlanma dönemi 1971 Muhtırası ile sekteye uğrar. Sansür hortlar, sinema ve televizyon gibi farklı eğlence anlayışları öne çıkar. Çok fazla tiyatronun kurulmuş olması nedeniyle, ekip ruhu kaybolur, kadrolar zayıflar, tiyatro kurucularının tek star olduğu kısırlaşma görülür. Kentleşmenin, trafiğin, terörün de etkileri görülmeye başlar. Beyoğlu'nun ve Aksaray'ın pek çok güzel tiyatrosu sinemaya çevrilip Yeşilçam'daki erotik filmler furyasına uyarak düşüş göstermiştir. Bazı köklü tiyatrolar, artık genç seyirciyi yakalayamaz hale gelir ve burjuva kökenli izleyicinin de sokağa çıkmaktan ürkmesiyle birlikte, kan kaybeder. Bu nedenle başta Dormen, Kenter, Sururi-Cezzar toplulukları olmak üzere pek çok ekip farklı arayışlara girer. Bu arayışların bazıları, tiyatronun yazar, yönetmen, oyuncu, tasarımcı, seyirci elementlerinden birinin eksik kalması nedeniyle başarısız olur; oyuncular her türe uyum sağlayamaz, rejî ve dramaturji yoksunluğu fark edilir. Oyun yazarlarının 1960'larda özgün türler üretme özgürlüğü bir kısıtlamaya dönüşmüştür. İyi bir oyun yerine "epik kurallara uygun bir oyun", "siyasi açıdan doğru içeriği olan bir oyun" gibi kavramlar tartışma konusu olmuştur. Politik tiyatro örnekleri artar, ancak bazı jargonlar veya fraksiyona dayalı ideolojiler kural gibi görülmeye başlamıştır. Bunun nedenlerinden biri, sendikalar ve derneklerde örgütlü bir seyirciye hızlıca ulaşırken, estetik değerler yerine oyun oynanan kitlelerin duymak istediklerini hızlıca iletme derdidir. "1960 sonrasında, sol içerikli yayınların çevirisiyle yaygınlaşan sosyalist düşünce biçimi, 68 olaylarıyla başlayan öğrenci/ işçi hareketleri ve toplumsal-siyasal bunalımın etkisiyle politize olan kitlelere koşturarak, sanatta da politize/angaje olma durumunu ortaya çıkartmıştır." (Bek, 2007, s. 60)

Dormen Tiyatrosu, yukarıda sıralanan nedenlerin etkisi ve kadrosunun kontrolsüz biçimde genişlemiş olması nedeniyle 1972 yılında kapanır. Dormen, 6 oyunlarındaki güçlü kiracısı Kent Oyuncuları'nı kaybetmiş, bu boşluğu doldurmak için kadrosunu genişletmiştir. Ancak ekibin güçlü isimleri olan Nisa Serezli, Ayfer Feray, Metin Serezli, Altan Erbulak, Füsün Erbulak, Nevra Serezli gibi oyuncular ekipten kopmuş, kendi tiyatrolarını kurmuşlardır. Ayfer Feray ile Nisa Serezli başta ortaklık kurmuş, daha sonra kendi başlarına tiyatro yapmaya başlamışlardır. Ayfer Feray Tiyatrosu, Yedi Kocalı Hürmüz ile büyük başarı sağlamıştır. Ama 1971'de Mücap Ofluoğlu ve Gülsün Kamu tiyatroları, 1972'deyse Muammer Karaca ve tiyatrolarıyla birlikte Ayfer Feray tiyatroları kapanmıştır. Muammer Karaca'nın salonunu terk etmek zorunda kalmasından sonra Ali

Taygun ve Beklan Algan bu salonda Müfettiş oyununu sahneleyerek direnirler, ancak Karaca Tiyatrosu belediyenin yemekhanesine dönüştürülür.

Dormen Tiyatrosu perdelerini kapattığı zaman, kimi eleştirmenler bunu burjuva sanatının işlevini yitirmesiyle eşleştirirler ve Dostlar Tiyatrosu ile bir karşılaştırma yaparlar Cansu Karagül, 1970’li yılları “Siyasal Alanda Yaklaşma-Tiyatroda Baskı ve Başkaldırı Bir Arada” başlığıyla ele almıştır. (Karagül, 2015, s. 105).

Genco Erkal ve arkadaşları, Genç Oyuncular’ın sanatsal çizgisini devam ettirme ilkesiyle 1969 yılında Harbiye Yapı Endüstri Merkezi’nde Dostlar Tiyatrosu’nu kurmuştur. Dostlar Tiyatrosu’nun ilk oyunu Atila Alpöge’nin Hasan Tahsin adıyla kaleme aldığı Ha Me Ka Ha Ha Pe’dir. Kadroda Genco Erkal’ın yanı sıra, Mehmet Akan, Şevket Altuğ, Arif Erkin, Bilge Şen, Halit Akçatepe vardır. Tiyatro 70 için yapmış olduğu söyleşide Genco Erkal (Tiyatro 70, 1970), Dostlar Tiyatrosu’nun ulusal tiyatronun yaratılmasına katkıda bulunmayı hedeflediğini, ancak henüz yazım aşamasını tamamlamamış olan yazarların oyunları istenilen düzeye ulaşmayınca, çizgisini mecburen değiştirdiğini belirtir.

İlk oyunun hayal kırıklığı yaratması üzerine, Dostlar Tiyatrosu repertuvarına hemen Genco Erkal’ın Nevra Serezli ile daha önce Ankara Sanat Tiyatrosu’nda oynadığı Durdurun Dünyayı İnecek Var eklenir. Yapı Endüstri Merkezinde birinci sezonun sonunda sahnelenen ve gerçek bir olaydan yola çıkan Rosenbergler Ölmemeli ise Dostlar Tiyatrosu’nun ilk önemli başarısıdır. 1970-71 sezonunda Küçük Sahne’ye taşınan Dostlar Tiyatrosu, Sartre’ın Nekrasof oyununu Cemal Süreya çevirisiyle oynar. Küçük Sahne’de Zeliha Berksoy’un daha önce Ankara Birlik Sahnesi’nde oynadığı Asiye Nasıl Kurtulur da repertuvara alınır. H. Eren’in (1997) yüksek lisans tezinde, Genco Erkal oyunun aceleye geldiğini ve derinlikli bir yorum getiremediğini belirtir. 1972’de Turhan Selçuk’un yazdığı Abdülcanbaz, Mehmet Akan, Engin Ardıç, Macit Koper, Genco Erkal tarafından adapte edilerek Elhambra’da oynanır. Tiyatro, 1973 sezonunda Şişli’de Ümit Tiyatrosu’nun salonuna taşınır. Ayşegül Yüksel, bu dönemde Dostlar Tiyatrosu’nun bir kültür merkezi kimliğine büründüğünü, Ruhi Su’nun öğretmenliğindeki Dostlar Korosu, Mehmet Akan’ın sorumluluğunda Halk Sanatları Derneği’ne ve tiyatro kurslarına sahip olduğunu, Seyirlik adlı bir aylık haber dergisi çıkartarak abonelere ücretsiz kültürel etkinlikler sunduklarını vurgular. Ayrıca bir işçi kolu da oluşturulmuştur.

İşçi kolunun da katılımıyla sahneye taşınan Alpagut Olayı ve 1974'teki AKM sabotajını sorgulayan Sabotaj Oyunu, Dostlar Tiyatrosu'nun belgesel tiyatro türünde yoğunlaştığını gösterir. 2007 yılında oynanan Sivas 1993 ile bu türün doruk noktasına ulaşılır.

Aynı dönemdeki bir başka politik tiyatro olan Halk Oyuncuları, 27 Ocak 1969'da Devri Süleyman oyununu sahneledikleri sırada Küçük Opera kundaklanır. Aydın Engin'in yazdığı ve siyasi erkin eleştirildiği oyunda, Ankara Sanat Tiyatrosu'ndan ayrılmış olan Tuncer Necmioğlu, Tuncel Kurtiz, Vasıf Öngören, Cengiz Tünay, Tunca Yönder gibi isimler yer almaktadır. Oyun önce oyun yasaklanmış, yasağın kaldırılmasının ardından Küçük Opera Tiyatrosu'nu basan bir grup oyunun oynanmasını engellemeye çalışmıştır. Halk Oyuncuları oyunu sahnelemeye devam edince, Küçük Opera şaibeli bir biçimde yanmış ve yangının failleri bulunamamıştır. Daha önce Tepebaşı Dram Sahnesi'nde sahnelenen Sezuan'ın İyi İnsanı'nda ve Cadı Kazanı'nın oynandığı Atatürk Kültür Merkezi'nde benzeri yaşanmış olan olaylar, 1987'de Muzır Müzikal'in oynandığı Şan Tiyatrosu'nda da neredeyse aynı kurguyla sürmüştür. 1984 yılında Gedikpaşa Tiyatrosu'nun da halkı isyana sevk eden oyunlar oynadığı gerekçesiyle yıkıldığı düşünüldüğü zaman, Güner Sümer'in 1970 yılında Aksaray Azak Tiyatrosu'nda kurduğu İstanbul Sanat Tiyatrosu'nun sergilediği Ayak Bacak Fabrikası oyununun program dergisinin (1970): "Selam sana Gedikpaşa! Türk ulusal tiyatro tarihinin ilk taşlarından birini sen koymuştun! ...Geleceğin mutlu Türkiyesini kuracak üniversitelilerimiz nicedir senin güzelim yokuşundan denizi görüyorlar" diye başlaması başka bir anlam taşır.

1971 döneminde kısa süreli Kültür Bakanlığı yapmış olan Talat Halman özel tiyatrolardan verginin kaldırılacağını açıklamış ancak kısa süren bakanlık döneminde bunu gerçekleştirememiştir. 1972'de de belediye rüsumunun ve eğlence vergisinin kaldırılma çabaları sonuçsuz kalmıştır.

1971'de Kenter Tiyatrosu da Doğan Sigorta'dan aldığı borcun taksitlerini ödeyemediği için haciz işlemiyle karşı karşıya kalmıştır. Dikmen Gürün, Yıldız Kenter'in yaşamının ele alındığı Tiyatro Benim Hayatım adlı eserinde 1970'lerin politik çatışmalar, öğrenci olayları, işçi hareketleri, devalüasyon, 12 Mart Muhtırası, idamlar, 1 Mayıs katliamları, Sivas ve Kahramanmaraş olayları gibi politik nedenlerle zor bir dönem olduğunu yazar. Siyasi konjonktür sadece İstanbul tiyatroları yaşamını değil, gelirini turnelerle dengeleyen özel tiyatroların tümünü etkiler. Öte yandan elektrik kesintileri, devalüasyon, Kıbrıs harekâtı ve koalisyon hükümeti sonrasında artan milliyetçilik

akımlarıyla Şişli'ye kaymış olan kent merkezinde yaşayan azınlıkların kenti terk etmesi sonucunda seyirci azalır. Prof. Mehmet Birkiye'nin, Dikmen Gürün'e aktardığı gibi, Kent Oyuncuları da bu koşullarda repertuvarlarından taviz vermek zorunda kalırlar.

1930 yılında yapım kararı alınan, 1946'da temeli atılan ve 1956'da yapımına başlanan Atatürk Kültür Merkezi, 8 hükümet ve 14 bakanın değişmesinin ardından, 40 yıllık bir sürenin sonunda tamamlanmış, Kültür Sarayı adıyla 1969'da açılmıştır. Ankara Devlet Tiyatrosu'nun yapımlarının turneleriyle çok makul fiyatlara operalar, müzikaller, klasik eserler izlenilebilmektedir. Kültür Sarayı'nın kent merkezinde olması ayrıca çekicidir. Bu binanın aslında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu'na ait olması gerekliliği savunulurken, özel tiyatrolar da Devlet Tiyatrosu'nun haksız rekabet yarattığı gerekçesiyle İstanbul'da perde açmasına karşı çıkar; alım gücü düşen halkın tiyatro biletine bütçe ayıramayacağı kaygısını yaşar. Devrimci çevreler ise, halkın parasının savrulmasıyla emekçilerden kopuk, burjuvaziye hizmet eden bir sanat anlayışını eleştirir. Hatta binanın yanmasının ardından onarım kararına, 308 aydın ve sanatçı, kamuoyunun parasının savrulmaması gerekçesiyle imza toplayarak karşı çıkar.

1975 yılında İstanbul'da 25 özel tiyatrodan sadece 7'si ayakta kalmıştır. Televizyon revaçtadır ve sokağa çıkma endişesi taşıyan kitleler evde kalarak daha güvenli ve rahat bir eğlence anlayışını yeğlemektedir. Böyle bir dönemde, Ali Poyrazoğlu'nun tiyatro kurmaya cesaret etmesi özel bir önem taşır. Muhsin Ertuğrul, Poyrazoğlu Tiyatrosu'nun kuruluşu için program dergisine (1970) yazdığı "Kalkınma ve Tiyatro" adlı yazıda, devletin kalkınma planında yer alan özel tiyatro teşviki konusunu uygulamadığından, karma ekonomiden söz eden siyasilerin bunu tiyatrodan uygulamadıklarından yakınır.

Ali Poyrazoğlu, Beyoğlu'nun artık revaçta olmadığı bir dönemde Küçük Sahne'yi başka seçenek olmadığı için seçtiğini ve aslında bu çerçevede sahnenin kendi hayallerine dar geldiğini söylemiştir (A. Poyrazoğlu, kişisel iletişim, Eylül 2019).

1970'lerin en umut verici girişimlerinden biri, 1973 yılında Muhsin Ertuğrul'un tavsiyesi üzerine Ümit Denizer ve Turgut Denizer'in öncülüğünde kurulan Anadolu Çocuk Oyunları Tiyatro Kolu'dur (AÇOK). Çağdaş bir çocuk ve gençlik tiyatrosu olan AÇOK, gelenekselle çağdaşı birleştiren, görselliği öne çıkartan bir sahne dili yaratma arayışına girer. Keloğlan oyunuyla dünyanın çeşitli tiyatro festivallerine katılır, Avrupa'ya Avrupa'ya gibi oyunlarla gençliğin sosyal sorunlarını da sahneye taşır. Ayrıca, AST'tan ayrılarak İstanbul'a gelen Salih Kalyon'un kurduğu Ankara Çocuk Tiyatrosu, Berlin Grips Tiyatrosu ile işbirliği yaparak çocuk tiyatrosuna yeni bir gerçekçilik

kazandırır. Dormen Tiyatrosu sanatçılarının çoğu da, Akbank Çocuk Tiyatrosu bünyesine katılarak bir yandan sosyal haklarını devam ettirir, bir yandan da çocuk tiyatrosunun profesyonelleşmesini hızlandırır. 1980’lerde Türkbank da Üstün Asutay yönetiminde bir çocuk tiyatrosu kurar.

1970’lerin olumsuz koşullara rağmen, en olumlu girişimlerinden biri Dormen Tiyatrosu’nun en kıdemli oyuncusu Metin Serezli ile en eski oyuncularından Altan Erbulak, Nevra Serezli ve Füsun Erbulak’ın birlikte kurdukları Çevre Tiyatrosu’dur. Tezin ilerleyen bölümünde Çevre Tiyatrosu ayrıca incelenecektir. Çevre Tiyatrosu’nun mal sahibi Hasan Zengin sanat aşığıdır ve yaşadığı Kocamustafapaşa’da bir tiyatro hareketi başlatmıştır. Adil Şengül, Hasan Zengin’in desteğiyle Kocamustafapaşa’da ilk tiyatroyu açmıştır. Ardından, Mehmet Özekit Küçük Komedi Tiyatrosu’nu bu semtte hayata geçirir. Semtte kurulan Türk Yazarları Tiyatrosu, Haldun Taner’in ileri sürdüğü “Türk oynayışı, Türk sahneleyişi, Türk yazısı, Türk algılayışı, Türk üslubuyla oynama” fikrini geliştirerek ulusal bir tiyatro yapmayı hedeflemiş, ancak kısa bir ömrü olmuştur. Fatih’e taşınan Gülriz Sururi-Engin Cezzar yeni bir seyirci kitlesi yaratamamaktan yakınırken, Çevre Tiyatrosu, Kocamustafapaşa’nın semt kültürüne uyum sağlamıştır.

Aynı dönemde yine Şişli’de açılan yeni bir tiyatrodaki Pekcan Koşar Tiyatrosu, Neil Simon’un Ateşli Aşıkların Sonuncusu ile perde açar. Meral Taygun’un yönettiği oyunda Koşar’ın yanı sıra Suna Keskin, Semra Savaş, Meral Köylü Koşar rol almaktadır. Pekcan Koşar, iki yıl sonra Şişli Tiyatrosu’ndan ayrılır ve aynı salona 20 yıl sonra Tiyatrokare bünyesinde oynadığı Salaklar Sofrası ile döner.

Şişli Tiyatrosu, Pekcan Koşar’ın ardından, Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan’a ev sahipliği yapmaya başlar. Aynı yıllarda Haliç’in ötesini terk ederek Şişli’ye taşınan Gazanfer Özcan, bu seçimini her semtte seyirci bulabilecek olmasına bağlar. Özcan, Aksaray’da son olarak kendi güldürü anlayışının dışında kalan, Suavi Süalp’in Üsküdar’ın Karşısında Galata adlı müzikli, danslı, tülüatlı komedisini oynamış, önce Esentepe sonra Şişli Tiyatrosuna taşınmıştır.

20 yıla yakın bir süre boyunca aralıksız perde açan tiyatro artık kent kültürünün bir parçası haline gelmiştir. Aile üyelerinin yanı sıra, pek çok başarılı oyuncunun rol aldığı tiyatrodaki Sülüman Bacanak, Yağmurdan Kaçarken, Karımla Evleniyorum, Deli, Öp Babanın Elini, Karımın Nişanlısı gibi nice başarılı farslar oynanır; ancak her oyunda Gazanfer Özcan ön plana çıkar. Örneğin, oyun karakterlerinin hepsinin adı aynı harfle başlar, seyirci oynanan oyuna değil “Gazanfer Özcan’ın yeni oyununa” gitmeyi konuşur.

Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, mit Tiyatrosu'nda perdelerini İsraili yazar Ephraim Kishon'un Nikah Kâğıdı ile açmıştır, ayrıca repertuarını dengelemek için haftanın bir gününde Michael Gazzo'nun Morfin oyununu oynamıştır. Topluluğun bu dönemde, John Herbert'in cezaevinde eşcinselliği konu alan Düşenin Dostu oyununu sahneye taşıması, LGBT temalı oyunlara cesaret etmesi önemlidir. Daha önce Dormen Tiyatrosu, bir oyununda lezbiyen ilişkiyi sahneye taşımış ancak oyun gişe başarısı elde etmeyince fark edilmeden repertuvardan kalkmıştır. Engin Cezzar'ın arkadaşı James Baldwin'in sahneye koyduğu Düşenin Dostu ise çok ses getirmiş, başta Şişli Cumhuriyet Savcılığı'nca yasaklanan oyun daha çok ilgi toplamıştır. Bu oyundan kısa bir süre sonra dönemin özgürlük hareketinin simgesi sayılan Hair müzikali sahnelenir. Hair, talihsiz bir tarihte, 11 Mart 1971 gecesini başlamıştır. Oyundaki, "deniz nerede" repliği bile şüpheyi karşılanarak Engin Cezzar ifadeye çağrılır. Politik ortam nedeniyle şarkı sözlerine de ayrı anlamlar yüklenir. Bu durum 1955 yılında kuruluş aşamasında olan Dormen Tiyatrosu'nun, 6-7 Eylül olaylarının yarattığı toplumsal travmanın ardından Papaz Kaçtı oyunun adı nedeniyle afişten indirilmesini anımsatır. Hair müzikali, ayrıca kadro problemleri nedeniyle kısa sürede sona erer.

Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, Sururi'nin değişik tipler oynadığı Hint Kumaşı, 1973'te Alfonso Paso'dan Hale Kuntay'ın çevirdiği Evet Evet oyunu ile tekrar ticari olarak güçlenir. Ancak Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, mit Tiyatrosu'nda kimi oyuncularla ticari ortaklık yapısı kurmuştur. Kent Oyuncuları da Harbiye'ye taşındığı zaman kimi oyunculara teşvik için hisse payı vermiş, ancak bu durum her iki tiyatro için de çatışma yaratmıştır. Başka bir sorun da, oyuncuların her prodüksiyonda dönüşümlü olarak başrol talep etmesi olmuştur. Sururi-Cezzar ikilisi, Dormen Tiyatrosu'nun geleneğindeki bu kast anlayışını kabul etmeyerek mit Tiyatrosu yolculuklarını sonlandırır.

Bu süreç içinde, Nisa Serezli-Tolga Aşkıner Tiyatrosu ise önceleri Saat 6'larda, daha sonra mit Tiyatrosu'nun üst katında perde açmaktadır. Tatlı Kaçık adlı oyunda oynadığı Opal karakterinde, bir çöp evi sevgiyle ayakta tutan bir kadın olarak hafızalara kazınan Serezli, İsrail- Mısır savaşında çocuğunu cephede ziyaret eden bir anneyi oynadığı Eli Saghi'nin Paşaların Paşası oyununda da benzer bir başarı elde eder. Büyük bir sahne sempatisine sahip olan sanatçı Caniko, Çılgın Amanda gibi duygusal komedilerle, İstanbul seyircisinin aradığı sıcaklık ve dönemin yarattığı sevgi boşluğunu doldurur.

Küçük Sahne'yi terk ettikten sonra, Ümit Tiyatrosu'nda sahnelenen Çılgınlar Kulübü, Morfin ve ardından Kenter Tiyatrosu'nda sahnelenen Orkestra, Oğlum Çiçek Açtı, Kulüp 12'de oynanan Uzaktan Piyano Sesleri, Fatih'teki yeni bir tiyatro binasında prömiyer yapan Kobay gibi oyunlarla, komedilerin yanı sıra dramatik odaklı oyunlara yönelmiş olan tiyatro, Poyrazoğlu'nun yapımcılığın yanı sıra, oyuncu olarak da başarılarının taçlanması sağlamıştır. Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu'nun, 1980'de semt değiştirmesinin ardından, Küçük Sahne'de Aydemir Akbaş Tiyatrosu bir sezon perde açar. Daha sonra Küçük Sahne'nin de kapanmasıyla, bir zamanların tiyatro cenneti Beyoğlu'nda neredeyse hiç tiyatro kalmaz.

Ancak Devekuşu Kabare, Taksim Sıraselviler'deki Kulüp 12'de varlığını sürdür. Topluluk kuruluşunun onuncu yılını daha önce oynanan skeçlerin kolajıyla kutlar. Çıktık Açık Alınla oyunu da birçok Devekuşu oyunu gibi Devekuşu Marşı'yla başlar, skeçler ara müziklerle bağlanır. Çetin İpekkaya, Ulvi Uraz, Engin Cezzar, Ergin Orbey, Metin Serezli, Ahmet Gülhan gibi yönetmenlerle çalışan Devekuşu Kabare, bazen birçok yazarın kurguladığı tematik skeçlerden (Haneler, Taşıtlar, İnsanlığın Lüzumu Yok, Yasaklar gibi) oluşan oyunlar oynar. Örneğin 1972'deki Dev Aynası oyununda Haldun Taner, Adnan Veli, Oktay Arayıcı, Umur Bugay, Ülkü Tamer, Sadık Şendil, Kandemir Konduk, Cengiz Gündoğdu, Ferhan Şensoy, Zeki Alasya'nın skeçleri kullanılmıştır. Topluluk 1982'de İnsanlığın Lüzumu Yok ve Taşıtlar oyunlarından sonra Kulüp 12'yi terk eder; şehir merkezinde Nişantaşı Konak Sineması'na taşınır, ancak yöneldiği büyük prodüksiyonlar daha çok müzikli, danslı oyunlara evrilir ve kabare geleneğinden uzaklaşır. Bu arada siyasi görüşü de yüzeyselleşir ve eleştiriler siyasi figür taklidi düzeyinde kalır.

Devekuşu Kabare'den ayrılan Haldun Taner ve Ahmet Gülhan, 1980'de Harbiye'de bir gece kulübünde, eski Kulüp 12 geleneğine uygun Tef Kabare'yi kurarak, birkaç yıl sürdürürler. Daha öncesinde Gezen ile Savaş Dinçel de, Kenter Tiyatrosu'nda Miyatro adlı kabare topluluğunu kurar, ancak Miyatro sadece Vatan Yahut Memleket adlı tek bir prodüksiyon gerçekleştirir.

Üsküdar Sunar Sineması da 1971 yılında tiyatroya dönüştürülmüştür. Ergun Köknar-Suna Pekuysal bu tiyatroda Üsküdar Oyuncuları'nı kurarak Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan uyarlanan Kaynanam Nasıl Kudurdu, Muzaffer İzgü'nün yazdığı Kaynanalar, Kaynataalar gibi komediler sergiler. Bu tiyatroda daha sonra Yüksel Özkök'ün kurduğu İstanbul Akademik Sanat Topluluğu Panayot Abacı'nın Sanatçının

Gücü, Oben Güney'in Suç, Esen Yel'in Bir Dünya Masalı gibi oyunlarını sahner. Taner Barlas, duyma engelli Levent Beşkardeş ile birlikte bir pandomim tiyatrosu olan Sessiz Tiyatro'yu kurar.

Bakırköy bölgesinde ise, 1969-70 sezonunda Kenan Pars ve Cihat Tamer, bulvar oyunları oynamayı hedefleyen Bakırköy Tiyatrosu'nu kurar. Daha sonra Bakırköy'de Üstün Asutay ve Ersan Tenşi Ali Baba Tiyatrosu'nu açarlar. 70'lerin ortalarına kadar devam eden tiyatroya, kendi tiyatrosu kapanan Muammer Karaca da katılır. Sadık Şendil'in Kocamın Nişanlı'sı ve Mehmet Karaca'nın adapte ettiği Zır Deliler oyunu oynanır.

1970-71 yılında ise Bakırköy Halkevi Tiyatrosu kurulur ve Beklan Algan'ın Hamlet 1970 uyarlaması oynanır. Kadroda Ümit Denizer, Macit Koper, Cezmi Baskın, Meral Onuktav, Ali Uyandıran, Cemal Ünlü gibi isimler yer almaktadır. Ancak bu girişim de çok kısa sürer.

Görüldüğü gibi, 1970'ler tiyatro adına kısır bir üretimin olduğu bir dönemdir. Seyirci desteği dışında hiçbir kaynağı bulunmayan özel tiyatrolar, sokağa çıkmaktan korkan bir seyirci gerçeğiyle yüzleşmiştir. Anadolu turneleri azalmış, tiyatroların turnelerden elde ettiği gelirler iyice daralmıştır. Ekipler pek çok nedenle dağılmış, ekip oyunları yerine tiyatro sahibinin öne çıktığı oyunlar dönemi başlamıştır. Nejat Uygur, Gazanfer Özcan, Tevfik Gelenbe, Ali Poyrazoğlu, Nisa Serezli gibi tiyatrolarda, seyirci tiyatro sahibini izlemeyi yeğler olmuş, oyunların beğenilmesi değil, tiyatro sahiplerinin devamlılığı aranır olmuştur. Tiyatromuzda hep öncülük yapmış olan Kent Oyuncuları, Dostlar Tiyatrosu, Gülriz Sururi-Engin Cezzar, Devekuşu Kabare tiyatrolarında bile gözler tiyatronun adıyla özdeşleşen kişileri arar olmuş, ekipçe üretim arka planda kalmıştır. Televizyon tiyatroyu olumsuz anlamda etkilemiş, televizyonda öne çıkan isimleri tiyatrodaki izlemek isteyen seyirci için bir çekici güce dönüşmüştür. Seyirci 1960'larda, iyi ekiplerin tiyatrodaki tanınırlığı olan oyuncularını, oyun seçiminde tercih sebebi olarak yeterli bulurken, artık televizyonda öne çıkanların oynadıkları oyunları öncelik sırasına almıştır. Anadolu turnelerinde de televizyondan tanınan nice ismin kurduğu irili ufaklı tiyatro varlık göstermeye başlar. Ancak, televizyonda popüler olan tiyatro sahiplerinin oyunları daha çok rağbet görse de, ileride de görüleceği gibi, popüler kültüre sığmayan bazı isimler çabuk elenir, köklü tiyatrolar bazı güçlülere rağmen her koşulda ayakta kalır.

Güç kaybeden özel tiyatrolar ayakta kalma kavgası verirken, devlet desteğine gereksinim duymuşlar ancak bu konuda da yalnız bırakılmışlardır. Bu ağır koşullarda kendilerini estetik açıdan geliştirme, çağa uyumlama, yeni bir tiyatro anlayışı sorgulama şansı bulamamışlar, bazen tekrara, bazen de içi boşaltmış bir içeriğe sığınarak, günü kurtarma derdine düşmüşlerdir. Güldürü kültürü, tiyatromuzda önemli bir unsurdur ve geleneğinde vardır, ancak siyasi içerikten yoksun ve sadece çağın eğlence anlayışına güdümlenmiş ya da oyuncunun sahne sempatisi, ustalığına ihtiyaç duyan bir güldürü anlayışı, tiyatronun enerjisini tüketmiştir.

Tiyatrolar, güldürü tiyatroları ve siyasi sözü olan tiyatrolar olarak iki keskin çizgiye ayrılmış, bir yandan sansür, yasaklama, tiyatro baskınlarıyla uğraşan siyasi tiyatrolar da, daha derin sözü olan oyunlar yerine, bazen ajit-prop kolaycılığına kaçmak zorunda kalmışlardır. Siyasi içerikli oyunlar oynayan tiyatrolar örgütlü seyirci kitlelerine toplu organizasyonlarla ulaşmayı hedefledikleri için kısır bir politik döngüye girmişlerdir. Ankara Sanat Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu gibi köklü sanat kurumları her cephede kavgaya verirken, bazen de oyunlarının salt siyasi mesajları ölçüt alınarak değerlendirilmişlerdir. Ne yazık ki, genç seyircinin bile yüzeyseli ve çok duyulanı yeğlediği bir dönem siyasi tiyatro söyleminde de etkin olmuştur. Bu arada, emekçiler, ağır yaşam koşulları, sosyal hak mücadelesi gibi yaşamsal güdüler nedeniyle sanattan koparılmıştır. Yeni bir tiyatro izleyicisi profili oluşmasına izin verilmemiştir. Göç alan kentlerde kültür birleştirici bir unsur olarak kullanılacağına, bir ayrışma yaratmıştır. Örneğin İstanbul'a taşınan bir aile, tiyatroları olan bir kentte yaşamayı bir avantaj olarak göreceği yerde, erotik filmlerle kuşatılmış bir kültüre teslim edilmiştir. Popülizm, bir yalnızlaştırma politikası olmuş, getto kültürü yaratılmaya başlanmıştır.

Şehir Tiyatroları, yerinden yönetim modeliyle, her sahneye başka bir genel sanat yönetmeni atamış ve kuruluşundan beri dengeli bir repertuar politikası uygularken, bazı semtlerde suya sabuna dokunmayan oyunlar, bazılarında sadece siyasi ağırlıklı oyunlar oynanmaya başlamıştır. Oyun sonralarında siyasi fraksiyonlar sahneye çıkarak slogan atmış, seyircinin ve oyuncuların da bu sloganlara katılmasını bekler olmuşlardır.

1960'lardaki sinerji, amatör heyecan, yenilik peşinden koşma heyecanı artık yitirilmiştir. Liselerarası Tiyatro Şenliği gibi amatör etkinlikler, genç tiyatronun besleyicisi olmuşken, İLTÖ Şenlikleri 1979 yılında yasaklanmış, ortak üretimden korkulur olmuştur.

Şehir Tiyatrolarının ana sahnesi olan Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nun tahliye edilmesi ve merkezin Harbiye'ye taşınması yönünde bir karar alınır, tiyatro boşaltılır. Ancak siyasi nedenlerden ötürü kundaklanan tiyatrolara ek olarak, bu kez rant derdiyle, 1970 ve 1971'de nedeni belli olmayan iki yangınla, bu tarihi tiyatro da yok edilmeye çalışılır. Ancak Beklan Algan'ın önderliğinde, tasarımcı Metin Deniz'in de katkılarıyla tiyatro küllerinden yeniden doğar ve dekor atölyesi Tepebaşı Deneme Sahnesi'ne çevrilir.

İstanbul Şehir Tiyatroları bünyesindeki Tepebaşı Deneme Sahnesi, 1975 yılında Zeynep Oral'ın kaleme aldığı, Beklan Algan'ın yönettiği Adsız Oyun ile açılır. Bu tiyatrodaki Marat Sade, Peter Salozun Mavalı, Cesaret Ana ve Çocukları, Godot Geldi, Hamlet gibi biçimsel denemeler yapılır, 1982 yılında ise Başar Sabuncu, Peter Brook'tan esinlenerek Bir Yaz Gecesi Rüyası'nı yepyeni bir anlayışla sahneler. Bahar Noktası olarak oynanan oyunu Can Yücel, Türkçe söylemiştir. Ne yazık ki, 1980 yılında sıkıyönetim komutanlığına ihbar edilen sanatçılar 1402 sayılı yasayla fişlenerek işten atılırlar. Bahar Noktası'nın yönetmeni Başar Sabuncu ve kadrosundan bazı sanatçılar da bu kırımdan payını alır, oyun bir süre daha devam eder ancak oyun yönetmeni yeni provalara sokulmaz. Vasfi Rıza Zobu'nun genel sanat yönetmeni olmasından sonra Tepebaşı Deneme Sahnesi birimi lağv edilmiş ve tiyatro klasik bir İtalyan sahneye dönüştürülmüştür. Ancak Tepebaşı Deneme Sahnesi, tiyatro tarihimize özel tiyatrolarımızın değişimini tetikleyen devrimci nitelgi ile geçmiştir. Beklan Algan, çerçeve sahnesini kırarak, yeni bir sahne dili oluşturmak yönündeki arayışlarına zaten 1965'te LCC'de başlamıştır. Bu devrimci hamle de İstanbul'da 1990'larda filizlenen alternatif tiyatroların öncülüğünü yapar.

3.4. 1980'ler

1980'lerin umutsuz atmosferinde Ortaoyuncular'ın kurulması apayrı bir yer taşır. Galatasaray Lisesi'ndeyken Haldun Taner ile tanışan ve Taner'den çok etkilenen Ferhan Şensoy, yurtdışında eğitim aldıktan sonra Türkiye'ye dönmüş, Ayfer Feray Tiyatrosu, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu gibi topluluklarda çalışmıştır. Ayrıca Deveduşu Kabare'nin skeçlerini yazmıştır. 1978 yılında Mete İnselel ile birlikte Anyamany Kumpanya'yı kurmuş ve İdi Aman Avantadan Lavanta oyununu sahnelemiştir. Gelenekselle çağdaşı harmanlayarak, başka bir kültür üzerinden Türkiye'ye göndermeler yapan bu oyun bir anlamda Şahları da Vururlar'ın öncülüğünü yapmıştır.

Ortaoyuncular da aynen Dostlar Tiyatrosu gibi, oyunlarına Harbiye Yapı Endüstri Merkezi Salonunda başlamıştır. İlk kadro Ferhan Şensoy, Zeynep Tedü, Halit Akçatepe,

Ayla Aslanca, Ulvi Alacakaptan, Tarık Pabuçcuoğlu, Zafer Diper, Özkan Uğur, Fuat Güner'den oluşur.

Oyun, İran'daki baskı rejimin ve devrimin öyküsünü başka bir ülke üzerinden anlatır. Epizodik bir yapıya sahiptir. Ancak özgün içeriğinin yanı sıra, tiyatrodaki yepyeni bir dil, müzik anlayışı benimsediği, geleneksel Türk Tiyatrosu'nun açık biçim anlatımını ustalıklarla kullandığı, yabancılaştırma öğelerini yaratıcı biçimde kullandığı için çok yankı uyandırmıştır. Şahları da Vururlar'da, seyircinin yakından tanıdığı tipler seçilmiş, ancak olay örgüsü İran'da kurulmuştur. Brecht'in pek çok oyununda olduğu gibi oyunun sözü yabancı bir öykü üzerinden söylenmiştir. Ulvi Uraz'ın halk tiyatrosu denemeleri, politik bir tiyatro süzgecine oturtulmuş ve Türkiye tiyatrosu ilk kez yepyeni bir jargon kullanarak son derece cesaretli bir geçişe tanıklık etmiştir. Bu seçim tabii ki uyumsuz tiyatronun komedi malzemesini sonuna kadar kullanır. Ancak o döneme değin halkı önce "İstanbul Türkçesi", ardından kendisi gibi konuşturmaya çabalayan tiyatromuzda özel bir tiyatro dili oluşmasının önünü açar. Şenoy da Kafka, Pinter gibi, dilin kalıplarının düşünceyi hapsettiğini düşünerek, özgür anlatım kaynakları kullanır.

Şahları da Vururlar, başta çok küçük bir seyirci grubunun ilgisini çeker. Tiyatro ekibi 13 kişiliktir ama bazen 7 kişiye perde açtığı da olmuştur. Ancak birkaç haftadan sonra ağızına kadar dolu salonlarda büyük ilgi görür. Sezon sonuna gelinmesi nedeniyle erken biten oyun, ertesi yıl Küçük Sahne'ye taşınır. Küçük Sahne artık Ortaoyuncular'ın yuvası olmuştur.

Elmadağ'daki Şan Tiyatrosu, 1970'lerde sinema olarak hayata geçmiştir. Daha sonra, organizatör Egemen Bostancı tarafından kiralanarak, bir müzikhole çevrilmiştir. Bostancı, Uluslararası Sanat Gösterileri AŞ'de, Broadway'e öykünerek büyük prodüksiyonlar gerçekleştirmiştir. Uluslararası Gösteri Merkezi, Harbiye Açık hava Tiyatrosu'nda Sadık Şendil'in yazıp, Cüneyt Gökçer'in sahnelediği ve başrollerinde Ayten Gökçer, Cihan Ünal, Altan Erbulak gibi ünlü oyuncuların yer aldığı Yedi Kocalı Hürmüz müzikaliyle başlamıştır. Ardından Haldun Dormen'in yazıp yönettiği Hisseli Harikalar Kumpanyası sahneye konulmuştur. Bu prodüksiyon aynı zamanda Türkiye tiyatrosunda altın müzikaller çağını başlatmıştır. Neşe-i-Muhabbet, Şen Sazın Bülbülleri gibi Türk müzikallerinin yanı sıra, Nükhet Duru'nun oynadığı Carmen, Şehir Tiyatrosu'nda daha önce büyük başarı sağlamış olan Şener Şen ve İlyas Salman'lı Brecht oyunu Sade Vatandaş Şvayk Hitlerlere Karşı, Ayfer Feray'ın tekrar sahneye döndüğü Hello Dolly müzikalinden esinlenen Çöpçatanın Fendi ve kült olmuş yerli oyunlardan Sait Hop

Sait, Hababam Sınıfı da müzikal olarak sahnelenmiştir. Bu oyunlarda Adile Naşit, Ayşen Gruda, Belkıs Dilligil, Erol Evgin, Mehmet Ali Erbil, Nevra Serezli, Savaş Dinçel, Seyfi Dursunoğlu, Perran Kutman, Turgut Boralı, Ayten Erman gibi starlar sahneye çıkmıştır. Oyunların büyük bir kısmı Haldun Dormen tarafından yönetilmiş olup, bazen içeriği nedeniyle eleştirilse de, sıkıyönetimde karanlık bir atmosfere bürünen İstanbul'un gecelerini şenlendirmiştir.

Nebil Özgentürk'ün hazırlayıp sunduğu Bir Yudum İnsan (2001) adlı televizyon programında Ferhan Şensoy Şan Tiyatrosu'nun Muzır Müzikal'in köktendinci kesime yönelik eleştiriler içermesiyle nedeniyle kundaklandığını belirtmiştir. Muzır Müzikal'in aldığı tehditler nedeniyle, polis koruması altında oynandığını belirten Şensoy, koruma ekibinin birkaç gün öncesinde değiştirildiğini ve kendisinin tesadüfen o gece kulisten erken ayrıldığını anlatmıştır. Dönemin İçişleri Bakanı Yıldırım Akbulut'un, daha yangın bile söndürülmeden, yangının elektrik kontağından çıkmış olduğunu açıklamasını yadırgamıştır. 1971 yılında Haşmet Zeybek tarafından Gazete Tiyatrosu adıyla başlatılan ve günlük gazete haberlerinin yorumlanması üzerinden yola çıkan Gazete Tiyatrosu Ferhan Şensoy tarafından geliştirilmiştir. Tiyatro tarihimizin en önemli olaylarından birinin doğumu, daha önce pek çok kez yaşandığı gibi, çok talihsiz bir olayının yaratıcılığa evrilmesiyle olmuştur.

1980'lerin tiyatro yaşamını belirleyen müzikaller daha sonra Taksim Venüs Tiyatrosu'nda kurulan Kastelli Kültür ve Sanat Vakfı bünyesinde gerçekleştirilmiş, İstanbul Devlet Tiyatrosu'nun kurulmasından sonra DT'ye tahsis edilen salonda, zaman zaman Dostlar Tiyatrosu, Nisa Serezli-Tolga Aşkner Tiyatrosu, yıllar sonra kendi kurdukları tiyatrodaki Feydau'nun Bit Yeniği'ni yeni bir yorumla sahneleyen Altan Erbulak-Erol Günaydın Tiyatrosu da perde açmıştır.

Sıkıyönetim döneminde Baro Han'a sığınan Dostlar Tiyatrosu'nun Nâzım Hikmet, Aziz Nesin, Haldun Taner, Bertolt Brecht'ten derlediği Hergün Yeni Baştan oyunu yasaklanmıştır. Ardından 1981-82 sezonunda Macit Koper'in yönettiği Ağrı Dağı Efsanesi, 1983-84 sezonunda Genco Erkal'ın çevirisini güncellediği Bertolt Brecht'in Galileo Galilei, 1984-85 sezonunda Asiye Nasıl Kurtulur'un yeni bir versiyonu, Maxwell Anderson'un Yalınayak Sokrates, Edward Bond'un Yaz oyunları repertuvara alınır. 1986-87 de Ben Bertolt Brecht, 1987-88'de Bay Puntila ile Uşağı Mati, 1988-89'da Alfred Jarry'den Orhan Duru'nun uyarladığı Üzbik Baba oynanır.

Genco Erkal, Mehmet Akan, Güler Ökten, Macit Koper, Berrin Koper, Zihni Küçümen, Avni Yalçın, Ezel Akay, Zeynep Irgat, Mehmet Esen, Yusuf Elver'in yer aldığı Galileo Galilei hem Erkal'ın rejisi, hem ekibin başarısını perçinler. Ancak Bay Puntila ve Üzbik Baba seyirci çekmez. Bunda grotesk komedi unsurlarının Genco Erkal'a yakıştırılmamasının da etkisi vardır. Üzbik Baba'nın ardından, Genco Erkal, 1990'da, o dönem Çekoslovakya'da Devlet Başkanı olan Vaclav Havel'in Buruk Ezgi oyununu Türk seyirciyle tanıştırır. Topluluk, 1990'da Baro Han'ı terk ettikten sonra Mehmet Ulusoy rejisiyle Sevdalı Bulut'u sahneye taşımıştır.

1980'lerdeki genel umutsuzluk ortamına rağmen pek çok özel tiyatro kurulur. 1982 yılında uygulamaya geçen devlet desteği de tiyatroları cesaretlendirir. Ancak asıl etmen, göreceli olarak, seyircinin tekrar sokağa çıkma cesaretini kazanmış olmasıdır

Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılan Enis Fosforoğlu 1980'de Kadıköy'de kendi tiyatrosunu kurar. Önce 150 kişilik bir mekânda hayata geçen tiyatro, daha sonra Kadıköy'de yeni bir mekâna geçer, Suna Keskin, Füsün Erbulak, Yılmaz Gruda, İsmail Hakkı Şen, Mualla Fırat gibi oyuncularla da kadrosunu güçlendirir. Fosforoğlu Tiyatrosu, John Patrick'in Aceleci Kalp gibi duygusal komedileri, Francoise Sagan'ın Bir Kadın, Bir Erkek, Bir Çocuk, Ray Cooney'nin Kahvaltıda Kalsana gibi duygusal komedileri, İkiz Kardeşim David gibi vodviller, İsmail Nasıl Büyüdü gibi Kishon derlemeleri, Buzlar Çözülmeden, Ayyar Hamza, Şipsevdi, Kanlı Nigar, Genelevde Yas, Seferi Ramazan Beyin Nafile Dünyası gibi yerli oyunlar oynar. 1990'larda maddi çıkmaza düşünce, restore ettiği salonunu Nisa Serezli-Tolga Aşkıner'e bırakır ve İstanbul içi turne tiyatrosu olarak devam eder.

Hadi Çaman da, 1982 yılında Yeditepe Oyuncuları'nı kurar. Bu tiyatronun ilk oyunu olan Kelebekler Özgürdür'ü Haldun Dormen yönetir. Oyun Kent Oyuncuları'nın 6 seanslarında oynar ve tüm Türkiye'yi dolaşır. Kadroda Hadi Çaman, Füsün Önal, Yüksel Gözen, Suna Selen vardır. Daha sonra Durdurun Dünyayı İnecek Var, İstanbul Tiyatro Festivali'nde prömiyer yapar. Metin Serezli'nin sahneye koyduğu oyunun başrollerinde yine Hadi Çaman ile Füsün Önal vardır. Yeditepe Oyuncuları, bir süre sonra Kadıköy'e taşınır ve yabancı oyunlarda daha çok Dormen (Kamp 17, Kalbin Sesi gibi), Mücap Ofluoğlu ya da Nisa Serezli'nin repertuvarını (Pepsi, Maç gibi) tekrarlar. Öte yandan Tuncer Cücenoglu, Haluk Işık gibi yerli yazarların da oyunları oynanır. Yeditepe Oyuncuları, 1990'larda Kadıköy'ü terk ederek, Nişantaşı'nda bir okulun salonunu restore eder. Bu salonda Peter Shaffer'ın Küheylan oyunu Şakir Gürzumar rejisiyle çok ses

getirir, daha önce Mehmet Ali Erbil'in Ankara'da oynadığı başrolde Hadi Çaman'ın keşfettiği Tolga Çevik vardır. Cem Özer, Seviç Erbulak da Yeditepe Oyuncuları'nda çalışan genç oyunculardandır. Hadi Çaman ile Yüksel Gözen'in birlikte oynadıkları, Edward Albee'nin Hayvanat Bahçesi ise iki ustanın oyunculuk şölenidir.

1980'lerde Bakırköy'de Orhan Alkan, ardından Bülent Kayabaş-Ercan Yazgan Tiyatrosu kurulur. Bu tiyatro daha sonra Kocamustafapaşa Çevre Tiyatrosu'nda da perde açar.

Aynı yıllarda kurulan başka bir tiyatro da bir kültür merkezi olarak Esentepe'de hayata geçen Hodri Meydan'dır. Televizyon skeçleriyle popülerlik yakalamış olan Levent Kırca, Arkadaş Kabare adlı topluluğuyla 1977-78 sezonunda önce Kocamustafapaşa'da, ardından kısa bir süre için Üsküdar'da Hayatiye Bir Hayat Ver oyununu oynamıştır. Levent Kırca'nın oluşturduğu Hodri Meydan Kültür Merkezi'nde Münir Özkul, Generalin Aşkı oyunuyla tiyatroya döner. Ayrıca, Tuncer Cücenoglu'nun Kadıncıklar oyunu çok ses getirir. Bir genelevde geçen oyunda Kırca, Parlak tipini canlandırır. Levent Kırca Tiyatrosu, Hodri Meydan'ın ardından 1990'larda Levent Kırca-Oya Başar Tiyatrosu adıyla Küçükçiftlik Parkı'na çadır kurarak, büyük prodüksiyonlara yönelmiştir. Gereği Düşünüldü, Üç Baba Hasan, Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası, Toros Canavarı gibi yerli oyunların yanı sıra Sefiller müzikalini de sergilerler.

1982 yılında Fikret Hakan ve Işıl Yücesoy, Hodri Meydan Tiyatrosu'nda kendi tiyatrolarını kurarak, Erol Günaydın ile beraber Tarlakuşuydu Jülyet oyununu oynarlar. Ancak bu deneme fazla karşılık bulamaz, Işıl Yücesoy ortaklıktan ayrılır. Ertesi yıl Fikret Hakan, Nikos Kazancakis'in Zorba romanını sahneye uyarlar ve Kenter Tiyatrosu'nda sahneler. Oyunda Madam Ortans rolünde Füsün Erbulak Şahin vardır. Zorba'nın ardından, Jack London'un Meksikalı romanı uyarlanır, ancak kalabalık prodüksiyonun masrafları karşılanamaz ve tiyatro kapanır.

Hodri Meydan Kültür Merkezi'nde büyük başarı sağlayan bir başka oyun ise Gülriz Sururi'nin tekrar sahneye döndüğü Kaldırım Serçesi'dir. Edith Piaf'ın yaşam öyküsünü Başar Sabuncu sahneye uyarlamış ve yönetmiş, başlıca rollerde Yılmaz Zafer, Sevil Üstekin, Erdal Özyağcılar, Bülent Erbaşar, İsmet Üstekin, Ali Sururi oynamıştır. Oyun gişe rekorları kırmıştır. Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, daha sonra Deveduşu Kabare'nin boşalttığı Kulüp 12'yi tiyatro haline getirmiş, burada Kabare müzikalini sahnelemiştir. Sururi, 1958 yılında oynadığı Sally Bowles rolünü bu kez Joe Masteroff'un

yazdığı müzikalde tekrarlamış ve Engin Cezzar ile başrolü paylaşmıştır. Tiyatro, aynı dönemde Eduardo de Filippo'nun Filumena oyununu da oynamıştır.

Kocamustafapaşa'ya nice tiyatro kazandırmış olan Hasan Zengin, uzun yıllar Aksaray Küçük Opera ve Şehzadebaşı Gündeş Sineması'nda perde açmış olan Nejat Uygur Tiyatrosu için Aksaray'da PTT'nin sokağında özel bir tiyatro yapmıştır. Nejat Uygur bu tiyatroyu Muzaffer İzgü'nün İnsaniyet oyunuyla açmıştır. Nejat Uygur Tiyatrosu, Aksaray'da birkaç yıl geçirdikten sonra, 1979 yılında yine kentin merkezine, Ümit Tiyatrosu'na taşınmış, bu tiyatroyu Alo Orası Tımarhane mi oyunuyla açmıştır.

Nejat Uygur, Ümit Tiyatrosu'nda Ali Poyrazoğlu'nun kiracısıdır. Aynı dönemde Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Ümit Tiyatrosu'nun alt kattaki salonu kullanmaktadır. Poyrazoğlu, Korhan Abay ile ortak olarak Ümit Tiyatrosu'ndaki ilk sezonunda Muzaffer İzgü, Suavi Süalp, Korhan Abay'ın skeçlerinden oluşan İsteyenin Bir Yüzü Kara, Slavomir Mrozek'ten Sinekler, Aziz Nesin'den Deliler Boşandı daha önce Dormen Tiyatrosu'nda Rus Gelir Aşka adıyla sahnelenen Yedi Deliler Aşka oyunlarını oynar, ancak bu oyunlar yeni semtteki seyirci profiline çok hitap etmez. Poyrazoğlu, büyük bir çıkış yaparak, 1980-81 sezonunu Jean Poiret'nin Çılgınlar Kulübü oyunuyla açar. Çılgınlar Kulübü, bir hayatı paylaşan ve birlikte bir kulüp işleten eşcinsel partnerlerden birinin, çocuğunu tutucu bir senatörün kızıyla evlendirme sürecinde kimliğini gizleme derdine düşmesini anlatır. Ali Poyrazoğlu'nun deyimiyle, Kafkas Tebeşir Dairesi öyküsünün LGBT söylemini taşır. Oyunun 1980'de sıkıyönetim döneminde sahnelenmesi büyük cesarettir. Ali Poyrazoğlu ile Bülent Kayabaş'ın başrol oynadığı oyunda, Korhan Abay, Selim Naşit, Sevil Üstekin, İsmet Üstekin, Ömer Çolakoğlu, Özcan Er, Neslihan Çolakoğlu gibi isimler yer alır. Oyun gişe rekorları kırar. Aynı sezon, daha önce Gülriz Sururi- Engin Cezzar Tiyatrosu tarafından sahnelenen Morfin oyunu repertuvara alınır. Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, bu parlak sezonu ücretsiz tiyatro kurslarıyla desteklemiş ve daha sonra bu kurstan yetişen bazı genç oyuncularını bünyesine katmıştır.

Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Ümit Tiyatrosu'nun yıkılmasının ardından Kenter Tiyatrosu'na taşınır. Burada oynanan Arthur Miller'in Orkestra oyunu çok ses getirir. Oyunda Ali Poyrazoğlu, İsmet Ay küçük roller oynar, Ayla Algan, Tijen Par başrolleri paylaşır. Ayrıca Duygu Ankara, Sedef Ecer, Nilgün Belgün, Derya Alabora, Güzin Çorağan, Hümeysra, Gülsen Tuncer nazi kampındaki kurbanlara hayat verir. Oyun için bütün kadınların saçlarını kestirmesi, gazetelere manşet olmuştur.

Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Kenter Tiyatrosu'nda Aziz Nesin'in Deliler Boşandı, Alfonso Paso'nun Evet Evet, Sam Bobrick ve Ray Clark'ın Oğlum Çiçek Açtı oyunları ile çok ses getirir. Oğlum Çiçek Açtı, LGBT teması nedeniyle baskıya uğrayan oyunlardan biridir; hatta İzmir'de oynanması yasaklanmıştır. Sansürün çıkış noktası, Poyrazoğlu'nun oyunda geçen dünyada yedi kişiden birinde eşcinsellik eğilimi olduğu repliğini, interaktif olarak seyirciyi sayarak her yedinci kişide durmasıdır. Poyrazoğlu Tiyatrosu, Kenter'deki sezonların ardından, bir süre Sıraselviler Kulüp 12'de perde açmıştır. Bu tiyatrodaki Çılgınlar Kulübü'nün yeni bir versiyonunun yanı sıra dönemin en çok ses getiren oyunlarından biri olan ve ödüller alan Uzakta Piyano Sesleri, Oben Güney rejisiyle sahneye konulmuştur.

Bu sıralarda Kenter Tiyatrosu'nda perde açan bir topluluk da Taner Barlas Mim Tiyatro'dur. Topluluk, Kafka'nın Değişim, John Arden'in Sanat Uzun Hayat Kısa, Richard Bach'ın Martı romanının bir uyarlamasını büyük bir görsellikle sahneye taşır.

Ümit Tiyatrosu'nun yıkılmasının ardından, Nejat Uygur Tiyatrosu 1981-82 sezonunda Pangaltı İdil Sineması'na taşınmıştır. Bu tiyatronun açılış oyunu olan Cibali 1945'te gişe önünde uzun kuyruklar oluşmuştur. Kadroda Alpay İzer, Tuluğ Çizgen gibi sanatçılar vardır. Oyun, Ses Tiyatrosu'ndaki 1950 revüleri gibi, ayrıca dans grubuyla desteklenir.

Nejat Uygur, yeni adresini caddelere ok işaretleri çizerek, Pangaltı Mezarlığına tiyatronun konumunu iliştiyerek, ilginç bez afişler ve grafitilerle tanıtmıştır. Tam donanımlı bir tiyatro insanı olan Uygur, kendi panolarını çizer. Süheyl Uygur (2019) babasının sadece oyuncu olarak değil, tasarımcı, yönetmen ve tiyatro insanı olarak yenilikçi yapısını şöyle özetlemiştir:

"Tiyatro sahnesinde hiç yapılmayan şeyleri yapardı. Mesela değişik türde reklam, kendine göre sahne teknolojileri, sahneye yağmur yağdırmak. Barkovizyonu ilk o kullandı. İyi-Kötü-Çirkin diye bir oyun oynuyorduk, Şile'de kovboy kasabası seti kurdu, dekordan barkovizyona bağlantılı giriş yaptı, filminden çıkar gibi bir illüzyon geliştirdi. Mesela Maradonna oyununda dekor kaleydi. Ümit Mi Simit Mi oyununda sahneye yağmur yağdırmıştı. Perde açılınca dekor alkış alırdı."

Nejat Uygur Tiyatrosu, bazen içerikten bağımsız olarak dönemin popüler kültüründe öne çıkan oyun isimleri seçer. Maradonna, o dönemin çiklet reklamı olarak dillere pelesenk olan Minti Minti, Goodbye Mr. Charlie gibi çapıcı başlıklar seçilir.

Behzat Uygur, Türk temaşa geleneğinde komik ve sirar ilişkisinin önemine değinir. Örneğin Tevfik İnce, Dümbüllü'nün sirarındır. Yani pişekar, pasör görevi görür.

Düşünüldüğü zaman modern komedide de benzer bir anlayış vardır. Metin Serezli-Haldun Dormen, Zeki Alasya-Metin Akpınar, Erol Günaydın-Altan Erbulak bazı oyunlarda böyle bir paslaşma içindedir. Bahri Beyat da Nejat Uygur'un gelmiş geçmiş en iyi sırarlarından biri olarak bilinir. Teoman Aksoy, Erdoğan Dikmen de bazı oyunlarda Uygur'un pasörü olmuştur. Behzat Uygur, bazen oyun sırasında aklına gelen bir espriyi, sahnede sırarına sufle eder ve hemen pas olarak alarak, espriyi seyirciye geçirir. Bazen de oyuncularına prim dağıtarak, onların bulduğu esprileri kendi için kullanır. Nejat Uygur Tiyatrosu'nda her temsil büyük bir performans ve konsantrasyon gerektirir.

İdil Sineması'nın mal sahibiyle ters düşölünce, Nejat Uygur Tiyatrosu Kenter Tiyatrosu'na taşınır ve burada Demirele Söylerim adlı siyasi taşlamayı oynar. Ancak, oyun hiç tutmaz ve sezon kısa kesilir. Araştırmacı, tiyatronun uzun süre müdürlüğünü yapmış olan Suha Uygur'a (kişisel iletişim, Ağustos 2020) Nejat Uygur Tiyatrosu'nun semt değıştirmesiyle seyirci profilinin değışip değışmediğini sormuştur. Suha Uygur, özellikle, tiyatronun son perde açtığı Kocamustafapaşa Çevre Tiyatrosu'nda böyle bir engel olmadığı gibi, seyircilerin kentin bölgesinden geldiğini belirtmiştir. Tiyatronun Kenter'de barınamamasının nedeni, seyircinin şık bir salona girme konusundaki çekincesi olabilir. Muammer Karaca, 1945'te kendi tiyatrosunu açtığı zaman bütün malzemelerinin yurtdışından geldiğini, ama espri kalitesinin yerli olduğunu özellikle vurgularken, seyircinin bu konudaki çekincesini duyumsamış olabilir. İşin ilginç yanı, Kocamustafapaşa Çevre Tiyatrosu'na Bodrumdaki Pencere ile turne düzenleyen Kent Oyuncuları'nın da bu turnesin çok kısa tutmamış olmasıdır. Yıldız Kenter'in projelerinden biri, Nejat Uygur'un Kent Oyuncuları'nda bir oyun yönetmesidir. Belki bu proje hayata geçip türlerin özgürce karışımı sağlanabilmiş olsaydı, Türkiye tiyatrosunun Doğu ile Batı, modern ile geleneksel arasında kalan kimlik problemi de çözülmüş olacaktı.

Nejat Uygur Tiyatrosu 1984'te Kocamustafapaşa Çevre Tiyatrosu'na dönmüştür ve ustalık yıllarını burada geçirmiştir. Metin Serezli-Altan Erbulak Tiyatrosu'nun kapanmasının ardından bir süre kapalı kalan Çevre Tiyatrosu'nun sahipleri Sadri Alışığı sahneye döndürmeyi hedeflemiş, ancak sağlık sorunları nedeniyle başaramamıştır. 1979 yılında Ercan Yazgan Tiyatrosu, Çevre Tiyatrosu'nda Hababam Sınıfı adlı oyunu oynamış, daha sonra Yıldırım Yanılmaz'ın kurduğu bir ekip perde açmıştır. O dönem televizyonda çok popüler olmuş olan Abdullah Şahin-Enver Demirkan Nokta-Virgül Tiyatrosu'nu Çevre Tiyatrosu'nda kurmuş ve Defne Yalnız'ın da oynadığı Çılgın

Yenge'yi sahnelemişlerdir. Aynı şekilde, televizyonda tanınmış olan Tuncay Özinel de tiyatrosunu Çevre Tiyatrosu'nda kurmuş, Altan Karındaş'ın da oynadığı Suavi Süalp'in Aç Koynunu Ben Geldim'i sahnelemiştir. Ancak bu çabalar kısa süreli olmuş, sadece Nejat Uygur'un Çevre Tiyatrosu'nda perde açması süreklilik arz etmiştir. Tiyatro sahiplerinin yapımcı gibi davranarak proje geliştirme nedeni, genellikle kira anlaşmalarının hasılat ortaklığı üzerinden yapılmasıdır.

Nejat Uygur, Çevre Tiyatrosu'nda Şeyini Şey Ettimin Şeyi, Aman Özal Duymasın, Demirel'e Söylerim, Başkan Duymasın Good Morning Ankara gibi oyunlar oynamıştır. Lale Oraloğlu bu ekibe katılmış, Nejla Uygur ise Nejat Uygur'u yaşamı boyunca yalnız bırakmamıştır.

Çevre Tiyatrosu'nda kurulan Tuncay Özinel Tiyatrosu, daha sonra Aksaray Köşebaşı Tiyatrosu'na taşınmış ve burada Ferhan Şensoy'un Bizim Sınıf, Aşkın Gözüne Gözlük, Ray Cooney'den Ali Yalaz'ın uyarladığı Ye Kürküm Ye oyunlarını oynamıştır. Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu'nda Orkestra oyunun çok tutması üzerine, Özinel de Aksaray'da Jean Paul Sartre'ın bir öyküsünden uyarlanan Demir Parmaklıklar Ardındaki Kadınlar'ı sahnelemiş, ancak bu oyundan sonra Aksaray'daki tiyatrosunu kapatmak zorunda kalmıştır. Tuncay Özinel Tiyatrosu, 2000'lerde Kadıköy'de ve İstanbul turnelerinde perde açmıştır.

1982'de, Aksaray'da Nedim Saban'ın kurduğu Beş Kafadarlar Çocuk Tiyatrosu, Nedim Saban'ın 15 yaşında yazıp yönettiği Bir Eğlendirici Aranıyor adlı çocuk oyununu ücretsiz olarak oynamış; daha sonra Çizmeli Kedi, Samed Behrengi'den uyarlanan Bir Şeftali Bin Şeftali oyunlarını İstanbul'un değişik parklarına taşıyarak sokak tiyatrosu geleneğini canlandırmıştır. Beş Kafadarlar Tiyatrosu, Hodri Meydan Kültür Merkezi'nde Koltuktan Kalkmayan Çocuk ve ardından Kadıköy'de George Orwell'in Hayvanlar Çiftliği ile Sennur Sezer'in bir şiirinden uyarlanan Gerçeğin Masalı oyunlarını oynamıştır. Saban'ın ABD'ye gitmesinden sonra, o dönem ekipte olan Mehmet Ergen kısa bir süre sürdürmüştür.

Aksaray Köşebaşı Tiyatrosu'nda 1981 yılında Altan Erbulak da kısa süreli bir tiyatro kurmuş, Fehim Paşa Konağı oyununu Füsun Erbulak, Mete İnselel, Şahin Tek, Yıldırım Yanılmaz gibi oyuncularla beraber sahnelemiştir. Oyunun dekorunun, sahneyi aşarak tüm tiyatroyu kaplayan bir Osmanlı mahallesi olarak tasarlanıp, bir çevre düzeni uygulanması önemli bir yeniliktir.

Tiyatroya verdiği uzun aradan sonra, 1980'lere büyük müzikaller yöneterek dönen Haldun Dormen, Dormen Tiyatrosu'nu tekrar kurmak istemez. Ancak Şan Tiyatrosu salonu, kendi türünde uzmanlaştığı komedilere çok büyük kaldığı için Egemen Bostancı'nın yapımcılık şemsiyesi altında Pangaltı İdil Tiyatrosu'nu kiralar. 1984 yılında, Feydau'nun Otel Paradiso oyunu sahneye koyulur, ancak oyun İsmet Ay, Erdal Özyağcılar, Göksel Kortay, Sema Çeyrekbaşı, Ergun Köknar, Tilbe Saran, Hayrettin Aslan, Merih Akalın, Oktay Sözbir, Duygu Ankara, Füsün Demirel gibi oyuncuların oynadığı güçlü kadroya rağmen tutmaz. Altan Erbulak, Uğur Yücel, Hüseyin Kutman, Aliye Uzunatağan'ın oynadığı Her Evde Hır Var da fiyaskoyla sonuçlanır. Komedi Tiyatrosu, o dönem 25 milyonluk bir borçla bir sezon içinde kapanır; Haldun Dormen'in ön planda olması nedeniyle bütün alacaklılar Dormen'in kapısını aşındırır.

İkinci Dormen Tiyatrosu, Komedi Tiyatrosu'nun borçlarını devralarak kurulmuş olur. İngiliz yönetmen Adrian Brine'in yönettiğı Ray Cooney oyunu Hangisi Karısı önce İstanbul Tiyatro Festivali'nde başlar. Bilindiğı gibi Dormen Tiyatrosu, Ray Cooney'yi türk seyircisiyle Ses Tiyatrosu döneminde tanıştırmıştır. Yıllar sonra tekrar Cooney'nin bir vodviliyle kurulmuştur. Birinci Dormen Tiyatrosu döneminde en çok sahneye çıkan oyuncu olan Metin Serezli, 11 yıllık aradan sonra tekrar Haldun Dormen ile sahnede buluşur. Diğer rollerde Tilbe Saran, Aliye Uzunatağan, Hüseyin Kutman, Kamuran Usluer, Ayhan Kavas vardır. Dormen Tiyatrosu ikinci dönemde daha çok vodviller, farslar ve yerli müzikallere yer verse de, Haldun Dormen, 1402 sayılı yasaya dayanarak Şehir Tiyatrosu'ndan haksızca çıkarılan sanatçılara kapısını açarak, Tuncer Cücenoglu'nun Çıkmaz Sokak oyununu repertuvara alır. Ayrıca, Yekta Kara ve Cihan Ünal'ın Kurt Weill şarkılarından derlediğı iki kişilik gösteri, Batılı müzikallerin bir kolajı olan Hayalet ve Ötekiler, Dario Fo'nun Neredeyse Kadın oyunları da beklenen ilgiyi görmez. Bu arada ABD'de tiyatro eğitimini tamamlayan Nedim Saban, Haldun Dormen'in de yenilikçi bir arayışta olmasını göz önüne alarak 1990'da Joe Orton'un Uşak Ne Gördü adlı oyununu sahneye koyar. Orton'un, iki yüzlü ahlak sistemini eleştirmek için yazdığı oyun cinsel yönelim, kimlik seçimi, otorite baskısı ve eril otokrasi ile alay eden bir kara komedidir; ancak tepki görür ve dolu salonlara rağmen kısa sürede kaldırılır. Dormen Tiyatrosu'nun 1990'larda da bir yenilik çabası arayışıyla denediğı başka bir çağdaş oyun olan Popcorn da beklenen ilgiyi görmemiş, otobiyografisinde Haldun Dormen'in (2017) en başarılı rejilerinden biri olarak söz ettiğı Amphityron, 2000 yılındaki versiyonunda eski etkiyi yaratmaz.

Pangaltı'da 17 yıl süren Dormen Tiyatrosu'nun ikinci döneminde en çok tutan oyunlar Gencay Gürün'ün sahneye koyduğu ve Nevra Serezli'nin başrolünü oynadığı Çılgın Sonbahar, yıllar sonra tekrarlanan Şahane Züğürtler, Kaç Baba Kaç gibi Cooney komedileri, Dormen Tiyatrosu'nun 1955 kuruluş prodüksiyonu olan Papaz Kaçtı, Nevra Serezli'nin başrol oynadığı Yolun Yarısı müzikalidir.

1970-80 arasındaki dönemi göreceli olarak sönük geçiren Kent Oyuncuları, 1980 yılına parlak bir giriş yapar. Yaşlı bir kadının genç biriyle aşkını ve tekrar hayat bulmasını anlatan Harold ve Maude oyunu üç yıl kapalı gişe oynar. Ayhan Kavas'ın diğer başrolü oynadığı oyunun basın lansmanı Yıldız Kenter'in takla atmasıyla şenlenir. Oyun, magazin basımına konu olur. Yıllar sonra, 1996'da Refik Erduran'ın Ramiz ile Jülide'si de benzer bir olayla gündeme gelmiştir.

1980 yılının diğer büyük başarısı Murathan Mungan'ın Orhan Veli'nin hayatı ve eserlerinden yola çıkarak kaleme aldığı ve Müşfik Kenter'in yorumladığı Bir Garip Orhan Veli'dir. Bu oyun Kenter Tiyatrosu'nda tek kişilik birçok oyunun öncülüğünü yapmıştır. Bu konu tezin ilerleyen bölümlerinde ayrıca incelenecektir.

1980'lerin tiyatro ortamı, 1960'larla karşılaştırıldığı zaman, içi boşaltılmış bir hareketliliğe sahiptir. Ancak hem yeni ekiplerin ortaya çıkması, hem eskilerin devam etmesi açısından sektörün yapımcılık adına halen hareketli olduğu göze çarpar. Özel tiyatro oluşumlarına bakıldığı zaman, bir baş oyuncunun patron sınıflandırması altında toplanıldığı göze çarpmaktadır. Tiyatrolar daha çok komedilere yoğunlaştıkları için, yıllık repertuvarlarını belirlememiş olsalar bile, jön, jön komik, subret gibi klişelere dayanarak kadro kurmakta ve oyuncularla yıllık anlaşmalar yapmaktadırlar. 1980'ler, oyuncu sayısının tüm özel tiyatroları besleyemediği bir dönemdir.

O dönem turne tiyatrosu statüsünde hareket eden Altan Karındaş, Lale Oraloğlu, Mete İnselel Tiyatrosu, Seden Kızıltunç Tiyatrosu, Nokta Virgül Tiyatrosu gibi toplulukların dışında her tiyatronun bir adresi vardır. Bu salonlarda düzenli olarak haftada en az beş gün perde açılmakta, matinelerle beraber sekiz oyun oynanmaktadır. Şehrin keşmekeşi nedeniyle 6 Tiyatrosu uygulaması sona ermiştir, ancak bazı tiyatrolar salon paylaşmakta, dönüşümlü sistemle oyunlar sahnelemektedirler. Anadolu tiyatroları ile Avrupa tiyatroları mevsim sonunda salonlarda değiş tokuş yapmakta, Ankara'nın köklü tiyatrolarının yanı sıra İstanbul'un farklı bölgelerindeki tiyatrolar da İstanbul içinde birkaç haftalık dönüşüm programları uygulamaktadır.

Tek kanallı televizyondan sıkılanlar, gece sokağa çıkma yasağına rağmen kendilerini tiyatroya atmışlardır. Tiyatro, yine popüler bir eğlence olmuştur. Çok düşündürmeden hoşça vakit geçirtir, duygulandırır. İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları, Gencay Gürün ile bir altın çağ yaşamaya başlamış, aylık biletlerin satışa çıktığı günlerde gişelerde uzun kuyruklar oluşmuştur. Murathan Mungan, Yıldırım Türker gibi yazarlar tiyatronun dramaturgları olarak yeniliklerin ardında dururlar, “Genç Günler” gibi projeleri başlatarak, 1970’lerden sonra kesilen amatör tiyatro geleneğini tekrar başlatmaya çalışırlar. Şehir Tiyatrosu’nun galaları canlanmış, İstanbul’un cemiyet hayatında önemli bir yer tutar olmuştur. Rumelihisarı ve Harbiye Açıkhava Tiyatrosu’nda yaz oyunları devam etmektedir.

1980’ler incelendiğinde, özel tiyatrolarda, yazar, yönetmen, tasarımcı açısından büyük bir yenilik yoktur. Ancak ödenekli kurumlarda çağdaş rejisörler yeni yorumları hayata geçirir ve tiyatronun, oyuncunun sadece yazılı metinden sahne diline aktardığı bir sanat olmadığı kavranmıştır. Özel tiyatrolarda 1960’lardaki keşif ruhu yoktur: Ya birbirlerine öykünerek ya da Londra, Paris, New York gibi merkezlerde kendi yaş ve fiziğine yakın oyuncuların oynadıkları oyunlara bakarak repertuvar seçimi yapmaktadırlar. 1970’lerde Dormen Tiyatrosu’nun içinden doğan Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, Çevre Tiyatrosu gibi toplulukların farklı sanatsal hedefler gözettiği, Kent Oyuncuları ile estetik anlamda ayrışan Genco Erkal’ın yeni bir tiyatro yaratmayı düşlediği, Nisa Serezli, Ayfer Feray tiyatrolarının ise Dormen’in Bulvar Tiyatrosu geleneğini devam ettirdiği belirtilmişti. Ancak, 1980’lerde kurulan tiyatroların çoğu birbirlerine yakındır. Tevfik Gelenbe, Gazanfer Özcan, Tuncay Özinel Ali Poyrazoğlu, Hadi Çaman, Dormen-Nisa Serezli, Enis Fosforoğlu Tiyatrosu Avni Dilligil geleneğinin devamı gibidirler.

1980’lerde özel tiyatrolarda hareketliliği başlatanlar arasında Haldun Dormen’in büyük bir payı vardır. 1950’lerde çağdaş Batı tiyatrosunun özel tiyatrolardaki öncülüğünü üstlenmişken, bu kez daha çok bulvar tiyatrosu, müzikaller ve komedilere yoğunlaşmış ancak gerek özel sermayenin, gerek şahsi yatırımcıların tiyatrodaki büyük prodüksiyonlar gerçekleştirmesinde etkili olmuştur. Uluslararası Sanat Gösterileri, Devekuşu Kabare gibi oluşumlarda bir oyun etkinliği binlerce kişiyle buluşabilmiştir. Bunda kuşkusuz, videonun icadı ve VHS ile çoğaltılan oyun kopyalarının popüler olmasının da payı vardır. Televizyon ve video sektörünün sinemayı zorlamasıyla beraber, eski sinemalar tiyatroya evrilir. Anadolu’da da nispeten güvenli bir ortamda turneler yapılmakta, tiyatro

oyunlarına metin aşamasında değil, ancak etkinlik gerçekleşikten sonra suç unsuruna rastlanılırsa müdahale edilebileceği anlaşılmış olduğu için tiyatrolar bazı riskleri göze alarak yolculuk yapabilmektedir. Ancak ne yazık ki, valilikler tiyatro oyuncularının kimliklerinin ibraz etmesini ön şart olarak koşmakta, bunun gerekçesini de kişinin asker kaçağı ya da aranan bir suçlu olabileceğine dayandırmaktadır.

1984'te özel tiyatrolara devlet desteği nihayet başlamış, tiyatrolar biraz soluklanma fırsatı bulmuştur. Devlet desteğinde yerli oyun oynayan tiyatrolara pozitif ayrımcılık yapılarak, tiyatro yazının güçleneceği düşüncesi hâkim gelmiştir. Ancak Cumhuriyet'in ilk döneminde oyun yazarını bir eğitmen yerine koymak nasıl sonuç vermediyse, özel tiyatroların yerli oyun yazarlarının yapıtlarına yönderilmeleri, tiyatronun çehresini değiştirilememiştir. Aksine tiyatrolar tekrara düşmüş, eski oynanan oyunları tekrarlamış, birkaç yazarın eski oyunu daha çok oynanmış, ancak yeni oyun yazarlarının sayısı artmamıştır. Tiyatrolar, 1960'larda olduğu gibi, yazarlarla işbirliğine gitmemişler, yazarlar da çoğunlukla masa başında üretim yaparak, ekipleri tanımadan oyun önermişlerdir. Ancak adaptasyonlarda kaynakça gösterilmeden yapılan telif hakları ihlali azalmış, yerli oyun yazarlarının da hakları korunmaya başlamıştır.

1980'lerde öne çıkan oyun yazarları arasında tiyatronun ritüellerine dönerek, teatral bir destansılık kazandıran Murathan Mungan, sosyal içerikli konuları klasik kurgu çerçevesinde kurgulayan Tuncer Cücenoglu ve tiyatroda şiirselliği daha çok soyut oyunları yakalayan Memet Baydur öne çıkmıştır.

3.5. 1990'lar

1990'lı yıllardaki liberalleşme, tiyatro sanatının gelişimine katkıda bulunmamıştır. Çok kanallı televizyon, tüketim alışkanlıklarının değişmesi, bir ürünün tanıtımının ürünün ötesine geçmesiyle birlikte, toplumun değer yargıları değişmiştir. 1950-1960'larda Batıdan gelen her hikâyeyi sorgulamadan kabul ederek, empati ve bağ kurmaya çalışan toplum, artık materyalist değerleri ön planda tutar olmuştur. Öte yandan, darbe döneminin kültürel hasarları yıllar sonra ortaya çıkmaya başlar. Her akşam haberlerde kitapların sakıncalı olarak tanıtıldığı bir dönemde, tepkisel olarak tiyatroya giden seyirci, dezenformasyon, bilgi kirliliği gibi nedenlerle tiyatro kültürünü kaybeder. 1980'lerden devrolan arabesk kültür ve çarpık kentleşme de tiyatronun gözden düşmesine neden olmuştur.

1990'lar aynı zamanda orta sınıfın da ekonomik açıdan zedelendiği bir dönem olduğu için, daha çok orta sınıfa hitap eden özel tiyatrolar, seyircilerini ödenekli

tiyatrolara devretmiş, yeni bir seyirci profili oluşturabilecek kuşakları özel tiyatroyla hiç tanıştırmamıştır.

Artık bir oyunun nasıl tanıtıldığı, oyun kadar önemlidir. İnternetteki hap bilgiler ve basındaki algı yönetimi daha etkilidir. Seyirci, tiyatro kültürüne gereksinim duymamakta, bir tüketici gibi yaklaşmaktadır. Kent Oyuncuları'nın 50 sayfayı bulan program kitapçıkları tarihte kalmış, kuşe kağıda arkalı önlü renkli basılan el ilanları yeterli bulunmuştur.

Oyun galaları daha çok hangi ünlünün nereye gittiği üzerinden cemiyet haberi olur, bazen oyunun adı bile anılmaz. Nejat Uygur'un kendi tiyatrosu için çizdiği bez afişler, ilginç reklamlar, sokak tabelaları aslında tiyatronun bir gün oynanan oyundan bağımsız olarak, sadece bir tüketim etkinliği olarak ilgi çekeceğinin habercisidir. Yıldız Kenter'in parende atması, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu'ndaki kadın oyuncuların saçını kestirmesi, hatta Dostlar Tiyatrosu'nun Yarışma oyunundaki çıplaklık, bir oyundaki öpüşme sahnesi, oyunun içeriğinden daha fazla konuşulur olmuştur. Öte yandan, televizyon dizilerinde sevilen karakterlerin oynadığı oyunlara rağbet artar, gişe telefonlarında hangi dizinin hangi karakterinin oyunda görev aldığına yanıt verilir.

1990'larda Haluk Bilginer, Zuhâl Olcay ve Ahmed Levendoğlu Tiyatro Stüdyosu'nu (daha sonra Oyun Atölyesi'ni), Dilek Türker Tiyatro Ayna'yı, Gencay Gürün Tiyatro İstanbul'u, Nedim Saban Tiyatrokare'yi, Çolpan İlhan Sadri Alışık Tiyatrosu'nu, Işıl Kasapoğlu Semaver Kumpanya'yı, Yılmaz Erdoğan ve Necati Akpınar Beşiktaş Kültür Merkezi'ni, Asuman Dabak Asuman Dabak Tiyatrosu'nu, Müjdat Gezen MSM'yi, Şahika Tekand Studio Oyuncuları'nı, Işıl Kasapoğlu, Tilbe Saran ve Cüneyt Kural Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu'nu kurmuşlardır.

1990'lar, tiyatrodaki mekân sıkıntısının yaşandığı yıllardır. Kent belleğinde önemli bir yere sahip olan tiyatro binaları hızla kapanmaktadır. Öte yandan, 1955 yılında açılan ve 1972 yılında Muammer Karaca'nın maddi gücünü yitirmesiyle kapanma sürecine giren Karaca Tiyatrosu, yıllarca Sular İdaresi'nin yemekhanesi olarak kullanıldıktan sonra, içlerinde Toto Karaca, Mürvet Sim, Yıldız Kenter, Müşfik Kenter, Şükran Güngör, Genco Erkal, Zafer Önen, Rutkay Aziz, Savaş Dinçel, Ali Taygun, Başar Sabuncu, Mehmet Akan, Ulvi Alacakaptan, Gülriz Sururi, Engin Cezzar, Zeynep Oral, Metin Deniz'in de bulunduğu tiyatro önündeki bir protesto eyleminin ardından restorasyona girer ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi bünyesinde hizmete geçer.

Karaca Tiyatro, 1990'da Gülriz Sururi'nin yazıp Işıl Kasapoğlu'nun sahneye koyduğu Tiyatrocu oyunuyla açılır. Dostlar Tiyatrosu burada uzun yıllar oyunlar sahneler. Popüler kültür eleştirisi olarak yazılan ve bir televizyon stüdyosunda geçen Laurent Baffie'den Umur Bugay'ın uyarladığı ve Genco Erkal'ın yönettiği Yarışma adlı oyun repertuvara alınır. Basın toplantısında magazin muhabirleri bir oyuncunun bedeni üzerinden haberler yaratarak oyunu magazin gündemine taşırlar. Böylece, 1990'ların kültürü Türkiye'nin en devrimci tiyatroların birinin üzerinde de esmiş olur.

Dostlar Tiyatrosu'nun 1990-2000 yılları arasındaki oyun seçkisi dikkate alındığında, çok başarılı Simyacı'dan sonra, ekibin daraldığı, monodramaların ve şair, yazar retrospektiflerinin, derlemelerin öne çıktığı gözlemlenir. Türkiye tiyatrosunun ilk tek kişilik oyununa imza atan Genco Erkal'ın Genç Oyuncular'la başlayan ekip dayanışması yavaş yavaş azalmıştır. Aynı şekilde, Yıldız ve Müşfik Kenter'in öğrencileriyle kuşaktan kuşağa taşıdığı paylaşım duygusu da azalmış, tek kişilik oyunlar ortaya çıkmıştır.

Bunun nedeni sadece ekonomik değildir. 1990'larda ortaya çıkan bireycilik, ben merkezilik ortak üretimi neredeyse olanaksız hale getirmiştir. Oyuncular dizi setlerinden oyunlara yetismeye çalışırken, prova, dramaturji gibi ekip çalışmalarına zaman ayıramamakta, hatta bazıları enerjilerini bu yönde tüketmek istememektedirler.

Öte yandan, kentin dengesiz biçimde büyümüş olması nedeniyle artık 1980'lerdeki gibi aynı salonda altı gün arka arkaya perde açma olasılığı kalmamıştır. Tiyatrolar, İstanbul içinde günlük turneler yaparlar; Beşiktaş Belediyesi'nin Ayfer Atay döneminde açtığı Akatlar Kültür Merkezi, Mustafa Kemal Kültür Merkezi, Afife Jale Sahnesi, Kadıköy Belediyesi'nin Selami Öztürk döneminde açtığı Caddebostan Kültür Merkezi, Barış Manço Kültür Merkezi gibi mekânları dönüşümlü ve günlük olarak kiralarlar.

Yavuz Pekman'ın (2010) işaret ettiği gibi, bu durum, tiyatroların ayidiyet duygusunun kaybedilmesi ve köklerinin savrulması anlamına gelir. 1960 yılından beri türler arasında kimlik arayışına girmiş olan ve zaman zaman bu yolculukta kaybolan tiyatrolar, artık üretim merkezlerini kaybetmişlerdir. Bu durum sadece tiyatroları değil, mekânları da etkilemiş olup, mekânların da kimlik kaybına neden olmuştur.

1960'larda oyun sonrasında tiyatro konuşulan evler, meyhane sohbetleri, 1980'lerde oyundan birkaç saat öncesindeki fuaye buluşmaları sona ermiştir. Daha kısa provalar, bir genel provadan sonra seyirciye açılan oyunlar ortaya çıkmıştır. Köklü

tiyatrolar da neredeyse her gün mekân değiştirme zorunluluğuyla, daha pratik dekorlar, bazen özenilmeyen ışık ve sahne tasarımlarıyla perde açmaya başlamıştır.

İstanbul'da art arda açılan alışveriş merkezlerindeki irili ufaklı sinema salonları, sinema sektörünü büyütmüş, filmin dağıtımı, vizyon tarihi ve kaç sinemada vizyona girdiği filmin içeriğinden daha çok önem taşır hale gelmiştir. 2000'lerden sonra, alışveriş merkezlerindeki sinema salonu sayısının, ihtiyaçtan daha fazla olduğu anlaşılabilecek ve bazı sinema salonları tiyatroya çevrilecektir. Tiyatro salonlarının alışveriş merkezleri içinde hapsolması görünürlüğü engellediği halde, hiç değilse yeni fırsatlar yaratmıştır.

Bazen tiyatro salonları açan alışveriş merkezleri de olmuştur. Profilo Kültür Merkezi bu konuda bir ilktir. Önceleri sadece Tiyatro İstanbul'a tahsis edilen salona bir küçük sahne de eklenmiş ve Tiyatrokare ve Tiyatro Kedi bu salonu dönüşümlü olarak kullanmıştır. Ancak zaman içinde bu merkezde de günlük kiralamalara başlanması, mekândaki üç tiyatronun çalışmalarını olumsuz yönde etkilemiştir.

1990'ların olumsuzlukları, 2000'leri olumlu biçimde etkileyecek ve dört duvar arasına hapsolmuş tiyatroların alternatif geliştirmesine neden olacaktır. 1980 sonrasında kuşaklar arası iletişimin yitirildiğini gözlemlemiş olan Işıl Kasapoğlu'nun 2002 yılında kurduğu Semaver Kumpanya, bu yönde tekrar bir hareket başlatma amacını taşır. Işıl Kasapoğlu, tiyatrodaki yiten ekip ruhunun tekrar kazanılmasını hedeflemiştir. Semaver Kumpanya, ortak üretimin sağlandığı bir komün olarak başlar, ekip hep beraber yemek yer, her konuda işbirliği yapar. Ancak yaşam pratiği ve İstanbul gibi bir metropolde 2000'lerde yaşama zorunluluğu buna izin vermez.

Semaver Kumpanya, uzun yıllar kapalı kalan Çevre Tiyatrosu'nda kurulur. Nejat Uygur Tiyatrosu'nun, Beşiktaş Kültür Merkezi'ne taşınmasının ardından, Çevre Tiyatrosu uzun süre boş kalmıştır. Semaver Kumpanya, bir tesadüf sonucunda bu salonu bulur. Artık, semt ve tiyatro ilişkisi de düşünölmeye başlanır ve Haliç'in Ötesinde Tiyatro sloganı benimsenir. Semaver Kumpanya'nın sanat felsefesi, Jean Vilar'ın Elit Popöler tiyatro anlayışı üzerine kuruludur. Tiyatronun ilk oyunu, çok şenlikli bir görsel şölen olan Onikinci Gece'dir. Orhan Kemal'in yazdığı Murtaza da kuruluş yıllarının öne çıkan oyunudur. Çocuk oyunları, gölge oyunları, operaların denendiği sahne bir kültür merkezine dönüşür ve 2000 yıllarının heyecan verici bir oluşumu olarak öne çıkar.

Fransa'da uzun süre tiyatro yaptıktan sonra, Türkiye'ye dönen ve pek çok özel tiyatrodaki, Devlet Tiyatrosu bölgelerinde oyunlar sahneye koyan Işıl Kasapoğlu, 1995 yılında Tilbe Saran ve Cüneyt Türel ile beraber Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu'nu

kurmuştur. Mücap Ofluoğlu'nun yıllar önce yaptığı gibi, Beyoğlu'nda bir sanat galerisinin üst katındaki 125 kişilik çerçeve sahnede seyirciyle buluşan tiyatro, Ronald Duncan'ın Abelard ve Heloise, Behiç Ak'ın Tek Kişilik Şehir, August Strindberg'in Alacaklılar, Tankred Dorst'un Fernando Krapp gibi oyunlarını oda tiyatrosu formunda oynamıştır. İş Bankası da 2000 yılında İş Sanat'ı açarak, kentin kültürel gelişimine katkıda bulunur

1990'larda kurulan önemli tiyatrolardan biri de Tiyatro Stüdyosu'dur. Haluk Bilginer, Zuhal Olcay ve Ahmed Levendoğlu tarafından kurulan Tiyatro Stüdyosu, perdesini Harold Pinter'dan Haluk Bilginer'in Türkçeye kazandırdığı, Ahmed Leventoğlu'nun yönettiği Aldatma oyunuyla açmış, ardından da Willy Russel'in Kan Kardeşleri müzikalini, Ben Elton'dan Derin Bir Soluk Al, Terry Johnson'dan Histeri oyunlarını oynamıştır. Haluk Bilginer, Zuhal Olcay, Derya Alabora, Mahir Günşiray, Yasemin Alkaya, Oktay Kaynarca, Zuhal Gencer, Şebnem Sönmez, Zuhal Gencer gibi oyuncuların yer aldığı ekip, Jean Genet'in Balkonlar prodüksiyonunu sahneledikten sonra ikiye ayrılmış, Ahmed Levendoğlu Tiyatro Stüdyosu'nu sürdürmüş, Haluk Bilginer ile Zuhal Olcay ise Oyun Atölyesi'ni açmıştır. Olcay-Bilginer- Levendoğlu ortaklığındaki süreçte Tiyatro Stüdyosu sadece bir yerli oyun oynamıştır. Bu oyun Turgay Nar'ın yazdığı Çöplük'tür.

Oyun Atölyesi'nin ilk prodüksiyonu ise, Steven Berkoff'un Dolu Düşün Boş Konuş oyunudur. Ferhan Şensoy'un yönettiği oyunun ilk versiyonunda Haluk Bilginer, Zuhal Olcay, Melek Baykal, Güven Kıraç rol almıştır. Yukarıda belirtildiği gibi, Ferhan Şensoy, genellikle kendi kadrosuyla çalışmayı yeğlemiş, İstanbul Belediyeleri Şehir Tiyatrosu'ndaki Keşanlı Ali Destanı dışında konuk yönetmenlik yapmamıştır. Dolu Düşün Boş Konuş, aynı zamanda dilin anlamsızlığı üzerine kurulu bir oyun olduğu için, Şensoy bu prodüksiyona yaratıcı olarak çok katkıda bulunmuştur.

Oyun Atölyesi, Ermişler ve Günahkârlar oyunuyla 2000'li yıllarda İstanbul tiyatrolarının merkezi haline dönüşen Kadıköy'de kendi salonuna taşınmıştır. Geniş bir Shakespeare repertuarına ek olarak Oyun Atölyesi, Haluk Bilginer'in oyunculuk yetisi ekseninde, genellikle Anglosakson kültüründe yoğrulmuş realist oyunları seçmiştir. Kent Oyuncuları'nın çizgisinde görülebilir.

1990'larda yeni bir arayışa giren Kent Oyuncuları için 1992-93 sezonu özel bir anlam taşır. Müşfik ve Yıldız Kenter, yıllar sonra beraber sahneye dönerek ABD'de gişe rekorları kırmış olan Konken Partisi'ni Seçkin Selvi çevirisiyle sahneye taşır. Kent

Oyuncuları, nice gişe başarısızlığından sonra Yıldız Kenter'in Maria Callas rolünü yorumladığı Masterclass ile şahlanır. Dünyadaki en büyük starların oynadığı oyun, eş zamanlı olarak Ankara Devlet Tiyatrosu'nda da Ayten Gökçer tarafından oynanmaktadır.

Öte yandan, Mehmet Birkiye'nin sahneye taşıdığı Helen Helen ile tiyatrodaki yenilik arayışları başlamıştır. Kent Oyuncuları'nın 1980'den 2000'e kadar sergiledikleri oyunlar analiz edildiğinde, Dormen Tiyatrosu'nun Ses Tiyatrosu'ndaki son yılları gibi bir kafa karışıklığı, arayış ve seri üretim kaygısı öne çıkar. Tiyatronun sanat politikası, sanki art arda çıkan oyunlar için set oluşturmaktadır. Dormen Tiyatrosu'ndan farklı olarak Kent Oyuncuları aynı tür içinde farklı temalı oyunlar seçmiş, ancak tiyatronun geni sanki bu oyunların bazılarını ret etmiştir. Neredeyse bütün özel tiyatrolarda olduğu gibi, bir oyunda Yıldız ya da Müşfik Kenter yoksa, hak ettiği seyirciyle buluşamamaktadır. Tiyatroda yönetmeni daha çok metin çözümleyici ve oyuncuyu yönlendiren kişi gibi gören tiyatro, 2000'lerde yenilikçi sahnelemeler deneyecek, Yıldız-Müşfik Kenter'e odaklanan Kent Oyuncuları izleyicisinin gençleşmesini hedefleyecektir.

1990'ların önemli bir yeniliği de Tiyatro Stüdyosu, Tiyatro Kedi, Sadri Alışık Tiyatrosu ve Tiyatrokare gibi yeni oluşumların prodüksiyon tiyatrosu anlayışını getirmiş olmasıdır. 1960'lardan 1980'lere kadar her tiyatronun çoğunlukla sahnede star olan bir sahibi ve sabit bir kadrosu vardır. Oyun seçimlerinde de bu kadroların ihtiyaçları gözetilmiştir.

Nedim Saban'ın 1992 yılında yurtdışındaki eğitimini tamamladıktan sonra 1992 yılında Türkiye'ye gelmesiyle 7 yıldır sahneye çıkmayan Macide Tanır'ı İstanbul'da sahneye çıkmaya cesaretlendiren Tiyatrokare, 1980'lerdeki kumpanyaların aksine, her projede başka bir ustayı seyirciyle buluşturarak prodüksiyon tiyatrosu düşüncesini geliştirmiştir. Erol Keskin, Pekcan Koşar, Çiğdem Selışık, Nevra Serezli, Melek Baykal, Suna Keskin, Serpil Tamur, Rüçhan Çalışkur, Celile Toyon gibi ustalar sahnede genç kuşaklarla sinerji yaratarak, yeni bir tiyatro dili oluşturmuşlardır. Tiyatrokare, 2000'li yıllara kadar bir yandan Virginia Woolf, David Mamet, Frank Wedekind gibi çağdaş yazarların oyunlarına hayat verirken, öte yandan ayakta durabilmek için gişe başarısı hedefler. Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatrosu'nun 1994 yılında kapanmasıyla birlikte, bu salonun sahne olanakları ve seyirci alışkanlıklarını gözeterek, Müşfik Kenter'in sahneye koyduğu Salaklar Sofrası, Tunç Yalman'ın sahneye koyduğu Üç Kadın Bir Çapkın ve Türkiye tiyatrosunun her gece sonu değişen ilk interaktif oyunu olan Şen Makas gibi komedilerde yoğunlaşır. Tiyatrokare, Şişli'de 7 yıldan sonra Profilo Kültür

Merkezi'ne taşınır ve 2000'li yıllarda bir süre bu salonda Tiyatro Kedi ile dönüşümlü olarak perde açar.

Tiyatro Kedi de, özellikle Haldun Dormen'in yıllar sonra sahneye bir Moliere oyunuyla tiyatroya dönmesini sağlayan ve 2000'lerden sonraki özel tiyatrolar arasında önemli bir yere sahip olan bir prodüksiyon tiyatrosudur.

1994'te belediye seçimlerinden sonra, Şehir Tiyatrosu'ndaki başarılı genel sanat yönetmenliği görevinden alınan Gencay Gürün, 1996'da Tiyatro İstanbul'u kurar. Bedrettin Dalan'ın desteğiyle Atanur Oğuz Lisesi'nin tiyatro salonunda hayata geçer, daha sonra Profilo Kültür Merkezi'ne taşınır. Hakan Altınır rejisiyle sahnelenen ilk oyun Nereye Kadar'ın Nazi dönemiyle ilintili olması ayrıca anlamlıdır. Tiyatro İstanbul, Cihan Ünal, Can Gürzap, Nedret Güvenç, Cüneyt Türel, Nevra Serezli, Nurseli İdiz, Haluk Kurdoğlu, İnci Türkay gibi tiyatro starlarıyla çalışır. Daha çok Dormen Tiyatrosu çizgisinde İngiliz ve Fransız tiyatrosunun bulvar tarzındaki oyunlarını oynar. Gencay Gürün aynı zamanda iyi bir çevirmendir, Pierette Bruno, Bernard Slade, Barillet Gredy'nin bazı oyunlarını dilimize kazandırarak oynar. Çetin Ceviz, Tuhaf Bir Çift, Seneye Bugün bu oyunlar arasındadır. Oyun programı, Altın Göl, Bu Adreste Bulunmadı, Eskimeyen Oyun, İhtiras gibi oyunlarla dengelemektedir. Topluluk uzun yıllar boyunca sadece Refik Erduran'a ait bir telif eser oynamıştır.

Bir Zamanlar Memleketin Birinde ile ilk çıkışını yapan Tiyatro Ayna, ilk önce Küçük Sahne'de Ortaoyuncular'ın kiracısıdır. Daha sonra bir sezon Karaca Tiyatrosu'nda oynar ve Küçük Sahne'ye Ataol Behramoğlu'nun Vera Tulyakova'nın anılarından uyarladığı, Mahmut Gökgöz'ün sahneye koyduğu Mutlu Ol Nazım oyunuyla döner. Tiyatro Ayna'nın ikinci Küçük Sahne serüveninde Ortaoyuncular mekânı tamamen terk etmiştir, artık tiyatrolara tahsisleri T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı yapmaktadır. Ancak salon son derece bakımsızdır. Küçük Sahne artık tiyatroların kısa süre sığındığı metruk bir mekân haline dönüşmüştür. Dilek Türker, tiyatrosunun kuruluşuna destek veren Ferhan Şensoy'u özel bir yere koyduğunu söyler. (D. Türker, kişisel iletişim, Haziran 2020)

Monodramalarla başlayan Tiyatro Ayna'nın Küçük Sahne'de oynadığı ilk ekip oyunu ise, Rekin Teksoy'un uyarladığı, Kenan Işık'ın sahneye koyduğu Rosa Luxemburg'dur. Dilek Türker, tarihte önemli yer tutan kadınların hikâyelerini anlatmakta yoğunlaşmıştır. 2000'lerde ve daha sonrasında özellikle Nezihe Araz, Rekin Teksoy, Tarık Minkari, Dinçer Sümer, Tunca Aykut, Ataol Behramoğluyla pek çok proje tasarımı

yaparak, oyun geliştirir. Bu özelliğiyle Tiyatro Ayna Türkiye tiyatrosunda ayrı bir yer tutar, ayrıca her yıl düzenli biçimde perde açarak sürdürülebilirlik örneği gösterir.

Dönemin Kültür Bakanı Müsteşar Yardımcısı Gülşen Karakadioğlu'nun katkılarıyla yenilenen Küçük Sahne, 1994 yılında yeni bakan İstemihan Talay'ın aldığı radikal bir kararla Sadri Alışık Tiyatrosu'na tahsis edilir.

Sadri Alışık, Küçük Sahne'nin ilk oyuncularındadır. Eşi Çolpan İlhan'ın Sadri Alışık ismini bir kültür merkezi kurarak yaşatması vefa borcu olduğu gibi, Sadri Alışık adının ölümsüzleştirilmesini sağlamıştır. Eşzamanlı olarak geliştirilen ve ilki Küçük Sahne'de düzenlenen Sadri Alışık Ödülleri de Türkiye tiyatrosu ve sineması için özel önem taşımaktadır. Bunun dışında, Sadri Alışık Kültür Merkezi olarak başlattıkları oyunculuk eğitimleriyle, nice oyuncu yetiştirmişlerdir. Bu oyuncuların çoğu profesyonelliğe yine Sadri Alışık Tiyatrosu'nda adım atmıştır. Bu nedenle, önce bir oda tiyatrosu şeklinde başlayan Sadri Alışık Tiyatrosu, 2000'li yıllardan sonra büyük prodüksiyonlara yönelmiştir. Aynı şekilde, Müjdat Gezen de idealist bir ruhla Ziverbey'deki bir tarihi konakta okul açarak geleceğin profesyonellerini yetiştirmiştir.

Ferhan Şensoy'un Ferhangi Şeyler'in Anadolu turnesi geliriyle Ses 1885'i açması gibi, Necati Akpınar da Nejat Uygur'un uzun turnesinin kazancıyla Beşiktaş Kültür Merkezi'nin salonunu açmıştır. Beşiktaş Kültür Merkezi, Yılmaz Erdoğan'ın yazar olarak öne çıktığı ve Demet Akbağ'ın duyarlı yorumuyla iz bıraktığı Sen Hiç Ateşböceği Gördün Mü oyununun yanı sıra Otogargara gibi popüler komedilere, Bana Bir Şeyhler Oluyor gibi duyarlı konulara mizah yoluyla yaklaşır. Stand up gösterileri, konserler, tele tiyatrolar ve filmler üreten büyük bir organizasyon şirketidir. Yasemin Yalçın Tiyatrosu, Beşiktaş Kültür Merkezi'nde Yılmaz Erdoğan'ın Kadınlık Bizde Kalsın oyunuyla perde açmış, bu ikili televizyonda da işbirliği yapmıştır. BKM'nin büyük prodüksiyonları ve organizasyonları, 1980'de Uluslararası Sanat Gösterileri gibi, yeni bir dönem başlatmış ve tiyatro sektörünün canlanmasını sağlamıştır. Pandemi öncesine değin, İstanbul'da seyirci potansiyeli yüksek salonlarda büyük prodüksiyonlar gerçekleştirilmiştir.

Tez boyunca sözü edildiği gibi, Türkiye tarihinde özel tiyatrolar olumsuz koşulları olumlu adımlara dönüştürmüştür. 1990'larda bir yandan tiyatro salonları kapanır ve tiyatrolar üretim alanlarını kaybederken İstanbul tiyatrosunun dört duvar arasına sıkışmış olan döngüsü kırılmıştır. 1960'larda LCC ve Arena, 1970'lerde Tepebaşı Deneme Sahnesi modellerinde olduğu gibi alternatif sahne yaratma arayışlarına girilmiştir.

1984'te Beklan Algan, Cevat Çapan, Erol Keskin, Ayla Algan, Müge Gürman, Cevat Çapan, Taner Barlas, Ahmed Levendoğlu, Haluk gibi aydınların bir eğitim kurumu olarak başlattıkları Bilsak 1987'de Edward Bond'un Savaş Oyunları, 1988'de kendi oluşturdukları Burada ve Şimdi'den 10 yıl sonra, Sevim Burağın İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar, Stephen Poliakoff'un Gitmeden Önce, Melih Cevdet Anday'ın Müfettişler oyunlarını, kurslarının gerçekleştiği odaları dönüştürerek yeni yorumlarla sahnelemiştir. Sahne tasarımı yerine mekân tasarımı ön plana çıkmaya başlamıştır.

Şahika Tekand da, 1990'larda kurduğu Studio Oyuncuları'nda bir yandan eğitim verirken diğer yandan uluslararası tiyatro festivallerinde sahnelenen Mutlu Günler, Beş Kısa Oyun, Gergedanlaşma gibi projeler geliştirmiştir.

Kerem Kurdoğlu-Naz Erayda'nın kurduğu Kumpanya Sahnesi, daha çok kendi metinlerini yaratarak öteki tiyatro düşüncesini ortaya atmışlardır. Kumpanya Sahnesi Canlanan Mekân, Harita'dan Naklen Yayın, Sahte Kimlikler, Faustofeles gibi projelerde mekânı, performansın uzamı olarak kullanmak, öyküye mekân üzerinden kişilik kazandırmak, farklı bakış açılarından izlenen ya da küçük bir salonda katılımcıların birbirlerini de görerek deneyimlediği oyunlar yaratarak seyirciyi izleyici konumundan katılımcı konumuna taşımıştır.

Kurdoğlu-Erayda, Talimhane'de bir tarihi binayı İstanbul Sanat Merkezi adıyla kente kazandırmış ve burada yeni bir tiyatro hareketinin oluşumunu sağlamıştır.

Mustafa Avkıran-Övül Avkıran'ın oluşturduğu 5. Sokak Tiyatrosu, Ahmed Levendoğlu'nun oluşturduğu Tiyatro Stüdyosu, Berkun Oya'nın oluşturduğu Krek, Nesrin Kazankaya'nın oluşturduğu Tiyatro Pera, Mahir Günşiray'ın oluşturduğu Tiyatro Oyunevi İstanbul Sanat Merkezi'nde çalışmalar sürdürmüş ve alternatif mekânlar yaratarak, tiyatroya yeni bir üretim alanını açmışlardır. İKSV bünyesinde düzenlenen Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nin de özel tiyatroların alternatif sanat formları yaratmasında çok etkisi olmuştur. Ödenekli tiyatrolar bile dördüncü duvarı kırma gerekliliğini duyarak, Atatürk Kültür Merkezi'nin arkasında Aziz Nesin Sahnesi'ni kurmuşlardır.

İstiklal Caddesinde 2000'lerin başında bir apartman dairesinde açılan Oyuncular Cafe, Dormen Tiyatrosu'nun son yıllarında bunalarak tekrar Cep Tiyatrosu'nu hayata geçirmeyi düşünen Haldun Dormen'in yıllar önce gerçekleştiremediği düşünüyü tamamlar.

1990'lar alternatif tiyatro hareketinin başlaması açısından önem taşır. "90'lı yıllarda, Bourdieücü anlamda kendi içsel tarihine, oynanış kurallarına, eyleyicilerine,

birikimlerine, mücadelelerine sahip ve özerkliğini yeniden kazanmaya başlayan bir tiyatro alanının mevcut olduğu söylenebilir.” (Karagül, 2005, s. 141) Öte yandan ödenekli tiyatroların güdümlenmesi, repertuvar müdahaleleri, yönetmelik değişiklikleri nedeniyle sanatçıların söz sahibi olmayı yitirmeleri ve bürokrasinin hakimiyetiyle üretimin sınırlandırılması nedeniyle, ödenekli tiyatro sanatçılarının kurumlarından koparak dizi sektörünü yeğler hale gelmesi ya da kendi kurdukları ekiplerde var olma çabasına girerler. Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu yenilendiği zaman, Cep Tiyatrosu tekrar yapılmamış, alternatif bir mekân olarak düşünülen Aziz Nesin Sahnesi de AKM’den önce kapatılmıştır. Devlet Tiyatrosu sanatçısı Mahir Günşiray’ın ödenekli kurumun âtıl yapısına tepki olarak oluşturduğu Tiyatro Oyunevi, aynı dönemlerde yine DT sanatçısı Nesrin Kazankaya’nın kurduğu Tiyatro Pera, ödenekli kurum sanatçılarının kendi bünyelerinde üretememesine bir tepki olarak doğmuştur.

3.6. 2000’ler ve 2010’lar

2000’li yıllar, 1960’lı yıllar gibi kültürel açıdan verimli bir dönemdir. Ancak, 1960’lı yıllardaki denemelerin aksine, bu kez yönetmenini, yazarını hazırlamış ve hatta kelimenin tam anlamıyla üretimi tetiklemiş bir tiyatro anlayışı vardır. Ödenekli kurumların güdümlenmesi nedeniyle, bu alanda üretim sancısı çekenler ya kendi tiyatrolarını kurarak ya da yeni kurulan tiyatrolarda üreterek, yaratıcı olarak kısıtlandıkları bir dönemin öfkesini yansıtır. Bu öfke de içten bir üretimi doğurur.

2000’li yıllarda gelişen alternatif tiyatro düşüncesi, kaynağını İngiltere’deki In Yer Face akımından alır. In Yer Face düşüncesi, toplumun, kendi dinamiklerinde ve bilinçaltındaki şiddet güdüsüyle yüzleşmesinin ortaya çıkmasını amaçlar/sağlar. Toplumda hem katartik bir etki bırakırken hem de seyircinin ellerini kirletir. İstanbul seyircisi bu duyguyu çok benimsemiş, toplumsal bir değişimin bir parçası ve bileşeni olduğunun ayırdına varmıştır. Öte yandan oyun alanının yaratıcı biçimde kullanılması, seyirci-oyuncu ayrımında keskin çizgiler olmaması ve oyuncuyla seyircinin sürekli iletişim halinde olması nedeniyle, sadece bir seyir değil aynı zamanda bir deneyim ortaklığı da yaratır.

2005 yılında Murat/Özlem Daltaban tarafından kurulan Mısır Apartmanı’nda kurulan DOT, Edinburg Festivali’nin Fringe kategorisindeki oyunlarını özenli prodüksiyonlar ile ve alışılmışın üzerinde bilet fiyatlı politikasıyla, yüksek bir alım gücüne sahip seyirci standardını yakalamış, belki de günlük hayatın hijyenik ve korumalı

ortamından sıkılmış olan bir seyirci kitlesiyle buluşturur. Ayrıca, farklı mekânları tiyatroya çevirerek “her yer tiyatrodur” ilkesiyle hareket eder. Öte yandan, oyunlarında yer alan starların daha önce hiç yer almayı cesaret ettiği projelerle bir seyirlik etkisi yaratılması, tiyatro olmayan mekanların dramatik sanatlar için kullanımıyla, alternatif tiyatrolar arasında en çok gündem yaratan tiyatrolar arasında yer almıştır.

2000’lerdeki alternatif tiyatro hareketinin sadece in yer face akımının bir yansıması olduğu yönünde yanlış bir algı vardır. DOT’un Alışveriş ve S...Ş, Kürklü Merkür, İkinci Kat’ın Birkaç Açık Seçik Polaroid gibi oyunları in yer face akımının en sert yansımaları olsa da, alternatif tiyatrolarda çok farklı bir repertuar politikası uygulanmaktadır. Örnelemek gerekirse, Şermola Performans’ın Disko 5 No’lu, Diyarbakır Cezaevindeki işkenceleri anlatırken, fiziksel tiyatro uygulamasıyla yola çıkan Şatonun Altında Macbeth çıkışlı bir uyarlamadır. Kabileler çekirdek ailenin çöküşünü anlatırken, Joko’nun Doğumgünü fiziksel ve politik tiyatronun iyi bir örneğidir. Yiğit Sertdemir’in Gerçek Hayattan Alınmıştır oyununda Kumbaracı mekânı, Schechner’in “The Performance Garage”daki denemeleri gibi dinamik biçimde kullanılmış ve oyun boyunca oyuncular tarafından dönüştürülmüştür. Berkun Oya, Güzel Şeyler Bizim Tarafta oyununu bir camının arkasında oynatıp, izleyicilere kulaklık dağıtırken, DOT’un Festen oyunu bir mobilya mağazasının çadırında, Galata Perform’un İz oyunu multimedya sayesinde aynı anda birkaç farklı yerde, Mehmet Ergen’in yönettiği Şeylerin Şekli Aksanat’ın birkaç katının dolaşılmasıyla oynanmıştır.

Yiğit Sertdemir, Kumbaracı yokuşunda açtığı Kumbaracı 50 mekânında kendi yazdığı, yönettiği oyunlara yer verirken, mekanını aynı zamanda yeni kurulan topluluklara da açmıştır. Aynı dönemlerde, ciddi bir sponsor desteği ile Galatasaray’ın arka sokaklarında Garaj İstanbul açılmıştır. Amatör bir yapılanma olan Altıdan Sonra Tiyatro’nun evrilmesiyle kurulan Kumbaracı 50, Yiğit Sertdemir’in kendi oyunlarını yazdığı ve yönettiği özgün bir tiyatro dili yakalamıştır. Bazen klasiklerin yeni okumalarını yapar, bazen de mekân üzerine denemeler gerçekleştirir. Kumbaracı 50, Beyoğlu’nun tiyatrosudur, Beyoğlu kültüründen beslenir; ancak semt tiyatrosu değildir. Tam tersine, tiyatronun varlığı Tophane semtinde bir rahatsızlık yaratır. Aynı şekilde Mehmet Ergen’in kurduğu Talimhane Tiyatrosu, Talimhane’deki salonunda barınamaz, belediye ruhsatı alamaz ve butik bir tiyatro olarak yaşamını sürdürür.

Mekanların artması, yeni topluluklar kurulmasını da tetiklemiş, Semaver Kumpanya, Tiyatro Kraft, D 22, Emek Sahnesi, Tiyatro Yan Etki, 3 Mota, Artı Sahne,

Tiyatro Ti, B Planı, İkinci Kat, Küçük Salon, Entropi Sahne, İstanbul İmpo, Teatron, Bi Tiyatro, Tiyatro Tatlavla, Seyyar Sahne, Oyunbaz, Kültürel, Koma Sahnesi, Asmalı Sahne, Bo Sahne, Tiyatro Hal, Hayal Perdesi, Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu, Tiyatro Tem, Boa Sahne, Tiyatro Z gibi topluluklar kurulmuştur. Bazı topluluklar var olan mekanlarda oynamaya başlarken, bazıları kendi mekanlarını açmıştır.

Berkun Oya'nın kurduğu Tiyatro Krek, bir dönem Bilgi Üniversitesi'nin kampüsünde, oyuncuların bir akvaryum gibi kapalı mekânda oynadığı ve seslerinin kulaklıklardan duyulduğu Babamın Cesetleri, Güzel Şeyler Bizim Tarafta gibi oyunlarda, tiyatronun ses ve görüntü öğelerini ayrıştırarak yeni bir deneyim yaratmıştır.

Haliç Üniversitesi mezunlarının kurduğu Ekip Tiyatro da hem özgün oyunlar oynar hem de çağdaş metinlere yeni yorumlar ve bakış açıları kazandırır. Ekip Tiyatro'nun kuruluş oyunu olan Largo Desolato rejisi ve ekip ruhuyla dikkat çeker. Ne yazık ki, daha önce Dostlar Tiyatrosu'nda olduğu gibi, Ekip Tiyatrosu'nun da ekibi zaman içinde dağılmış, topluluk son olarak, Cem Uslu'nun tek başına oynadığı Dünyanın En Güzel Arabistan'ını sahnelemiştir.

Ersin Umut Güler'in 2013 yılında kurduğu Yolcu Tiyatro, Wolfgang Borchert'in Kapıların Dışında adlı oyununu, dijital 3 D mapping yöntemini kullanarak sahneler ve animasyonlarla gerçek oyuncuların iç içe geçtiği bir sahne diliyle, Türkiye'deki ilk dijital tiyatro uygulamasını başlatır. Topluluk, 2016'da Joko'nun Doğumgünü oyununda bu denemeyi geliştirerek, pekçok ödül alır. Benzer biçimde, Tiyatrokare de, Süper İyi Günler oyununda, LED ekran teknolojisiyle, otizmin zengin dünyasını arttırılmış gerçekçilikle sunar.

Yeşim Özsoy tarafından kurulan Galata Perform ise, oyun yazma laboratuvarlarıyla proje gelişimlerine destek sağlar. Böylece 1960'larda ve 1970'lerde geliştirilme şansı bulamadan seyirci karşısına çıkmak zorunda kalan deneysel çalışmaların kısır döngüsünü kırar. Bir oyunun masa başında değil, tiyatro mutfağında yazılmasının ve seyirciye bitmiş bir proje olarak değil, bir üretim süreci olarak sunulmasını başarır, yeni metin festivalleri düzenler. Öte yandan, Galata semtine uyumlanmak adına, Görünürlük Projelerine imza atar.

2000'li yıllarda tiyatrodaki çokkültürlülük de yakalanmıştır. Şermola Performans, Türkçe altyazıyla Kürtçe oyunlar oynar, Tiyatro Boyalı Kuş'ta Jale Karabekir feminist metin okumaları yapar. BGST de 2000'li yılların çokkültürlü tiyatrosunun yansıdığı Zabel, Kim Var Orada gibi yapımlara imza atar. Kim Var Orada, Muhsin Ertuğrul'un

eleştirel bir biyografisidir. Ertuğrul'un Ermeni tiyatrosu ve sinemasıyla yakınlığının, bir otosansür mekanizmasına yol açtığını, fobilerininin mesleki gelişimi ve devrimciliğini olumsuz yönde etkilediğini cesaretle ortaya koyan bir yapımdır. Yolcu Tiyatro, Gomidas oyununda, bir Ermeni sanatçının Türkiye topraklarında ve daha sonra Fransa'da yaşadığı acıları, Gomidas'ın eserlerinin Kilise korosunun Ermenice seslendirilmesiyle anlatır. BGST, Moliere Efendi, Musahipzade ile Temaşa, Selam Sana Shakespeare gibi, özgün bakış açısı taşıyan biyografik oyunları liselere de taşıyarak, Türkiye Tiyatrosu'nda yokluğu gözlemlenen gençlik tiyatrosu kavramını da geliştirmeye çalışır.

2010'lar ve 2020'lerin tiyatrosu kendi yazarları ve yönetmenlerini yaratmıştır. Sami Berat Marçalı, Berfin Zenderlioğlu, Ebru Nihan Celkan, Mirza Metin, Cem Uslu, Yiğit Sertdemir, Mahmut Yazıcıoğlu, Yeşim Özsoy, Berkun Oya, Ahmet Sami Özbudak, Firuze Engin, Seray Şahiner, Çağ Çalışkur, İpek Bilgin, bu isimlerden sadece bazılarıdır.

Bu dönemde alternatif tiyatroları, bir yandan dünyaya açılmaktadır. Örneğin Aleksandr Popovski'nin yönettiği Şümürz ya da İmparatorluk Kuranlar Edinburg Festivali'nde büyük başarı kazanmıştır. DOT, Ionesco'nun Gergedan oyunuyla, İskoçya'lı bir tiyatro ile bir ortak yapıma imza atarak, Edinburg'da perde açmıştır. Yeşim Özsoy, Yüzyılın Evi adlı oyununu Edinburg'a taşımıştır.

Alternatif Tiyatro Hareketi'nde önemli bir başka adım ise, Tiyatro Medresesi'nin kurulmuş olması ve yaz boyunca workshoplar düzenleyerek, meslek içi eğitimlere ağırlık vermesi, ayrıca bazı tiyatro projelerinin şekillenmesi için, sanatçıya kentin stresinden uzak bir ortamda yoğunlaşılacak ortamı sağlamasıdır.

Beyoğlu-Kadıköy ekseninde, izleyici kapasitesi bazen 25-30 kişiye kadar düşen alternatif mekânlarda var olan tiyatrolar, aylık programlamalarla aynı zamanda birbirlerine konuk olurlar. Bu tiyatroların genel sanat yönetmenleri aynı zamanda küratörlük de yapar. Birbiri ardına alternatif sahneler açılır ve İstanbul kenti, gecede 50'den fazla perdenin açıldığı, yılda 500/600 yeni oyunun sahnelendiği bir çeşitliliğe sahip olur.

Bahar Çuhadar, Alternatif Tiyatrolar Nereye başlıklı makalesinde bu özeleştiriyi yoksunluğunu şöyle değerlendirmektedir: "Sayısız yeni grup, sayısız yeni oyunu yarı yarıya boş salonlarda oynar olduysa, bunu neye bağlamalı peki? Tam da seyirci tiyatroyla barışmışken? Seçeneklerin artması mı, benzer oyunların verdiği bıkkınlık mı sebep? Alternatif toplulukların seyirciden önce birbirine ihtiyaç duyduğu

kanısındaayım...Samimi bir merak ve sistemli bir iletişim ağıyla dayanışmak, sağlıklı eleştiri mekanizmaları kurabilmek” (Çuhadar)

Esra Olcaycan, Seyirci Krizindeki Alternatif Tiyatrolar Nereye Gidiyor başlıklı makalesinde de bu sorunsalı şöyle değerlendirir:

“Camia son yıllarda yaşadığı hızlı büyümenin altında kalmış, bu hızda çoğalabilmek adına niteliğinden ödün vermiş olmasın? Artan talep daha hızlı artan arzı doğurdu diye, seyirci fazla üretimden sıkılmış olabilir diyen Berkay Ateş’e inanmalı mıyız? Artan arzın, seyirciyi kötü yapımlarla usandırmak yerine, rekabeti güçlendirip, var olan üretimleri daha iyi olmaya zorlaması gerekmez miydi? Belki de sorun, alternatif tiyatroların hiçbirimizin fark etmediği bir anda alternatifliği bırakıp, Ali Poyrazoğlu’nun dediği gibi ikinci lig tiyatro olmaya başlamasıdır. “Acaba tiyatro camiası sahneleri terk eden seyirciyi yeniden kültürsüz olmakla suçlayıp, sektörün borç batağına saplanmasında sadece devleti suçlu bulurken, çuvaldızı kendine batırmayı unutuyor mu?” (Olcaycan)

Olcaycan, 2013-2014 tiyatro sezonunu incelemiş ve Türkiye İstatistik Kurumu verilerine göre, oyun sayısı %11,7 artarken, seyirci sayısının %6,7 azaldığına değinmiştir. Gerçi bu veri tüm Türkiye Tiyatroları’nı yansıttığı ve en önemlisi alternatif tiyatroların resmi bilet satışı ile ilgili çok sağlıklı bir istatistiğe sahip olmadıkları için, alternatif tiyatroyu tam olarak yansıtmayacağı için çok sağlıklı olmasa da oyun sayısına orantılı bir artışın olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Yukarıdaki istatistiğe dayanarak, alternatif tiyatronun seyirci sayısının artmamış olması, bu toplulukların ayakta kalabilmeleri için fazla sayıda yeni proje üretme mecburiyeti hissetmelerine neden olmaktadır. Öte yandan, yine seyirci sayısının sadece birkaç temsili doldurmaya yetiyor olması nedeniyle, oyunlar sıklıkla oynanamamakta ve salonların dolması için, kiralamalar yapma mecburiyeti doğmaktadır. “Sahnelerini kuran tiyatro topluluklarının önemli bölümü kısa süre içinde sahnenin giderlerinin sadece kendi çıkardıkları oyunlarla karşılanamayacağını fark edip, salonlarını başka tiyatro gruplarına kiralamaya başladılar. Ancak maalesef sahnelerini paylaşacakları kumpanyaları seçerken bir sanat topluluğu gibi değil, bir ticarethane gibi düşündüler” (Olcaycan)

Ekip Tiyatro kurucusu Cem Uslu, 2010’ların alternatif tiyatro hareketiyle ilgili şöyle bir özeleştiri yapar: “Yaptığımız iş yeni ve değişikti. Ele alınan konular ve bunların işleniş biçimi alışlagelmişin dışındaydı. Meseleler günlük olanla örtüşmeye, sokak sahnede görünmeye, yakın tarihin izleri, öteki olanın dertleri cesurca işlenmeye başlamıştı. Oyun, büyük salonların uzak ve yüksek sahnelerinden aşağıya inmiş, seyircinin arasına karışmıştı. Bütün bunlar iyiydi... Alternatif denen tiyatro neye

alternatifti? Ana akım tiyatroya mı? Oysa alternatif sahnelerde öyle oyunlar izledik ki, ana akım ürünlerden tek farkları seyircilerin dört duvar arasına dizilmiş IKEA sandalyelerinde oturuyor olmalarıydı. Tiyatro görsel bir sanat olduğundan olsa gerek, bazen de gözlerimiz biraz görsellik aradı sahnede ama ya dekor düzensizdi, ya ışıklar yetersiz.” (Radikal, 2011)

Ali Poyrazoğlu da, Armağan Çağlayan ile yaptığı ve yayınlandığı zaman çok eleştirilen söyleşisinde, dünya tarihinde alternatif diye birşeyin olmadığını, sanatın zaten gerçeğe alternatif yarattığını ve tiyatronun tanımının alternatif olduğunu söylerken, Refik Erduran’ın oyununu oynayan bir tiyatro için: “Benim 40 yıl önce Küçük Sahne’de oynadığım, televizyonlarda 50 kere gösterilmiş Canavar Cafer’i oynamak alternatif tiyatro mu şimdi? Kime neyi yutturuyorsun?” derken, alternatif tiyatronun ikinci ligde olduğunu ve aslında büyük mekanlarda oynayan tiyatrolara imrendiğini belirtmiştir. (Çağlayan)

2013 yılındaki Gezi Direnişi ve 2019’da Covid salgını günümüz tiyatrosunu önemli ölçüde etkilemiştir. Gezi Direnişi sırasında birkaç yazar ve yönetmenin çok hızlı biçimde örgütlenerek, ortak bir sokak oyunu yazıp, sergilemesi, tiyatronun politik işlevini ve gücünü yitirmedeğini göstermektedir.

2013 yılında Gezi direnişinin ardından başlayan kamplaşma, özel tiyatroların tarihi açısından talihsiz bir evrime dönüşür. Kültür Bakanlığı, gezi direnişini destekleyen tiyatroları kara listeye alır, devlet yardımından yoksun bırakır. Öte yandan, en üst düzeydeki devlet yetkililerinin, milli ve yerli bir sanat arayışında olduklarını ifade etmeleriyle, Kültür Bakanlığı ve yerel yönetimlerin de desteklediği bir muhafazakâr tiyatro görüşü oluşmuştur. 1990’larda mankenlerin tiyatro yapmasını tartışan Türkiye’nin yeni tartışmalarından biri, sanatta muhafazakarlaşmadır.

Öte yandan, 2016’da Beyoğlu’nda ve Beşiktaş’ta gerçekleşen bombalı saldırılar ve Suriyeli sığınmacıların kabulünün ardından, Avrupa bölgesinde seyirci azalır, alternatif tiyatro hareketi önemli ölçüde sekteye uğrar ve yüzünü Kadıköy’e çevirir.

Oyun Atölyesi Moda’ya taşınır. Oyun Atölyesi’nden ayrılan bazı sanatçılar, Kemal Aydoğan yönetiminde Moda Sahnesi’ni kurar. Moda Sahnesi, klasikleri çağdaş yorumlarla sahneler, Avrupa Tiyatrosu’nun çağdaş örneklerini seyirciyle buluşturur. Şevket Çoruh da, televizyondan elde ettiği birikimi Baba Sahne’ye aktararak, Kadıköy tiyatrolarına hareket katar. 2010’larda tiyatro seyircisinin artması ve alışveriş

merkezlerinin yeni çekim kaynakları yaratma zorunluluğu hissetmesiyle, Zorlu PSM, Uniq Hall gibi donanımlı tiyatrolar açılır. Bu salonlar en başlarda Broadway müzikallerinin turne ortağı olurlar ancak bilet fiyatları çok yüksek tutulduğu halde, giderler karşılanamaz. Zaman içinde büyük prodüksiyonlara ev sahipliği yaparlar, star odaklı projeler planlayarak, yapımcı kimliği kazanırlar. Das Das gibi oluşumlarda konserler, müzikli oyunlar, star odaklı büyük projeler hayata geçer. Televizyon yapımlarının kısa süreli ve emek yoğun olması nedeniyle, dizi sektörüne mesafeli yaklaşan oyuncular, bazen bağımsız yapımcılar, organizatörler, bazen menajerler, bazen de yapım şirketlerinin ortaklığıyla tiyatro çalışmaları yapar. Ancak bu tiyatroların çoğu Kadıköy'ün korunaklı ortamında üretmeyi seçer, turneye çıkmaz, kısıtlı bir tiyatro seyircisiyle buluşur.

Alternatif bir söylem yaratamadıkları gibi, ekip ruhu da kaybolur ve tiyatro aynen 1980'lerde olduğu gibi monodramalarla kabuğuna çekilir. Hal böyle olmasına rağmen, nice yetenekli oyuncu ve yazar bu tiyatroların yarattığı fırsat eşitliği sayesinde sesini duyurmayı başarır. COVID döneminde, neredeyse iki yıl kapalı kalan tiyatro mekânları, 2021-2022 sezonunda önce mesafeli oturma düzeniyle açılır. Tezin sonlandırıldığı dönemde, yeni oyun çalışmaları için cesaret bulunur ve üretim tekrar başlar. Ancak alternatif mekanların Covid döneminde kapanmış olması ya da maddi açmaza düşmüş olmaları nedeniyle, Zorlu, Uniq, Fişekhane, Tim gibi kültür merkezleri, star odaklı projelerini alternatif tiyatroların yazar ve yönetmenleriyle kurgular ve 2010'ların yaratıcılarını merkeze çeker. Öte yandan, Türkiye tiyatrosu, 2010'ların seyirci patlamasına rağmen bağışıklık sisteminin düşük olduğunun ayırdına varır ve örgütlenme çabalarını başlatır.

4. İNCELEME KONUSU OLAN TİYATRO SALONLARININ TARİHÇESİ

4.1 Küçük Sahne

İstanbul Beyoğlu İstiklal Caddesinde bulunan Küçük Sahne, 1951 yılında kurulmuştur.

Atlas Pasajı'nın içinde bulunan adanın ikinci katında yer alır.

1870 yılında İstanbul yangınında tamamen yanmasının ardından, zamanın ünlü bankeri Agop Köçeyan tarafından yaptırılan konağın en üst katındadır. Bu konağın bir bölümü Sultan Abdülaziz'in özel dairesi olarak kullanılmış, konağın zemin kısmı ise önceleri ahır, daha sonracambazhane olmuştur.

“Bu temaşaa dünyasına attığı ilk adımdı. Sonraları hep geceleri yaşadı. Canbazhanenin adını kimse hatırlamıyor ama 1932 yılına kadar *Sinema Kozmografiydi*” (Küçük Sahne, 1994, s. 5) Daha sonraları adı *Mulen Ruj* olarak değiştirilir, 1936'da da Sadi Işlay, eşi Deniz Kızı Eftalya ve Bimen Şen'in girişimiyle Mulen Ruj'un adı *Çağlayan* olarak yenilenir.

Burada saz heyetinin tek örnek biçimde giyindiği nezih Türk musikisi konserleri düzenlenir. Selahattin Pınar gibi müzik insanları başta olmak üzere, rakkaseler, muganniyeler, sazandeler, Çinli cambaz aileleri de sahneye çıkar.

1939 yılında salonda Lütfullah Sururi, Halk Operet'ini kurar. 1940-42 yılları arasında kovboy filmlerinin oynatıldığı bir Halk Sineması'dır. 1942'de tadilat geçirerek İstanbul Gazinosu olur. İstanbul Gazinosu'nda Müzeyyen Senar, Safite Ayla başta olmak üzere pek çok icracı sahneye çıkar, revüler oynanır. Bu revülerden biri Ekrem Reşid Rey'in yazıp Cemal Reşid Rey'in bestelediği Aldırma Revüsü'dür. Aldırma Revüsü'nün başrollerinde Muammer Karaca, Lütfullah Sururi, Selahaddin Pınar, Hicran Talay gibi isimler vardır.

Köçeyan, konağı Vosperagan Ermeni Kilisesi Vakfı'na hibe ettikten sonra, Aziz ve Ahmet Borovalı kardeşler 1945 yılında konağı bir pasaja çevirerek 1700 kişilik Atlas Sineması'nı inşa ederler; binaya Atlas Sineması ve Tiyatrosu adı verilir.

1945-46 yılında Muammer Karaca Zırdeliler operetini sahneye koyar. Bina 1946-47 sezonunda kapalı kalır. Muhiddin Öztuna 1947'de binayı yine tiyatroya çevirir.

Küçük Sahne ise 1951 yılında açılır. Mal sahibi olan Borovalı ailesi de uzun süre sahne üzerindeki konakta yaşamlarını sürdürürler.

Aynı yıllarda, Yapı Kredi Bankası kültür ve sanat etkinlikleri gerçekleştirmek üzere bir girişim başlatır ve yazar Vedat Nedim Tör'ü söz konusu oluşumun başına getirir.

Bankanın çıkarttığı Doğan Kardeş dergisine ek olarak, çocuklar için bir sinema açılması düşünülür; ancak Muhsin Ertuğrul'un Devlet Tiyatrosu'ndaki görevinden ayrılıp İstanbul'a gelmesiyle, Küçük Sahne, Yapı Kredi Bankası'nın desteğiyle 250 kişilik bir oda tiyatrosu olarak hayata geçer. Küçük Sahne'nin sahnesi gerçekten küçüktür, yalnızca 25 metre karedir.

4.1.1. Muhsin Ertuğrul dönemi

Küçük Sahne, 13 Nisan 1951'de Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde Fareler ve İnsanlar oyunu ile perdesini açar. Açılış gecesinde perdeyi Muhsin Ertuğrul çeker ve Türk tiyatrosunda ayrıca "perdeci" unvanını kazanır. İlk kadroda Şükran Güngör, Kamuran Yüce, Cahit Irgat, Münir Özkul, Sadri Alışık, Mücap Ofloğlu, Nuri Altınok, Sami Ayanoğlu, Mümtaz Ener, Nevin Akkaya, Zeynep Sırmalı vardır. Oyunun başrolü Lennie karakterini önceleri Sami Ayanoğlu çalışır, Ayanoğlu'nun İzmir'e gitmeye karar vermesiyle, karakteri Ankara'dan gelen Nuri Altınok oynar. Oyunun dekorları Şehir Tiyatrosu'nun kıdemli dekoratörü Perof tarafından yapılır.

Küçük Sahne'nin kadrosuna daha sonraları Heyecan Başaran, Agah Hün, Lale Oraloğlu, Altan Karındaş, Uğur Başaran, Sadri Alışık, Mümtaz Ener, Haldun Dormen, Nur Sabuncu, Şahin Tek, Neriman Esen, Asuman Korad, Cevat Tekbaş, Nejat Ulukel, Aysel Gürel gibi isimler katılırlar. Bu dönemde Mefkure Hanım Muhsin Ertuğrul'un sağ kolu olarak Küçük Sahne'de yer alır.

1951-1954 arasında Kanlı Düğün, Yarış, Karakolda, Aşağıdan Yukarı, Yedide Ev, Arpa Anbarı, Onikinci Gece, On Küçük Yaramaz, Her Yerde Bulut, Örumcek, Babayiğit, Ziyafet, Dünkü Çocuk, Hamlet, Oyun Olmasaydı, Yaz Bekarı, Montserrat, Godot'yu Beklerken oyunları oynanır.

ABD'de tiyatro eğitimini tamamlayan Haldun Dormen, ilk kez Küçük Sahne'de Cinayet Var oyununda sahneye çıkar. Ayrıca Hamlet, Oyun Olmasaydı ve Montserrat oyunlarında da oynar. Dünkü Çocuk'taki başrolünden sonra tiyatro kariyerini kişisel nedenlerden ötürü erken sonlandıran Heyecan Başaran'ın başarısı tiyatro tarihine kazınır (H. Dormen, kişisel görüşme, Haziran 2019).

Türkiye'nin ilk kadın Hamlet'i Nur Sabuncu tarafından Küçük Sahne'de oynanır. Oyunda Agah Hün Kral, Lale Oraloğlu Kraliçe, Şükran Güngör Horatio, Cahit Irgat oyuncu kral, Münir Özkul mezarıcı, Mücap Ofloğlu Polonius, Gönül Kaptan Ofelya, Sadri Alışık-Kamuran Yüce Rosencrantz-Guildenstern, Haldun Dormen Laertes rollerini üstlenir.

Muhsin Ertuğrul Haldun Dormen'den kendi oynayacağı bir oyun projesi istemiştir. Dormen, Ben Bir Fotoğraf Makinesiyim projesini önermiş, ancak gerçekleştirememiştir. Daha sonra Çayhane oyununda bir rolü ezberlemiş, ancak proje Münir Özkul'un sağlık nedenlerinden dolayı provada iptal edilmiştir. Küçük Sahne'de istediği rolleri oynayamamış olan Haldun Dormen, Montserrat oyununda da rejisörlük teklifi beklediğini, ancak bunun da gerçekleşmediğini yazar (Dormen, 2017, s. 115).

Araştırmacı, Haldun Dormen'e (kişisel görüşme, Haziran 2019) "Küçük Sahne'de mutsuz muydunuz" sorusunu yöneltmiştir. Dormen ise, Muhsin Ertuğrul'un iyi bir tiyatro adamı olduğunu, ancak daha çok taklide dayalı bir yönetmen olduğunu belirtmiştir. Muhsin Bey'den disiplin ve tiyatroya saygıyı öğrendiğini ama seçtiği oyunlardan ve rejisinden mutlu olmadığını söyler:

"Muhsin Bey'in tiyatrosu daha çok taklit üstüneydi, bundan çok rahatsız olmuştum. Muhsin Bey'in tiyatrosu tam anlamıyla batılı bir tiyatro değildi. Ekip ruhu yoktu, her şey Muhsin bey'in inisiyatifindeydi. Küçük Sahne'de ekip ruhu yoktu, herkes birbirinin arkasından konuşurdu, beni de hiçbir zaman kabullenemediler."

Haldun Dormen, Muhsin Ertuğrul'un Ankara'ya taşınmasıyla birlikte Küçük Sahne'den ayrılır. Prof. Metin And, Muhsin Ertuğrul'un Küçük Sahne repertuarını hafif ve sürüm olarak nitelendirir (And, 1983, s. 419).

Muhsin Ertuğrul'un repertuar anlayışının bir Batı ve Muhsin Ertuğrul'un İsveç, (Örneğin, 1924'te Hortlaklar'ı dokuz kez izlediğini belirtmiştir) Almanya'da defalarca arka arkaya izlediği oyunların belki etkisi altında kalındığı söylenilebilir, ancak Fareler ve İnsanlar, Godot'yu Beklerken, Babayiğit, Kanlı Düğün, Montserrat, Hamlet, Onikinci Gece gibi oyunların hafif olduğu konusu kabul edilemez.

Küçük Sahne'de oynanan ve dönemin psikolojik gerçekçilik akımının başyapıtları olan Joseph Kramm'a ait Örümcek Oyunu 1952'de Pulitzer Ödülü'nü, Fareler ve İnsanlar'ın yazarı John Steinbeck ise 1962 Nobel Ödülü'nü almıştır. Ayrıca, sahnenin olanaksızlıklarına rağmen, kısa süre içinde arka arkaya üç Shakespeare (Ne İsterseniz, Onikinci Gece, Hamlet) oynanmıştır. Repertuarda George Axirod'un daha sonra filme alınan ve Marilyn Monroe'nun baş rolü oynadığı Yaz Bekarı, Garson Kanin'in Dünkü Çocuk, Andre Roussin'in Oyun Olmasaydı gibi komedileri, Agatha Christie'nin On Küçük Yaramaz, Frederick Knott'un Cinayet Var gibi polisiye oyunları bir denge unsuru olarak bulunmaktadır. Repertuar incelendiği zaman, yerli oyun olarak sadece sanat danışmanı Vedat Nedim Tör'ün iki tane tek perdelik eseri, Fransız, İngiliz, Amerikan,

İrlanda, İspanya tiyatrolarından çağdaş oyunlar ve klasikler yer almaktadır. Her ne kadar Synge'in Babayiğit oyunu özelinde de olsa, Küçük Sahne repertuarıyla ilgili olarak, Osman Necmi Karaca'nın eleştirisinin çok önemli bir noktaya değinerek, dönem hakkında çok kapsamlı bir ipucu verdiği söylenebilir.

“Voltaire güzellikten bahsederken zevk ve güzelliğin insanlara göre değişebileceğini ve hatta yere ve zamana göre bile güzelin ayrı olabileceğini iddia ederek, misal olarak Fransa'da seyredilen bir temsilin İngiltere'dekinden farklı olduğunu işaret ediyor. İşte Voltaire'in bize bu misalini Türkiye ve İrlanda şekline sokabiliriz. İrlanda'da Babayiğit çok güzeldir belki, fakat Türkiye'de bunu kaybediyor...” (Yeni Sabah, 1953)

Karaca, ulusal bir tiyatronun varlığını vurgulayarak telif oyunların Babayiğit gibi yabancı kalmayacaklarına değindikten sonra, “Küçük Sahne oynamak hususunda bir yenilik yaptı, bunu kabul ediyoruz, fakat yalnız bunun kâfi gelmediği işte bir hakikat...Artık Küçük Sahne'de oynanacak bir piyesin yazılmış olmasını da beklemek yerinde olur ve bunda ümitvarız” der (Yeni Sabah, 1953).

Küçük Sahne'nin Batılı tiyatro anlayışını benimsemesi bir yeniliktir, yapıtları geniş bir yelpazeye yayılmıştır, ancak gerek sahneleniş gerek yorumlanış bakımından yabancı kalmaktadır. Öte yandan tiyatronun bir okul olduğu düşüncesi hâkim gelmiş, ancak Voltaire'in değindiği “Güzel”in arayışı yapılmamıştır.

4.1.2. Ortaklar dönemi

Muhsin Ertuğrul'un Ankara'ya yerleşmesinin ardından Küçük Sahne'nin Ortaklar Dönemi olarak adlandırılan dönemi başlar. Agah Hün yönetmeliğinde, Mücap Ofloğlu, Kamuran Yüce, Münir Özkul, Sadri Alışık, Nevin Seval, Uğur Başaran bir ortaklık yapısında birleşir. Galip San tiyatronun müdürlüğünü, Asaf Çiğiltepe Sahne amirliğini üstlenmektedir.

İlk oyunları olan Çayhane büyük başarı kazanır, beş ay kapalı gişe oynanır uzun süre sahneden uzak kalan Nevin Seval bu oyunla sahneye dönmüştür. (Ofloğlu, 1991, s. 68) Ardından, Duygu Sağıroğlu'nun da ilk dekor tasarım çalışması olan Keçiler Adası'ndan sonra, Jacques Deval'in yazdığı Sevgili Gölge, Mücap Ofloğlu'nun ilk yönetmenlik çalışması olan Arsenik Kurbanları, Münir Özkul'un büyük başarı kazandığı Yağmurcu, Soyтары, Şatoda Oyun oyunları oynanır, ancak hem Muhsin Ertuğrul'un ayrılmasının yarattığı otorite boşluğu, hem ekip içindeki uyuşmazlıklar nedeniyle ortaklar dönemi çabuk sonlanır. (Karaboğa, Pekman, Özsoysal ve Balay, 2011, s. 178)

Bu dağılmanın en etkili nedenlerinden biri de, Yapı ve Kredi Bankası'nın 1956 yılında ödeneği kesmesi olmuştur. Küçük Sahne o tarihten itibaren, sadece seyirci desteğiyle yürüyecek ve kaderine terk edilecektir. Zaman zaman kapalı kalacak olan sahnede, yıllar içinde 16 farklı tiyatro perde açacak, bazılarının ömrü sadece bir sezon olacaktır. Dormen Tiyatrosu altı, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu üç, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu dokuz, Sadri Alışık Tiyatrosu ve Ortaoyuncular ise on yılın üzerinde aralıksız perde açacaktır.

4.1.3. Dormen Tiyatrosu dönemi

Ortaklar Döneminin sona ermesinin ardından, Küçük Sahne'nin müdürü Galip San, Cep Tiyatrosu'nda büyük başarılar elde eden ve Kadıköy'de sahnelediği Papaz Kaçtı oyunuyla Dormen Tiyatrosu'nun oluşumunu başlatan Haldun Dormen'e Küçük Sahne'ye taşınmasını teklif eder. Haldun Dormen (kişisel görüşme, Haziran 2019) "Küçük Sahne'de yeterince şans verilseydi, Dormen Tiyatrosu'nu kurup kurmayacağı" sorulduğunda, "kafasında her zaman bir tiyatro düşüncesi olduğunu ama doğru zamanı beklediğini" söylemiştir

Dormen, kitabında (2017, s. 145) şu satırlara yer vermiştir: "Üç yıldır istediğim gibi eğittim ve oluşturduğum kadro olmadan tiyatro kurmaya niyetim yoktu hiç. Bu işi düşündüğüm gibi yapabilmem için, benim dilimden anlayan, benim metodumla eğitilmiş, yaptığımı yüzde yüz inanan insanlar olmalıydı çevremde." Amatörken birlikte çalıştığı Ayfer Feray ve Altın

Erkuş ekibe katılamaz; Dormen, Küçük Sahne'nin eski kadrosundan sadece Şükran Akın'ı dahil ederek Dormen Tiyatrosu'nu oluşturur.

Dormen Tiyatrosu, Küçük Sahne temsillerine 1957 tarihinde Erol Günaydın, Altan Erbulak, Suna Selen, Yıldız Alpar, Bilge Zobu, Zerrin Arpad ve İlhan İskender'in oynadığı Teyzesi oyunuyla açılmıştır.

Dormen Tiyatrosu, Küçük Sahne'de sırasıyla Teyzesi, Karaağaçlar Altında, Kamp 17, Hedda Gabler, Çikolata Asker, Aşk Otu, Nina, Ben Bir Fotoğraf Makinesiyim, Benimle Oynar mısınız, Fare Kapanı, Cengizhan'ın Bisikleti, Duvarların Ötesi, Papaz Kaçtı, Müfettiş, Sözde Melekler, Beş Parmak, Kırkıncıdan Sonra, Küçük Kulübe, İkinci Baskı, Gazebo, Samanyolu, Taşra Kızı, Şairin Mektupları, Oyuncakçı Dükkanı, Bir Yastıkta, Cinayetin Sesi oyunlarını oynamıştır.

Haldun Dormen (kişisel görüşme, Haziran 2019), Dormen Tiyatrosu’nun Küçük Sahne’de sahnelediği oyunların isimlerini ve oyunlar hakkında görüşlerini şöyle aktarmıştır:

“Teyzesi: Dormen Tiyatrosu’nun ilk oyunu olarak biraz hayal kırıklığı yarattı. Erol Günaydın kadın rolündeydi ve çok başarılıydı.

Kamp 17: Benim ilk başrolüm.

Ben Bir Fotoğraf Makinesiyim: Gülriz Sururi’nin Dormen Tiyatrosu’ndaki ilk sahneye çıktığı oyundur.

Zafer Madalyası: Dormen Tiyatrosu’nun tutan ilk oyunudur. Savaş yeni bitmişti ve seyirciye çok hitap etti. Ama ikinci versiyonu o gün için hiçbir şey ifade etmedi.

Aşk Otu: Dormen Tiyatrosu’nun en büyük fiyaskosu.

Fare Kapanı: Hiçbir özelliği olmayan bir komediydi. İngiltere’de uzun yıllar oynadı, bizde sadece 75 kez oynanabildi.

Şairin Mektupları: Nisa Serezli’nin parladığı oyundur

Bir Yastıkta: Orta.”

Oyun repertuvarına bakıldığı zaman Ibsen’in Hedda Gabler oyunu Tunç Yalman rejisiyle ve yeni çevirisiyle, Shaw’un Çikolata Asker oyunu, Nikolay Gogol’un Müfettiş gibi klasiklerinin yanı sıra Eugene O’Neill, Noel Coward, Peter Shaffer, Marcel Achard, Andre Roussin gibi dönemin yazarlarına ait veya yurtdışında popüler olan Kamp 17, Ben Bir Fotoğraf Makinesiyim, Benimle Oynar Mısın, Nina, Zafer Madalyası, Beş Parmak, Küçük Kulübe, Taşra Kızı, Şairin Mektupları, Bir Yastıkta gibi oyunlar; Fare Kapanı, Cinayetin Sesi gibi polisiyeler, Sözde Melekler, Oyuncakçı Dükkanı, Kırkından Sonra, Gazebo, Samanyolu gibi nispeten hafif komediler; Teyzesi, Papaz Kaçtı gibi hızlı komediler; Cengizhan’ın Bisikleti, İkinci Baskı, Duvarların Ötesi gibi yerli oyunlardan oluşan bir repertuar anlayışı vardır. Bu anlayışta hem o dönemin Darülbedayi, hem Küçük Sahne’nin kuruluşunda haftanın birkaç gününde komedi, birkaç gününde ciddi oyun oynama dengesi gözetilmiştir.

Haldun Dormen, Dormen Tiyatrosu’nun ilk yılını: “Cep Tiyatrosu’nda başarılarımızı göklere çıkaranlar, Teyzesi oyunu ile hayal kırıklığına uğramışlar, heyecanla açılışını bekledikleri Dormen Tiyatrosu’ndan umduklarını bulamamışlardı.” diye değerlendirir. (Dormen, 2017, s. 151) Kendisini bir yıl önce göklere çıkartan Akis dergisinde de “Kırılan Hayaller” başlıklı bir yazı yazıldığını belirtir ve özeleştiri yapar.

“Kadın oyuncu kadromuz zayıfı. Güzel yetenekli bir baş oyuncuya ihtiyaç vardı.” (Dormen, 2017, s. 151)

Salt bu nedenden dolayı repertuvar değiştirerek sahnelediği Karaağaçlar Altında oyunu başarısızlıkla sonuçlanır, ancak Machiaveli’nin yazdığı Aşk Otu, Haldun Dormen’e göre Dormen Tiyatrosu’nun en büyük fiyaskosudur. Göksel Kortay (kişisel görüşme, Haziran 2019) Dormen Tiyatrosu’ndaki bu fiyaskolara kendi yaşamında en nefret ederek Ses Tiyatrosu’nda oynadığı Turp Suyu’nun da eklenmesi gerektiğini vurgular.

Dormen Tiyatrosu, Küçük Sahne’deki ikinci sezonda kadın oyuncu açığını Gülriz Sururi ve Ayfer Feray ile tamamlar. Gülriz Sururi, ailesinin geleneksel kalıplardaki Sururi Topluluğu ve son olarak oynadığı Muammer Karaca Tiyatrosu’nu, daha Batılı ve çağdaş anlamda bir tiyatro yapmak için terk eder. Sururi’nin oynadığı Ben Bir Fotoğraf Makinesiyim, her ne kadar sonuç olarak Sururi’yi çok mutlu etmese de ses getirir. Aynı dönemde Ayfer Feray da kuruluşundaki turnelerde yer aldığı Dormen Tiyatrosu’na Nina ile döner. Gazetecilik mesleğini bırakan Nisa Serezli, Küçük Sahne’de profesyonel olmuştur.

Nina, siyasi görüşleri nedeniyle hapis yatan Ulvi Uraz’ın da dönüş oyunudur. Ulvi Uraz, Nina, Cengiz Han’ın Bisikleti ve Gazebo oyunlarının ardından Dormen Tiyatrosu’ndan ayrılmıştır. Tuncel Kurtiz, Zafer Madalyası oyununda profesyonel olmuş, İzzet Günay Karaağaçlar Altında, Fikret Hakan Duvarların Ötesi ile profesyonelliğe adım atmış, Kartal Tibet Cinayetin Sesi, Şirin Devrim Beş Parmak, Sadettin Erbil Küçük Kulübe oyunlarında konuk sanatçı olmuş, Altan Erbulak İkinci Baskı, Ulvi Uraz Nina, Gülriz Sururi Sokak Kızı İrma oyunlarındaki yorumlarıyla İlhan İskender ödülünü kazanmış, Cahide Sonku ve Cahit Irgat ise Dormen Tiyatrosu’nun Küçük Sahne döneminde sahneye dönmüştür.

Cahide Sonku’nun tiyatroya dönüş serüveni kısa sürdüyse de, Cahide’nin sahneye dönüşü büyük olay olmuştur. Dormen (2007) bu konuda şunları söyler:

“İyi mi oynadı, kötü mü bilmiyorum ama sahnede insanın gözlerini ondan alamadığı gerçektir... Halk onu tekrar izlemekten büyük bir mutluluk duymuştu. Sonunda alkıştan salon yıkılıyor sandım. Hele Cahide Hanım tek başına selam vermeye çıktığı zaman, bütün seyirci tek vücut halinde ayağa kalkarak Türk tiyatrosunun en büyük yıldızını sevgi ve saygıyla alkışladılar. Cahide Sonku’nun başarısı seyircinin umrunda bile değildi. Onlar tüm bir geçmiş, onun altın yıllarının yanı sıra kendi özledikleri gençlik günlerini alkışlıyorlardı.”

Ancak, bu zafer sadece otuz üç temsil devam etmiş, kulisteki gerginlikler, oyuna gecikmeler, turnede yaşanan sorunlar yapımcı Haldun Dormen'e fazlasıyla yansıyor, Cahide Sonku ve Cahit Irgat'ın Dormen Tiyatrosu'ndaki görevlerine Dormen tarafından yazılan birer mektupla son verilmiştir. (Dormen, 2017, s. 211)

Dormen Tiyatrosu'nun Küçük Sahne yıllarında sahneye çıkan onlarca önemli oyuncu vardır. Erol Keskin, Metin Serezli, Altan Erbulak, İzzet Günay, Erol Günaydın, Fikret Hakan, Yılmaz Gruda, Ulvi Uraz, Gülriz Sururi, Tunç Yalman, Tuncel Kurtiz, Cahit Irgat, Cahide Sonku Şirin Devrim, İlhan İskender, Necdet Aybek, Turgut Boralı, Seden Kızıltunç, Bilge Zobu, Şükran Akın, Madelet Tibet, Yıldız Alpar, Altan Karındaş, Sezer Sezin, Yılmaz Köksal, Saadettin Erbil, Özcan Er, Özdemir Han, Mehmet Özekit, Perihan Köksal, Oral Arkın, Ayla Aslan, Süheyla Aykurt, Özen Tutucu, Zerrin Arpad bu isimlerden sadece bazılarıdır. Duygu Sağıroğlu ise dönemin pek çok oyununa imza atan tasarımcısıdır.

Görüldüğü gibi, Dormen Tiyatrosu'nun en büyük başarısı ekip olabilmektedir. Her oyuncu bir yıldız gibi parlar ve oyunlar başarılarını oyuncuların yorumlarına borçludur. Araştırmacı Dormen'e (kişisel görüşme, Haziran 2019), tiyatrosunun en büyük başarısını sorduğunda şu yanıtı almıştır: "Dormen tiyatrosunun en önemli özelliği, ben hiçbir zaman "benim" tiyatrom demedim, bizim tiyatromuz dedim. Perdecisinden, temizlikçisine kadar herkesin eviydi. Oyuncular arasında küçük büyük rol yoktu, herkes her rolü oynardı. Altan Erbulak, Ayfer Feray, Erol Günaydın gibi değerli oyuncular buna dahildir."

Dormen Tiyatrosu, Küçük Sahne'de ve turnelerde: 1957'de Teyzesi'ni 123, Kara Ağaçlar Altında'yı 36, Hedda Gabler'i 35, Kamp 17'yi 177, Çikolata Asker'i 40, Aşk Otu'nu 37 kez sahnelemiştir. 448 kez perde açılan ilk sezon aynı zamanda Tennessee Williams'ın Bursa'da sadece bir kez perde açan Bu Evde Çökme Tehlikesi Var oyununu da içerir. Oyunlara bakıldığı zaman, her sezon repertuvarda dört ile yedi arasında yeni prodüksiyon olduğu ve yılda 400-500 kez perde açıldığı dikkati çeker.

1958-59'da Nina 126, Ben Bir Fotoğraf Makinesiyim 52, Benimle Oynar Mısınız 30, Fare Kapanı 73, Duvarların Ötesi 62, Cengiz Han'ın Bisikleti 66 kez oynanmıştır. 1959-60 yılının başlangıcını yapan Gogol'ün Müfettiş oyunu Dormen'in ve Sururi'nin de anılarında kötü bir yorum olarak anılır ve 66 kez oynar. Tiyatronun iki kadın starı Ayfer Feray ile Gülriz Sururi'nin oynadığı Sözde Melekler 73, Beş Parmak 75, Kırkıncı Sonra 32, Zafer Madalyası 101, Küçük Kulübe 17 kez oynanır. Andre Roussin'in Küçük Kulübesi, Dormen Tiyatrosu'nun Küçük Sahne'sinde en az oynanan oyunu olarak tarihe

geçer. 1960 yılında Refik Erduran'ın İkinci Baskı oyunu 180 kez sahnelenir ve o tarihe kadar Dormen Tiyatrosu'nun en çok oynanan oyunu olarak anılır. Aynı sezon Gazebo 166, Samanyolu 46, Sokak Kızı İrma 103, Hepimiz Paris'te 103, Taşra Kızı 33, Oyuncakçı Dükkânı 107, Şairin Mektupları 36, Cinayetin Sesi 43, Bir Yastıkta 44, Pasifik Şarkısı 28 kez oynanır

Dormen Tiyatrosu'nun Küçük Sahne repertuarı incelendiğinde, sadece üç telif eser göze çarpar. Bunlar Refik Erduran'ın Cengizhan'ın Bisikleti ve İkinci Baskı, Turgut Özakman'ın Duvarların Ötesinde oyunlarıdır.

Haldun Dormen, Muhsin Ertuğrul yönetmenliğindeki Küçük Sahne'de beraber çalıştığı Sadri Alışık'ın, “Şöyle bir yerli tip oynasam. Ağzıma sigarayı koysam, Aman abicim ben ettim sen etme desem” diyerek yakındığını yazar. (Dormen, 2017, s. 105) Prof. Metin And da, Muhsin Ertuğrul yönetimindeki Küçük Sahne'nin hiç yerli yazara yatırım yapmamasını ve Muhsin Ertuğrul yönetiminde sadece Yapı Kredi'nin sanat danışmanı Vedat Nedim Tör'ün iki adet tek perdelik oyunu Aşağıdan Yukarı ve Siyah Beyaz'ı oynamış olmasını eleştirir. Tör'ün oyununun kısa süreli oynanmasından sonra, Küçük Sahne'nin 8. sezonuna kadar hiç yerli oyun oynanmamıştır.

Yılmaz Gruda (kişisel görüşme, Haziran 2019), Duvarların Ötesi oyununu başka bir keyifle oynadığını, karakter yaratmak için uzun süre Balat'taki işçileri gözlemlediğini belirtir. Lütfi Ay da 11.05.1959 tarihli Cumhuriyet gazetesinde Cengizhan'ın Bisikleti için: “Telif eser denemesinin özel tiyatrolarımız için hiç de korkulan sonuçları vermediğini, öteden beri oynadıkları tercüme piyesler kadar, belki onlardan çok ilgi sağladığını belirtmek isterim” der.

Her ne kadar Küçük Sahne'ye sığamaması ve seyirci potansiyelinin yetersizliği nedeniyle Küçük Sahne'nin komşusu olan Atlas Sineması'nda oynanmışsa da, Türkiye tiyatro tarihinin ilk Batılı müzikali de Küçük Sahne'de doğmuş, bu iki oyunun ön çalışmaları burada yapılmıştır: “İrma'nın başarısı açtığı yol bakımından kıvanç ve umut verdi bize. Demek Türk seyircisi yeniliğe açıktı.” (Sururi, 2016, s. 265) Bu başarı, kadrosu bu kez 40 kişiyi bulan yeni bir müzikal projesini, Pasifik Şarkısı'nı tetikler, ancak Gülriz Sururi ikinci bir müzikalde oynamayı kabul etmez.

Haldun Dormen (2017, s. 215) şöyle der: “Gülriz bu tür oyunlarda oynamayı sevmediğini söylerdi hep. İrma'da kazandığı olağanüstü başarı bile onu pek memnun edememişti. Belki de uzun yıllar müzikli oyunlarda oynadığı için kendi deyimiyle daha

ciddi şeyler denemek istiyordu.” Haldun Dormen, Sururi için “başka bir ülkede olsaydı dünya çapında bir müzikal yıldızı olurdu hiç kuşkusuz” demiştir.

Gülriiz Sururi’nin, Karaca Tiyatrosu’ndan da daha çağdaş oyunlarda oynamak için ayrıldığı göz önüne alınırsa, farklı bir repertuvara sahip Dormen Tiyatrosu’nda da aynı sorunu yaşamış olması ilginçtir. Haldun Dormen, Ulvi Uraz ile uyumsuzluk nedeniyle yollarının ayrıldığını yazar, ancak Sururi bu ayrılığı da repertuvar seçimine bağlayarak, kendi kopuş savını güçlendirir. (Sururi, 2016, s. 265)

Melih Cevdet Anday’ın Türkçeye kazandırdığı, şarkı sözlerini Haldun Dormen’in yazdığı Pasifik Şarkısı’nda Gülriiz Sururi’nin geri çevirdiği başrolü Ayfer Feray üstlenir. Ancak oyun kadronun uyumsuzluğu, uzunluğu, dekorun ilk geceye yetişmemesi ve en önemlisi seyirciye yabancı kalması nedeniyle hiç sevilmez. Dormen (kişisel görüşme, Haziran 2019), bu süreci “Seyirci bana bir dur dedi” diye anar.

Sokak Kızı İrma alt katta sinemada oynanırken, Gülriiz Sururi Küçük Sahne’de, Erol Keskin ile birlikte Engin Cezzar’ın ilk rejisi olan Bir Yastıkta oyununda oynar. Sururi, Cezzar ile ilk kez çalışmakta ve onun yönetmenliğini daha önceleri Karaca Tiyatrosu’nda Cam Kırıkları ve Anna Frank oyununda birlikte çalıştığı Yunanlı yönetmen Muzenidis’e benzetir. Bir Yastıkta oyununu da, Cam Kırıkları ve Anna Frank ile birlikte zevkle oynadığı üç oyundan biri olarak sayar. (Sururi, 2016, s. 500) Oysa Dormen (kişisel görüşme, Haziran 2019), Bir Yastıkta’nın başarısı için “orta” değerlendirmesi yapmıştır. Bir yandan Atlas Sineması’nda müzikaller sahnelenirken, Dormen Tiyatrosu Küçük Sahne’de Kırkından Sonra, Gazebo, Samanyolu, Kırkından Sonra, Hepimiz Paris’te, Taşra Kızı, Cinayetin Sesi, Şairin Mektupları oyunları ile devam etmiştir.

Pasifik Şarkısı, Dormen’in o güne kadar oynadığı en kalabalık oyun, en masraflı prodüksiyondur. Bir anlamda Dormen Tiyatrosu’nun, büyük gişe başarılarına rağmen hiç düzelmeyen ekonomik çöküşünü de başlatmıştır. Dormen Tiyatrosu yukarıda da görüldüğü gibi, bazı oyunlarda başarısız olmuş, ancak en büyük maddi kaybını Pasifik Şarkısı müzikalinde yaşamıştır. Bu durum, mal sahibiyle de maddi sorunlar ve gerginlikler doğurur. Bu proje Dormen Tiyatrosu’nun altı yıl başarılı oyunlar oynadığı Küçük Sahne ve eş zamanlı olarak Atlas Sineması’ndan kopmasına da neden olmuştur.

4.1.4. Gülriiz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu dönemi

Haldun Dormen, anılarında Borovalı ailesinin yeni bir tiyatro kurmak isteyen Gülriiz Sururi-Engin Cezzar ile de görüşüğünü ve salonu onlara vermek istediğini

bildiğini yazar, Gülriz Sururi ise bir turnede tiyatro kurma fikrini Dormen ile paylaştığını ancak bu konuyu Engin Cezzar'ın bile bilmediğini vurgular

“Sonra bir baktım, kendi tiyatromuz var. Küçük Sahne boşaldığında, Gülriz orayı almayı kafasına koymuş. Bu karardan benim bir süre sonra haberim oldu. Ön görüşmeleri tiyatronun müdürü Galip San'la yapmış, binanın sahibi Aziz Borovalı'yla da makul bir zeminde anlaşmış. Olanbiteni, *Kıldan İnce Kılıçtan Keskince*'de ayrıntılarıyla yazdı zaten. Birlikte bir tiyatro kurmaya karar vermedik. Benim işten hiç haberim yoktu. Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, tamamen Gülriz'in kendi kafasında kurduğu bir stratejiydi. İçgüdüleri ve ilişkileriyle yaptı. Bu işleri benden daha iyi biliyordu. Tiyatroya daha önce başlamış, kendi tiyatrosunu nasıl yürütebileceğini öğrenmişti.” (Çalışlar, 2005, s. 170)

15 Ağustos 1962'de ortaklık kuran Sururi-Cezzar çifti, Küçük Sahne'nin sahipleri ile de gelir ortaklığı üzerinde anlaşırlar. Sezona yetişmek için çok kısa bir zamanları vardır, ancak bu durum, onları istedikleri oyunu seçmekten alıkoymaz.

Tiyatrolarının kuruluş kararlarını alıp, oyun seçmek, kadro kurmak, prova yapmak, kuruluş sermayeleri olmadığı için program dergisi ve fuaye için reklam toplayarak sermaye oluşturmak gibi çok yoğun bir iş yükünü kısa bir zamana sığdırmışlardır.

Çok kısa süre içinde hazırlıklarını tamamlayarak 28 Eylül 1962'de perde açarlar. Bu tarih, aynı zamanda çiftin evlenme yıldönümüdür. Tiyatrolarının amblemleri Malik Aksel'in Anadolu Halk Resimleri kitabından seçilen “Sahrennar: Ademden Evvel Yaşayan Cin Sureti”dir.

İlk oyunları, Engin Cezzar'ın seçtiği Tütün Yolu'dur. Romandan sahneye uyarlanan yapıt, dünya sahnelerinde gişe rekorları kırmaktadır. Erskine Caldwell'in oyunu henüz Türkçe'ye çevrilmemiştir. Oyunun çevrilmemiş olmaması Cezzar'ı durdurmaz. Çiftin arkadaşları olan Filiz Ofluoğlu, tiyatronun kuruluşuna bir armağan olarak, bu oyunu hızlıca çevirir. Gülriz Sururi'nin küçük bir rol aldığı oyunda Engin Cezzar, Pekcan Koşar, Nur Sabuncu, Ayten Kuyulu, Orhan Aydınbaş, Ali Yalaz, Pekcan Koşar, Orhan Alkan, Mine Cezzar, Gülbin Eray rol almaktadır. Dekor tasarımı Duygu Sağıroğlu'na aittir. İlk oyunları Tütün Yolu aslında o dönem için iki dezavantaja sahiptir. Sabri Esat Siyavuşgil, 1.10.1962 tarihli Yeni Sabah gazetesinde birinci konuyu şöyle açıklar: “Gülriz ve Engin idare ettikleri bu toplulukta kendilerini ikinci planda tutmak ve arkadaşlarını öne sürmek civanmertliğini de gösterdiler.” Sururi, başrol oynamamasını tiyatronun idari işlerinin yoğunluğuna bağlar, ancak bu rolde Nur Sabuncu'nun başarısını da kutlar (Sururi, 2016, s. 306). Engin Cezzar'ın da oyunda çok küçük bir rolü vardır. Bir Amerikan romanından uyarlanan Tütün Yolu, içerik ve konu itibarıyla da bizden farklıdır: “Tütün Yolu bizim

birbirine benzer oyunları göre göre kalıplaşmış seyircimize ters gelebilirdi. Sahneye koyucu Engin Cezzar'ı ilk önce, yadırganmayı göze alarak bu oyunu Türk seyircisine kazandırdığı için kutlamak gerekiyor.” (Varlık, 15 Kasım 1962). Oysa İlhan Selçuk, farklı düşünmektedir:

“Din ticareti... Yıl 1933. Caldwell, Georgia eyaletini ve üstünde yaşayanları tahkir etmekle suçlandırılıyor. Muhafazakâr çevreler hücumlarını doğrudan doğruya yazarın kendisine doğrultuyorlar. Basının gerici çevreleri ateş püskürtüyorlar. Bunun üzerine Caldwell, bir fotoğraf sanatçısı olan karısı ile birlikte Georgia köylerini bir bir dolaşarak, anlattığı köylerin, toprakların, insanların resimlerini çekiyor. Amerikalılar görüyor ki Caldwell, sadece hakikatleri yazmıştır... Bu oyun bizim memlekette yazılsaydı, 1962 yılında başına gelmedik iş kalmayabilirdi. Bir düşünelim Yılanların Öcü yüzünden Fakir Baykurt'un, Vatandaş Oyunu yüzünden Genç Oyuncuların içine düştükleri durum farklı mıdır?” (Cumhuriyet, 15.10.1962).

Tütün Yolu, siyasal zeminleri farklı coğrafyaların ortak kaderlerini anlatır, bu bağlamda Sururi'nin özlediği “içi dolu” oyun olarak değerlendirilebilir.

Engin Cezzar Kitabı'nı hazırlayan Gökhan Akçura (1996, s. 61), tiyatronun repertuvar politikası ile ilgili olarak: “Bir süre sonra Küçük Sahne'ye ayakları daha önce alışmış olan bulvar seyircisini kaçırdıklarını fark ederler. Bu nedenle ikinci oyun olarak Çikolata Sevgilim seçilir. Repertuvarlarını bölge dengelemeyi düşünmektedirler.” yazmıştır.

Gülriiz Sururi-Engin Cezzar'ın da repertuvarında bazı hafif oyun seçimleri zaten özeleştirici konusu olmuştur. Sururi (2016, s. 311), tiyatrosunun ilk yıl repertuvarı hakkında şöyle der: “Çikolata Sevgilim seyircinin sevgilisi oluveriyor kısa süre sonra. Yolda artık İrma yerine Çikolata Sevgilim diye çağırıyor seyirci beni. Onca sevgiye, beğeniye karşın ben yine de Tütün Yolu'nu oynarken daha mutluyum.” Sururi, Çikolata Sevgilim'de başrol, Tütün Yolu'nda yardımcı rol oynadığı halde, konuyu tiyatro insanı gözüyle nesnel bir biçimde ele alan Sururi'nin özeleştirisi her anlamda önem taşımaktadır. Zaten ilk yılki repertuvarlarında Aklın Yolu adlı bir psikolojik dram ve Tatlı Kaçıklar adlı bir komedi oynanarak bu dengeyi gözetmişlerdir.

Gülriiz Sururi-Engin Cezzar'ın ilk yılki kadrosu Pekcan Koşar, Gülbin Eray, Madelet Tibet, Mehmet Akan, Ali Yalaz, Özcan Er, Cüneyt Türel, Orhan Alkan, Mine Cezzar, Celal Ersöz, Nural Kovaçoğlu, Orhan Aydınbaş'tan oluşur.

Tiyatro birinci yıl program dergisinde repertuvarında Arthur Kopit'in Ah Baba Vah Baba Annem Seni Asmış Dolaba Ne Kadar Üzgünüm Bilsen Buna, Robert Anderson'un

Çay ve Sempati, William Inge'nin Cephede Piknik, Ray Lawyer'ın Onyedinci Bebek, Marcel Maurett'in Anastasia, William Shakespeare'in Antonius ile Kleopatra'sını ilan eder. Bu oyunlardan hiçbiri bu tiyatro tarafından oynanmamış, bazıları başka topluluklar tarafından sahnelenmiştir.

Yukarıda tiyatronun birinci yıl dergisinde açıkladığı, ancak gerçekleştiremediği repertuvara yer verilmiştir. Görüldüğü gibi, repertuvarda tasarlanan projeler arasında hiç yerli oyun ilan edilmediği halde, tiyatronun birinci yıl dergisi "Tiyatroların Türk Yazarları Karşısında Tutumları" konulu bir soruşturmaya yer vermiştir. Sururi-Cezzar Tiyatrosu ancak kuruluşlarının üçüncü yılında yerli oyun oynayabilmişlerdir. Daha önce Ankara DT tarafından sahnelenen Güngör Dilmen'in Midas'ın Kulakları ile Dilmen'in yeni bir tek perdelik oyunu olan Canlı Maymun Lokantası aynı gecede oynanmıştır. Ancak Genco Erkal, Engin Cezzar, Gülriz Sururi'nin başarılı oyunculuklarına rağmen, oyun günün gerçekçi tiyatro anlayışının dışında kaldığı için seyirci tarafından ilgi görmemiş, tutucu eleştirmenler tarafından ağır biçimde eleştirilmiştir.

Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, Küçük Sahne'de 1962-63 sezonunda Tütün Yolu, Çikolata Sevgilim, Aklın Oyunu, Tatlı Kaçıklar, 1963-64 sezonunda ise Othello, Midas'ın Kulakları, Canlı Maymun Lokantası, Bütün Kadınlar Güzeldir, Bülbülün Sesi oyunlarını oynamıştır. Tiyatronun 1963 yılında İzmir turnesinde prömiyeri yapılan Alkol oyunu İstanbul'da oynanmamıştır. (Çalışlar, 2005, s. 170)

Haldun Dormen (kişisel görüşme, Haziran 2019), kendisinden ayrılarak tiyatro kuran pek çok topluluğun önünde sonunda Dormen repertuvarına benzediğini belirtmiştir: "O günkü Cengiz Han kadrosuna bir göz atacak olursa, ilerki yılların tüm özel tiyatroları sanki o oyundan çıkmış gibi geliyor insana. Gerçekten de Ulvi Uraz, Metin Serezli, Ayfer Feray, Gülriz Sururi hep tiyatro sahibi oldular."

Tiyatro kuranlar kervanına daha sonra yine Dormen Tiyatrosu'ndan Erol Günaydın, Ali Poyrazoğlu, Seden Kızıltunç, Altan Karındaş, Asaf Çiğiltepe, Yılmaz Gruda gibi isimler katılmıştır. Asaf Çiğiltepe, Ulvi Uraz ve Ali Poyrazoğlu dışında genel repertuar eğilimi ise bir dramı, bir komediyle dengelemek olmuştur. Bu durumun arkasında kuşkusuz tiyatroları ayakta tutabilmek için gereken gişe kaygısı da vardır.

Genco Erkal (kişisel görüşme, Temmuz 2019), "Gülriz Sururi'nin arayışı Dormen'in zıttı mı yoksa onun devamı mıydı? Haldun Dormen 'herkes benden ayrıldı ama benim oyunlarımı oynadılar,' diye yanıtlamıştı. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?" sorusuna şöyle yanıt vermiştir:

“Ama Gülrizler için söyleyemeyiz. Gogol’ün *Palto*’sunu oynadılar, *Teneke*’yi oynadılar. Güngör Dilmen’in *Kurban* oyununu oynadılar, Nâzım’dan *Ferhat ile Şirin* oynadılar. Dormen’le alakası yok ama arada iş olmadığı zaman Dormen türü oyunlar yaparak gişeyi kurtaralım dediler ama çok arada oldu. Özellikle Gülriz kendi kendini çok yetiştiren bir kadın, Yaşar Kemal’i *Teneke*’yi oyunlaştırmaya o ikna ediyor. Yaşar Kemal bir getiriyor 300 sayfa roman gibi yazmış, sonra oturmuşlar dramaturji yaparak Teneke oyunu haline getirdiler. Ayfer Feray ve Çevre Tiyatrosu Dormen’in devamı olarak gittiler ama Gülriz’ler için öyle diyemeyiz”

Gülriz’in arayışı Muammer Karaca’da başlıyor. Orada baş kadın oynuyor, müthiş güzel ve yetenekli ama gözü başka yerde daha iyisini istiyor. O kendini çok yetiştiren bir insandır, lise diploması bile yoktur. Yaşar Kemal, Nâzım Hikmet okuyan kendini aşmak isteyen bir kadındır. Veoradan ilk adım Dormen’e sıçradı, o bir aşamaydı onun için Karaca’nın tuluat tiyatrosundan birden *Sokak Kızı İrma* oynuyor. Bir süre sonra oradaki tiyatro da ona hafif geliyor, daha ilerisini istiyor. 1960 yılında Engin Cezzar’ı *Hamlet* oynarken izliyor ve bu adamla ben tiyatro yapmalıymı diye düşünüyor. Onun Amerika’da okumasından dolayı ben bu adamla daha ileri giderim diye düşünüyor.”

Bu adımlardan biri temeli Küçük Sahne’de atılan Keşanlı Ali Destanı’dır:

“Her görüşte Haldun Bey’e bize göre bir oyununuz yok mu derdim. ‘Keşanlı Ali Destanı diye bir müzikalim var, ama sizin kadroya ve Küçük Sahne’ye uymaz,’ derdi. Benim seyircim İrma gibi bir müzikal oynamamı istiyordu. ‘Şu Keşanlı’yı okuyalım, ne kaybederiz,’ derdim Engin’e. ‘Öyle olmayacak hayallere verecek vaktimiz yok... Kırk kişilik oyunu beğenirsek, ne olacak, düşündün mü?’” (Sururi, 2016, s. 324)

Gülriz Sururi, sonunda Engin Cezzar’ı oyun okumasına ikna eder. Haldun Taner, KüçükSahne’nin fuayesinin meşhur şöminesinin önünde Genco Erkal’ın da katıldığı bir okuma seansında bütün oyunu rolden role girerek okur:

“Okumaya başladı Küçük sahne’de ve ben daha okurken gördüm. Türk tiyatrosunda bir devrim olacağını anladım, Türk tiyatrosunun Brecht’i dedim. Hemen yapma kararı aldık ve onlar arabalarını ipotek ettirdiler. Ama full başladı ve yıllarca kapalı gişe devam etti. Keşanlı Ali’yi Karaca’da oynadık çünkü o kadro Küçük Sahne’ye sığmazdı... Karaborsa bilet satılıyordu. Ben hem sahneye koydum hem 2 rol oynadım: Politikacıyla İzmirli Nuri.” (G. Erkal, kişisel görüşme, Temmuz 2019)

“Keşanlı, daha ilk sözcüklerden, ilk sahneden sarıvermişti üçümüzü de aynı anda. Haldun Bey’i dinlemiyorduk, oyunu seyrediyorduk sanki... Oyunun yarısına gelmeden bu oyunu biz oynamalıyız muhakkak diyordum içimden. İşte Türk tiyatrosuna katkıda bulunabileceğimiz gerçek bir yapıt var karşımda. Söylemek istediklerini söyleyebilirsin bu oyunla.” (Sururi, 2016, s. 325)

Haldun Taner ise (Gösteri Dergisi, Ocak 1985), “İşe bir kumara girer gibi girdiler... İki buçuk ay yoğun ve özenli bir çalışma ile hazırlandılar, bütün varlıklarını ortaya

koydular ve başardılar.” der. Aslında Keşanlı Ali Destanı, önce İstanbul Operası’nda Aydın Gün, daha sonra Devlet Tiyatrosu’nda Cüneyt Gökçer tarafından tasarlanmış, ancak her iki isim de oyunun o dönem için çok yenilikçi bir anlayışla bestelenmiş müziklerini beğenmemişlerdir. Haldun Taner ise, Yalçın Tura’nın epik müziklerinde ısrarcı olmuştur.

Bu oyun Sururi-Cezzar Tiyatrosu’nu ilk önce Karaca Tiyatrosu’na taşır. Ertesi yıl Muammer Karaca ile bir anlaşmazlık çıkınca, oyun Elhambra Tiyatrosu’na geçer. Gülriz Sururi, Muammer Karaca Tiyatrosu’ndan ayrılma sebebi olan sözü olan tiyatro düşünün doruğuna, Dormen Tiyatrosu’ndaki ve kendi topluluğundaki başarılı bir kariyerin ardından, Keşanlı Ali’deki Zilha rolüyle ulaşır. Bu başlangıç, aynı zamanda topluluğun Küçük Sahne serüveninin sonudur.

4.1.5. Ulvi Uraz Tiyatrosu dönemi

1964 yılında ise Küçük Sahne’nin yeni ziyaretçisi, Nina oyunundaki rolüyle tiyatroya yine Küçük Sahne’de dönüş yapmış olan Ulvi Uraz olacaktır. Ulvi Uraz, Dormen Tiyatrosu’nda bir süre oynadıktan sonra, 1960 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda Hamlet ve Fazilet Eczanesi oyunlarında oynamıştır. 1961 yılında Dost Oyuncuları’nı kurmuş, burada Haldun Taner’in Günün Adamı ve Labiche’in Para İsteme Benden oyunlarını oynadıktan sonra, Ulvi Uraz Tiyatrosu’nu kurmuştur.

Ulvi Uraz Tiyatrosu, Türkiye tiyatrosunda yerli oyunlara ağırlık vermenin yanı sıra, Halk Tiyatrosu’na bir dönüş başlatmış ve bu yönde devrimci bir hamle yapmıştır. Bir ulusal tiyatro düşüncesini tetikleyen bu arayış, Küçük Sahne’nin de kent soylu bir seyirciye Batılı bir repertuvarla seslenen geleneğini değiştirmiştir.

Ulvi Uraz, tiyatrosunun yayın organı olan Pastav dergisinin ilk sayısında, kendi tiyatro anlayışını şöyle açıklar: “Kendi insanımızın kendi sorunlarını, soluğunu, gülüşünü, ağlayışını gösterme mutluluğu bu mevsim kazanılacak ve devam edecektir.” (Pastav, Sayı 1, 1965)

Ulvi Uraz Tiyatrosu’nun Küçük Sahne’de iki büyük başarısı vardır. Bunlardan ilki Haldun Taner’in 1964 yılında ilk kez bu tiyatro tarafından sahnelenen Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım, ikincisi ise Rıfat Ilgaz’ın 1966 yılında oynanan Hababam Sınıfı’dır. Ayrıca, Oktay Rıfat’ın Zabit Ana’nın Kuzusu oyunu, Zihni Küçümen rejisiyle oynanmış, Recep Bilginer’in Ben Devletim ve Alexandra Mirodan’dan Zihni Küçümen’in Türkçeye kazandırdığı ve sahneye koyduğu Altın Yumurtlayan Horoz oyunu da repertuvarı zenginleştirmiştir. Altın Yumurtlayan Horoz, Türkiye tiyatrosu ile ilk kez çağdaş bir Rumen yazarı

da tanıştıdır. Daha önceleri oynanan Kayıp Mektup adlı Rumen oyunu, klasik sayıldığı için bu değerlendirmenin dışında tutulmuştur. Amerika’da 1960 yılında idam edilen Caryl Chesman’dan yola çıkarak, ölüm cezası karşısında korkarken, suç ortaklarını ele vermeyen bir kahramanın öyküsünü oynayan Uraz, rolünü “yumuşak bir zemin üzerinde kaydıran bir şeye binmiş gibiyim” şeklinde tanımlar. (Pastav, Sayı 7, 1965) Oyunda Ulvi Uraz’ın yanı sıra Zihni Küçümen, Bilge Şen, Ali Yalaz, Metin Akpınar, Zeki Alasya, Mete Sezer, Ahmet Gülhan, Nur İnel, Ercan Yazgan, Gül Akelli, Selami Üney rol almaktadır. Ulvi Uraz Tiyatrosu’nun Küçük Sahne’yi kendi isteğiyle terk etmesiyle, sahnenin yeni sahibi olarak yıllar sonra dokuz yıl sonra Küçük Sahne’ye tekrar dönüş yapan Mücap Ofloğlu, Ulvi Uraz Tiyatrosu’nda sadece iki başarılı oyun olduğunu, örneğin izlediği Zabit Fatma’nın Kuzusu oyununda sadece 10 seyirci olduğunu söyleyerek, gişe başarısızlığına değinir (Ofloğlu, 1990, s. 79)

Ulvi Uraz, Aksaray Küçük Opera’daki temsillerine Hababam Sınıfı’nın yeni bir versiyonuyla başlamıştır. Bu versiyonda yine çok başarılı oyuncular yer almaktadır. Müjdat Gezen (Refüze Ekrem), Ali Poyrazoğlu (Tulum Hayri), Ercan Yazgan (Kalem Şakir), Tolga Tigin (İnek Şaban), Tuna Beneklioğlu (Sidikli Turhan), Yalçın Erdeniz (Dursun Sektirmez ve Müfettiş), Ulvi Uraz (Piyale Hasan), Yalçın Gülhan (Yavşak Sadi), Ali Yalaz (Kel Mahmut), Zihni Küçümen (Müdür), Nur İnel (Erkek Sevim), Gül Akelli (Kız), Ece Örgü (Anne) rollerini paylaşmışlardır.

Kemal Bekir, Ulvi Uraz değerlendirmesinde, Uraz’ın Küçük Sahne sonrası yıllarında İstanbul’un farklı bölgelerine dağılmış gelenekselcileri bir araya getirerek, aslında Direklerarası geleneğini yeniden başlatmayı denediğine değinir. Uraz, ne yazık ki bunu başaramadan, 1974 yılında aramızdan ayrılmıştır. Yaşamında daha çok sinemaya yer vermiştir.

4.1.6. Mücap Ofloğlu Tiyatrosu dönemi

Mücap Ofloğlu, Küçük Sahne tarihinde en önemli yeri tutan isimlerden biridir. Küçük Sahne’nin ilk oyunu Fareler ve İnsanlar’dan itibaren altı yıl emek vermiş, Ortaklar Dönemi’nin en etkin paydaşlarından olmuştur. Borovalıların 1966’daki daveti üzerine tekrar Küçük Sahne’ye dönerek, bu kez kendi tiyatrosunu kurmuştur: “Aziz Borovalı, mevsimin ilk oyunu olarak Rıfat Ilgaz’ın bir oyununu seçmemi istiyordu çünkü Hababam Sınıfı’nın kazancını unutamıyordu... Ben Borovalıya peki demiştim ama sevgili Haldun Taner de bana Küçük Sahne’ye bir kabare oyunu koyalım önerisinde bulundu.” (Ofloğlu, 1990, s. 81).

Haldun Taner, Mücap Ofloğlu'nun *Vatan Kurtaran Şaban* oyununu planlarken, Rıfat Ilgaz da *Meşrutiyet Kırathanesi* adlı dört öyküden oluşan bir oyun getirir:

“Dost Rıfat Ilgaz’ın oyunu hemen sahneye konulacak düzeyde olsaydı, elbette onu seçecektim ama değildi... Taner de hemen çalışmaya geçerek, oyununu birlikte hazırlayıp sahneye koyalım istiyordu. Ben Aziz Borovalı’nın Rıfat’ın öyküsü üzerinde ısrarla durduğunu söyleyince fena halde kızdı.” (Ofloğlu, 1990, s. 81).

Ofloğlu, Rıfat Ilgaz’ın da oyununu beğenmeyince, Bulvar Komedi türünde ısrarcı olur ve Küçük Sahne’de “bulvar komedileri” dönemi başlar. Küçük Sahne’de daha önceden bulvar komedileri oynanmıştır, ancak yukarıda anlatıldığı gibi bu komediler repertuar anlayışı içinde başka oyunlarla dengelenmiştir. Borovalılar önce bu seçime karşı çıkmış, daha önce Küçük Sahne’de gişe rekorlar kıran Rıfat Ilgaz’ın yeni oyununda ısrarcı olmuşlar, belki de Ulvi Uraz’ın yaptığı gibi, oyunun prova sürecinde gelişmesini ummuşlardır. Ancak Mücap Ofloğlu, kesin biçimde redderek “Bu oyunu sahneye koyacak biri veya bir tiyatro varsa, ben kontratımızı size iade ediyorum” demiştir. (Ofloğlu, 1990, s. 83).

Ofloğlu, Küçük Sahne’de oluşturduğu tiyatrosunda gişe açısından riske girmek istememiştir, sezon açılışına geç kalmamak için kadrosunu da oluşturmaya başlamıştır: “Bulvar komedileri üzerine karar vermişim. Nedeni de, Borovalıların kazancı ön planda tutmalarıydı. Fransız bulvar komedileri bizim espri anlayışımıza uygun, konuları yine bizim seyircimizin ilgisini çekecek nitelikteydi.” (Ofloğlu, 1990, s. 81)

Mücap Ofloğlu Tiyatrosu, Küçük Sahne’de dört mevsim boyunca sırasıyla Kaktüs Çiçeği, Diplomatik Bagaj, Dolap Beygiri, Pepsie, Rafadan, Doğum Yarışı, İkiz Kardeşim David, Piliç Sekreter oyunlarını oynamışlardır.

Suzan Uztan’ın başrolünü oynadığı Kaktüs Çiçeği ve Pierette Bruno eseri Pepsie çok beğenilir ancak uygun rol bulunmaması üzerine Uztan üçüncü sezonda kadrodan ayrılır. Ofloğlu, Uztan’a uygun rol bulunamadığını belirtir.

Ulunay (Milliyet, 1.11.1966), Kaktüs Çiçeği için şöyle yazar:

“Eser süreta hafif bir komedidir, fakat komedi deyince bizdeki güldürücü piyes manasına almamalı. Tiyatroda dram ve trajedi olmayan eserlere komedi derler...Eserde iki kutup vardır. Mücap ve Suzan. Dağları devirecek kudrette olan bu iki sanatkar eserin ismini değiştirecek derecede mükemmel oynadılar. Hele Suzan!...Suzan Uztan birinci sınıfın fevkinde bir sanatkarıdır. Türk sahnesi onunla iftihar eder”.

4.1.7. Ayfer Feray Tiyatrosu dönemi

Ayfer Feray, Cep Tiyatrosu döneminden beri Dormen Tiyatrosu çatısı altındadır. Ancak Dormen Tiyatrosu'nun Ses Tiyatrosu'nda kutladığı 10. yılı sırasında, bir film setinde geçirdiği kaza sonrasında, dönüş oyunu olan Kaygısız yeterince ilgi görmez. Aynı dönemde Erol Günaydın'ın Dormen Tiyatrosu'na dönüş oyunu olan Bit Yeniği'nin provası yapılırken, Metin Serezli ile olan evliliğinin noktalanmasından dolayı aynı çatıda bulunmak istemeyen Nisa Serezli de tiyatrodan ayrılmak ister. (Dormen, 2017, s. 270) Dormen Tiyatrosu'nda oynayan Nisa Serezli, Tolga Aşkîner, Ayfer Feray yeni bir tiyatro kurmaya karar vermişler ama konuyu uzun süre saklamışlardır:

“Daha önce Gülriz de tiyatro kurmuştu kocasıyla. Ama son ana kadar benden saklamaya gerek görmemişti... En çok da yakın dostum Ayfer'e alınmışım... Provaya başlamış bir baş oyuncumla tiyatro kurmaya karar veriyorlar ve bana haber vermeden, beni elim kolum bağlı biçimdeturneye gönderiyorlardı... Aslında tiyatro kurmak istemeleri kadar normal bir şey olamazdı benim için ama bunu yapış biçimiydi beni kızdıran.” (Dormen, 2017, s. 272)

Ayfer Feray, Dormen Tiyatrosu bünyesinde 22 farklı oyun oynamıştır. (Dormen Tiyatrosu, 10. Yıl Dergisi, Yıl 5, Sayı 15) Nisa Serezli de, Dormen Tiyatrosu'nda profesyonel olmuş ve aranan oyuncularından biri olmuştur. Bu nedenle ikilinin de Dormen'den kopuşu önemli bir kayıptır. Dormen'in, ortaklık yapısının yürüyemeyeceğini ilk anda ön gördüğü Ayfer Feray- Nisa Serezli Tiyatrosu Beyoğlu Alkazar'da sadece bir yıl sürmüştür. Nisa Serezli, Tolga Aşkîner ile ortaklığına devam etmiş, Ayfer Feray ise Ferhan Şensoy, Kemal Sunal, Hadi Çaman, Osman Alyanak, Şevket Altuğ'dan oluşan ekibiyle Küçük Sahne'de sadece bir yıl için Feydeau'nun Sevgilime Göz Kulak Ol, Özakman'ın Ocak ve daha önce yine Küçük Sahne'de oynadığı Hepimiz Paris'te oyunların sahnelemiştir.

Küçük Sahne'nin 1990 yılındaki tekrar açışında “Bir Kuskün” başlığıyla tanıtılan ve arşivi bulunamadığı için Haldun Dormen'in sağladığı bazı fotoğraflarla anılan Ayfer Feray Tiyatrosu'nun Küçük Sahne'de bir kısa sezonun ardından kapandığı, Feray'ın uzun bir kuskünlük döneminin ardından Şan Tiyatrosu'nda kısa süre oynanan Hello Dolly müzikaliyle sahneye döndüğü ve 1994'da aramızdan ayrıldığı bilinmektedir.

4.1.8. Dostlar Tiyatrosu dönemi

Tezin birinci bölümünde Dostlar Tiyatrosu'nun kuruluşundan söz edilmişti. Tiyatro, kuruluşunun ikinci yılında Küçük Sahne'de Nekrasof oyunuyla açar ve sezona *Asiye Nasıl Kurtulur* ile devam eder.

Jean Paul Sartre'ın oyununu Cemal Süreya Türkçeleştirmiş, Atilla Alpöge ise Türk seyircisi için uyarlamıştır. Ayşegül Yüksel'in aktardığına göre (Cumhuriyet, 12 Aralık 1970) Selmi Andak "Oyun hakkında kaleme alınan yazılarda Atilla Alpöge'nin felsefe boyutunda yalınlaştırdığı oyunun sahnelenişi beğeniliyordu," demiştir. Bu sanatsal yaklaşım kendi oyun yazarlarıyla kendi seyircisine yakın gelecek oyunlarla yola çıkmayı uman tiyatronun yeni bir çözüm arayışıdır. Ekipte Umur Bugay, Ayberk Çölok, Elif Türkan Çölok vardır.

Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunu ilk önce 1967'de Göç Gençlik Tiyatro Sahnesi'nde amatör olarak oynanmış ve İstanbul Uluslararası Tiyatro şenliğinde ödül almış, daha sonra 1970'de Ankara Birliği Sahnesi'nin kuruluş oyunu olmuştur. Seyircinin tartışmasına açılarak yepyeni bir epik-politik-katılımcı tiyatro başlatan oyun, İstanbul'da da çok ses getirmiştir.

Prof. Ayşegül Yüksel, *Güneşin Sofrasında* (2019) adlı Genco Erkal biyografisinde oyunu şöyle tanımlar:

"*Asiye Nasıl Kurtulur*, Türk Tiyatrosu'nda epik-diyalektik yaklaşımla biçimlendirilmiş en önemli oyunlardan biridir. Birbirleriyle izleksel bağı olan çok sayıda epizottan oluşan oyunda her tablo belirli bir toplumsal davranış ya da tutumu sergileyerek, seyircinin sahnenin önünde olan biteni izlerken, bir yandan da *Asiye*'nin başına gelenlere uzak açıdan bakmasını sağlamaktadır. Böylece oyunun tümü baştan sona bir tartışma içermekte, seyirci de tartışmanın bir parçası olmaktadır."

Toplumcu gerçekçi tiyatro dergisi *Tiyatro 71* ise *Asiye*'yi şöyle değerlendirir:

"Bu oyun Dostlar Tiyatrosu'nda Genco Erkal'ın rejisi ile ayrı bir görünüm kazanmış. Rejideki değişiklik oyunun epik niteliğini daha çok belirleyecek yönde. Dramatik tuzaklardan iyice arınmış... Bir de Genco Erkal'ın tartışırken takındığı alaycı, olmazlayıcı tavır oyunun demecini iyice açıyor. Bütün bunlara rağmen bu oyunun, küçük burjuva ağırlıklı bir seyirci kesimini düzen eleştirisine götürüp götürmeyeceği rahatça tartışılabilir." (*Tiyatro 71*, Sayı 10)

Genco Erkal ise, yıllar sonra tekrar sahnelediği *Asiye*'nin Küçük Sahne versiyonunun içine tam olarak sinmediğine değinir. Dostlar Tiyatrosu, 12 Mart muhtırasına Küçük Sahne'deyakalanır. Bu, aynı zamanda tiyatrodaki özgürlüklerin sona

erdiği bir dönemdir. Bu dönemde Dostlar Tiyatrosu'nun Sezer Duru çevirisiyle oynadığı, Nicollas Guillien-Nâzım Hikmet şiirlerine yer veren Hans Magnus Enzensberger'in *Havana Duruşması*, Dostlar Tiyatrosu'nun sanat politikasında önemli yer tutan bir belgesel tiyatro örneğidir. 1966'da Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen Erol Keskin'in başrolde oynadığı *Opppenheimer Olayı* ile başlayan, Dostlar Tiyatrosu'nun *Rossenberglar Ölmeli*, *Havana Duruşması* gibi belgesel tiyatro oyunları, yıllar sonra *Sivas 93* ile doruğa ulaşmıştır.

Küçük Sahne'nin, zaman zaman popüler tiyatro ile kesintiye uğrayan tiyatro devrimi Dostlar Tiyatrosu'nun bir yıllık kısa sezonunda hareketlenmiş ve 1980 sonrasında büyük öncü Ferhan Şensoy ile devam etmiştir.

4.1.9. Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu dönemi

12 Mart dönemi özgürlüklerin kısıtlandığı ve ekonomik krizlerin baş gösterdiği bir dönemdir. Ayrıca bugüne değin Haliç'in ötesi ile Beyoğlu arasındaki tatlı rekabet sınırında kalan ve halkın değişen eğlence anlayışında sadece sinemayla kavga halinde olan tiyatronun, televizyon adında yeni bir rakibi daha çıkmıştır:

Dönem itibarıyla Ali Poyrazoğlu'nun kurulması ayrı bir önem taşır. Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Aziz Nesin'in Poyrazoğlu'na özel olarak yazdığı *Hakkımı Ver Hakkı* oyunuyla başlamıştır. Umur Bugay'ın yönettiği, Ferdi Özbeğin'in müziklerini yaptığı, kostüm tasarımı Sedef Bediz, dekorlarını Bülent Erbaşar'ın gerçekleştirdiği oyunda Ali Poyrazoğlu, Güzin Özipek, Işık Yenersu, Aydemir Akbaş, Semra Savaş, Turgut Savaş, Alpay İzer, Jale Onat, Ahmet Sezerel rol alır.

Çetin Özkırım, Poyrazoğlu Tiyatrosu'nun kuruluş dergisinde (1972) “Evinizin rahat koltuğunu bırakıp, kitap okumak ya da televizyon seyretmek -seyredebiliyorsanız tabi- yerine İstanbul'un arap saçına dönen trafik düzenini göze alıp, buraya, Küçük Sahne'ye geldiğinize göre tiyatro sevdiğiniz bir gerçek,” yazarak değişen eğlence anlayışını özetler. Satır arasındaki televizyon seyredebiliyorsanız tabi sözü, televizyon yayınının o zamanki olanaksızlıklarını anlamak açısından önem taşır.

Muhsin Ertuğrul, Poyrazoğlu Tiyatrosu'nun kuruluşu için program dergisine (1972) yazdığı “Kalkınma ve Tiyatro” başlıklı yazıda, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu'nun kurulduğu yıl, İstanbul'da beş özel tiyatronun kapandığına değinir: “Böylesi bir ortamda gencecik bir tiyatrocü çıkıyor ve kendi adına bir topluluk kurup perdelerini açıyor... Bütün dünya tiyatrosu bunalımının içinde Tiyatrodan vazgeçmek mi gerekecek? Elbette değil”

Aziz Nesin'in daha 1956 yılında Akbaba Dergisinde yayınlanan "Kadın Olan Erkeğin Hatıraları" dizi yazısı çok beğenilince, yine aynı dergi için "Erkek Olan Kadının Hatıraları" yazısını kaleme alır. Hakkımı Ver Hakkı'da bu tefrikalardan yola çıkan episodik bir oyundur. Ali Poyrazoğlu Hakkı Hakverir, Hakkiye Hakverir, Güzin Özipek Resmiye Hakverir, Resmi Hakverir rollerini oynayarak, hem kadın, hem erkek olurlar. Epizodik kurgulu oyunda diğer oyuncular da birkaç tip oynamaktadır. Örneğin, Işık Yenersu 1. Kadın, Butik Sahibesi, Yaşlı Kadın, Figüran Kız, Kesici Alis'i oynar. Aydemir Akbaş'ın oynadığı tiplerden bir tanesi Kaytan Sabri, Turgut Savaş'ın bir tipi Urfalıdır.

Poyrazoğlu'nun Küçük Sahne repertuarındaki oyunlarının çoğu yapısal olarak kabare tiyatrosu, epik tiyatro ve Ulvi Uraz'ın halk tiyatrosu düşüncelerini taşır, ancak oyun repertuarında epizodik anlatıma geçilmesi Brechtien bir yaklaşım değildir, aslında televizyonda yavaş yavaş kısa skeçler izlemeye alışan, Yeşilçam'ın düşüşüne tanık olan olan seyirci profilini çekmek içindir. Oyunların adları da böyle tecimsel kaygılarla çarpıcı başlıklardan oluşur.

Oyunlarda karakter yerine kaba hatlı tipler çizilir. Bunlardan bazıları Poyrazoğlu'nun televizyonda oynadığı tiplerden yola çıkar ya da bazen tersine Poyrazoğlu, tiyatrodaki oynadığı tipleri televizyona taşır. Refik Erduran'ın İkinci Baskı oyunundaki Canavar Cafer tipi bunlardan bir tanesidir. Altan Erbulak'a ödül kazandıran rol bu kez farklı bir kurgu içine yerleştirilmiştir. Bu tip hem yeni bir oyun kahramanına hem bir televizyon tiplerine dönüşmüştür. Anılarında, Gülriz Sururi (2016) Ali Poyrazoğlu'nun bu tipi fazlasıyla eskittiğinden yakınır.

Araştırmacı, Ali Poyrazoğlu'na "Poyrazoğlu Tiyatrosu Türkiye tiyatrosuna ne kattı," diye sorduğunda, "Benim oynadığım her oyun cürretliydi, tiyatroların sinamekilikten kurtulmasını istiyordum. Cürret, yenilik, heyecan, dünya repertuarını iyi takip etmek, Türkiye'deki değişiklikleri okumak, seyircinin içindeki değişikliği okumayı başardım," yanıtını almıştır. (A. Poyrazoğlu, kişisel iletişim, Eylül 2020)

Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Küçük Sahne'de uzun süre perde açan topluluklardan biri olmuştur. Bu sahnede sırasıyla Aziz Nesin'in Hakkımı Ver Hakkı, John Fowles'un Kelebek, Erol Toy'un İpteki, Bill Noughton'dan Melih Vassaf'ın uyarladığı Eski Çamlar Bardak Oldu, Haldun Taner'in Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım, Franco Solinas'ın Amerikano, Refik Erduran'ın Canavar Cafer, Slavomir Mrozek'in Sinekler de Olacak, Aziz Nesin'in Deliler Boşandı, Muzaffer İzgü'nün İsteyenin Bir Yüzü Kara, Aziz

Nesin'in Deliler Boşandı, Ferhan Şensoy'un Bizim Sınıf, Ferhan Şensoy'un Dur Konuşma Sus Söyleme gibi oyunlarını oynamıştır.

Oyun seçkisine bakıldığı zaman Eski Çamlar Oldu ve Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım çok yakın zamanda başka tiyatrolarda oynanmıştır. Canavar Cafer ise, Refik Erduran'ın Dormen Tiyatrosu'nun Küçük Sahne yıllarında oynandığı çok tutan İkinci Baskı oyunundaki bir tipin geliştirilmesine dayanır.

Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu'nun Küçük Sahne yıllarında süreç içinde kadroda Işık Yenersu, Alpay İzer, Güzin Özipek, Semra Savaş, Umur Bugay, Turgut Savaş, Aydemir Akbaş, Ahmet Sezerel, Celile Toyon, Korhan Abay, Anta Toros, Ayşen Gruda, Bülent Erbaşar, Sevil Üstekin, Selçuk Özer, Tuncay Özinel, Pekcan Türkeş, Sevda Aktolga gibi isimler yer almıştır. Ferhan Şensoy da kendi oyunu Dur Konuşma Sus Söyleme'de rol almıştır.

Poyrazoğlu'nun kuruluş dergisinde açıkladığı Abdülcanbaz, Bağdat Hatun, Baal gibi oyunlar oynanmamıştır. Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu'nun yaptığı gibi, o dönem tiyatrolar repertuvarlarını program dergilerinde açıklayarak, bir anlamda oyun haklarında öncelik elde etmeye çalışırlar. Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu'nun repertuvarına yakından bakıldığı zaman daha çok günlük sorunlara yer veren, epizodik yerli ve müzikli oyunlar ve karakter odaklı dramatik metinler yerine tiplerin önde olması göze çarpmaktadır. Eski Çamlar Bardak Oldu, İpteki, Kelebek, Sinekler de Olacak bu kategorilerin dışında kalmaktadır.

Poyrazoğlu (kişisel iletişim, Eylül 2020), 1980 yılında Şişli Ümit Tiyatrosu'na taşınma kararını: "Amatör tiyatromuz Grup 6'nın bile sahnesi 1 metre daha geniştir," diyerek Küçük Sahne'ye sığmadığından yakınlıkla anlatır. Gerçekten de Ümit Tiyatrosu'nda sahnelenen Çılgınlar Kulübü, Morfin ve ardından Kenter Tiyatrosu'ndaki Orkestra, Fatih'teki yeni bir tiyatrodaki prömiyer yapan Kobay gibi oyunlarla dramatik odaklı oyunlara yönelmiş olan tiyatro, Poyrazoğlu'nun oyuncu olarak da başarılarının taçlanması sağlamıştır

4.1.10. Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu dönemi ve sonrası diğer tiyatrolar

Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Küçük Sahne'yi terk etmesinin ardından, Aydemir Akbaş Tiyatrosu'nun kuruluşuna öncülük etmiştir. Bir sezon Küçük Sahne'de Nilgün Belgün, Ayşen Gruda gibi isimlerle Kandemir Konduk'un yazdığı İnsanoğlu Tuhaftır adlı bir kabare oyununu sahneleyen Aydemir Akbaş Tiyatrosu, Poyrazoğlu'nun görüşmede belirttiği gibi, Akbaş'ın sinemayı tercih etmesi nedeniyle kapanmıştır. Küçük Sahne için

hazırlanan anonim yayında Aydemir Akbaş, kendi tiyatrosu ile ilgili hiçbir belgesinin bulunmadığını ve arşivin Poyrazoğlu'nda olduğunu söylemiştir. (Küçük sahne, 1994, s. 101) Ali Poyrazoğlu (kişisel iletişim, Eylül 2020), Aydemir Akbaş Tiyatrosu'nun ortaklarından olduğunu belirtmiştir.

Televizyonun bir etkisi de, star sisteminin tiyatroya yansması olmuştur. Seyirci eskiden Münir Özkul, Yıldız Kenter, Haldun Dormen gibi tiyatro starlarının oynadığı oyunları ve oyun içeriklerini seçerken, artık televizyonda kendilerini gösterenlerin oynadıkları oyunları öncelik sırasına alır.

Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Küçük Sahne'de düzenli olarak perde açarken, dönüşümlü olarak Küçük Sahne seyircisinin yakından tanıdığı iki isim de birer sezonluk çalışmalar yapmıştır. Tezin diğer bölümlerinde görüleceği gibi, Karaca Tiyatrosunda başlayan 6 Tiyatrosu geleneği, Haldun Dormen'in Ses Tiyatrosu'nun 6 seanslarını Kent Oyuncuları'na açmasıyla sürmüştür, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu da zaman zaman 6 oyunları için konuk topluluklarla sezonluk anlaşmalar yapmıştır. Anadolu Çocuk Oyuncuları Kolu (AÇOK) kurucularından oyun yazarı Ümit Denizler (kişisel iletişim, Temmuz 2020), o dönemde çok revaçta olan çocuk tiyatrosu için Poyrazoğlu'na başvurduklarını, ancak kadrolarında ünlü isim bulunmadığı için kirayı ödeyemeyecekleri gerekçesiyle, salon tahsislerinin kabul etmediğini söylemiştir.

Dostlar Tiyatrosu'nun Küçük Sahne'deki Asiye Nasıl Kurtulur prodüksiyonuyla yakından tanıdığı Zeliha Berksoy, Ferhan Şensoy ile birlikte çok uzun bir süre Küçük Sahne'de oynamıştır. 1973-74 sezonunda da kendi topluluğu Galeri Tiyatrosu'nda Georg Kraiser'in Lola Blahu adlı tek kişilik oyununu ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından uyarlanan Semiha Berksoy ve Dikmen Gürün'ün oynadığı Tesadüf oyununu Küçük Sahne'de sahnelemiştir.

Dostlar Tiyatrosu da Küçük Sahne'ye kısa bir süre için dönerek Bilgesu Erenus'un İkili Oyunu'nu oynamıştır. 12 Mart sonrasında aydınların düştüğü açmazı anlatan iki kişilik oyunda Genco Erkal ile Meral Onuktav Çetinkaya rol almıştır. Daha önceleri Bilgesu Erenus'un Ortak oyunu, Seçkin Cılızoğlu'nun Tiyatro 76 dergisinde ağır bir eleştirisi ile karşılaşılır. Ancak aynı sayıda diğer taraftan da Genco Erkal ayın oyuncusu seçilir. İkili Oyun ise çok daha iyi eleştiriler almıştır. Dostlar Tiyatrosu, bir yandan Küçük Sahne'de oynarken, öte yandan başka bir kadroyla, daha önce Devri Süleyman adıyla sahnelediği Aydın Ergin oyununu günün siyasi şartlarına göre Devrik Süleyman olarak güncellenerek, Sinematek Salonu'na taşımıştır.

4.1.11. Ortaoyuncular dönemi

Yukarıda anlatıldığı gibi, Ferhan Şensoy, sıkıyönetimin sürdüğü bir dönemde Ortaoyuncular Topluluğu'nu kurmuştur. Ortaoyuncular da, aynen Dostlar Tiyatrosu gibi Yapı Endüstri Merkezi'nde kurulmuştur. İlk oyun Şahları da Vururlar'dır. Şahları da Vururlar birinci sezonun ardından Küçük Sahne'ye taşınır. Küçük Sahne artık Ortaoyuncular'ın evi olmuştur.

Ferhan Şensoy (kişisel iletişim, Mart 2017), Küçük Sahne'yi "Başka türlü bir sıcaklığı vardır," diye tanımlar. Sahnenin küçük olması onun yaratıcılığına hiçbir biçimde gem vurmamış, aksine deneysel çalışmalar gerçekleştirmek için yaratıcılığını tetiklemiştir.

Ortaoyuncular, Küçük Sahne'de, 11 yıl düzenli olarak perde açmış ve 13 farklı oyun oynamıştır. Hatta, Ses Tiyatrosu'na taşındıktan sonra bile Küçük Sahne'yi terk etmemiş, 18 oyunlarını Küçük Sahne'de, 21 oyunlarını caddenin karşısındaki Ses Tiyatrosu'nda oynamıştır. Ortaoyuncular'ın Küçük Sahne'de oynadığı oyunlar sırasıyla Şahları da Vururlar, Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı, Eski Moda Komediya, Kiralık Oyun, Anna'nın Yedi Ana Günahı, Fırıncı Şükrü, Deli Vahap, Nuri ve Ötekiler, Hayrola Karyola, Eşek Arıları,

İçinden Tramvay Geçen Şarkı, Ferhangi Şeyler, İstanbul'u Satıyorum, Don Juan ile Madonnave Soyut Padişah'tır.

Topluluğun sahnelediği bütün oyunlar ayrı ayrı inceleme konusu olmaya değerdir. Yavuz Pekman (2002, s. 150), Şensoy'un, oyun yazarlığında çağdaş ya da yenilikçi olabilmek için batılı yazarların Türkçeye uyarlanması veya geleneksel olanın İtalyan sahne diline aktarılması yollarından birine başvurduğunu yazmıştır. Ebru Aracı ise, oyunları üç kategoriye ayırır: Fantastik Kurgu ve Farklı Kültürler yoluyla ülkemiz politikasına gönderme yapanlar; Bireylerin Gündelik Yaşamından Yola Çıkılan Temalı Oyunlar; Uyarılama Oyunlar. Ortaoyuncular'ın en uzun süreli emektarı (1980-2009) ve Ferhan Şensoy'dan sonraki kavuğun sahibi Rasim Öztekinde şöyle demiştir:

"Bir Türk ve Avrupa Batı sentezi vardır... İstanbul'u Satıyorum daha Türk Tiyatrosu ağırlıklı. Bazı oyunlarda ise Batı tiyatrosu ağırlık bastı. Bunlara bir örnek Yorgun Matador'dur. Güle Güle Godot'da Batı tiyatrosu daha ağır basmıştır. Godot'yu Beklerken enteresan bir örnektir aslında. Orada Kavuklu'yla Pişekar da vardır." (Aracı, 2012, s. 211)

Yavuz Pekman (kişisel iletişim, Eylül 2020), o günleri şu kelimelerle anlatır:

"Ferhan Abi çok popülerdi, oyunlarına bilet almak için Vakko'ya kadar sıra olurdu ama kendini sanatçı hissetmek istiyordu. Bu duygu çok sanatçıda var. Ne kadar para kazanırsan,

kendini kötü his ediyorsun. Entelektüeller popüler tiyatroyu kabullenemez gişe yapan oyunları küçümserler ya. Ferhan Abi'nin Güle Güle Godot oyunu odur.”

Ortaoyuncular'ın Küçük Sahne'de prömiyerini yaptığı ilk oyun *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı*'dır. Oyun, o dönem açılan market zincirlerine tepki olarak, bir minik mahalle bakkalının direnişini anlatır. Bu oyun, sıradan bir esnafı kahraman olarak eksene aldığı için, Haldun Taner Tiyatrosu'nun da özelliklerini taşımaktadır. Baş kahramanının kadın olması ise ayrı bir önem taşımaktadır. Oyun, tiyatro geleneğimizin içinde çok bilindik bir mekân olan “mahallede” geçer. Ancak çağın acımasızlığı yüzünden kahraman Bakkal Abla, hem mahalleden ötelenir. Öte yandan oyunun sonunda katıldığı bakkallar federasyonu toplantısında bütün bakkalların tekelleşmeye ayak uydurarak, çağa uyumladıklarına tanık olur ve kahraman olarak başladığı öykünün kaybedeni durumuna düşer. Aslında bir anti kahramandır.

ŞEREF: Sen konuşma yapmadın mı?

BAKKAL ABLA: Hiç ağzımı açmadım ben. Meğer yönetim kurullukilerin hepsinin birer marketi varmış Şeref... Yedi cıvgı Eleven gibi, hatta ondan daha büyük hipermarketler açılacaktı...Süpermarketten de ucuz olacaktı... Doğrudan üreticiden alıp, satacaklarmış... Süpermarketler onlarla baş edemeyip batacaklarmış...

ŞEREF: Biz n'oluyoruz peki abla?

BAKKAL ABLA: Meğer biz çoktan batmışız da bizim haberimiz yokmuş.ŞEREF: Kapatıyor muyuz yani dükkânı?

BAKKAL ABLA: Elbette.” (Şensoy, 1991, s. 122)

Oyunun müzikleri Özkan Uğur-Fuat Güner'e aittir. Zeliha Berksoy'un, bu oyunla Ortaoyuncular kadrosuna katılması da ayrıca ses getirmiştir. Oyunda Ferhan Şensoy, Zeliha Berksoy, Fuat Güner, Özkan Uğur, Tarık Pabuçcuoğlu, Hikmet Karagöz, Ayla Aslancan, Baykal Kent oynamış, ikinci yılda kadro Ferhan Şensoy, Zeliha Berksoy, Rasim Öztekin, Hakan Koloğlu, Altuğ Yücel, Alev Erözmen, Seval Erözmen olarak değişmiştir.

Rasim Öztekin, Ortaoyuncular'ın oyunculuk biçimini şöyle tanımlar: “Ortaoyuncular biraz kapalı devre bir tiyatroydu. Sadece, kendi tarzında oyuncu yetiştiren bir tiyatroydu... Dolayısıyla bunun negatif yansımaları da görülmüştür. Mesela Ortaoyuncular tiyatrosunun içinde dışarıya, dışarıyla beraber iş yapan oyuncu

sayısı çok azdır. (Aracı, 2012, s. 213)

Aracı'nın aktardığına göre (2012, s. 215) Rasim Öztekin, “Ferhan Şensoy’un oyuncularından neler beklediği” konusundaki soruya da şöyle yanıt verir:

“İlk öğrettiği şey şudur sahne üstünde... Karşıdaki oyuncuyu dinleyeceksin ve her gün sanki ilk defa dinliyormuş gibi dinleyeceksin... Şimdi güldürüyü satmak da aslında çok ayrı bir şeydir... Her oyuncunun kendi bir satış biçimi var... İlk yeni oyuna başlayacağımız dönemde ben değişik tonlarım satacağım espriyi ve ben öyle satarım... Bence her güldürü sanatçısının kendine göre bir esi, kendine göre bir tonlaması, kendine göre bir espriyi satışı vardır.”

Ferhan Şensoy, Ortaoyuncular biçimine uygun oyuncu yetiştirmek için usta-çırak ekolüne ve sahnede uygulanan bir pratiğe dayanan Nöbetçi Tiyatro’yu kurmuştur. Amatör yapılanmalarının profesyonel oluşumlara nasıl bir katkı sağladığı tez boyunca örneklenmiştir, ama eş zamanlı olarak oyuncusunu yetiştiren bir tiyatro oluşumuna rastlanmamıştır. Pazartesi geceleri perde açan Nöbetçi Tiyatro, bu konudaki ilk örnektir. Ortaoyuncular’ın Küçük Sahne’de var olduğu dönemde önemsenmesi gereken çok önemli bir oluşum da Nöbetçi Tiyatro’dur. Ferhan Şensoy, Ortaoyuncular biçimine uygun oyuncu yetiştirmek için usta-çırakekolüne ve sahnede uygulanan bir pratiğe dayanan Nöbetçi Tiyatro’yu kurmuştur. Amatör yapılanmalarının profesyonel oluşumlara nasıl bir katkı sağladığı tez boyunca örneklenmiştir, ama eş zamanlı olarak oyuncusunu yetiştiren bir tiyatro oluşumuna rastlanmamıştır. Pazartesi geceleri perde açan Nöbetçi Tiyatro, bu konudaki ilk örnektir.

Ferhan Şensoy, gerek program dergilerinde (*İçinden Tramvay Geçen Şarkı*), gerek 2020 yılının yaz aylarında sosyal medya üzerinden yaptığı Spotify yayınlarında Ortaoyuncular’ın “gibi yaptığını” söyleyerek, aslında oyunculuk kuramı konusuna nokta koyar. Nöbetçi Tiyatrosunavını kazanamayan, ancak tiyatro sevgisi ve Ferhan Şensoy hayranlığı nedeniyle Ortaoyuncular yapısına kabul edilen Yılmaz Erdoğan, bir yandan Küçük Sahne fuayesinde kitap satarken, bir yandan da *Keşanlı Ali Destanı*’nın doğduğu şömüne etrafında yapılan provalara tanık olur.

Nöbetçi Tiyatro’nun Küçük Sahne’de oynadığı ilk oyun Friedrich Dürrenmat’tan Ferhan Şensoy’un uyarladığı *En Büyük Romülüs Başka Büyük Yok* olmuştur. 1985’te de bir Çehov kurgusu olan *Çehovlardan Bir Demet* oynanmıştır.

Nöbetçi Tiyatro’dan yetişen Tolga Kılık (Aracı, 2012, s. 181), Ferhan Şensoy’u diğer tiyatrolardan ayıran özelliğin sorulduğu soruya şöyle yanıt verir

“Bence en belirgin özelliği kendi kadrosuna alacağı oyuncuları kendi yetiştiriyor olması. Öncelikle geri planda bir mutfak eğitiminden usta çırak ilişkisinden yola çıkıyor ve

değerlendireceği oyuncular, kendi vizyonundan geçirerek, süzgecinden geçirerek Ortaoyuncular kadrosuna alması... Diğer özel tiyatroların böyle bir çalışması olduğunu görmedim, duymadım.”

Ortaoyuncular’ın başka bir özelliği de, ustaları seyirciyle buluşturmasıdır. Küçük Sahne’de sahnelenen *Kahraman Bakkal ve Anna’nın Yedi Ana Günahı*’nda Zeliha Berksoy, *İstanbul’u Satıyorum*’da Erol Günaydın ve Münir Özkul, *İçinden Tramvay Geçen Şarkı*’da Hümeysra, *Hayrola Karyola*’da Nurhan Damcıoğlu, Ses Tiyatrosu’nda sahnelenen *Çok Tuhaf Soruşturma*’da Tuncel Kurtiz, *Muzır Müzikal*’de Derya Baykal kadroya katılmış ve özellikle Derya Baykal, Erol Günaydın-Münir Özkul, Ortaoyuncular bünyesinde yıllarca sahneye çıkmıştır. Ferhan Şensoy’un kaleminden ustaların Ortaoyuncular’a katılımını bildiren basın bülteni de döneminde çok heyecan yaratmıştır.

İstanbul’u Satıyorum oyununun başka bir özelliği de, Münir Özkul tiyatroya döndüğü zaman, İsmail Dümbüllü tarafından kendisine verilen pişekar takkesinin bu oyunla Ferhan Şensoy’a devrinin gerçekleşme olayıdır. Ferhan Şensoy, CNN Türk televizyonunda katıldığı bir yayında, halen bazı tartışmalara neden olan bu olayın perde arkasını ayrıntılı biçimde anlatmıştır.

Küçük Sahne’nin kuruluşunun 30. yılı, Ortaoyuncular tarafından özel bir oyunla kutlanır. Küçük Sahne’ye en çok emek veren sanatçılardan Mücap Ofluoğlu, Küçük Sahne’de yarattığı İnek Şaban rolüyle tanınan Suzan Uztan ile birlikte, sahnenin 30. Kuruluş yılını Alexiev Arbuzov’un Eski Moda Komediya’sı ile kutlar:

“Telefondaki sesi tanıdım, rahmetli Suavi Tedü’nün kızı Zeynep Tedü ‘Mücap Ağabey ben Ortaoyuncular’dan telefon ediyorum. Küçük Sahne’nin 30. Yılımı kutlayacağız, bu kutlamaya katılırmıydınız?... 1979-80 tiyatro mevsiminde, İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda yönetim kurulu üyesi ve Üsküdar Bölümünden sorumlu olarak çalışırken, çağdaş Sovyet yazarı Arbuzov’un bir oyununu çoksevmiştim. Hale Kuntay’ın çevirdiği oyunun adı Eski Moda Komediya’ydi... Bu oyunu oynamayı Ferhan’a önerdim. Ferhan oyunu aldı okumak için ve bir süre görünmedi. Ben belki de oyunu sevmemiştir ya da 30.yılı kutlamaktan vazgeçmiştir diye aramadım. Nihayet karlı bir akşamçıkageldi. Her haliyle oyunu incelemiş, olumlu karşılamış gibiydi... Oyunumuz tuttu, beğenildi. Yalnız, mevsim sonuna geldiği için iki haftacık oynayabilmistik... Tekrarlayamadık, bu iki hafta yetti de, arttı bile” (Ofluoğlu, 1991, s. 110)

Eski Moda Komediya, dramatik yapısı ve kurgusuyla Ortaoyuncular çizgisinden çok farklıdır. Sahnelenişi de, Ofluoğlu’nun Küçük Sahne günlerindeki gibi klasik bir uygulamayla yapılmıştır. Oyunun neden devam etmediği tam olarak bilinmemekle birlikte, Ofluoğlu’nun (Ofluoğlu, 1991, s. 11) anılarında alıntılanığı Mayıs 1981 tarihli Sahne Dergisi yazısı bir ipucu sağlayabilir: “Son dönemde yaptıkları her yanlış

tonlamayı Epik Tiyatro, her kötü teksti Grup Çalışması adı altında yutturmaya çalışanlara, gerçek bir tiyatro tekstinin ne olduğunu ve nasıl oynanabileceğini gösteriyor.” Ofluoğlu’nun otobiyografisinde yer alması için seçtiği bu yazı, 30. yıl kutlamasında tiyatro estetiği adına bazı çatışmalar yaşandığını düşündürmektedir. Bu arada, 18 Nisan 1983’te Cumhuriyet Gazetesi’nde yer alan *Anna’nın Yedi Ana Günahı* ilanı altına düşülen not: “13 Nisan Çarşamba günü Küçük Sahnemizin 32.yaşını ıslatmaya tüm Küçük Sahnecileri bekliyoruz” her seyirciye bir açık davettir. Bu ilanda da Ferhan Şensoy’un tarihi sahneye bağlılığı belgelenmiştir:

Ne kadar çok yazı yazdım Küçük Sahne üzerine bilmiyorum... 30, 40 ve 41. Yılımı kutlayamayan Küçük Sahne’nin perdesi yine açıldı. Konuyla ilgili sinirsiz bir yazı yazmam gerekiyor... Ne kadar çok ev sahibim oldu Küçük Sahne’de. Borovalı Ailesi, Banker Kastelli, DokuzNo’lu Tasfiye Kurulu, Kültür Bakanlığı, Defterdarlık”

Bu yazıdan Küçük Sahne’de 13 farklı oyun oynayan Ortaoyuncular’ın kiracılık sürecinin de çok kolay geçmediğini ve rant uğruna gözden çıkartılmaya başlayan Beyoğlu’nun Küçük Sahnese de göz dikildiği çıkarımı yapılabilir. Esasında İstanbul’u Satıyorum, başlı başına Küçük Sahne için yazılmış bir ağıttır. Bütün değerlerin satılık olduğu bir dönemde, Ortaoyuncular’ın boşaltması istenilen Küçük Sahnenin de yitirilmesini anlatır ve “Elveda hancılar, yolcunuz Küçük Sahne” diye biter. O dönemin bankerlerinden Banker Kastelli’nin iflası üzerine, Defterdarlık sahneyi bir süreliğine mühürler, ancak Ferhan Şensoy mühürü kırarak sahneye girer.

Ortaoyuncular’ın başka bir özelliği de, ustaları seyirciyle buluşturmasıdır. Küçük Sahne’de sahnelenen *Kahraman Bakkal* ve *Anna’nın Yedi Ana Günahı*’nda Zeliha Berksoy, *İstanbul’u Satıyorum*’da Erol Günaydın ve Münir Özkul, *İçinden Tramvay Geçen Şarkı*’da Hümeysra, *Hayrola Karyola*’da Nurhan Damcıoğlu, Ses Tiyatrosu’nda sahnelenen *Çok Tuhaf Soruşturma*’da Tuncel Kurtiz, *Muzır Müzikal*’de Derya Baykal kadroya katılmış ve özellikle Derya Baykal, Erol Günaydın ve Münir Özkul, Ortaoyuncular bünyesinde yıllarca sahneye çıkmıştır. Ferhan Şensoy’un kaleminden ustaların Ortaoyuncular’a katılımını bildiren basın bülteni de dönemde çok heyecan yaratmıştır.

Derya Baykal’ın yönetmen yardımcısı olarak görev aldığı *İstanbul’u Satıyorum*, Erol Günaydın’ın Fatih Sultan, Münir Özkul’un da Mimar Sinan olarak, rant uğruna peşkeş çekilen İstanbul’u anlatır. Kahraman Bakkal’ın idealist bakkalının belki çoktan yok olduğu oyunda, yozlaşan bir İstanbul’dan, parkların yok edildiği, sahnelerin

kapandığı bir kentten ve kültür erozyonundan söz edilir; “Fatih yaşasaydı, İstanbul’un bir ilçesi bile olamazdı” repliği geçer.

Oyunu karagözlük açar. Burada da dil ustası Ferhan Şensoy’un çift anlamlı sözcüklerle zenginleştirdiği bir içerik söz konusudur: “Benim adım kara gözlük, benim işim Karagözlük” örneğinde olduğu gibi.

Ferhan Şensoy, geleneksel tiyatrodan yararlanarak, Karagöz ve Hacivat tiplerini de oyunakatmış, hiciv ustası Hacivat’ı kaybetmiş olan kara gözlüğü bir anlatıcı motifi olarak kullanarak, oyunun açılış şarkısına yerleştirmiştir. Hem muhalif mizah sanatının tükenmesine bir göndermeyapmış, hem de seyirciyi bu olaylara seyirci kalarak pasif olmakla suçlamıştır.

Pehlivanlar Merhaba, sosyetikler naberler,” diye başlayan oyun şu sözlerle sona erer:

“Sayın İstanbullular,

Aldanıp elektronik gürültülere

Sakin çağ atlamayın

İstanbul bir tarihtir

Bu tarihi satmayın

İmar edelim derken

İstanbul’u yıkmayın

İstanbul’n sesiyim

Lütfen beni satmayın!”

Bu kısa metinden de görüleceği gibi, oyunda geleneksel tiyatronun objeleri kişiselleştirme özelliği de bir renk olarak kullanılmış ve İstanbul bir karakter dile gelmiştir.

İstanbul’u Satıyorum, müteahhitlere peşkeş çekilmiş İstanbul’un bir ön görüsüdür! Tıpkı, *Muzır Müzikal*, *Şahları da Vururlar* gibi distopik öğeler taşır. O dönem için çağının ilerisindedir ve absürt sayılır. Ancak yıllar sonra incelendiği zaman, yazar Şensoy’un o dönemden ileriye doğru çıkarım yaparak, nasıl bir zeka örneği taşıdığına şahit oluruz. Ferhan Şensoy oyunları üzerinde yeni bir inceleme yapılacak olsa, oyunları geçmişten geleceği ön gören veya günü eleştiren oyunlar olarak iki kategoride ele almak da ilginç sonuçlar doğurabilir.

Araştırmacı, Ferhan Şensoy ile görüşmesinde Ses 1885 kulisinde en başta asılı fotoğraflar arasında Suzan Akay’ın fotoğrafını görmüştür. Ferhan Şensoy’a Suzan

Hanım sorusunu yöneltmiş ve çok duygusal anlar yaşamıştır. Yıllarca Küçük Sahne'nin tuvalet temizliğini yapan Suzan Akay eski bir kantocudur, çadır tiyatrolarında çalışmıştır. Eşi de Türkiye'nin ilk tel cambazlarından. Suzan Akay, bir canlı tanık ve kültürel hafıza örneğidir. *İstanbul'u Satıyorum* oyununda sahneye çıkıp, kanto yapmıştır. Suzan Akay'ı sahneye tekrar çıkartma fikri de yine Ferhan Şensoy'un zekâsıyla oluşmuştur.

Ferhan Şensoy bu kez tek perdelik bir oyun yazmaya karar vermiştir. Hal böyle oluncabüfeci, antrakta gazoz ve Frigo satamayacağı, Suzan Hanım da helacı olarak bahşış toplayamayacağını anlayınca, oyuna baskın düzenler. Bunun üzerine, kadro antrakt yapmayakarar verir, Suzan Akay'ın sahnedeki kantosundan dans ede ede tuvalet kapısına gittiği görülür.

Ferhan Şensoy üzerine yazılan yazılar geleneksel tiyatronun zenginliğini kullanmasını, kendine özgü bir sahne dili, tonlama, vurgu, oyunculuk biçemi oluşturmasını, yeni bir göstermecî-epik anlayış başlatmış olmasını, insanların kend dilleri ve yaşamlarınayabancılaştıkları bir saçma tiyatroyu başlatmış olmasını, siyasi hiciv ustalığını öne çıkarırlar, ancak mekân kullanımına neredeyse hiç değinmezler. Ali Poyrazoğlu'nun Ümit Tiyatrosu'nu tercih nedeni olarak anlattığı Küçük Sahne'nin küçüklüğü, Haldun Dormen'in *Sokak Kızı İrma*, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu'nun *Keşanlı Ali Destanı*'nı sergilemek için sahneyi terk etmelerine neden olmuştur, ancak Ferhan Şensoy Küçük Sahne'nin her milimini yaratıcı olarak kullanmıştır. *İstanbul'u Satıyorum*'da tuvalet-fuaye-sahne tiyatronun üç ayrılmaz parçası olarak kullanılmış, *Kiralık Oyun*'da birkaç sıra seyirciye kapatılarak, salonun ortasına mekâna ek yeni bir sahne kurulmuş ve ortaoyununu andıran biçimde, eş zamanlı oyun oynanmıştır. *İçinden Tramvay Geçen Şarkı*, Atlas Pasajının içinde başlar, bazen sokağa taşar.

Ortaoyuncular'ın, Küçük Sahne'nin repertuvarında bir değişimi tetiklemesinin yanı sıra, sahneye bir yaşayan kültür olarak da sahip çıkmaları çok önemlidir. Bu nedenle, araştırmacı Ferhan Şensoy ile karşılıklı görüşmesini: “Sizi sokağa atmak isteyen Kastelli’ler ve diğer mal sahipleriniz artık yok ama siz varsınız,” diye bitirmiştir.

Ferhan Şensoy, 1989 yılında uzun bir turneden elde ettiği gelirle Ses Tiyatrosu'nu inşa ederek, oraya taşınmış, *Soyut Padişah* oyununu Ses Tiyatrosu'nda başlatmış, bir süre de yoluniki tarafında perde açmayı sürdürmüştür. Örneğin, *İstanbul'u Satıyorum*, Küçük Sahne'de oynarken, *Soyut Padişah* aynı günlerde karşı kaldırımdaki Ses Tiyatrosu'nda

sürmüştür. Zaten son dönemlerde Beyoğlu'nun olumsuz anlamındaki dönüşümünü ve artık geceleri tekin bir halde olmadığını duyumsayarak, biraz da öğrencilerin daha çok rağbet etmesi istemiyle, Küçük Sahne oyun seanslarını 18.30'a çekmiştir.

4.1.12. Ortaoyuncular'ın kiracıları

Bu arada 1983-84 yılında Lale Oraloğlu Tiyatrosu da Küçük Sahne'de, Ferhan Şensoy'un kiracısı olarak 21 seanslarında perde çmayı denemiş, ancak çağın koşullarına yenilmiştir. Lale Oraloğlu o yılı şöyle özetler:

“Beyoğlu'nun ne hal aldığına farkında değildim. Eskiden en son filmleri gösteren Atlas Sineması'nın seks filmleri seks filmleri oynattığını, gündüzleri eski ihtişamını az buçuk sürdürmekle beraber, geceleri her türlü yasa dışı kişilerin kol gezdikleri o caddeye, ailelerin adım atmaya cesaret gösteremediklerini bilmiyordum.” (*Küçük Sahne*, 1994, s. 96)

Daha önce görüldüğü üzere, Lale Oraloğlu, Mücap Ofluoğlu gibi Küçük Sahne'nin en önemli emektarlarından. Kendisinin Küçük Sahne'ye dönüşünün hayal kırıklığıyla sonuçlanması üzücüdür. Oraloğlu Tiyatrosu, Küçük Sahne'de kısa bir süre için Lale Oraloğlu'nun yazıp, yönettiği ve kendisinin yanı sıra, Orçun Sonat, Muzaffer Çetinyılmaz, Saime Bekbay, Melih Laçinkaya, Madelet Tibet, Hayrünissa Çelme, Yaşar Şener, Saadet Çırkanış, Orhan Gözen, Muhlis Çınar, Turgut Yamaç'ın rol aldığı *Alman Gelin* adlı müzikli oyunu oynamıştır. Küçük Sahne serüveninin ardından turnelere devam etmiş, aynen Küçük Sahne'de perde açan Sururi-Cezzar, Ali Poyrazoğlu, Ulvi Uraz gibi bir dönem Şehzadebaşı'na dönmeyi denemiş ve yaşamının son günlerine kadar bir tiyatro emekçisi olarak mücadele etmenin yanı sıra, Selçuk Üniversitesi'nde de eğitmen olarak öğrenci yetiştirmiştir.

Küçük Sahne'nin yine Ortaoyuncular'ın yönetiminde olduğu ama Ortaoyuncular'ın aynı zamanda Ses Tiyatrosu'nda perde açtığı dönemde, Abdullah Şahin Nokta Tiyatrosu da, Ortaoyuncular'ın kiracısı olarak bir sezon perde açar. Abdullah Şahin, Enver Demirkan ile birlikte televizyon skeçlerinde parlanmış ve Nokta-Virgül ikilisini oluşturmuştur. Tezin Çevre Tiyatrosu bölümünde görüleceği gibi, bu tiyatro ilk önce Kocamustafapaşa Tiyatrosu'nda kurulmuş, Enver-Demirkan ikilisi birinci sezonun sonunda ayrılmış ve Abdullah Şahin, Küçük Sahne'ye sığınana kadar yedi yılda yedi sahne değiştirmiştir.

Burada Haluk Şahin'in yazıp, Ahmet Gülhan'ın yönettiği ve Volkan Saraçoğlu, Neslihan Aka, Zehra Alptürk, Metin Karaman, Nevzat Çankara, Hilmi Erdem, Oskay Alptürk ile beraber oynadığı, Altan İrtel'in piyano ile eşlik ettiği *En Büyük Megaloman*

Başka Büyük Yok oyununusahneler. Oyunun afişi Salih Memecan’a aittir. Abdullah Şahin, oyunu da şöyle anlatır:

“Bizler oynayacak sahne bulma savaşı verirken, çevremizde bunca savaşlar varken ve günümüzde herşey bu denli hızla değişirken, bizim hala ustalarımızdan öğrendiğimiz o güzelim bulvar tiyatrosuyla yetinmeyip, yeni arayışlar içine girmemiz kaçınılmazdı... Artık güncel sorunlarıirdeleyen, toplumsal yaraları deşen, slogana kaçmadan mesajları verebilen kabare türüne yöneldik.”(*Küçük Sahne*, 1994, s. 109)

Abdullah Şahin, tiyatro çalışmalarına yılmadan devam etmiş ve 1991’de yukarıda anlattığı yaklaşımı sürdürmekte ısrarcı olmuştur. Hatta bir dönem tiyatrosunun adı Abdullah Şahin Halk Tiyatrosu olarak değişmiştir.

Üsküdar’da kurulmuş olan ve Sunar Sineması’nın üst katındaki salonunda büyük mücadeleler veren Bizim Tiyatro da aynı dönemde Küçük Sahne’de bir sezon perde açar.

Zafer Diper, 1986 yılından beri oynadığı Barry Collins’in *Yargı* oyununu Küçük Sahne’ye taşır, ayrıca Nâzım Hikmet’ten oyunlaştırdığı ve Nazan Diper ile beraber oynadığı *Şeytanistan* oyunun prömiyerini Küçük Sahne’de yapar. Diper de, Küçük Sahne’nin yabancısı değildir. Çocuk filmleri seyrettiğini anımsadığı salonda, Ortaoyuncular kadrosuyla *Şahları da Vururlar*’ı oynamıştır.

Dormen, Sururi-Cezzar, Mücap Ofluoğlu, Ali Poyrazoğlu, Aydemir Akbaş Tiyatrolarınınilk prodüksiyonlarını (Dormen’in kısa Kadıköy macerası yarı amatör olduğu için, başlangıç noktası Küçük Sahne olarak düşünülmelidir) Küçük Sahne’de gerçekleştirdiklerinden söz etmiştik. 1990 yılında ise, Küçük Sahne’de yeni bir tiyatro doğar.

Şehir Tiyatroları’nda 1964 yılında profesyonelliğe adım attığı kariyerini,1978 yılında ödül aldığı Şvayk Hitlerlere Karşı oyunu ile sonlandıran Dilek Türker, Almanya’ya taşınır. Uzun yıllar Almanya’da Türk yazarlarının (Nezihe Meriç’in *Sevdican*’ı gibi) oyunlarını oynayarak sahneye çıkan ve 12 yıl sonra Türkiye’ye dönen Dilek Türker de, Tiyatro Ayna’yı Küçük Sahne’de kurmuştur.

Aziz Nesin, aynen Ali Poyrazoğlu’nun kuruluşunda olduğu gibi bu kez Tiyatro Ayna’nınkuruluşu için özel bir oyun yazar ve Dilek Türker, *Bir Zamanlar Memleketin Birinde* adlı tek kişilik meddah biçemindeki oyununu Yılmaz Onay rejisiyle Küçük Sahne’de sergilemeye başlar. Dekor Saim Bugay, afiş Semih Balcıoğlu, müzik Nurettin Özsuca’ya aittir.

Lütfi Ay, *Bir Zamanlar Memleketin Birinde* oyunu ile ilgili “*Taşlamalar dinamit lokumugibi*” başlıklı yazısında kadın meddah düşüncesini sanki biraz yadırgamış gibi, yazının üç paragrafına da “Evet bir kadın oyuncu ama” cümlesiyle başlar. *Bir Zamanlar Memleketin Birinde*’yi görenler Fransızların büyük komedyenler için kullandıkları deyimle, monstre sacre, olağanüstü oyuncular soyundan bir oyuncu olduğunu anlamış olmalılar. Aziz Nesin’in her tabloya yerleştirdiği dinamit lokumlarını, kendisi de uçurmak pahasına coşkuyla patlayan bir serdengeçti.” (Cumhuriyet, 19.01.1991) Lütfi Ay da yazısında, Nesin’in program dergisinde sözünü ettiği seks işçilerinin bedenleri üzerinden kesilen vergilerin, diyanet bütçesine ayrıldığını belirttiği dinamit lokumunun oyundan çıkartıldığını vurgulamıştır. Ancak, birkaç yıl önce *Muzır Müzikal* örneğinde yaşananlar yukarıda anlatılmış olup, yeni bir tiyatronun bu kadar keskin bir eleştiriyi süzgeçten geçirmesi anlayışla karşılanmalıdır.

Dilek Türker (kişisel iletişim, Haziran 2020), Ferhan Şensoy’un Tiyatro Ayna’nın kuruluş sürecine destek olmak için Küçük Sahne prova ve oyunları için anlaştıkları kirayı almaktan vaz geçtiğini söyler. Gülriz Sururi’nin tiyatro yapımcılarının mal sahiplerine köleliğini anlattığı Borovalı örneği ile Ferhan Şensoy karşılaştırılınca taban tabana zıt bir profil ortaya çıkmaktadır.

4.1.13. Ortaoyuncular sonrası dönem

Bir Zamanlar Memleketin Birinde ile ilk çıkışını yapan Tiyatro Ayna, daha sonra bir sezon Karaca Tiyatrosu’nda oynar ve Küçük Sahne’ye Ataol Behramoğlu’nun Vera Tulyakova’nın anılarından uyarladığı, Mahmut Gökgez’ün sahneye koyduğu *Mutlu Ol Nazım* oyunuyla döner. Tiyatro Ayna’nın ikinci Küçük Sahne serüveninde Ortaoyuncular mekânı tamamen terk etmiştir, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı tiyatrolara tahsis sağlamaktadır. Ancaksalon son derece bakımsızdır. Küçük Sahne artık tiyatroların kısa süre sığındığı metruk bir mekân haline dönüşmüştür. Tiyatro Ayna’nın Küçük Sahne’de oynadığı ilk ekip oyunu Rekin Teksoy’un uyarladığı, Kenan Işık’ın sahneye koyduğu Rosa Luxemburg’dur. Bu oyun ve Tuncer Cücenoglu’nun Ziyaretçi oyunları sırasında Küçük Sahne artık Kültür Bakanlığı himayesindedir.

4.1.14. Küçük Sahne’nin restorasyonu

Küçük Sahne’nin gittikçe metruklaşan görüntüsünden yukarıda söz etmiştik. Fikri Sağlar’ın Bakanlığı, Emre Kongar’ın Müsteşarlığı döneminde Müsteşar Yardımcısı

Gülşen Karakadioğlu, Küçük Sahne ile beraber Atlas Pasajı'nın yenilenmesi için bir proje geliştirir

“Atlas'ı ilk gördüğümde 1991'in son günleriydi, soğuk ve karlı bir İstanbul'du. Atlas, eskitilmişti, ilgiyi yitirmiş ve artık umudu kalmamış bir soylu gibiydi. Çatısı akıyordu ve üç kat aşağıdaki galerinin marküterilerine dek sular damlıyordu. Kültür Bakanlığı, geçmişteki maceranın sona yakın kesitinde Kastelli'den binayı satın almıştı. Ancak sinemayı kiraya vererek uygun kullanamadığından ötürü, Maliye Bakanlığı binaya el koymuştu. Hemen Atlas'a yaraşan ilgi geliştirildi... Atlas, 19. Yüzyılın ikinci yarısında başlayan yaşamının bugünlerinde, hatırlanmanın ve önemsendiğini duyumsanın mutluluğuyla, onurlu bir diriliş sürecinde.” (*Küçük Sahne*, 1994, s. 5)

T.C. Kültür Bakanlığı kendine yaraşanı yapmış ve Küçük Sahne'yi restore ettirmiştir. Timurçin Savaş'ın Bakanlığı döneminde açılan sahne için, kaynakçada yararlanılan anonim bir kitap da yayınlanır.

Kitapta bazı hatalar olmasına rağmen, (örneğin Dostlar Tiyatrosu'nun 1972'de Ses Tiyatrosu'nda sergilediği *Zemberek* Küçük Sahne'de oynamış gibi anılmıştır, Ali Poyrazoğlu'nun 1982 yılında Ümit Tiyatrosu'nda başladığı *Çılgınlar Kulübü* 1979 yılında Küçük Sahne'de oynanmış gibi gösterilmiştir, Lale Oraloğlu kitabın 96. sayfasındaki yazısında Küçük Sahne'de tek oyun oynadığını yazdığı halde, 118. sayfada sanki dört farklı oyun oynamış gibi gösterilmiştir, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu'nun Küçük Sahne'de hiç oynamadığı *Alkol* oyunundan fotoğraf kullanılmıştır, Ayfer Feray, Aydemir Akbaş tiyatrolarının hangi oyunları oynadıkları belirtilmemiştir vb.), bu sahneyle ilgili en kapsamlı yayındır.

Kitap Küçük Sahne'nin yeniden açıldığı 1994'te sona erer, ancak 55. Hükümet'in Kültür Bakanı İstemihan Talay, radikal bir karar alarak, o dönem içinde çeşitli tiyatlara tahsis edilmesine karar verilen Küçük Sahne'yi sadece Sadri Alışık Tiyatrosu'na kiralama kararı alır.

4.1.15. Sadri Alışık Tiyatrosu dönemi

Küçük Sahne'de son kurulan tiyatro Sadri Alışık Tiyatrosu'dur. Yukarıda belirtildiği gibi Sadri Alışık da Lale Oraloğlu ve Mücap Ofluoğlu gibi, Muhsin Ertuğrul döneminde Küçük Sahne'nin ilk oyuncularları arasında yer almıştır. Eşi Çolpan İlhan'ın Sadri Alışık ismini bir kültürmerkezi kurarak yaşatması vefa borcu olduğu gibi, Sadri Alışık adının ölümsüzleştirilmesini sağlar.

Tiyatronun kuruluşunda kullandığı isim Küçük Sahne Sadri Alışık Tiyatrosudur. Çolpan İlhan, Sadri Alışık Tiyatrosu'nun Küçük Sahne'de kuruluş öyküsünü şöyle anlatır:

“Sadri Alışık Tiyatrosu, bende biraz da anılardan doğdu. Dostlarımla konuşmalarında bir tiyatro kurma düşüncesi, zaman zaman ortaya çıkar, Sonra sohbetin değişen havasıyla gündemden çekilirdi. Bununla birlikte Sadri Alışık adını bir sanat kurumu aracılığıyla yaşatmak en büyük arzumdu. Tiyatro kurma düşüncesiyle, bu arzu bir gün birleşince, ilk aklıma gelen tiyatro salonu Küçük Sahne oldu. Sadri'nin de emeği geçmiş o unutulmaz Küçük Sahne...

Zaten, böyle yıllar sonra salona ilk girdiğimde, nice oyuncunun, nice eserin... dekorun, giysinin, nice tiyatro Adamı ve tiyatro olayının etkisiyle, sarsılırken sevgili Sadri Alışık'ı da orada, o atmosfer içinde hissettim.

Sadri, gerçek bir Muhsin Ertuğrul hayranıydı. Küçük Sahne'nin oluşum ve gelişim yıllarında Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde çalışmaktan öylesine mutluluk duymuştu ki, sık sık bu anıları dilegetirir, bu anılarını neredeyse kutsal bilirdi.

Küçük Sahne Sadri Alışık Tiyatrosu'nu bütün dostlarla birlikte bir sanat kurumuna çevirmiş olmanın gururuyla, bundan sonraki yıllarda da sizlerin destekleriyle daha nice yıllara taşımak istemekteyiz.

Onca tiyatro, sanat eserinin ticaret çalkantılarına yenik düşürülmek istendiği şu dönemlerde, tiyatro bana sanat adına sığınılacak bir liman gibi geliyor. Tiyatronun yanı sıra, alabildiğine genişbir yelpazede, kültür etkinlikleri ve yeni yeteneklere de açık bir kültür sanat ortamı yaratmak en büyük arzumuz.”

Sevgili Sadri'nin de bütün bu çabalarımızda bizim yanımızda olacağına ve bundan büyük sevinç duyacağına inanıyorum.” (SAKM, www.sakm.net)

Çolpan İlhan'ın kuruluş ilkelerini zaman içinde yerine getirdiğini ve hem oğlu, hem torununun büyük bir özveriyle çalışmalara devam ettiğini vurgulamalıyız.

Ekibin ilk yıllarında Çolpan İlhan'ın sözünü ettiği ticaret çalkantılarına yenik düşülmemiş, ancak zamanla özel tiyatroyu ayakta tutmak için doğal olarak komediler, müzikli oyunlar ya da star odaklı projeler seçilmiştir.

Küçük Sahne Sadri Alışık Tiyatrosu, 1997 yılında Selim İleri'nin yazıp, Aliye Uzunatağan'ın yönettiği *Alahaismarladık Cumhuriyet* oyunuyla açılır.

Tiyatronun ilk oyunun kadrosunda 32 yıllık bir aradan sonra yeniden sahneye dönen Çolpan İlhan Halide Edip'i, Nurseli İdiz Afife Jale'yi ve Fikriye Hanım'ı oynar. Latife Hanım rolünü Aytaç Öztuna, Terzi Galip Bey rolünü de Köksal Engür üstlenmiştir. Farklı dönemlerde yaşamış ya da birbirleriyle karşılaşmamış olan kadınların hayali karşılaşması üzerine kurulan oyun, aynı zamanda Cumhuriyet'in kuruluş ilkelerinin tarihteki karşılığını sorgular. Selim İleri, daha sonraki tiyatro sezonunda, 1999 yılında, ilk Türk kadın ressamı Mihri Müşfik'in portresini çizen oyunu da ekip için yazmış, yönetmiştir.

Alahısmarladık Cumhuriyet'in ardından Yavuz Özkan'ın yazıp, yönettiği *Herkesin Bildiği Sırlar* Ayda Aksel ve Selçuk Yöntem yorumuyla oynanır. 2000 yılında Yavuz Özkan'ın yazdığı *Karşı Penceredeki Kadın*'ı sahneler.

Ekibin ilk yabancı yazar seçimi Dario Fo'dur. Nefrin Tokyay *Sıradan Bir Gün*'ü sahneye koymuştur. Kadro Çolpan İlhan, Gökçe Yiğitel, Yiğit Setdemir, Özgürol Öztürk'ten oluşmaktadır.

Küçük Sahne Sadri Alışık Tiyatrosu, ardından sırasıyla Oliver Hailey'nin *Herkesin Gözü Üzerinde*, Hulki Saner'in *Amerikan Hala*, Ralph Ohlsen'in *Dolunay Katili*, Marc Camoletti'nin *Boeing Boeing*, Ray Cooney'nin *Komik Para*, Marc Camoletti'nin *Şaşkın Aşıklar*, Metin Kaçan'ın *Ağır Roman*, James Kirwood'un *Efsaneler*, Ray Cooney'nin *Kaç Baba Kaç*, Cengiz Aytmatov'un *Selvi Boylum Az Yazmalım*, Huri Aykut'un *Tanrım*, Show Theatre Anonim'in *Yeni Bi 'Şiy*, Atıf Yılmaz'ın *Güllü*, Çetin Akcan'ın *Bu Aşkta Bir Şey Var*, Tuncer Cücenoglu'nun *Kadıncıklar*, Doğuş Elden'in *Telekolik*, Kandemir Konduk'un *Çapraz Aşıklar*, Memet Baydur'un *Yeşil Papağan Limited*, Refik Erduran'ın *Bahçemdeki Ayı*, Orhan Kemal'in *72. Koğuş* oyunlarını oynamıştır.

Sadri Alışık'ın ve Çolpan İlhan'ın sinema sanatıyla bağı nedeniyle, hem repertuvar seçiminde, hem yönetmen seçiminde sinemanın yakın etkileri de görülür. Yavuz Özkan, kendi yazdığı iki farklı tiyatro metnini (*Herkesin Bildiği Sırlar* ve *Karşı Pencere*) bu tiyatrodah sahneyekoymuş, Türkiye sinemasının kült filmleri *Ağır Roman*, *Selvi Boylum Al Yazmalım*, *72. Koğuş*, *Güllü'nün* tiyatro uyarlamaları yapılmıştır.

“Türk filmlerden uyarlanan oyunların devamı gelecek. ‘Ağır Roman’la başlayan ve sanki bir misyon edinen bir görev söz konusu oldu benim için. Sinema filmlerini tiyatroya uyarlamaya kararverdiğimizde bir oyuncu arkadaşımızın tavsiyesiyle de tiyatronun yönetim kurulu bu filmi seçti. Gelecek sezon yine bir filmin uyarlamasını oynayacağız.” (Milliyet, 4 Ekim 2005)

Kerem Alışık, bu sevdasını Küçük Sahne'yi terk ettikten sonra da devam ettirmiş, bu kez *Esaretin Bedeli* gibi filmlerin uyarlamalarına repertuvarda yer vermiştir. Alışık, röportajda senaryolar yerine, romanların çıkış noktası olarak kullanıldığını belirtmiştir. Böylece Atilla İlhan gibi bir edebiyatçı kuşağın da içinde yetişmiş olan, Çolpan İlhan ve Sadri Alışık, tiyatro ile edebiyatı da bağdaştırma şansı da elde etmiştir.

Tiyatro, 2003-2005 arasında Dormen Tiyatrosu'nun eski koordinatörleri ve yönetmenlerinden Çetin Akcan ile beraber çalışarak, vodviller de sahneye koymuştur.

Küçük Sahne Sadri Alışık Tiyatrosu'nda önemsenmesi gereken bir deneme de Hulki Saner'in *Amerikan Hala* operetidir. Hulki Saner, Sadri Alışık'ın ününe ün katan Turist Ömer filmlerinin yaratıcısıdır. Bir dönem operada görev almış, caz gruplarıyla çalışmıştır. Pek çok şarkıya imzasını atan sanatçı, Amerikan Hala operetinin bütün şarkılarının yazarı ve bestecisidir. Oyunu yazdığı dönemde 80 yaşına giren Hulki Saner'in 80. bestesi *Amerikan Hala*'dır.

Her ne kadar seyirciyle çok buluşamamış olsa da, Beyoğlu'nda operet geleneğini tekrar başlatmak önemli bir denemedir. Hele de müzikaller uğruna terk edilmiş Küçük Sahne'nin tarihinde sadece kabare şarkılarının duyulduğu düşünülürse! Operette başrolü oynayan Nurhan Damcıoğlu, daha önce Küçük Sahne'de Ferhan Şensoy ile *Hayrola Karyola*'yı oynamış ve yıllar sonra tiyatroya yine Küçük Sahne'de dönmüştür. Oyunun kadrosu Nurhan Damcıoğlu, Gafur Uzuner, Yiğit Sertdemir, Sermet Yeşil, Başay Okay, Ömer Duran, Ayumi Takano, UlaşCan Ay'dan oluşmuştur.

Sadri Alışık Tiyatrosu, Küçük Sahne döneminde Barış Erdenk, Yiğit Sertdemir, Galip Erdal, Engin Gürmen, Kemal Başar gibi deneyimli yönetmenlerle çalışmıştır. Çolpan İlhan, Selçuk Yöntem, Ayda Aksel, Nurseli İdiz, Yiğit Sertdemir, Mehmet Esen, Meral Oğuz, Cezmi Baskın, Gülşen Tuncer, Kerem Alışık, Ruhsar Öcal, Bilge Zobu, Atacan Arseven, Tanju Tuncel, Parkan Özturan, Melda Gür, Ortans Kıvanç, Ruhi Sarı, Naşit Özcan, Sermet Yeşil, Gafur Uzuner, Bülent Polat, Yasemin Çonka, Nazlı Tosunoğlu, Simay Küçük, Nejat Birecik, Aytaç Öztuna, Köksal Engür, Ayça İnci, Melih Ekener, Songül Öden, Oya İnci, Ali Yaylı, Özgür Özgülgün, Ahmet Saraçoğlu, Veysel Diker, Bülent Polat, Şahnaz Çakıralp, Erhan Yazıcıoğlu, Aydan Burhan gibi deneyimli tiyatro oyuncularına bazen de gişe uğruna Yavuz Bingöl, Burcu Kara, İpek Tuzcuoğlu, Menderes Samancılar, Irmak Ünal, Sibel Turnagöl, Nihat Nikerel, Asuman Dabak, Ali Sunal, Mine Çayıroğlu, Seray Sever, Arzu Yanardağ, Ayumi Takano gibi sinema ve televizyon starlarının başrolde olduğu kadrolar eşlik etmiştir.

Sadri Alışık Kültür Merkezi kursiyerleri de bazı oyunlarda profesyonel olmuş ve başarılı kariyerler geliştirmiştir. Asuman Dabak Tiyatrosu da Sadri Alışık çıkışlı oyuncular tarafından kurulmuş ve birkaç yıl profesyonel olarak sürdürülebilirlik sağlamıştır.

Topluluğun kuruluşundaki daha butik tarzda oda tiyatrosu oyunları, bazen star odaklı oyunlar, bazen film uyarlamaları, bazen komediler, bazen büyük prodüksiyonlara

evrilmiş ama Çolpan Işık-Sadri Alışık Tiyatrosu, Sadri Alışık Kültür Merkezi ve Sadri Alışık Sinema-TiyatroÖdülleri büyük bir tutarlılıkla sürmüştür.

4.1.16. Devlet Tiyatrosu dönemi

İstanbul Devlet Tiyatrosu'nun Küçük Sahne'yi bünyesine katma kararı almasıyla, KüçükSahne'de en uzun süre perde açan topluluklardan biri olan Sadri Alışık Tiyatrosu, salonu terk etmiştir.

Tezin Küçük Sahne inceleme bölümünün Devlet Tiyatrosu'nun bu sahneyi kiralaması ilebitme nedeni, dönüşümlü oyunlar sahneleyen Devlet Tiyatrosu'nun Küçük Sahne özelinde hiçbir çalışma yapmamış olmasıdır. DT'nin farkı sahnelerindeki oyunlar rotasyon sistemi ile Küçük Sahne'de de oynanmıştır. Bülent Emin Yarar-Yetkin Dikinciler'in oynadığı *Profesyonel* gibi projeler her ne kadar Küçük Sahne'nin dokusuna yaraşsa da, her hafta oyun değişen bir sistemin mekânın hafızası için çok önemli bir katkısı olmamıştır.

Ancak Küçük Sahne'nin 2018'de yok edilme kararı alınması üzerine, araştırmacı DevletTiyatrosu'nun bu sahnedeki *Fatima'nın Erkekleri'nin* son temsiline bilet alarak, mekânın son fotoğraflarını çekmiştir. Araştırmacının bu sahneye veda ederken konuştuğu son kişi Devlet Tiyatrosu oyuncusu Özlem Güveli Türker olmuştur. Ne acıdır ki, Özlem Güveli Türker, tiyatroya Ortaoyuncular Nöbetçi Tiyatro'da amatör olarak adım attığı Küçük Sahne'yi, profesyonelliğinde terk etmek durumunda kalmıştır.

4.1.17. Küçük Sahne'nin Önemi

Mücap Ofluoglu (1993, s.67), Küçük Sahne için, "Cumhuriyet'ten sonra yapılmış en eskitiyatromuzdur," der ancak bunu Cumhuriyet'ten sonra yapılmış ilk kapalı tiyatro salonumuz diye düzeltmek gerekir.

15 Ekim 1946 yılında temeli atılan ve 9 Ağustos 1947'de hizmete açılan 4 bin kişilik Açık hava Tiyatrosu Cumhuriyet döneminin ilk tiyatrosudur. Bir proje yarışması sonucunda kazanan projenin o dönem Devlet Tiyatrosu Genel Müdürü olan Carl Ebert tarafından geliştirilmesiyle açılmıştır. Aynı dönemlerde, 1930'lu yıllardan beri yapılması düşlenen Atatürk Kültür Merkezi'nin de temeli atılmış, ancak 12 Nisan 1969'da açılabilmiştir.

Yavuz Pekman'ın (Karaboğa, Pekman, Özsoysal ve Balay, 2011, s. 173) belirttiği gibi, Küçük Sahne oda tiyatrosu formunda yapılan ilk tiyatrodur. Küçük Sahne bağımsız tiyatro hareketinin başladığı ve İstanbul özelinde özel tiyatroların beşiği olan

bir yerdir. 1990'ların sonlarında başlayıp, 2000'den sonra hareketlenen alternatif tiyatro hareketinin de kaynağıdır. Vasfı Rıza Zobu, Küçük Sahne'nin kuruluşunu şu cümlelerle küçümser:

“Yapı ve Kredi Bankası, eski Beyoğlu konaklarının birinin salonunda ufacık bir sahneli salon yaptırdı. Gayesi çocuklara, çocuk filmleri oynatmaktı... Kazım Taşkent mi duydu Muhsin'in Devlet Tiyatrosu'ndan çekildiğini, yoksa bankanın sanat işleriyle ilgili Vedat Nedim Tör mü akıl etti bilmiyorum. Muhsin Ertuğrul'a bu kutunun içinde bir tiyatro kurup oyunlar oynatması teklif edilmiş. Bana söyleseler katılırdım gülmekten, alay mı ediyorsunuz' diye. Bu yaşa geldim, Türkiye'de böyle raf gibi ensiz boysuz bir yerde tensil verildiğini görmemiştim.” (Karaboğa, Pekman, Özsoysal ve Balay, 2011, s. 177)

Sıkıyönetim döneminde İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'na tekrar genel sanat yönetmeni olduğu zaman, ilk işi Tepebaşı Deneme Sahnesi'ndeki meydan sahnesini tekrar İtalyan Sahne'ye dönüştürmek olan Zobu'nun vizyonuna sığmayan Küçük Sahne oluşumunu Muhsin Ertuğrul ise şöyle özetler

“Küçük tiyatrolarda seyirciler kendilerini dramın mihrakı olan sahneye daha yakın hissederler. Bu yakınlık sanatkarla seyirci arasındaki duygu alışverişini kolaylaştırır. Çünkü sahnedeki sanatkarın yüzünü görmek, yüzünün çizgilerini seçmek, bunların belirtmek istedikleri manayı yakalamak mümkündür. Sesini ve sesindeki incelikleri her köşeden aynı kesinlikle duymakkabildir.” (Karaboğa, Pekman, Özsoysal ve Balay, 2011, s. 177)

Ayrıca, “özel teşebbüs tarafından desteklenen ilk ödenekli tiyatro olma özelliğini taşıyantopluluğun ilk ürünleri olması bakımından tiyatro tarihimize kayda değer bir sayfa açmıştır.” (Karaboğa, vd., 2011, s. 173)

“1951 başlarında Yapı ve Kredi Bankası henüz genç bir bankadır. Banka, kültür alanında etkinliklere girmek amacıyla yazar Vedat Nedim Tör'ü görevlendirir. Kurucusu Kazım Taşkent, Vedat Nedim Tör'e ve deneyimlerine güvenerek önerilerinin uygulanmasında parasal destekten kaçınmamaktadır. (...) Beyoğlu'nda Atlas sinemasının üstündeki binada şık bir salon hazırlayarak, çocuklar için, dinlence günlerinde film gösteren bir Çocuk Sineması meydana getirmek, bu kültürelatılımların birer parçasıdır. İşte bu arada, Devlet Tiyatroları Genel Müdürü Muhsin Bey'in, dönemin Milli Eğitim Bakanı ile bir anlaşmazlık yüzünden görevinden ayrılıp İstanbul'a gelmesiyle Türk Tiyatrosunda yeni bir dönem başlayacaktır. Vedat Nedim Tör, Çocuk Sineması salonunda tiyatro oyunları da sunulması için Muhsin Ertuğrul yönetiminde genç bir kadro kurarak çalışmalarabşlayacaktır.” (*Küçük sahne*, 1994, s. 12).

Ancak, 1956'da Yapı Kredi Bankası'nın desteğini geri çekmesiyle, kaderine terk edilmiştir. Bu karar, aynı zamanda devlet ve belediyeler dışındaki özel kurumların sponsorluğunda kurulan bir yapının da çökmesi demektir. Eğer bu model

uygulanabilseydi belki nice sahneler açılacaktı. Eğer bu model uygulanabilseydi, tiyatromuz gişe kaygısına düşmeden tüm arayışlarını çok daha hızlı biçimde tamamlayacak ve kimliğini kazanacaktı. Gişekaygısı, tiyatromuzu bazen dik yokuşlar, bazen çıkmaz sokaklara sürükledi

Küçük Sahne, zaten pek çok alanda kavga veren tiyatro sahipleri için bir direniş sembolü olmuştur. Tiyatrolar, ayakta durabilmek için, dönemin tiyatrosever iş adamlarına giderek, program dergilerine reklam alma yoluna başvurmuşlardır. Bu ihtiyaç, içeriği çok zengin program dergilerinin yaratılmasının önünü açmıştır. Bu program dergileri sadece oyunları, oyuncularını, oyun yazarlarını tanıtmakla kalmamış, tiyatro kuramı üzerine tartışmalar açmış, Batı'daki uygulamaların birer habercisi olmuştur.

Tiyatroların ayakta kalabilmek için uyguladıkları başka bir yöntem de fuaye vitrini kiralamak olmuştur. Bu vitrinlerde, kiralayanın iş koluna göre kimi zaman ayakkabılar, kimi zaman kumaş örnekleri, kimi zaman banka kumbaraları, promosyon malzemeleri sergilenmiştir.

Yapı Kredi Bankası'nın desteğini çekmesinin ardından bazı tiyatrolar Küçük Sahne'de sadece bir sezon direnebilmişken, Dormen Tiyatrosu altı, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu üç, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu dokuz, Sadri Alışık Tiyatrosu ve Ortaoyuncular on yılın üzerinde aralıksız perde açmıştır.

İşin ilginç yanı, yukarıda görüldüğü gibi, bu tiyatroların pek çoğu birbirlerinden doğmuştur. Bu durumun bir hırs olarak değil, aksine bir sinerji olarak algılanması gerekir. Gülriz Sururi'nin otobiyografisinde Muammer Karaca Tiyatrosu'ndan Küçük Sahne'ye, çok daha düşük maaşla geçmek istemesini anlatması da değişen çağa uyumlanmak isteyen sanat anlayışının bir göstergesidir: “Ben o Küçük Sahne'de oynayabilmek için bir kalemde Muammer Karaca Tiyatrosu'ndan aldığım 2 bin 500 TL maaşı bırakıp, Dormen Tiyatrosu'nun 1000 TL maaşına koştum. Çünkü Küçük Sahne her sanatçı için öncü tiyatronun simgesiydi.” (Sururi, 2016, s. 251)

Küçük Sahne hem yeni tiyatro starları yaratan, hem yıldızların daha başarılı olmasını sağlayan, hem de bazı denemelerde büyük başarısızlıkların yaşandığı bir arenadır.

Küçük Sahne'de sahneye çıkan Haldun Dormen, Genco Erkal, Gülriz Sururi, Ayfer Feray, Nisa Serezli, Altan Erbulak, Ulvi Uraz, Metin Serezli, Ali Poyrazoğlu, Pekcan Koşar, Münir Özkul, Altan Karındaş, Lale Oraloğlu, Mücap Ofluoğlu, Rutkay Aziz,

Şükran Güngör, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Zeliha Berksoy, Zafer Diper, Erol Günaydın, Münir Özkul, AhmetGülhan, Oya Başar, Ercan Yazgan, Seden Kızıltunç, Salih Kalyon, Fikret Hakan, Ulvi Alacakaptan, Tuncay Özinel, Aydemir Akbaş, Cihat Tamer, Bülent Kayabaş gibi pek çok oyuncu daha sonra kendi tiyatrolarını kurmuşlar ve Türk Tiyatrosu'na büyük hizmetler vermişlerdir. İşin ilginç yanı, Dormen Tiyatrosu'nda sahneye dönen Ulvi Uraz, DormenTiyatrosu'nda oynayan Gülriz Sururi, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu'nda oynayan Ali Poyrazoğlu, Küçük Sahne'nin kuruluşunda görev alan Mücap Ofluoğlu gibi bazı oyuncular Küçük Sahne'de yıllarca oynadıktan sonra, kendi tiyatrolarını da yine Küçük Sahne'de kurmuşlardır.

Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, Ulvi Uraz Tiyatrosu, Mücap Ofluoğlu Tiyatrosu, Ayfer Feray Tiyatrosu, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Tiyatro Ayna, Sadri Alışık Tiyatrosu KüçükSahne'de kurulmuştur. Dormen Tiyatrosu ve Ortaoyuncular, Küçük Sahne'de kurulmadığı halde, ikinci kuruluş yıllarından itibaren en verimli çağlarını burada yaşamışlardır. Küçük Sahne 18 farklı özel tiyatronun evi olmuştur. Turnelerde bu sahneyi ziyaret eden tiyatrolar da ayrıca anılmalıdır.

Küçük Sahne'nin Beyoğlu'nda olması da ayrı bir önem taşır. Direklerarası'ndan ozamanki kent merkezi Pera'ya doğru kayan eğlence anlayışı, Batılı bir tiyatro anlayışını tetiklemiştir. Tabi ki Darülbedayi'nin kuruluşu ve Tepebaşı'nda gösteriler yapması da tiyatronun eksenini Beyoğlu'na kaydırmıştır. O sırada Beyoğlu'nun semt olarak da profil değiştirmesiyle birlikte, geleneksel temaşaların yerini Batı kaynaklı metinli tiyatrolar almış, Beyoğlu'nda açılan perdeler böyle bir anlayışa kaymıştır:

“Semtleri ve kentleri insanlar yaratır. Ama kentler ve semtler de insanları yaratmaz mı? İnsan çevreyi, doğayı biçimler, sonra biçimlediği şey tarafından biçimlendirilir. Beyoğlu da, diğer kent parçaları gibi bir insan yapısıdır. Ama Beyoğlu artık kişisel tarihimiz içinde bir semt olmaktan çıkmıştır... Bizim tarafımızdan biçimlenmiş olma özelliği, onun bizi, geçmişimizi, kişisel tarihimizibiçimlendirmesinin yanında tümüyle ikinci plana düşmüştür. Sanki o ezeli ve ebedi bir olgudur, biz olmasak da o var olacaktı, var olacaktır... Beyoğlu, hayatı yaşanır kılan birçok şeyin belki ilk kez tadıldığı, öğrenildiği, yaşanıldığı bir yerdir. (Dorsay, 1991, s. 14)

Beyoğlu'nun tarihinde sinemanın olduğu kadar, tiyatronun da zenginliğine değinen Dorsay, Beyoğlu'yu sosyolojik açıdan da ilginç bir yerde görür:

“Beyoğlu sıradan, sıkıcı yaşamlara, olağandışı ve olağanüstü olanın, belki çoğu zaman yasak veya en azından kısıtlı olanın tadını getirmiş, Batılı ve Avrupalı bir yaşamın doğal sayıldığı, ama toplumumuzun uzantılarını, etkilerini hala duyumsadığımız Türk-İslam yapısı için

oldukça zor erişilir olan kimi yaşam deneylerine bizi ilk kez erİştirmiş olan sanki büyülu bir semttir... Beyoğlu bir açık okul, bir yaşam dershanesiydi. Yaşamı düşlerle birlikte sunmak, bu semtin özelliğiydi sanki.” (Dorsay, 1991, s. 14).

Dorsay’ın bu yaklaşımından yola çıkarak, kentin göç almasıyla değişen eğlence anlayışının Beyoğlu’nda da görülmesi yadırganmamalıdır. Şiir matinelерinin yapıldığı Paris’in Pigalle’i de gece kulüpleri tarafından kuşatılmış, New York’un 42. Caddesi’ndeki tarihi tiyatrolar 1980’lerde erotik sinemalara dönüşmüştür. Ancak her şekilde belediye ve devlet desteğı esirgenmeden, tekrar kazanılmıştır. Beyoğlu ise bu anlamda kaderine terk edilmiştir

Lale Oraloğlu’nun da yukarıda alıntılanan anılarında işaret ettiğı gibi, Beyoğlu insanların gece sokağı çıkmaktan korktukları bir yere dönüştüğü için, tiyatro seyircisini kaybetmiştir. 1990’larda Beyoğlu Güzelleştirme Derneğı çalışmalarıyla kısmen düzeltilmiş olsa da, hiçbir zaman 1950’lerin, 1960’ların ihtişamına kavuşamamıştır. Tiyatro seyircisi sosyaldır çünkü. Oyun öncesi veya sonrasında uğrayabileceğı bir lokal, pastane, lokantayı arar, güzel bir oyun izledikten sonra bir kitapçıyı, müzik dükkanını ziyaret etmek isteyebilir.

Beyoğlu’nda bir dönem atılan birkaç olumlu adım bile alternatif tiyatro hareketini cesaretlendirilmiş, Bilsak Tiyatro, Oyuncular Kahvesi, daha sonraları Kumbaracı 50 hep Beyoğlu’nda hayata geçmiştir.

Küçük Sahne’nin Beyoğlu’nda olması, dönemin trendleri olan Batılışma sevdasına uyumsağılama gibi özelliklerin yanında, dönemin olumsuzlukları olan fuhuş, uyuşturucu ticareti, kapkaç, terör, erotik film furyası, gibi engellere de yenilir. Ancak, sadece sosyolojik bir çöküşdeğıl, 6-7 Eylül olayları, 12 Mart, 12 Eylül gibi, 2016 bombalanma gibi tarihsel olaylar da hem kentin azınlıklarının göçleri hem çok kültürlü bir tiyatral doku kurulamaması, hem örgütlenmiş işçi sendikaları, askeri okul öğrencilerinin artık toplu olarak tiyatroya gitmekten imtina etmeleri üzerine Beyoğlu’nun da kaderini etkilemiştir. Direklerarasının daha çok Müslüman, Beyoğlu’nun ise çok kültürlü bir seyirciye sahip olması, yüzünü Beyoğlu’na çeviren seyirciyi olumsuz olarak etkilemiştir.

Direklerarası’nın çöküşünde trafiğın yön değıştirmesinin de etkili olduğı tezin girişinde vurgulanmıştı, Beyoğlu’nda da trafiğın akış yönü defalarca değışmiş, araba trafiğine kapatılmıştır. Özellikle sokakların tekin olmadığı dönemlerde, bu kentsel dönüşüm bile tiyatrodan seyircinin ayağının çekilmesine etken olmuştur. Küçük Sahne’nin bir dönem revaçtan düşmesinin böyle bir nedeni de vardır.

Küçük Sahne'yi terk eden tiyatrolar bazen daha büyük salonlara ama çoğunlukla kentin 1970'lerde Şişli'ye, 2000'lerde Kadıköy'e kayan merkezine kaçmışlardır. Aksaray'a dönüş ise içgüdüselidir. İnsanın doğduğu semte dönmesini istemesi gibi bir içtepiddir. Tezin Çevre Tiyatrosu bölümünde bu konuya ayrıntılı biçimde değinilecektir. Öte yandan, kabuğuna sığamamayı da sadece sahneye sığamama olarak değil, yaratıcılığın önünü açma olarak değerlendirmeliyiz. Tezde sözü edildiği gibi, İstanbul'un 1960'larda LCC, 1980'lerde Tepebaşı Deneme Sahnesi dışında çerçeve kalıplarını kıran sahnesi olmamıştır. Ancak Küçük Sahne'deki tiyatrolar, aslında salonun büyüklüğü, kulisin rahatlığının dışında yeni anlatım formları geliştirecekleri mekânların da arayışına girmişlerdir. Bunun dördüncü duvarı kırmak da olduğu, ancak 1990'larda tam anlamıyla anlaşılmıştır.

Prof. Metin And, Küçük Sahne'nin ardından, 1954-58 döneminde Devlet Tiyatrosu GenelMüdürü olan Muhsin Ertuğrul'un ikinci genel müdürlüğü döneminde Ankara'da iki yeni tiyatro açılmasının önemine değinir ama Muhsin Ertuğrul'u Oda Tiyatrosu'nda Küçük Sahne benzeribir repertuvar anlayışı uygulamasını eleştirir. (And, 1973, s. 419)

Küçük Sahne'de farklı biçemlerde sadece özel tiyatrolarda yüzün üzerinde oyun sahnelenmiştir. Bunların arasında *Kaktüs Çiçeği*, *Pepsi*, *İkiz Kardeşim David*, *Nina*, *Gazebo*, *Kırkıdan Sonra* gibi bulvar komedileri, *Teyzesi*, *Kaç Baba Kaç*, *Boeing Boeing*, *İkiz KardeşimDavid* gibi vodviller, *Fareler ve İnsanlar*, *Eski Moda Komedyası*, *Hedda Gabler*, *Kamp 17*, *BeşParmak*, *Tütün Yolu*, *Kelebek* gibi psikolojik gerçekçi oyunlar, *Hamlet*, *Othello*, *Onikinci Gece*, *Kanlı Düğün*, *Müfettiş* gibi klasikler, *Godot'yu Beklerken* gibi *avant garde* oyunlar, *Fare Kapanı*, *Cinayetin Sesi* gibi polisiye oyunlar, *Anna'nın Yedi Ana Günahı*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Şahları da Vururlar*, *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı*, *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım* gibi epik tiyatro örnekleri, *Hababam Sınıfı*, *Hakkımı Ver Hakkı*, *Deliler Boşandı* gibikabare tiyatrosu örnekleri, *Rosenbergler Ölmemeli*, *Havana Duruşması* gibi belgesel tiyatro örnekleri, *Ferhangi Şeyler*, *Yargı*, *Bir Zamanlar Memleketin Birinde* gibi mono-anlatı örnekleri olması nedeniyle çok geniş bir içerik sağlamıştır.

Küçük Sahne'de perde açan tiyatrolar, özellikle sponsorları olmadığı için gişe başarısına odaklı çalışırlar. Ancak bazen farkında olmadan, bazen de bilinçli olarak Türkiye tiyatrosundayeni arayışlara girerler. Seyirciyi hep yakından tanıma, hep eğlence alışkanlıkları ve beklentilerini takip etme zorunluluğu taşırlar.

Başta, hem konservatuarlarımızın daha çok ödenekli tiyatrolara sanatçı yetiştirmesi, hem Mimar Sinan Konservatuar açılışının 1971'leri bulması, hem de özel tiyatrolarda çalışan sanatçıların büyük bölümünün usta-çırak ilişkisi ya da sahne pratiğiyle yetişmesi nedeniyle, ortak bir oyunculuk biçemi bulmak kolay olmamıştır. Dormen Tiyatrosu'nun köklerinde amatör çalışmaların olduğunu vurgulamıştık, ancak zamanla Dormen Tiyatrosu bile tamamen farklı biçimlerle yetişmiş oyuncuların tiyatrosu olmuştur. Göksel Kortay, Tunç Yalman Yale çıkışlıdır, Nevra Serezli Robert Kolej Tiyatro Kolu'nda yetişmiş, Erol Günaydın Galatasaray Lisesi'ni bitirmiştir. İzzet Günay'ın, Metin Serezli'nin, Altan Erbulak'ın tiyatro eğitimi yoktur, Ayfer Feray güzellik kraliçeliğinden gelmiştir, Muazzez Kurdoğlu, Ulvi Uraz Devlet Tiyatrosu ekolündendir, Turgut Boralı, Gülriz Sururi tüluat geleneğinden, Mehmet Özekit Direklerarası kumpanyalarından, Şevkiye May operet geleneğinden gelmektedir. Farklı oyunculuk anlayışlarına sahip kişilerin orkestrasyonu o dönemki yönetmenlerin en önemli işidir. Bu nedenle, oyun yorumlarında çok öne çıkan bir yönetmenlik anlayışına rastlanmaz

Ancak Haldun Dormen, suflör kavramını kaldırarak tiyatromuzda bir devrim başlatır. Daha önceleri Şehir Tiyatrosu'nun vazgeçilmez alışkanlıklarından biri olan suflörlük geleneği, hem tiyatronun ritmini düşürmekte, hem de Stanislavski ekolünde aranan, oyuncunun anın içinde olmak güdüsünü tamamen yok etmektedir. Kulisinde tuvalet bile olmayan Küçük Sahne'de zaten suflör yeri bulmak kolay olmayacaktı, sahnenin küçüklüğü bu bakımdan bir avantaj sağlamış ve Dormen'in yenilikçi zekasıyla tiyatromuzda oyunculuk ekolü adına yeni bir dönem başlamıştır.

Öte yandan özel tiyatroların modern oyunlarında hiç olmayan kostüm tasarımcılığı da, Haldun Dormen'in Küçük Sahne'de oynanan *Cinayet Var* oyununda Lale Oraloğlu'na Sevim Çavdar tarafından kostüm yapılmasını Muhsin Ertuğrul'a önermesiyle başlamıştır. Bu da dahasonraları üslup birliği sağlanması için önemli bir adım olmuştur.

Öte yandan Türk tiyatro yazını için de büyük bir önem taşıyan bu sahne Haldun Taner, Aziz Nesin, Refik Erduran, Vedat Nedim Tör, Rıfat Ilgaz, Ferhan Şensoy, Vasıf Öngören, Selim İleri, Umur Bugay, Güngör Dilmen, Bilgesu Erenus'un farklı biçem arayışlarındaki birçok oyununun dünya prömiyerlerine ev sahipliği yapmıştır.

Özel tiyatrolar bir yandan yaşam mücadelesi verirken, bir yandan değişen seyirciye de hitap eden oyunlar bulmak ve dünyadaki gelişmelere ayak uydurmak zorunluluğunu his ederler. Muhsin Ertuğrul bunu fazlasıyla yapmış, ancak sahnelediği bazı oyunlar günün

tartışmakonuları ya da gündemine hiç oturmadağı gibi, örneğın psikolojik gerçekçiliğı henüz keşfetmemiş bir topluma sunulduğı için taklit gibi kalabilmiştir. Gerek Dormen Tiyatrosu yukarıda sözü edilen bazı oyun seçimlerindeki yenilikler, gerek Sururi-Cezzar bu yönde *CanlıMaymun Lokantası* gibi denemeler yapmış, Ulvi Uraz da halk tiyatromuza yaklaşan bir tarz geliştirmiştir. Ancak Küçük Sahne'nin Ulvi Uraz'dan sonraki ziyaretçisi Mücap Ofloğlu, sanki böyle bir değişim olmamış gibi davranmıştı, değişim karşısında tutuculuğunu korumuştur. Türkiye tiyatrosunda sıkça görülen eski-yeni çatışması Küçük Sahne'de bolca yaşanmıştır.

Bu örneğı başlı başına incelediğimizde, Cumhuriyet'in kuruluşuyla beraber, Batılılaşmakadına kendi değerlerini ret eden kültürün, halktan kopuk olduğunu fark ettiğı zamanlarda, ısrarlaBatılılaşma özentisinde direnmesi ve gittikçe halktan kopması olarak değerlendirebiliriz.

Geleneksel tiyatromuzun objeleri kişiselleştirme özelliğine yukarıda değinmiştik. Bu temada bir örneklemeyi Küçük Sahne özelinde de kullanabiliriz. Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu kuruluşunda *Tütün Yolu*'nda oynaması için Salih Tozan'ı davet eder. Sururi ilk okuma provasını şöyle aktarır: "Tekste bakıyor, bir sağından bir solundan. Gözlüklerimi unutmuşum, yarın provaya gelirim diyor... Bir daha görmedim onu. Alışkın olmadığı yazılar korkutmuştu onu!" (Sururi, 2016, s. 308) Yeni yazıyı çözemeyen bir aktörün, metinli tiyatro geleneğini yadırgadığını gösteren bu ilginç örneğı Küçük Sahne özeline taşıyabiliriz. Küçük Sahne de, Beyoğlu'nun tam ortasında gözlüklerimi unutmuşum diyerek Batılılaşmaya alışan bir aktör gibidir. Sahnenin Beyoğlu'nda olmasının önemine yukarıda değinilmişti, belki başkabir semtte olsa, bu baskıyı his etmeyecekti.

Küçük Sahne'nin tarihi incelendiğinde, neredeyse oraya sığan bütün ekiplerde, zorlu koşullara direnen bir meydan okuma görölmektedir. Salon kapasitesinin sınırı, sahnenin küçüklüğü kalabalık kadro oluşturulmasını etkilememiştir, yazar-yönetmen-çevirmen kıtlığı çekilen bir dönem rahatça aşılmıştır.

Gerek Küçük Sahne'de kurulup, başka yerlere taşınan, gerek Küçük Sahne'deki ekipleriniçinden doğan, gerekse Küçük Sahne'yi örnek alarak cesaret bularak şehrin değişik yerlerinde kurulan tiyatrolar, devrimin çocuklarıdır.

Ne acıdır ki, devrim kendi çocuklarını yemiştir. Sinemaları yok olan bir semtte sinema müzesi açma fikri anlaşılamadığı gibi, kent kültürünün son kayıplarından olan Küçük Sahne'nin kapanması konusunda sanat çevrelerindeki tuhaf sessizlik

anlaşılamamıştır. Bu durum, öğrenilmiş çaresizlik ya da arka arkaya gelen kayıplara alışmak olarak yorumlanabilir. Öte yandan, sözgelimi İnci Pastanesi'nin kapanmasına tepki verince üzerine "elitist" damgası vurulan ve kent kültürüne sahip çıkılmasının bir sınıfsal üstünlük olarak dayatılması nedeniyle, göçebe kültürü ve üçüncü dünya ülkesi görünümündeki sokak sergileri, taklit markalar, kökenini Osmanlı'ya dayandırma merakıyla parlak vitrininde kuruluş tarihini öne çıkartan tatlıcılar, köle ticareti görünümü veren pavyonların arasında Küçük Sahnemizi konumlandırmakta güçlük çekiyor da olabiliriz.

4.2. Ses Tiyatrosu

Ses Tiyatrosu, 1885'te o dönem Cadde-i Kebir (Grande Rue de Pera) olarak anılan İstiklal Caddesi'ndeki Halep Pasajı'nın (Cite d'Alep) içinde açılmıştır. Yavuz Pekman (2010, s. 81), Ses Tiyatrosu'nun tarihimizin belki de en önemli yapısı olduğunu ve bunun nedeninin sadece bugüne kadar pek çok topluluk ve sanatçının bu sahnede çıkmasının ötesinde, ilk dönem tiyatro yapılarından hâlâ asıl işlevi ile faaliyet göstererek ayakta kalan tek tiyatro binası olmasının önemini vurgular. Ses Tiyatrosu, kimi İstanbul yangınları, kimi kentsel dönüşümle yok olan tiyatro binalarımız arasında en eski yapıdır.

Görkemli mimarisiyle büyüleyici olan Ses Tiyatrosu, halen Ortaoyuncular'ın evidir ve yaşayan bir müze özelliğini taşır. Ferhan Şensoy'un tiyatroyu yenilemesinin ardından, adı Ses 1885 Ortaoyuncular olarak değiştirilmiştir. Kapısında halen Anadolu'da 112 bin 437 tiyatroseverin katkısıyla restore edildiğini belirten bir tabela gurur kaynağı olarak asılıdır. Ferhan Şensoy'un: "Türk tiyatro tarihinde kim varsa çıktı bu sahneye," dediği Ses 1885, Genco Erkal'ın da gençlik yıllarında "ilk tiyatro zehrimi aldığım yer" diye ifade ettiği özel bir yere sahiptir.

Bir at cambazhanesi olarak açılan bu eğlence mekânı, 1877 yılında yenilendikten sonra adı sırasıyla Varyete, Eldorado, Verdi Tiyatrosu ve Odeon olarak değişmiştir.

Bu tiyatronun Cumhuriyet dönemi öncesindeki görkemli tarihinde nice oyun, oyuncu ve tiyatro olayının arasından Muhsin Ertuğrul'un bu sahnede Ahmed Fehim kumpanyasında profesyonel olduğu, Muhsin Ertuğrul'un yurtdışı yolculukları sonrasında ilk Hamlet ve Ibsen oyununu (Hortlaklar) burada sahnelediği belirtilmelidir.

Muhsin Ertuğrul'un, tiyatromuzda bir bayram günü olarak nitelendirdiği, Cumhuriyet tiyatro tarihimizin en önemli olaylarından biri 1923 yılının 6 Aralık gününde, Cumhuriyet'in ilanının hemen 38 gün sonrasında yaşanır. Oyun, Varyete Tiyatrosu'nda

oylanan *Othello*'dur. İstanbul'da Müslüman Türk kadını bu oyunda ilk kez açıkça sahneye çıkar.

Cumhuriyet Tiyatrosu'nun bu tiyatrodaki başka bir önemli olayı ise, Darülbedayi'nin Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nda oynadığı Üç Saat Opereti'nden sonra yoğun eleştiriler alması ve türleri mekân bazında ayırmaya karar vermesidir. Vasfi Rıza Zobu, Şehir Tiyatrosu'nun Dram ve Komedi ile Operet Tiyatroları'nın ayrılmasını "Şehir Tiyatrosu Çiftleşiyor" başlığıyla duyurur ve bu ayrışmada kendisinin operet bölümünde kalmasını "tuhaf mı, acıklı mı" diyerek sorgular. Kadroda, Zobu'nun yanı sıra Bedia Muvahhit, Şevkiye May, Behzat Butak, Muammer Karaca, Halide Pişkin, Reşit Gürzap vardır. Şehir Tiyatroları Operet Bölümü, yeni sahnesi olan Fransız Tiyatrosu temsillerine, 11 Ekim 1934 tarihinde, Vasfi Rıza Zobu'nun yurtdışında izlemiş olduğu Johann Strauss'un Yarasa operetiyle başlar. Ekrem Reşit Rey'in çevirdiği operet dekor, kostüm, canlı orkestra ve balesi (koreografi) ile çok ihtişamlı bir sanat olayı olarak ilgi görür ve o dönem Şehir Tiyatrosu'nu her fırsatta eleştiren basın tarafından da alkışlanır. Zobu da bu prodüksiyonu başka bir yerde tutar: "Yarasa bu güne kadar görmediğimiz dekorlar ve tuvaletlerle, bugüne kadar dinlemediğimiz bir orkestra ile güzel çalındı, güzel söylendi ve güzel oynandı. Zevkle ve isteyerek oynayabildiğim ilk ve son operet oldu. Bundan evvelkiler ve bundan sonrakiler gibi zoraki değil" (Zobu, 1997, s. 460)

Artık Ses Tiyatrosu operetlerle özdeşleştirmeye başlanmış ve tezin giriş bölümünde sözü edildiği gibi Ses Opereti başta olmak üzere nice özel opere de ev sahipliği yapmıştır. Avni Dilligil, Ses Opereti'nden ayrıldıktan 1954'te tekrar bu salona döner ve Saat Altı oluşumunda Çığır Sahne'yi burada kurar. Çığır Sahne'de ilk olarak Robert Morley'nin *Oğlum Edward* oyunu oynanır; oyunda Belkıs Fırat ve Mualla Fırat rol alır. Ardından Michael Sorfeul'un *Aşk Tuzağı*, gişe kaygısı göz önüne alınarak, Muazzez Arçay'ın sahneye döndüğü *Fidanaki* ve Brezilyalı yazar Carlos Magno'nun *Hep Çocuk Kalacağız* oyunu sahnelenir. Büyük başarı elde eden *Hep Çocuk Kalacağız*'da Avni Dilligil, Belkıs Fırat, Ayten Erman, Ekrem Dümer, Erhan Dilligil, Muazzez Arçay, Fikret Hakan, Rukiye Fersan, Bülent Koral, M. Ali Aktan rol alır. Herne kadar Erhan Dilligil'in Avni Dilligil derlemesinde yer almasa da, Melih Vassaf Çığır Sahne'de Avni Dilligil'in kaleme aldığı *Arabanın Dizgini* adlı bir fars oynadığını da vurgular. (1979, s. 80) Aynı yazıda, Çığır Sahne'nin gece revüleriyle başka bir kitleye hitap eden Ses Tiyatrosu'nda tutunamadığına değinilir.

Gülriiz Sururi'nin de anılarında belirttiği gibi, Muhsin Ertuğrul'un Cumhuriyet öncesinde kısa bir süre oyunlar oynadığı tiyatro, Haldun Dormen'in de vurguladığı Avni Dilligil döneminde ciddi bir repertuvar anlayışına sahip olamamıştır. Daha çok çağın eğlencelik anlayışı olarak burlesk komediler, revüler ön plana çıkmıştır. Sahnede bir üslup birliği olmayan, devamlılık göstermeyen, eklektik bir yapı vardır.

4.2.1. Dormen Tiyatrosu dönemi

Tezin Küçük Sahne bölümünde, Dormen Tiyatrosu'nun Pasifik Şarkısı'nın ardından mal sahipleri ile ters düşerek, Atlas Sineması ve Küçük Sahne'den ayrıldığı belirtilmiştir. Haldun Dormen (2017, s. 214) Küçük Sahne dönemini şu sözlerle anlatır: “Üç yıl Cep Tiyatrosu'nun minik, beş yıl da Küçük Sahne'nin dar, sınırlı sahnelerinde rejî yapmışım. Şöyle büyükçe bir sahnede yedi sekiz yüz kişiye birden seslenmek ne güzel olurdu kim bilir? Küçük Sahne'nin ufaklığından sıkılmışım biraz. Hem çalışmak için daha geniş olanaklar, hem daha çok seyirci istiyordum artık.”

Dormen, tarihi Ses Tiyatrosu'na geçiş serüvenine, o dönemlerde Ses Opereti'nde dansçı olarak çalışan Maritza Boralı'dan aldığı bir duyumla başlamıştır. Maritza Boralı, *Sokak Kızı İrma*'nın koreografı ve o dönem Dormen Tiyatrosu kadrosunda yer alan Turgut Boralı'nın eşidir: “Maritza Boralı, salonun bir yıl sonra yeni birine kiraya verileceğini söyledi. Bina sahibi Atıf İlmen'le konuşursam orayı tutabilecektim Maritza'nın fikrine göre. Fransız Tiyatrosu rüyalarımın salonuydu.” (Dormen, 2017, s. 214).

Haldun Dormen (2017, s. 302), seyirci olarak tiyatro sevdasının Beyoğlu'nda izlediği Othello ile başladığını belirtir

“Amerika'da yaşadığım yıllar boyunca Türkiye'de kuracağım tiyatronun hayalini Beyoğlu'na oturtmuştum. Şimdi Akbank'ın bulunduğu yerde Şık Sineması vardı. Oydu o günlerde hayalimdeki tiyatro. Amerika'dan geldiğim yıllarda o sinemayı yerinde bulamamışım. İçim bir tuhaf olmuştu... Tiyatromu başka yere kurmam gerekiyordu artık ama Beyoğlu yaşantımdan uzun yıllar çıkmayacaktı yine de.”

Dormen, rüyalarının salonu olarak nitelendirdiği Fransız Tiyatrosu'na yeni kiracı arandığı yönünde aldığı haberden sonra bir gösteri için gizlice bir loca satın alarak, tiyatroyu ziyaret eder. Dormen (2017, s. 214) salonun durumunu şöyle tarif eder:

“İnanılmayacak kadar kötü durumdaydı. Fareler ayaklarımızın altında cirit atıyordu. Pirelerden oyun izlemeye imkân yoktu. Alt kattaki arka localar yıkılıp iç fuaye de salona eklendiğinden, akustik diye bir şey kalmamıştı. Süslü tavan ve altın yaldız olması gereken tüm kabartmalar mide bulandırıcı kirli pembe badanayla boyanmıştı.”

Salonun halini gördükten sonra umutsuzluğa kapılmıştır, tadilat yaptıracak masrafı karşılayamayacağına inanmıştır. İzzet Günay da, bu geçiş sürecinin çok zor olduğunu, Dormen'in babasından kaynak bulmakta zorlandığını anlatmıştır. Bir yandan Ses Tiyatrosu'nun mal sahibiyle görüşmeler devam ederken, öte yandan Küçük Sahne'yi boşaltmak zorunda olduğu için çok zor durumda kaldığını ve sezonu açamama kaygısı yaşadığını söyler. (Dormen, 2017, s. 219)

Dormen'in ailesinin desteğini esirgememesiyle restorasyona başlanır. Restorasyon o zamanın parasıyla 600 bin liraya mal olmuştur. Restorasyonu Küçük Sahne'deki Dormen Tiyatrosu dönemi oyunlarının çoğunun sahne tasarımcısı olan Duygu Sağıroğlu üstlenmiştir. Sağıroğlu (kişisel iletişim, Mayıs 2019) araştırmacıya, İstanbul'da üç tiyatro binasına katkı sağladığını anlatmıştır. Bunların ilki, tezin Küçük Sahne bölümünde anlatıldığı gibi, iki oda arasındaki duvarın yıkılma kararı alınmasıyla, İstanbul'un ilk cep tiyatrosu mekânına dönüştürülen Cep Tiyatrosu'dur. İkincisi, Dormen Tiyatrosu'nun Ses Tiyatrosu'na taşınma sürecinin başlaması, üçüncüsü de yine tez konusu olan Çevre Tiyatrosu'na Semaver Kumpanya'nın taşınma süreciyle başlayan tadilattır.

Haldun Dormen ile yapılan görüşmede (kişisel iletişim, Haziran 2019), Ses Tiyatrosu'nun fiziki koşullarının yanı sıra, orada Dormen dönemi öncesinde oynanan oyunların niteliğini de sorulmuştur; alınan cevap şöyledir: "Türkiye'ye ilk geldiğimde Ses Tiyatrosu'nda Bedia Hanım ile Vasfi Bey'i seyrettim. Daha sonra abuk sabuk oyunlar oynanıyordu, oynanan oyunlar tuluatın müziklendirilmiş şekliydi."

Ses Tiyatrosu'nun adı 4 Ekim 1962'de Dormen Tiyatrosu olarak değiştirilir ve perde Refik Erduran'ın yazdığı Ayı Masalı oyunuyla açılır. Yavuz Pekman, Ortaoyuncular'ın Ses Tiyatrosu'na geçişine olumsuz bir değerlendirme yapmıştır. Dolayısıyla Dormen'e yöneltile soru Pekman'a da sorulmuştur. Pekman (kişisel iletişim, Eylül 2020) şöyle cevap vermiştir:

"Hangi tiyatro Küçük Sahne'ye girdiyse orada iş yapmıştır. Ne zaman ki biz büyüdük dediler, tiyatrolar batmış. Ancak Ses'e Ferhan Şensoy'un geçişiyle, Dormen'in geçişi farklı. O zamanki aktörlerin geçimi tiyatro, tiyatro ile yaşıyorlar. Kalabalık bir kadro. Dolayısıyla Dormen büyük prodüksiyonlar yapabilecek durumdaydı."

Dormen Tiyatrosu'nun Ses Tiyatrosu'ndaki ilk sezonu da, Küçük Sahne'deki ilk sezonu gibi gişe açısından başarısız geçmiştir. Haldun Dormen (2017, s. 236), Ses Tiyatrosu'nun ikincisezonunda repertuvara alınan ve Dormen Tiyatrosu'nun kaderini olumlu yönde değiştiren *Şahane Züğürtler* oyunu öncesindeki ruh halini şöyle anlatır:

“Yeni binaya geçtiğimizden beri her şey ters gidiyordu. Para durumumuz felaketti... Yavaş yavaş Küçük Sahne’yi bıraktığıma pişman olmaya başlamıştım”.

Zahir Güvemli de Kent Oyuncuları’nın Tiyatro 1963 adıyla hazırladığı seçkide, Dormen Tiyatrosu için aşağıdaki satırları kaleme alır:

“Küçük Sahne’deki salonunu bırakıp, eski Fransız Tiyatrosu’na geçmekle Dormen Tiyatrosu kuruluşundan beri ikinci buhranlı devreye girmiş oldu. Birincisi, Küçük Sahne’de ilk yılını tamamladıktan sonra daha ziyade elemanlarının yetersizliği yüzünden hasıl olmuş daha ziyade artistik bir buhrandı ama sonu yine de mali cepheye dayanıyordu. İkincisi ise, tiyatro binasının baştan başa yenilenmesi için girişilen muazzam masraflardı”. (Tiyatro 1963, Tiyatro Yıllığı, s. 69)

Öte yandan, o dönem Devlet Tiyatrosu genel müdürü olan Cüneyt Gökçer, sezon kapanışında Ankara Devlet Tiyatrosu’nun gelenek haline gelmiş olan İstanbul turnesini Dormen Tiyatrosu’nda gerçekleştirme sözünü yerine getirmediği için topluluğu zora sokmuştur. Ayrıca, Ankara’da Devlet Tiyatrosu oyunlar uzadığı için Ankara Küçük Tiyatro’nun Dormen Tiyatrosu’na tahsisini de iptal ederek, Dormen’in Ankara turnesini gerçekleştirmesine engel olmuştur. Dormen, dönemin iş adamı Muhtar Kocataş’ın karşılıksız kredi açma teklifi sayesinde yeni salonundaki ikinci sezonunu açabilmiştir. (Dormen, 2017, s. 229-230)

İkinci sezon, Mina Urgan’ın dilimize kazandırdığı *Montserrat* adlı oyunla başlamış, oyunçok ses getirmesine ve Erol Keskin, Ayfer Feray, Suna Sun (Keskin) gibi güçlü bir kadroya sahip olmasına rağmen gişe başarısı elde edememiş, yalnızca beş hafta afişte kalmıştır. Duygu Sağıroğlu artık sinemaya yoğunlaşmaya karar verdiği için, Dormen Tiyatrosu yeni sahne tasarımcıları arayışına girmiştir.

Emanuel Robles’in *Montserrat* oyunu Haldun Dormen için özel bir yer tutar. Muhsin Ertuğrul döneminde katıldığı Küçük Sahne’de Ertuğrul’un kendisine vermediği aktör rolünü, bu kez kendi tiyatrosunda oynamaktadır: “Muhsin Bey çok üzüldüğümü görünce rolümü değiştirmeyi kararlaştırdı. Bu kez genç Ricardo rolünü verdi bana. Aklım aktörde kaldıysa da, Ricardo renkli ve sempatik bir roldü.” (Dormen, 2017, s. 121) Suna Keskin (kişisel görüşme, Haziran 2019) o dönemde henüz hayatını birleştirmede Erol Keskin’i şu sözlerle anar: “Yönetmen Erol Keskin kırıcıydı. Ama oyuncu Erol Keskin muhteşimdi. *Montserrat*’da beni çok hırpalıyordu, Ayfer Feray sahip çıkıyordu”.

Montserrat’nın gişede başarı elde edememesi yüzünden, Şahane Züğürtler oyununun ilk temsili erkene alınmıştır. Haldun Dormen’in araştırmacı ile 15 Ekim 2020

tarihinde Kibarlık Budalası kulisinde yaptığı televizyon söyleşisinde: “En sevdiğim rolüm” diye vurguladığı Şahane Züğürtler, Dormen’in de anılarında yer aldığı gibi kendisini oyuncu olarak kanıtlamasında etkili olmuştur. Dormen Tiyatrosu’nun Küçük Sahne döneminde daha çok yaptığı rejilerle ve kurduğu tiyatronun farklı birikimlerine sahip oyuncularını uyumlu hale getirerek süreklilik, tutarlılık ve ciddiyet açısından önemli bir yere taşıyan Dormen, artık kendi kurumunun yönetmenlerini de yetiştirmeye başlamıştır. Şahane Züğürtler oyununun rejisi, engin bir tiyatro bilgisi ve entelektüel birikime sahip Erol Keskin’e teslim edilmiştir. Dormen Tiyatrosu’nda daha önceleri Engin Cezzar, Tunç Yalman, Ulvi Uraz, Yılmaz Gruda gibi konuk yönetmenler çalışmıştır, ancak Erol Keskin, yapının içinden yetiştiği için ayrı bir yere sahiptir: “Başrolü oynayacağım için oyunu sahneye Erol Keskin koyacaktı. Aynı oyunu hem oynamak hem yönetmek zor geliyordu bana. Bu yüzden oyunculuğum ikinci planda kalıyordu hep. Artık yetiştirdiğim yönetmenler vardı. Onlara rahatlıkla güvenebilirdim.” (Dormen, 2017, s. 236)

Dormen, 1960’larda ve 1990’larda oynadığı oyunun son gecelerinde kendini en yakın dostundan ayrılmış gibi hissettiğini, oyunda söylenen *Oçiçirnya* şarkısının oyun bittiği zaman bile kendisini bırakmadığını, pek çok açılışta şerefine bu şarkının çalındığını anlatmıştır. Haldun Dormen (2017, s. 241), oyundaki şahane deneyimini şöyle anlatır: “Yönetmenliğin sefasını Cep Tiyatrosu günlerinden beri sürdürmüştüm ama oyunculuğum, starlığın nimetlerini ilk kez tadıyordum.”

Şahane Züğürtler, Dormen Tiyatrosu’nun en büyük başarılarından biri olmuştur. Oyun yazarı Jacques Deval’ın yazdığı *Oyuncakçı Dükkanı*, Dormen Tiyatrosu’nun Küçük Sahne yıllarında oynanmıştır. Yazarın, *Şahane Züğürtler (Tovarich)* isimli bu oyununu ise Asude Zeybekoğlu çevirmiş, Erol Keskin sahneye koymuştur. Erol Keskin, aynı zamanda Turgut Borali ile dönüşümlü olarak Charles Dupont rolünü oynamıştır. Kostümler Haldun Dormen’in kardeşi Güler Erenyol ve o zamanki eşi Betül Dormen’e, dekor tasarımı Leyla Süren’e aittir. Oyunda, başrolleri oynayan Haldun Dormen ve Ayfer Feray’ın dışında Yılmaz Köksal, Mehmet Özekit, Yüksel Gözen, Esin Eden, Suna Sun (Keskin), Başar Sabuncu yer almıştır. Ayrıca Sema Özcan ve Tuncel Kurtiz, salonu paylaşmakta olan Kent Oyuncuları’nda oynadıkları *Kim Korkar Hain Kurttan* oyununa ek olarak bu oyunda da rol almıştır. Nisa Serezli de oyunun ikinci perdesinde sahneye çıkan “renkli bir sonradan görme kadın” kompozisyonu çizmiştir. Ayfer Feray ve Nisa Serezli, o yılın İlhan İskender Ödülleri’nin kazanmışlardır. Haldun

Dormen'in yukarıda Nisa Serezli'nin büyük çıkış yaptığını belirttiği *Çıplak Ayak* oyununa, Serezli'nin *Şahane Züğürtler*'deki ses getiren kompozisyonu ve daha sonra yine Dormen Tiyatrosu'nda oynadığı *Şahane Dul*'daki rolünü de eklemek gerekir. *Şahane Züğürtler*'in ikinciversiyonunda başrol oynayan Nevra Serezli (kişisel görüşme, Mayıs 2019), Nisa Serezli'nin buoyundaki kompozisyonunu "perde boyunca sürekli yüzüklerini göstererek renklendirdiği tiple büyük sempati toplamıştı" sözleriyle hatırlar.

Dormen Tiyatrosu, 1962-63 sezonunda *Ayı Masalı*, *Sevgilime Göz Kulak Ol*, *Borusunu Öttüren*, *Altın Yumruk*; 1963-64 sezonunda *Montserrat*, *Şahane Züğürtler*, *Bulvar*; 1964- 65 sezonunda *Almanya'dan Bir Yar Gelir Bizlere*, *Dün Gece Yolda Giderken Çok Komik Bir Şey Oldu*; 1965- 66 sezonunda *Puntıla Ağa ile Uşağı Matti*, *Çıplak Ayak*, *Cengiz Han'ın Bisikleti*; 1966-67 sezonunda *Bugün Git Yarın Gel*, *Aşşk*, *Yer Demir Gök Bakır*, *Kaygısız*, *Karanlıkta Komedi*, *Şahane Dul*; 1967-68 sezonunda *Bit Yeniği*, *Paramparça*; 1968-69 sezonunda *Derin Mavi Deniz*, *Eski Çamlar Bardak Oldu*, *Arkası Yarın*, *Şeytanın Oyunu*, *Turp Suyu*, *Oliver*; 1969-70 sezonunda *Yaygara 70*, *Rus Gelir Aşka*, *Şerefıye*; 1970-71 sezonunda *Uyy Balon Dünya*, *Son Gülen*, *Aşk Gibi*, *İki Yanık Bir Alık*, *İstanbul Masalı*; 1971-72 sezonunda *Gigi*, *Elden Ele*, *Evimizdeki Hayat* oyunlarını oynamıştır.

Adı Dormen Tiyatrosu olarak değiştirilen yeni binada sahnelenen oyunlar içinde turnelerle beraber *Ayı Masalı* 94, *Sevgilime Göz Kulak Ol* 108, *Borusunu Öttüren* 127, *Altın Yumruk* 45, *Montserrat* 60, *Şahane Züğürtler* 287, *Bulvar* 105, *Almanya'dan Bir Yar Gelir Bizlere* 174, *Dün Gece Yolda Giderken Çok Komik Bir Şey Oldu* 138, *Puntıla Ağa ve Uşağı Mati* 36, *Çıplak Ayak* 200, *Cengiz Han'ın Bisikleti* 123, *Bugün Git Yarın Gel* 179, *Aşşk* 91, *Yer Demir Gök Bakır* 90, *Kaygısız-Karanlıkta Komedi* 55, *Şahane Dul* 180, *Bit Yeniği* 330, *Paramparça* 125, *Arkası Yarın* 75, *Eski Çamlar Bardak Oldu* 204, *Derin Mavi Deniz* 74, *Şeytanın Oyunu* 64, *Turp Suyu* 77, *Oliver* 100 kez oynanmıştır. (Dormen Tiyatrosu 13. Yıl program dergisi, Sayı 28)

Haldun Dormen ile yapılan görüşmede, adı Dormen Tiyatrosu olarak değiştirilen Ses Tiyatrosu'nda oynanan bazı oyunların adını verilmiş, ustanın serbest çağrışım yöntemiyle oyunları değerlendirmesi istenmiştir. Dormen'in (kişisel iletişim, Haziran 2019) yanıtları aşağıdaki gibidir:

"Ayı Masalı: Ses Tiyatrosuna ilk geçiş oyunu.

Bit Yeniği: Hayatımdaki ilk Feydau. Altan Erbulak star oldu.

Şahane Züğürtler: Büyük başarı. Beni aktör olarak parlattı. *Kamp 17*'de beğenilmiştim ama *Şahane Züğürtler*'deki rol bana daha yakındı.

Montserrat: Çok tutmadı ama önemliydi. Komedi değildi. Erol Keskin'in kendini tekrar kanıtlamasına olanak tanıdı. Suna Keskin'in tanındığı oyundur.

Dün Gece Yolda: Orkestra kullanılmamıştı. Bu bir hataydı. Buna rağmen çok başarılı oldu.

Puntila: Herkes Brecht oynuyor, biz de oynayalım dedik.

Çıplak Ayak: Nisa Serezli'yi parlatan ilk oyun.

Cengiz Han: Ulvi Uraz'ın en iyi oyunu ve oynadığında çok başarılı olmuştu, aynı başarıyı ikinci kez yakalayamadı.

Bugün Git Yarın Gel: Bürokrasiyle ilgili çok tatlı bir oyun.

Yer Demir Gök Bakır: Yaşar Kemal ile çok rahat çalıştık. Gülriz Sururi-Engin Cezzar'ın *Teneke*'si bizden daha sonra geldi.

Derin Mavi Deniz: Muazzez Kurdoğlu'nu İstanbul seyircisiyle tanıştırmak açısından önemli.

Oliver: Çok güzeldi ama çocuk oyunu sanıldı. Matineler tıklım tıklımdı, suareler boştu.

İrlanda'da seyrettim tekrar, bizimki kadar başarılı olmamış.

Aşk: Nevra ile Metin'in beraber oynadığı ilk oyundur

Eski Çamlar Bardak Oldu: Tuttu. Kerem Yılmaz'ın ilk oyunudur.

Yaygara 70: Müthiş bir başarıdır. *Son Gülen*: Çok önemli değildi. *Gigi*: Sıradan bir Fransız Bulvarıydı.

Bulvar: Dormen Tiyatrosu'ndaki ilk Türk müzikaliydi"

Dormen'in bu dönemki repertuvarına kabaca bakıldığı ve Küçük Sahne repertuvarıyla karşılaştırıldığı zaman, yerli oyunların artış gösterdiği (*Aylı Masalı*, *Turp Suyu*, *Paramparça*, *Şerefiye*, *Yer Demir Gök Bakır*, *Cengiz Han'ın Bisikleti*) ve yerli müzikallerin öne çıktığı (*Bulvar*, *Yaygara 70*, *Uyy Balon Dünya*, *İki Yanık Bir Alık*, *İstanbul Masalı*), fars tarzının öne çıkmaya başladığı ve bu türde ustalaşıldığı (*Sevgilime Göz Kulak Ol*, *Bit Yeniği*, *Karanlıkta Komedi*, *Gülerek Girin*, *Elden Ele*), bulvar komedilerinin yerini duygusal komedilerin ve oyunların aldığı (*Şahane Züğürtler*, *Ben Oyuncak Değilim*, *Çıplak Ayak*, *Eski Çamlar Bardak Oldu*, *Rus Gelir Aşka*, *Gigi*, *Şahane Dul*, *Aşk* gibi) görülür.

Küçük Sahne ile karşılaştırıldığı zaman, Dormen Tiyatrosu repertuvarında adaptasyonların da başlamış olduğu gözlemlenir. Dormen'in o dönemki eşi Betül Mardin, çalışma arkadaşları Göksel Kortay, Ayfer Feray, Nisa Serezli yabancı dil bildikleri ve

aynı zamanda tiyatronun içinde olup, seyircinin değişimini duyumsadıkları için sözgelimi Neil Simon oyunlarını adapte ederler. Dormen Tiyatrosu'nda artık Neil Simon gibi bir Amerikan yazarının oyununda (*Çıplak Ayak*) Tülin, Kemal, Emrullah Ruhi Manaslı gibi karakter isimlerine rastlanılır. Araştırmacı, Göksel Kortay'a bu konuda sorduğu soruya: "Halka daha tanıdık gelmesi için bu yol seçilmişti, ama benim çevirim olan *Son Gülen*, konusunda aldatma olması nedeniyle, seyirciden Türkiye'de böyle şeyler yaşanmaz tepkisi almamak için orijinal haliyle oynandı" yanıtını almıştır. (G. Kortay, kişisel iletişim, Haziran 2019)

Türkiye tiyatrosu, Darülbeyti dönemindeki adaptasyon geleneğini bir süreliğine terk etmiş ya da küçümsemiştir. Ancak, görüldüğü gibi, seyirci profili batılı olan Dormen Tiyatrosu bile zamanla adaptasyonlara dönmüştür. Ayrıca Ses Tiyatrosu'nun geleneğindeki operetler de tekrar Dormen Tiyatrosu çatısı altında hayat bulmuştur.

Küçük Sahne repertuarının çizgisinde olan Clifford Odets'in *Altın Yumruk*, Emanuel Robles'in *Montserrat*, Terrence Rattigan'ın *Derin Mavi Deniz* gibi oyunlar çok azalmış, belki *Pasifik Şarkısı*'nın seyirciye yabancı gelmesi, Batılı eserlerin seyirciye yabancı kalma endişesiyle sadece iki yabancı müzikal (*Dün Gece Yolda Giderken Komik Bir Şey Oldu* 'nun ve *Oliver* 'in) sahnelenmiştir.

Müzik eleştirmeni Faruk Yener, Dormen Tiyatrosu'nun *Uyy Balon Dünya* müzikalinin program dergisine yazdığı yazıda şöyle der:

"Müziğe el atışı musical damgalı yabancı oyunlarla başlamıştır. Yalnızca deneme olarak ele almıştı bu oyunları ve şu nedenlerden ötürü olumlu sonuç sağlamanın güçlüğüne de biliyordu, konular yabancı, adlar, sorunlar yabancıydı, üstelik oyunlar çok zengin olanakları gerektiriyor, aynıoyunları batıda üstün koşullarla seyredenler, olağanüstü bollukla yapılan filmlerini görenler ister istemez kıyaslamalara gidiyor, hoşgörü ölçüsünü kaybediyorlardı. Beklenen bu sonuç onun yerli müzikli oyun inancını güçlendirmiş ve bu alandaki tutumuna ışık tutmuştur kanımıza göre. Bu inancın ürünleri Haldun Dormen'in çizgisindeki en önemli aşamadır". (Dormen Tiyatrosu, UyyBalon Dünya, 1970)

Tezin Küçük Sahne bölümünde Ulvi Uraz, Dilek Türker, Ali Poyrazoğlu'nun oyun yazarlarıyla proje tasarımından itibaren çalıştıkları ve projeleri birlikte geliştirdikleri belirtilmişti. Haldun Dormen de, Ses Tiyatrosu döneminde bu yola başvurmuş, başta arkadaşı Refik Erduran ile tiyatronun gereksinimleri doğrultusunda, kadroya uygun proje tasarımları yapmıştır. O dönem radyoda büyük başarı sağlamış olan Uğurlugiller'in yazarı Selçuk Kaskan'a da *Alamanyadan Bir Yar Gelir* oyununu yazmaya özendirmiştir.

Dormen, daha önceleri, yine Selçuk Kaskan’a Ulvi Uraz için de *Dolap Beygiri* adlı bir oyun yazdırmış, ancak Uraz’ın topluluktan ayrılması nedeniyle oyun Dormen Tiyatrosu’nda oynanamamış ve daha sonra Şehir Tiyatrosu repertuvarına alınmıştır. Dormen, Erduran için şu ifadeleri kullanır: “Refik Erduran’a ısmarladığım *Ayı Masalı* adlı bir komediyi başlangıç oyunu olarak seçmiştim. Yeni onarılmış bir tiyatroyu yerli bir oyunla açmayı uygun bulmuştum. Refik, elimdeki kadroyu tanıdığına göre, bunu yazabilecek en doğru insandı”. (Dormen, 2017, s. 221)

Ayrıca, *Yaygara 70* operetinde de proje tasarımı usulüyle çalışmış, Cemal Reşit Rey’in uzun yıllar sonra yeniden eserler üretmesini sağlamıştır. Ses Tiyatrosu bünyesinde unutulmaz eserler sahneleyen, ancak kardeşinin ölümünden sonra köşesine çekilmiş olan Cemal Reşit Rey’i, Erol Günaydın ile birlikte ziyaret etmişler ve haftalık düzenli görüşmelerle buluşmalarıyla *Yaygara 70*, *Uyy Balon Dünya* müzikallerinin beyin fırtınası yaparak, ustayı Dormen çatısı altında tekrar üretime döndürmüşlerdir. Şehir Tiyatrosu Operet Bölümü’nün dans hocası Celal Bulkad yıllar sonra tekrar koreografi yapmıştır. Bu işbirliği ve dostluk kesintiye uğramış, Cemal Reşit Rey, ilk gün locada izlediği ve alkışladığı ikinci eserinin, izinsiz kullanıldığını iddia ederek, mahkemeye başvurmuştur. Ancak, yıllar sonra bu kez Haldun Dormen, uzun bir aradan sonra, Gencay Gürün’ün genel sanat yönetmenliğindeki İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu’nda *Lüküs Hayat*’ı yöneterek, kariyerinin üçüncü evresinin (birincisi Dormen, ikincisi Uluslararası Sanat Gösterileri, üçüncüsü ikinci Dormen) parlak çıkışlarından birini yapmıştır.

“*Keşanlı* daha önce başladığı için, ilk Türk müzikali şerefi *Keşanlı*’ya gitti ve haklı olarak büyük başarı sağladı. *Keşanlı*’nın ilk prodüksiyonu her bakımdan mükemmeldi.” (Dormen, 2017, s. 241) O dönem provaları yapılan ve ilk Türk müzikali olmaya aday olan *Bulvar*’ın gecikmesi *Şahane Züğürtler* oyununun başarısına dayalıdır. Yaz sezonunda tekrar prova yapılmaması için, sezon sonunda bir hafta için repertuvara alınan *Bulvar* oyununun, *Keşanlı* ile eş zamanlı olarak çalışıldığı, ancak ilk Türk müzikali olma özelliğini Sururi-Cezzar Tiyatrosu’na kaptırdığı Dormen’in anılarında ayrıntılı olarak anlatılmıştır. Bu konu hatırlatıldığında Dormen (kişisel iletişim, Haziran 2019), *Keşanlı*’nın ilk Türk müzikali olmadığını, daha öncelerde Muhlis Sabahattin, Cemal Reşit Rey’in çalışmalarının anılması gerektiğini bildirmiş ve kitabındaki bu bölümün yanlışlar içerdiğini söylemiştir.

Bulvar oyununun program dergisinde de Halit Fahri Ozansoy’un *Müzikal Sahnelerimiz* başlıklı geniş yazısında, Türkiye tiyatrosundaki müzikal geleneğinin

tarihçesi anlatılır. Yazıda, Dormen Tiyatrosu'nun *Sokak Kızı İrma* ve *Pasifik Şarkısı* oyunlarının fotoğrafları kullanılır, ancak *Keşanlı Ali Destanı*'ndan söz edilmez (Dormen Tiyatrosu, 1964).

Metin And aynı dergide, yazar Turgut Özakman ile besteci Bülent Arel'in işbirliklerinin 1920 Almanya'sında çağcıl sanat (*Zeitkunst*) ve görevsel (*Gebrauchsmusik*) bağlantısını örnekleyerek Özakman-Arel işbirliğinin de bu sanat bilinciyle başlayan bir ilk olduğunu ve sürmesin umduğunu yazar.

Bulvar müzikalinde Dormen Tiyatrosu'nun kıdemli isimleri Haldun Dormen, Metin Serezli, Altan Erbulak, Erol Keskin'in yanı sıra Başar Sabuncu, Tolga Aşkın, Hüseyin Kutman, Yusuf Sezgin, Tülin Oral, Zeynep Tedü de oynar. Ekibe yeni katılan Tülin Oral, Zeynep Tedü, Hüseyin Kutman, Dormen Tiyatrosu'nun kapanışına kadar ekipte kalmıştır.

Nevra Serezli (kişisel iletişim, 27 Mart 2021), Robert Kolej'de amatör olarak oynadığı ve oyunu izleyen Haldun Dormen'in oğlunun dadısı tarafından oyuncu olarak fark edildiği *My Fair Lady* müzikalini, profesyonel olarak oynama hayalini vurgulamış ve Ayten Gökçer'in başrolde olduğu Devlet Tiyatrosu'nun prodüksiyonuna hayran kaldığını söylemiştir. Dormen'in, zaten Robert Kolej'de başarısı kanıtlanmış olan bu müzikali neden profesyonel bir prodüksiyon olarak hayata geçirmediği sorusuna da, bu tür yapımların daha geniş olanaklara sahip ödenekli tiyatrolara yaraştığını söyleyerek, konuya farklı bir açıdan yaklaşmıştır.

Sokak Kızı İrma, her ne kadar büyük bir prodüksiyon olsa da, 32 karakterin 11 kişiyle oynanabildiği bir rol dağılımına sahiptir, geniş bir dansçı ya da koro gerektirmez. Daha büyük bir prodüksiyon olan *Pasifik Şarkısı*, zaten Dormen Tiyatrosu'na maddi açıdan en büyük hasar veren seçimlerden biri olmuştur. Dormen, *Dün Gece Yolda Giderken Komik Bir Şey Oldu* müzikalinde canlı müzik kullanmamış, *Oliver* müzikalini de geniş kadrosunu çalıştırabilmek güdüsüyle seçmiş ve iflasa sürüklenmiştir. Dormen Tiyatrosu, yeni yuvasında, batılı müzikallere ve büyük prodüksiyonlara mesafeli yaklaşmıştır. Dormen, görkemli müzikaller düşünüyordu 1980'lerde Egemen Bostancı tarafından kurulan Uluslararası Sanat Gösterileri ve Kastelli Vakfı yapımlarına kadar ertelemiştir.

Dormen Tiyatrosu'nun yeni salonundaki repertuvarında sadece onuncu yıl için özel olarak tekrarlanan bir *reprise* (tekrar gösterim) vardır. Dormen, 10. yıl hedefini: "Geçmişimizde çok tutan dört oyunu yeni kadrolarla onuncu yıl şerefine on beşer gün

oynamak istiyordum” kelimeleriyle özetler. (Dormen, 2017, s. 259) 10. yıl program dergisinde, bu proje çerçevesinde üç oyunun distribüsyonunun yapıldığı (*Cengiz Han, Şairin Mektupları, Kamp 17*) ama hayata geçmediğini görürüz. Dormen, bunun nedeninin film çalışmalarındaki yoğunluğuna bağlı olduğunu yazmış olsa da, araştırmacıyla görüşmesinde (kişisel iletişim, Haziran 2019) “tiyatronun ekonomik koşullarının üç prodüksiyona el vermediğini” söylemiştir. *Zafer Madalyası*’nın ikinci oynanışında da, sadece Metin Serezli’nin Üsteğmen Roberts, Altan Erbulak’ın Teğmen Pulver ve Erol Keskin’in de Komutan rolünde kalması, İzzet Günay’ın orijinal prodüksiyondaki rolünü Tolga Aşkıner, Haldun Dormen’in rolünü Turgut Boralı, ErolGünaydın’ın rolünü Yılmaz Köksal, Yılmaz Gruda’nın rolünü Hüseyin Kutman, Oğuz Oktay’ın rolünü Haldun Dormen, Özcan Er’in rolünü Hadi Çaman, Özdemir Han’ın rolünü Uğur Say, Nisa Serezli’nin rolünü Zeynep Tedü, Tuncel Kurtiz’in rolünü Yüksel Gözen üstlenmesi planlanmıştır. *Şairin Mektupları*’nın ikinci versiyonunda Metin Serezli, Nisa Serezli yine aynırolleri oynayacak, Ayfer Feray tiyatroya dönüş yapacak, Ayla Musaballı’nın rolünü Zeynep Tedü, Sezer Sezin’in rolünü Suna Keskin, Mehmet Özekit’in rolünü Yüksel Gözen üstlenecektir. Ancak bu projelerden sadece *Cengizhan’ın Bisikleti* sahnelenebilmiştir. Oyunun yeni versiyonunda başrolü Erol Keskin üstlenmiştir. Bu versiyon ayrıca Nevra Şirvan’ın(Serezli) profesyonel kariyerine attığı ilk adımdır.

Dormen Tiyatrosu’nun yeni sahnesindeki repertuarı incelendiğinde, *Yer Demir Gök Bakır, Şerefiye* ve *Puntıla Ağa ve Uşağı Mati*’nin Dormen Tiyatrosu’nun dışında bir tarzda olması göze çarpar. Suna Keskin: “Haldun, o zaman neden politik konuların dışında kalıyorlar eleştirilerine karşı belki gövde gösterisi yapmak istemiştir. Başar Sabuncu’nun *Şerefiye*’sini yaptı. Ben de oynadım, Nevra da oynadı. Kamran Usluer vardı. Güzel bir oyundu, sıkı bir politik oyundu. Çok güzel oynandı ama tutmadı. Brecht oynadı ama Haldun’dan alışılmış beklenen başka bir şey vardı, olmadı” (Suna Keskin-Nedim Saban görüşmesi)

Puntıla Ağa ve Uşağı Mati yalnızca 36 kez sahnelenmiştir. Araştırmacı, Haldun Dormen’e Dormen Tiyatrosu’nun neden Brecht denemesi yaptığını sorduğunda, Haldun Dormen “O dönem herkes deniyordu, biz de deneyelim dedik,” diye yanıt vermiş; seyirci projeye ilgisinin sorulması üzerine gülerek şöyle demiştir: “Çok seyirci gelmediği için, ilgilendiler mi bilemem. (...) Başarılı bir prodüksiyon olmasına rağmen, Dormen Tiyatrosu seyircisi, bizim tarzda bir oyun olmadığı için tutmadı Puntıla’yı. Yerine

Nisa'yla Betül'ün adapte ettikleri Neil Simon'un *Çıplak Ayak* adlı komedisini koyduk alalecele.” (H. Dormen, kişisel iletişim, Haziran 2019)

O dönem aynı mekânda Kent Oyuncuları bünyesinde oyuncu ve yönetmen olarak yer alan Genco Erkal'a, Dormen Tiyatrosu'nun seyirci profilini sorulduğunda şu yanıt alınmıştır:

“Burjuva ama yarı aydın. Çok politik değil ama tiyatro seyircisi diyeceğimiz insanlar Dormen'e giderdi. Çok burjuva seyircisi de vardı tabi. Kenterler'in seyircisi daha entelektüel bir seyirci, Çehov falan takip eden daha ağır oyunlar takip eden bir seyirciydi. AST ve daha sonra kurulan Dostlar Tiyatrosu profili ise genç, politik ve dinamik bir seyirciydi. Seyircimizin çoğu Kadıköy'den geliyordu, çok genç değildi ama sol sempatizanı bir seyirciydi. Bizim seyircimizin çoğu ya üniversite öğrencisi ya da mezunu oluyordu, eğitilmiş kişilerdi.” (G. Erkal, kişisel iletişim, Temmuz 2019)

Erkal, “Sizin seyirciniz Dormen'e gider miydi?” sorusuna ise şöyle cevap vermiştir: “Zannediyorum gitmezdi. Bazı eleştirmenler söylerdi, bir tiyatronun fuayesine gittiğimiz zaman hangi tiyatronun oynayacağını anlardık. Dormen'in seyircisi büfeden bir şeyler alırken, Dostlar'ın ve AST'ın seyircisi kitapları incelemiş, kitapçıdan alışveriş yaparmış.”

İzzet Günay ise, Dormen seyircisini: “Dormen ailesinin aristokrat yapısı, davetlerinde *veopen house* partilerindeki dostları da tiyatro galalarına gelerek, üst düzey bir tiyatro seyircisi oluşmuştu,” diye tanımlar ve bu profilin Dormen öncesinde, Türkiye'ye turneye gelen yabancıtöpluluklar dışında, tiyatroya gitme alışkanlığına sahip olmadığını belirtir. (Günay, 2020)

Bu dönemde, yine çok önemli bir adım, salonun paylaşarak Kent Oyuncuları'na Saat 6seanslarının ve repo gecelerinin açılmasıdır. Haldun Dormen, Karaca Tiyatrosu ile anlaşmazlığa düşen Kent Oyuncuları'nı yeni salonuna davet eder ve bu iki önemli tiyatro KentOyuncuları bilet satışı üzerinden yüzde 22,5 gelir ortaklığıyla altı yıllık verimli bir işbirliği başlatır: “Beraberliğimiz Harbiye'de kendi tiyatrolarına geçinceye kadar sürdü. Aramızda en ufak bir tartışma ya da anlaşmazlık çıkmadı ve dünyada ender rastlanabilecek bir şeyi kanıtladık birlikte: iki tiyatronun aynı çatı altında rahatça çalışabileceğini.” (Dormen, 2017, s. 222) Bu kira bedeli, tezin Küçük Sahne bölümünde sözü edilen ve Gülriz Sururi'nin tiyatro emekçilerinin köleliği olarak tanımladığı bedelle kıyaslandığı zaman çok makuldür. Haldun Dormen, yeni tiyatrosundaki seyircisinin profilini şöyle tanımlar:

“Küçük Sahne’den alıştırdığımız seyircimizin yanı sıra, yeni bir seyirci daha oluştu bu tiyatroda. Ses Opereti’nin son günlerindeki abuk sabuklarını görmeye gelenler, ciddi bir oyunla karşılaşınca bazen sıkılıp ortasında çıkıyorlardı... Ancak Kent Oyuncuları ve Dormen Tiyatrosu olarak her iki topluluğun ciddi çalışmaları, eski Fransız Tiyatrosu’na çoktandır gelmeyi unutmmuş bir seyirci getirmeye başladı.”

Bu seyirciyi mutlu etme arayışının da, repertuvar politikasında kafa karıştırıcı bir etki taşıdığı düşünülebilir. Erkal’ın da belirttiği gibi, *Şerefîye*, *Yer Demir Gök Bakır*, *Puntila Ağa ve Uşağı Mati* ile yeni bir seyirci profili hedefleyen Dormen Tiyatrosu, bu seyirciye ulaşamamıştır. Bu nedenle, yeni ve cesur denemeler seyircide karşılık bulamamıştır. Öte yandan, değişen çağın ve seyircinin beklentilerini, kente göç eden yeni bir sınıfın sosyolojik özelliklerini gözeterek yapılan politik tiyatro, adaptasyona geçiş, yerli müzikal, yerli oyun hamleleri, Günay’ın tanımladığı Dormen seyirci profiline ters düşmüştür.

“Popüler tiyatro oyunlarının temelinde yatan güldürü ögesi kişiyi kusurları konusunda uyarma niteliği taşımaz. Çünkü alıcı olan kent orta sınıf kalabalığı, aklının, yeteneğinin, bilgisinin, kişiliğinin övülmesinden yanadır. Bu isteğin karşılanması gülünçleştirme yoluyla yapılır. Böylelikle eğlenmek seyirciye bir üstünlük duygusu verir. Seyirci kendini sahnede gördüğü oyun kişinin yargılayıcısı gibi değerlendirirken bir nevi tepeden bakma fırsatına sahip olmaktan ötürü bundan hoşlanır. Oysa Bulvar Tiyatrosu oyunlarında nitelik bakımından kendi zayıf yanlarına gülebilen ancak sınıfsal yapısının eleştirilmesine karşı gelen bir alıcı sınıfı, burjuvazinin yüzeyde sanat beğenisini temsil eden bir seyirci kitlesi söz konusudur. İçerik açısından hafif, eğlendirici ve sıradan seyircinin duygularına yönelik olması bakımından onarma ve değiştirme gücünden, ancak salt eğlendirmek ve haz uyandırmak amacını güder.” (Turhan, 1996, s. 19).

D. Turhan’ın da belirttiği gibi, Dormen Tiyatrosu profili sosyal statü gereği, eleştirilmek, yargılanmak, suçlanmak istemez. Empati kurmak yerine, acıma, gülme gibi duygular bir başkası üzerinden yaşanılır: “Bulvar oyunları nitelik bakımından, kendi zayıf yanlarına gülebilen ancak sınıfsal yapısının eleştirilmesine karşı gelen burjuvazinin yüzeyde sanat beğenisini temsil etmektedir” (Turhan, a.g.k., s. 38) Bu savı Gülriz Sururi de otobiyografisinde bir örnekle doğrular. Sururi- Cezzar Tiyatrosu’nun Beyoğlu’ndan Fatih’e taşındığı yıl sahnelenen Kelepçe oyununun galasını şöyle değerlendirir: “Büyük para ödeyerek oyuna gelen gala seyircisi oyunda umduğunu bulamadı tabi, daha doğrusu hem o kadar para verip hem de kendi eleştirisini izlemek sıkı biraz.” (Sururi, 2016, s. 381)

Bu belirlemeyi, Füsün Erbulak'ın araştırmacıya aktardığı bir Altan Erbulak anısı üzerinden de tamamlayabiliriz: Dormen Tiyatrosu'nda büyük gişe başarısı elde eden Bit Yeniği oyunu, bir gün Atlantik Sineması'na turne düzenler ve izdihamla karşılaşır. Yanlışlıkla çift bilet satılınca, seyirciler arasında tartışma çıkar ve perdenin açılması gecikir. Bunun üzerine, Altan Erbulak, oyunu izlemek için İstanbul dışından gelen, yeri başkasına satıldığı için ayakta kalan ve ek sandalye konulmasını kabul etmeyen seyirciyi oyunu sahne üzerinden izlemeye davet eder. Öfkeli seyirci bu teklifi kabul ederek sakinleşir. Ancak Erbulak'ın ikinci perdede sahnenin randevuevine dönüşeceğini söylemesi üzerine hemen sahneden iner. Kurgu olarak da olsa, bir randevuevinde görülmeyi kabullenememiştir. (F. Erbulak, kişisel iletişim, Mayıs 2019) Bir başka deyişle, Dormen Tiyatrosu'nun seyircisi, tiyatrodaki sınıfsal bir yüzleşmeyi ret eden bir sosyal yapıya sahiptir. Bu nedenle, aşağıda açıklandığı gibi Brecht'i ne derece uysallaştırsalar ve asık suratlı prodüksiyonlara karşı çıkarak, eğlencelik hale getirirler de, seyircilerine kabul ettirememişlerdir. Puntilla'nın rejî anlayışı, Dormen geleneğine uydurulmaya çalışılmış, epik bir anlayışla sahnelenmemiştir. Bu çalışmanın sonucu, tezde vurgulanan, tiyatronun oyunculuk- rejî-metin-tasarım arasında bir bütünlük sağlamadan yenilik arayışına girmesinin yüzeysel kalacağı noktasını da öne çıkardığı için önem taşır. Bu nedenle, salt "oyun tutmadı" denilerek, geçilmemelidir.

Tezin özel tiyatro hareketi bölümünde sözü edildiği gibi, Muhsin Ertuğrul'un genel sanat yönetmeni olduğu 1962-63 döneminde, profesyonel olarak İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nda repertuvara alınan, Beklan Algan'ın sahneye koyduğu Sezuan'ın İyi İnsanı Türkiye'de profesyonel olarak sahnelenen ilk Brecht oyunudur. Ancak oyunun sahneleneyeceği ilk gecede Tepebaşı Tiyatrosu, Komünizm ile Mücadele Derneği yöneticileri tarafından basılmış, sanatçılar saldırıya uğramış ve oyun iptal ettirilmiştir. Bir süre sonra, olay gecesi gösteride bulunan Prof. Dr. Sulhi Dönmezer'in başkanlığındaki bilirkişi heyeti oyunun tekrar sahnelenmesine karar vermiştir.

Böylesine bir baskıya rağmen, Dormen Tiyatrosu salonunu paylaşan Kent Oyuncuları, 1964 yılında Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'sını sahneye taşımaya cesaret etmiştir. Kent Oyuncuları'nın mal sahibi konumundaki Haldun Dormen de Tepebaşı'nda bir yıl önce yaşanmış olayların etkisi altında kalmadan, sahibi olduğu salonda yaşanabilecek olası bir kötüdurumdan korkmamış ve kiracılarına bu konuda hiçbir baskı uygulamamıştır.

Kent Oyuncular'ın hemen bir sezon sonrasında Puntila Ağa ve Uşağı Mati'yi sahnelemeye başlayan Dormen Tiyatrosu'nun, Puntila Ağa ve Uşağı Mati'yi sahneleme kararının, Kent Oyuncuları'nın bu Üç Kuruşluk Opera oyunun başarısından cesaret alarak verildiği düşünülebilir. Ankara Sanat Tiyatrosu Ankara'da Arturoi'nin Önlenebilir Yükselişi'ni oynarken, Dormen Tiyatrosu Puntila Ağa ve Uşağı Mati'yi sahnelemektedir. Başka bir deyişle, İstanbul Brecht'i kuruluş amaçlarında toplumcu gerçekçi bir tiyatro amacı gütmeyen iki topluluk olan Kent Oyuncuları ve Dormen Tiyatrosu ile tanışmıştır.

Puntila Ağa ve Uşağı Mati, Adalet Cimcoz çevirisiyle oynanmıştır. Reji Haldun Dormen, dekor tasarımı Başar Sabuncu, kostüm tasarımı Güler Erenyol'a aittir. Distribüsyonda kadroda sahneye giriş sırası ile Füsun Erbulak, Yılmaz Köksal, Erol Keskin, Hadi Çaman, Metin Serezli, Tolga Aşkner, Nisa Serezli, Tülin Oral (dönüşümlü olarak Güler Kıpçak), Yüksel Gözen, Zeynep Tedü, Suna Keskin, Yılmaz Köksal, Hüseyin Kutman, Seçkin Bozkaya, Suzan Uztan vardır.

Program dergisinde, John Willet'in The Theatre of Bertolt Brecht kitabından alıntılanmış Tiyatro Bir Eğlencedir başlıklı bir yazı vardır. Brecht'in Kleines Organon adlı yapıtına göndermeler yapılan bu yazıda, Brecht'in tiyatro teorilerinin pratikte etkisiz kaldığı, tiyatro ile ilgili teorilerinin sadece birkaçını hayata geçirebildiğini, eski tiyatro alışkınlıklarından vaz geçmediğine tanık olduğu seyirciyi gözlemleyerek, didaktik tiyatro anlayışını değiştirdiğinden söz edilmekte ve Brecht Tiyatrosu'nun aslında eğlenceli olduğuna değinilmektedir. (Puntila program dergisi, 127) Dergide, Sermet Çağan da Brecht üzerine bir yazı yazmış ve Brecht oyunlarının sahnelenmesindeki tekellilik ve üstten bakıştan yakınmıştır:

“Her yeni akımın olduğu gibi, Brecht'in tiyatrosu da, çeşitli toplumların yalnız bilgiç kişilerinin konuşabileceği bir akım haline gelmiştir... Brecht'in o canım oyunlarının bugüne değin dünyanın birçok sahnelerine çıkmayışının, çıkamayışının nedenlerinden birisi budur.” (Puntila program dergisi, 125)

Dormen Tiyatrosu'nun bir başka yenilik denemesi de, 1967'de sahneye taşıdıkları YaşarKemal'in *Yer Demir Gök Bakır* oyunudur. Haldun Dormen (kişisel iletişim, Haziran 2019) ilk Yaşar Kemal uyarlamasını Dormen Tiyatrosu'nun yaptığını ifade etse de, Türkiye tiyatrosundailk profesyonel Yaşar Kemal oyun uyarlaması 1965-66 sezonunda Gülriz Sururi- Engin CezzarTiyatrosunda *Teneke* oyunuyla yapılmıştır.

Sururi (2016, s. 364), ilk kez Yaşar Kemal oynadıkları sezonu da şöyle tanımlar;

“O yıl Şehir Tiyatrosu uzun zamandan beri ilk kez yeniden parlak bir döneme girmişti. Oppenheimer, Tarlakuşu, Eşeğin Gölgesi gibi oyunları sergilerken, Dormen Tiyatrosu da Puntila Ağa ve Uşağı Matti ile, Kenterler *Pembe Kadın* ile İstanbul seyircisine dolu dolu bir mevsim yaşıyoruz.”

Bu oyunların sahneleniş tarihleri, Yer Demir Gök Bakır’dan önce olduğu için de, Yaşar Kemal’in ilk kez sahneye taşınmasını Sururi-Cezzar’ın gerçekleştirdiğini ifade edebiliriz. Kemal’in, Cumhuriyet gazetesinde tefrika halinde yayınlanmış olan Yer Demir Gök Bakır romanı, 1966’da Nihat Asyalı tarafından Uzun Dere adıyla tek perdelik bir oyun olarak sahnelenmiş ve Uluslararası Kültür Şenliği Ödülü’nü kazanmıştır. Yaşar Kemal, bu amatör prodüksiyonda oyuncularını beğendiğini ancak romanın atmosferini bulamadığını belirtmiştir (Andak, 1967).

Bunun üzerine Nihat Asyalı, romanı üç perdelik bir oyun haline getirmiş ve Haldun Dormen, hemen sahneleme kararı vermiştir. Dormen, bu kararını: “Günümüzün oyunu olduğu için önemli buldum. Konu köyde geçiyor ama hiç köy oyunu değil,” diyerek açıklar. 1960’larda köy gerçeği önce ödenekli tiyatrolarımız, ardından özel tiyatrolarımızda çeşitli açılardan incelenmiştir. Ancak Yaşar Kemal oynanmasının başka bir açıdan önemi de köyde yetişen bir yazarın köy ile ilgili yazdığı ilk metinlerden biri olmasına dayanır.

Selmi Andak’ın Yer Demir Gök Bakır prova izlenimleri ve prova sonrasında röportajı gazetede yayımlanır (S. Andak, a.g.k.). Andak, Dormen’e oyun yorumunu sorduğunda: “Provada da farkına vardınızsa, koroda klasik Grek korosu tarzı uygulamama rağmen, gerçekçi bir hava vermeye çalıştım. Sadece gerçek bir hava içinde yer yer stilizasyonlar yapılmaktadır.” yanıtını alır. Dormen, oyundaki Adil karakterinin korkusunun herkesin korkusu olduğunu vurgulayarak, oyunun evrenselliğini vurgular. 20. yüzyılın atom, savaş, hastalık gibi korkularına yer verildiğini belirtir. Oysa aynı söyleşide Yaşar Kemal, yapıtını: “Bu bir alegorik eserdir. Ve cinin, korkunun, diktatörün alegorisidir. Ama bu alegoriyi etli, canlı insanlarla vermeye çalıştım, sembollerle değil,” diyerek açıklar. Kemal’in açıklamasına göre, köy gerçeği üzerinden bir düzen eleştirisi yapılmakta ve çeşitli metaforlar kullanılmaktadır.

Ancak açıkça görüldüğü gibi, Dormen ile Kemal’in aynı eser üzerindeki yorumları neredeyse taban tabana zıttır. Zaten Selmi Andak’ın, prova izlenimlerinde Dormen’in “Bu tempo ile oynanamaz. Salih’in çıkışından sonra Nisa girecek. Arada kıyafetler değişecek” gibi yorumları, Dormen’in tiyatromuza getirdiği ritim duygusunu uygulamaya çalışırken, oyunu Dormen tarzına uydurmak istemesi, Yaşar Kemal’den istediği kısa

revizyonların üçer sayfalık sahneler halinde gelmesi konusundaki sıkıntıları göze çarpmaktadır. Yukarıda anlatıldığı gibi, yorumunda köy edebiyatı ve köylülüğü görmezden gelmesi, belki de yapımcı olarak seyirci profiline uydurma derdine düştüğünü göstermektedir. Yer Demir Gök Bakır'da şüpheyile yaklaşılan köy gerçeği ve köylü karakterler de aşağıda görüleceği gibi özel tiyatrolardan Kenter Tiyatrosu'nun Pembe Kadın ve Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu'nun Kurban oyunuyla sahnelerimize yansımıştır.

Yer Demir Gök Bakır'da çevre düzeni Metin Deniz'e, koro çalışması Ruhi Su'ya, müzikler ise daha önce Ayak Bacak Fabrikası adlı epik tarzdaki oyununun müziklerini besteleyen Ahmet Yürür'e aittir. Yaratıcı ekibin de reji anlayışının dışında bir estetik görüşe sahip olduğu dikkat çekmektedir. Oyunda Nisa Serezli, Erol Keskin, Metin Serezli, Salih Güney, Zeynep Tedü, Nevra Şirvan, Aydemir Akbaş, Güler Kıpçak, Hüseyin Kutman, Erdal Özyağcılar, Göksel Kortay, Yüksel Gözen, Hadi Çaman'dan oluşan geniş bir kadro yer almıştır. Haldun Dormen, Cumhuriyet gazetesine verdiği röportajda (Dormen, 1996) daha önce Dormen Tiyatrosu'nda oynanan Puntila ve Uşağı Mati, Montserrat, Kamp 17, Beş Parmak gibi oyunları örnek göstererek, tiyatrosunun bir bulvar tiyatrosu olmadığını vurgular. Aşağıda Kent Oyuncuları'nın da bazı açıklamalarında, tiyatroların komedi seçtikleri zaman bir mahalle baskısı hissettikleri görülmektedir.

Bulvar tiyatrosu sınıflandırılmasını kabul etmeyen Dormen, çalışmalarını repertuvar seçimi üzerinden tanımlasa da, sorun bununla sınırlı değildir. Yukarıda, seyirci profiline de kabul etmediği vurgulanan değişime, ekibi de hazır değildir. Haldun Dormen, her fırsatta Dormen Tiyatrosu'nun bir aile olduğunun ve ekip ruhu taşıdığının altını çizer. Ancak, Küçük Sahne döneminde, ekibini Amerikan Tiyatrosu'nun metot oyunculuğuyla tanışmış olan genç yönetmen, farklı oyunculuk yaklaşımlarına sahip olan ekibini gerçekçi akıma rahatlıkla yaklaştırarak doğal oyunculuğu öne çıkartmış ve orkestrasyon yapabilmıştır. Ses Tiyatrosu dönemindeyse farklı donanım ve eğitime ait oyuncularını değişen dünyanın tiyatrosuna uyumlu yeni yaklaşımlara sahip bir oyunculuk anlayışıyla donatmakta başarılı olamaz. Zaten ekonomik olarak ayakta kalabilmek için yoğun turneler, hızla hazırlanan oyunların provaları, yaşam şartları nedeniyle ekibin dublaj, sinema, televizyon çalışmalarına da yoğunlaştığı bir gerçektir. Savaş sonrasında dünya tiyatrosu hızla evrilmiş, oyun yazarlarına paralel olarak reji ve oyunculuk yaklaşımları da değişmiş ve artık kadrolar, yoğun dramaturji, reji, fiziksel tiyatro

alışmaları yapılmadan kotarılan biçem denemelerine uyumlanmakta güçlük yaşar hale gelmişlerdir. Tiyatromuzun gelişimi ya da duraklaması yazar ve seyirci üzerinden tanımlanırken, kuşkusuz her biri ayrı bir değer olan oyuncuların, yeni denemelere uyumsuzluğunu da atlamamak gerekir.

2010’larda ortaya çıkan alternatif tiyatro akımı ve 1970’lerde revaçta olan politik tiyatro dışında, ana akım özel tiyatroların, yakın tiyatro tarihimizde, daha çok komedilerle anılması sadece seyircinin rağbeti değil, yaşam mücadelesi içindeki tiyatroların oyuncularının da başka türleri kanıksayacak ve deneyecek zaman, birikime sahip olmamasıyla da değil, özel tiyatroların dramaturglarla işbirliği yapamaması gibi bir perspektiften de değerlendirilmelidir. Dönemin zengin içerikli program dergileri birer dramaturji raporu niteliğini taşır ve yaratıcı ekip için tek referans noktasıdır. Öte yandan, yukarıda, Ertuğrul’un anılarında yer aldığı gibi, yurtdışıyla bağlantı kurabilen, dil bilen, farklı kentlerde oyunlar izleme şansına sahip olan yapımcı, yönetmen, çevirmenlerin de görgüleri ve deneyimleri öne çıkar.

Erkal, bu savı doğrularcasına Dormen’in politik tiyatro denemeleri için şu yorumu yapmıştır:

“Politik Tiyatro’yu da denediler. Zaten o dönem öyle bir dönem 68 kuşağı çok aktif onlardan uzak kalmamak için denemişlerdi ama tabi olmadı. AST ve Dostlar tıklım tıklım doluyor. Gülriz’lerNâzım Hikmet’i oynuyor. Baktılar, böyle bir moda var, biz de yapalım diyerek yaptılar. Ama neyi nasıl yapmaları gerektiğini bilmedikleri için, başka bir ekolden oldukları için yapamadılar.” (Kişisel Görüşme, Genco Erkal, 2019).

Suna Keskin’in, Dormen repertuarında daha sonra sahnelenen bambaşka biçemdeki bir esere dikkati çektiği örnek de, bu savı doğrular: “Dormen’de Derin Mavi Deniz tutmadı çünkü bariz Devlet Tiyatrosu-Özel Tiyatro farkı vardı. Metin ile Erol Muazzez Hanım’ı çok yadırgamışlardı ve provalarda üzüyorlardı.” (Kişisel Görüşme, Suna Keskin, Haziran 2019)

Genco Erkal (Oyun Dergisi, 1 Şubat 1964, s. 9), tiyatroları komedi, repertuar ve halk tiyatroları olarak üçe ayırır. İkinci gruptaki Dormen, Kenter, Oraloğlu, Sururi-Cezzar tiyatrolarının biçimsel arayışları üzerine şu satırları kaleme alır:

“Dünyanın hiçbir yerinde birbiri ardından aynı tiyatroda oynaması düşünilemeyecek oyunlar, burada aynı oyuncular tarafından, aynı üslup içinde aynı gönül rahatlığıyla oynanır. Bak gördün mü halk tutmadı, halk anlamaz ki zaten denir... Denir de acaba biz bu oyunu niye

seçtik, bu oyun toplumumuza ne getirdi, tiyatronun toplum içindeki görevi nedir, seyircimizi yılların getirdiği kötü alışkanlıklardan kurtarmak nedir diye düşünülmez.”

Selmi Andak da Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan bir yazısında (Cumhuriyet, 22 Ekim 1965), Genco Erkal ile fikir birliği yapar:

“Bütün dünyada artık genellikle günümüzün sanat anlayışı ve gerçeklerine uygun oyunları çoğunlukla repertuvarlarına alarak oynamalarının tek sebebi bu zorunluluğu duymalarıdır... Ama her şeyden önce piyesleri seçerken, acaba kendi repertuarı bünyemize uyar mı kaygısını derinlemesine çözemediler. Hepsi birden toplumsal fikir yönünden ağır basan eserleri alelacele oynamaya kalkışmış gibi bir kanı uyandırdılar. Her oyuncunun da oynanacak eseri iyi kavramış olması gerekiyor.”

Cevat Çapan (Tiyatro 70, Sayı 2, s. 14), Dormen’in repertuar politikası için: “Dormen Tiyatrosu kurulduğundan beri gerek yerli gerek yabancı oyunlar sahnelemiştir. Ne var ki bu oyunların seçiminde kullanılan ölçü seyirci tarafından açıkça anlaşılmadığı için Dormen Tiyatrosu’nun oyunları bazen tutmuş, bazen tutmamıştır” der. Dormen’in Türkiye tiyatrosunun yüreğinin atışını hızlandırdığı, hangi tür oyun oynarsa oynasın hızlı bir ritim anlayışına sahip bir tiyatro insanı olduğu tezin Küçük Sahne bölümünde belirtilmişti. Belki de yeni denemelerde beklenen başarıya ulaşamamasından dolayı, Dormen, Bulvar tiyatrosu kimliğini kabullenemediği yukarıdaki söyleşide satır arasında bir sıkışma duygusu içinde olduğunu ve Cep Tiyatrosu’nu yeniden kurarak, avangart denemelere girişeceğini belirtir. Bu düş hiç gerçekleşmemiş ve Dormen Tiyatrosu, özellikle ikinci döneminde çoğunlukla ekibinin ustalaştığı komedileri yeğ tutarak, bu türde uzmanlaşmıştır

Haldun Dormen, her ne kadar kendisini hesapsız bir yapımcı olarak tanımlasa da, Türkiye tiyatro tarihinde pek çok özelliğinin yanı sıra yapımcı olarak niteliklerine yetenek avcılığıyla da eklenmelidir. Bu konuda Genco Erkan şunları söyler:

“Haldun’un en büyük başarısıdır. Sahne’ye hiç çıkmamış kişileri alıp iki ay sonra başrol oynatır. O böyle yetenek avcısı gibi sokakta dolaşırdı. Salih Güney, İzzet Günay, Hadi Çaman... Bunların hepsi pat diye kendilerini sahnede buldular, Haldun onları kendi anlayışı içinde yetiştirdi. Farklı yerden gelen insanları forme ederken Dormen ekolü altında bir kadro altında topladı.” (Kişisel Görüşme, Genco Erkal, Temmuz 2019)

Pek çok genç yeteneğe fırsat veren Haldun Dormen, ustaların da sahneye dönmesini sağlamıştır. Küçük Sahne’de Cahit Irgat, Ulvi Uraz, Cahide Sonku tiyatroya dönüş yapmış, Ses Tiyatrosu’nda Cemal Reşid Rey tekrar tiyatro için üretime geçmiş, Muazzez Kurdoğlu ve Şevkiye May ödenekli tiyatrolarındaki parlak kariyerlerinin ardından özel

tiyatroya geçmiş, Suzan Uztan gibi ustalar da yeniden seyirciyle buluşmuştur. Dormen Tiyatrosu aynı zamanda Muhsin Ertuğrul, Cahit Irgat, Turgut Boralı, Şevkiye May, Muazzez Kurdoğlu, İsmet Ay gibi tiyatro insanlara büyük jübileler düzenleyerek, hem vefa borcunu yerine getirmiş, hem bazı gereksinim sahibi oyuncuların emeklilik dönemleri için birikim sağlamalarına önayak olmuştur. (Dormen, 2017, s. 309)

Ses Tiyatrosu'nda jübileler, 1934'te Fransız Tiyatrosu döneminde başlamıştır. “Yalnız Şehir Tiyatroları'nda çalışıp da ihtiyarlamış değil, tuluat, ortaoyunu, Benliyan, Minakyan gibi, Türk tiyatrolarında ihtiyarlamış, çalışmayacak hale düşmekten muhtaç duruma girmiş sahne sanatkarları yararına bir müsamere vererek sezonu kapattık.” (Zobu, 1977, s. 466) Bu yazıdan 48 yıl sonra, ne yazık ki özel tiyatrolarda emek veren sanatçıların durumu değişmemiş, sosyal hakları sağlanamamıştır. Tanju Cılızoğlu, Tiyatro 1972 dergisinin 2. sayısında İsmet Ay için yazdığı yazıyı: “Bu adam tam otuz iki yıl gişeye ödediğinizi size geri vermek için çırpındı... İnsana içinde yaşadığı düzenin sahip çıkabileceği ve jübile gereksinimlerinin sanatçıya teklif edilemeyeceği günlerin aydınlığında İsmet'le birlikte olabilme umuduyla” diyerek sonlandırır. Küçük Sahne'de adı Dormen Tiyatrosu ile anılan ve bir bölümü tiyatroya Dormen Tiyatrosu'nda başlayan yetenekler olan Metin Serezli, Erol Günaydın, Erol Keskin, Altan Erbulak, İzzet Günay, Yılmaz Gruda, Nisa Serezli, Turgut Boralı, Altan Karındaş, Fikret Hakan, Ayfer Feray gibi isimlere Ses Tiyatrosu'nda Nevra Şirvan Serezli, Suna Keskin, Füsun Erbulak, Göksel Kortay, Hadi Çaman, Yüksel Gözen, Zeynep Tedü, Kerem Yılmaz, Tülin Oral, Hüseyin Kutman, Güzin Özipek, Hayrettin Arslanoğlu, Salih Güney, Sema Özcan, Alpay İzer, Başar Sabuncu, Emel Mesçi, Tuncel Kurtiz, Ali Poyrazoğlu, Tolga Aşkner, Yusuf Sezgin, Enver Demirkan, Şefik Döğen, Esin Eden, Gülsün Kamu, Günfer Feray, Leyla Belkis gibi yeni isimler katılmış, Dormen Tiyatrosu kadrosu güçlenmiştir. Erol Günaydın, Göksel Kortay, Tuncel Kurtiz, Sema Özcan aynı salonda hem Kent Oyuncuları hem Dormen Tiyatrosu'nda sahneye çıkarlar.

Göksel Kortay, dönemin tiyatro oyuncularının çalışma temposunu heyecan içinde anlatır:

“Hem Kenter, hem Dormen'de oynadım. Haftada 18 oyun oynuyordum. Çarşamba 13'te, Cumartesi, Pazar sabahları çocuk oyunu var. Kent Oyuncuları ile Oz Büyücüsü'nü oynuyoruz. 14 yetişkin oyunu. Salı-Perşembe Cuma her gün 2, Çarşamba, Cumartesi, Pazar 3 yetişkin oyunu, pazartesi günleri de yakın yerlere turne. 11-16 arası da prova olurdu. Hayatımız Ses Tiyatrosu pasajında geçerdi. Erol Günaydın ile oyun aralarında arka kapıdan

çıkardık, sokağı dolanıp, sanki ilk defa gelmiş gibi tekrar ön kapıdan pasaja girerdik, bir değişiklik olsun diye.” (Kortay, 2019)

Haldun Dormen anılarında (2017, s. 288), “Oliver’la Dormen Tiyatrosu’nun kadrosu müzisyenler dahil 120 kişiyi aşıyordu. Dormen Tiyatrosu’nun kadrosu bir çılgınlık haline gelmiş ve topluluğu uçurumun kenarına getirmişti” ve “Küçük bir kadro kurmak herkesin sloganı olmuştu. Her oyuncu kendini de sokuyordu bu küçük ideal kadronun içine” (H. Gormen, 2017, s. 339) cümleleriyle bu dönemden yakını. Salt kadroyu beslemek için büyük prodüksiyonlar ve kalabalık oyunlar seçtiği ve oyunlar kapalı gişe oynansa bile, borçlarını ödeyemez hale geldiği bilinmektedir. Kadronun bu kadar şişmesinin nedenlerinden biri de, Dormen Tiyatrosu’nun kiracısı Kent Oyuncuları’nın, altı sezon sonunda kendi salonlarına taşınmalarının ardından, Dormen tiyatrosunun boş seansları da doldurmak için oyun sayısını arttırma zorunluluğu his etmiş olmasıdır.

Oliver’in program dergisinde 25 kadrolu oyuncu, 21 konuk oyuncu, bir şirket müdürü, bir personel müdürü, bir sekreter, bir hukuk müşaviri, bir mali müşavir, üç sahne amiri, bir teknik şef, iki sahne teknisyeni, iki gişeci, üç kapı kontrolörü, bir müessese müdürü ve dokuz kişilik yardımcı kadronun adı geçmektedir. Tiyatronun son dönemlerinde oynanan Arkası Yarın adlı oyunun program dergisi incelendiğinde, oyuncu kadrosunda 26 kişi, idari kadroda şirket müdürü olarak Tezcan Avcı, personel müdürü olarak Fatma Davaz, ayrıca bir basın yayın sekreteri, bir tiyatro müdürü, iki gişe memuru, üç itfaiyeci, bir kapı kontrolörü, iki muhasebeci, bir hukuk müşaviri, bir mali müşavir, teknik kadroda Muhsin Kurtaran, Nihat Kahveci, Ali Uludere’nin yer aldığı üç sahne amiri, dört sahne teknisyeni, bir ışık teknisyeni ve yardımcı kadro adı altında 9 kişi bulunmaktadır.

Çağın gelişen teknolojilerinin öncesinde, kredi kartı, online bilet satışının olmadığı dönemde, gişe memurlarının da tiyatro ailelerinin en önemli kişilerinden biridir.

“Nora tiyatronun nabzıydı... Satışın iyi gittiğini Nora’dan anlardık çoğunlukla. Nora suratlı değilse ve saçını yaptırmışsa, bilet satışları çok iyi gidiyor demektir. Nora her gün saçını yapıyor ve her gün değişik küpeler takıp çeşitli kıyafetler giyiyorsa, bu işin sandığımızdan da iyi olduğuna işaretti.” (Dormen, 2017, s. 226).

Dormen Tiyatrosu, altın yıllarını yaşadığı salonda, sadece bazı oyunlarının seyirciyle buluşmaması yüzünden değil, gelir-gider dengesinin ayarlanamaması, gişe gelirlerinin birikmiş borçları ve kalabalık kadro giderlerini karşılayamaması nedeniyle zorlanmıştır.

Haldun Dormen'in Türkiye tiyatrosuna getirdiği dinamizm, tezin Küçük Sahne bölümünde İzzet Günay, Duygu Sağıroğlu, Göksel Kortay söyleşileri ve Dormen'in otobiyografisine yer vererek vurgulanmıştır. Bu dinamizm, suflörün kaldırılmasıyla başlar ancak kuşkusuz, başlı başına buna değil, Dormen'in o dönem Yale Üniversitesi'nde eğitimini aldığı tiyatro yöntemine bağlıdır. Öte yandan, aynı dönemde kısıtlı bir seyirci ile başlayan Darülbedayi repertuarında da çok sık oyun değiştirildiği için, kısa prova dönemiyle kotarılan oyunlarda tam anlamıyla oyuncu hâkimiyeti olmaması da ritim duygusunu yavaşlatmaktadır. Dormen, Türkiye'ye döndüğü zaman hem bir seyirci olarak, hem Muhsin Ertuğrul ile çalışan genç bir tiyatro insanı olarak bu duruma yakından tanık olmuştur.

Düşünülenin aksine, bu ritim duygusu salt tiyatro repertuarının komedilerinde oluşmamıştır, uyumlu ekip ruhunun tiyatromuza bir yansıması olmuştur. Tersten bakmak gerekirse, hızlı oynanan komedilerin seçilmiş olması değil, ekibin artık büyük bir uyum içinde komedileri gerektirdiği ritimde oynayabilecek hale gelmesiyle komedi yorumlarında bir aşama yapılmıştır. Birbirleriyle yıllarca aynı sahneyi, kulisi, turne ve ev sohbetlerini paylaşan oyuncular, artık güç dengesi yaptıkları için komedileri ustalıkla oynar hale gelmiştir. Dormen'in usta oyuncular artık bu kural içinde oynadıkları rolleri en ustalıkla biçimde gerçekleştirebilen sanatçılardır. Brecht, Yaşar Kemal, Başar Sabuncu oyunlarının da farklı bir biçimle kurulu olmaması nedeniyle bocalarlar.

Geleneksel tiyatromuzda var olan Kavuklu-Pişekar paslaşması modern komedi anlayışına da yansımıştır. Metin Serezli-Haldun Dormen, Altan Erbulak-Erol Günaydın bu yönleriyle de ayrıca öne çıkarlar. Münir Özkul, tuluata dayalı tiyatronun, ortaoyunundaki bu paslaşmayı ortadan kaldırarak, Batılı tiyatrodaki komiğin tek başına kaldığından yakınmıştır

“Tuluat, bir anlamda geleneksel temaşa sanatıyla Batı tarzı tiyatroyu bağdaştırıyor. Bir bakıma Batıyı bize uydurmak oluyor... Tuluattaki komik, karşısında açmaz vereni, Kavuklu-Pişekar alışverişi olmadan tek başına komik olmak durumuna geliyor. Geleneksel temaşa sanatının grotesk tiplerinden yararlanıp Kavuklu'nun eğitilmemiş kişiliğini kaydırarak geri zekalıyı oynamayaz başlayan komik, genellikle Uşak gibi rollere çıkan İbiş, Fırıldak gibi tipleri yaratıyor. (Tiyatro, 1973, s. 25).

Ancak, Dormen Tiyatrosu'nun Batı tarzı komedilerinde de görüldüğü gibi, ortaoyunun kavuklu, pişekar paslaşması Batılı tiyatrodaki önemli bir malzeme olarak kullanılmıştır.

Dormen Tiyatrosu'nun yeni tiyatrosunda oynadığı komedileri, Bulvar tiyatrosu geleneğinin çeşitleri olarak ayrıştırarak, farmlar, vodviller ve duygusal komediler olarak ele almamızın nedeni de Bulvar tiyatrosu geleneği daha çok kadın-erkek ilişkileri, aşk üçgenleri ve aile bütünlüğüne dayandırılırken, duygusal komedilerin göreceli olarak (sevginin kazanması, güçsüze aşık olunması gibi) daha geniş bir alan içinde hareket etmesidir. Bulvar Tiyatrosu'nda aile düzeni tekrar kurulur, çağın ahlak anlayışı hâkim gelir. Oysa duygusal komediler, tiplerini daha uyumsuz tiplerden seçebilmektedirler, bu oyunlarda acıma, merhamet duyguları daha çok öne çıkar. Vodvillerle farmları ise, vodvillerin daha çok aşk trafiği üzerine kurulması ve çoğunlukla ev-otel-yatak odası gibi mekânlarda geçmesi, farmların ise günlük entrikalara dayalı olması, sınıf farkı, topluma uyumsuzluk, kavram kargaşası gibi konuları daha geniş bir çemberde işleyen komedi türleri şeklinde değerlendirilebilir.

Dormen Tiyatrosu'nun kuruluşu bir vodvil olan Philip King'in Papaz Kaçtı oyunuyla olmuştur. Küçük Sahne'deki ilk oyun da fars çizgisinde Teyzesi'dir. Ancak Küçük Sahne repertuvarında pek yer verilmeyen farmlar ve vodviller, yeni tiyatrodan artık Dormen çizgisinin belirleyicisi olmaya doğru evrilir. Müzikal geleneği, nasıl 1980'lerde Haldun Dormen'in sanat danışmanlığını üstlendiği Şan Tiyatrosu'nun en belirleyici tarzı olduysa, fars geleneği de, özellikle Feriköy'de 1980'lerde tekrar açılan Dormen Tiyatrosu'nun en belirgin tarzı olacaktır. Dormen Tiyatrosu, süreç içinde pek çok oyununu sahnelediği Ray Cooney ile, 1969'da

Rus Gelir Aşka, Georges Feydau ile ise tiyatronun 6. yılında sahnelenen Sevgilime Göz Kulak Ol oyunuyla tanışmıştır. Aşağıda değinileceği gibi, tiyatronun 10. yılının buruk bir biçimde kutlanması ardından, ikinci Feydau sahnelenmesi olan Bit Yeniği, tiyatroyu ekonomik krizden kurtaran oyunlardan biri olarak tarihe geçecektir. (Dormen, 2017, s. 272) Gişeci Nora Hanım bu gişe başarısını ne yazık ki yaşayamamış, ancak yeni kapalı gişeler Nafia Hanım'a kısmet olmuştur.

Haldun Dormen'in iki rolü birden büyük bir hızla oynadığı ve bir kapıdan çıktıktan sonra, diğer kapıdan başka biri olarak girdiği Bit Yeniği, olağanüstü hızlı bir tempoya sahiptir: "İkinci ve üçüncü perdelere oynadığım karakterlerden biri bir kapıdan çıkarken, öteki başka bir kapıdan giriyordu. Birkaç saniyede kılık değiştirip antre yapmam gerekiyordu." (Dormen, 2017, s. 272)

Dormen'in, Saban'a da belirttiği gibi, Altan Erbulak bu oyunla star olmuş, zaten 1990'larda, yıllar sonra Taksim Venüs Tiyatrosu'nda Erol Günaydın ile kurduğu tiyatroda aynı oyunu Bit Yeniği Mi? adıyla, yeni bir versiyon olarak tekrarlamıştır. Georges Feydau'nun Otel Paradiso prodüksiyonu ise Dormen Tiyatrosu'nun Feriköy'deki yeni dönemini başlatmıştır. Metin Serezli'nin sahneye koyduğu Bit Yeniği'nin bir başka tatlı yanı da Nevra Şirvan-Metin Serezli'nin düğünlerinin, dekorun içinde özel bir etkinlik olarak gerçekleştirilmesi olmuştur.

Ancak Dormen Tiyatrosu'nun 1984 sonrasında Pangaltı'daki tekrar açılışı için seçilen Feydau oyunu gişe başarısı elde edememiştir, Ray Cooney'nin günlük yaşamdan tipleri seçtiği vodvilleri kurtarıcı olmuştur. Öte yandan, Dormen'in Beyoğlu döneminde Suna Keskin ile başrolü oynadığı Feydau'nun Elde Ele oyunu da, biraz da tiyatrosunda son döneme yaklaşıldığını fark etmesi ve babasının kaybı nedeniyle yaşadığı üzüntüden dolayı başarıya ulaşamamıştır.

Bu arada Bit Yeniği'nin program dergisinde farsı anlatan Bentley'nin, Dumas ve Augier'nin dramlarıyla başladığı varsayılan Fransız Tiyatrosu'nun, 1860 yıllarında Offenbach'ın operetleri ve Labiche'in farslarıyla başladığı, Feydau ile devam ettiğini vurgulamasıyla, Dormen Tiyatrosu üzerinden paralellik kurulabilir. Sadece Ses Tiyatrosu'nun tarihinde bile buna benzer bir döngü vardır. Eğlenceli temaşa geleneğimiz terk edilmiş, modern Türk Tiyatrosu'nun Batıya öykünmecilikle ortaya çıkan ciddi oyunlarıyla kurulu tiyatroya geçişi, modern tiyatronun başlangıcı varsayılmıştır. Oysa, Dormen Tiyatrosu'nun bile öze dönüş arayışlarıyla yine müzikli ve eğlenceli oyunlara döndüğü görülmektedir. Tiyatromuzda uzun süre kaçınılan adaptasyon geleneği geri gelmiştir.

Yaygara 70 de bu konumda çok özel bir yer tutmaktadır. Pasifik Şarkısı'nın ardından Batılı müzikal olarak Dün Gece Yolda Giderken Komik Bir Şey Oldu seçilmiştir. Dün Gece Yolda Giderken Komik Bir Şey Oldu, tür olarak müzikal komediye daha yakındır. Plautus'un bilindik bir öyküsünü yeni müzikler ve iki şarkı arasında gelişen epizodik olaylarla anlatır. Burlesk tarzıyla da yakınlıklar taşır. Müzikal komediler, yapısal olarak operet geleneğimize yakındır. Dün Gece Yolda Giderken Komik Bir Şey Oldu seyirci tarafından sevilse de, Dormen Tiyatrosu, oyunda orkestra kullanılmadığı için eleştirilmiştir.

Dormen, kariyerindeki dördüncü Batılı müzikal olan Oliver müzikalini büyük bir titizlikle sahneye koyduğu halde, oyun kadrosunda çocukların bulunması nedeniyle,

çocuk oyunu gibi algılanıp, sadece matinelere dolmasını deneyimlemiştir. Tutmayan prodüksiyonu, “Sahneye koyduğum en iyi yapıtlardan biri olduğu gibi, Erol Günaydın da Fagin’le olağanüstü bir kompozisyon yarattı... Ben de bu oyunla yılın en başarılı yönetmeni olarak ilk İlhan İskender’imi kazanmıştım,” diye anımsar. (Dormen, 2017, s. 291) Kerem Yılmazır de bir önceki rolüyle ters köşe bir kabadayı kompozisyonuyla hafızalara kazınmıştır. Oliver müzikalinde oynayacak çocuk oyuncularını seçmek için bir sınav yapılmıştır, Hayrettin Arslanoğlu bu sınavda keşfedilmiş ve yıllar boyunca tiyatro oyunculuğu kariyerine parlak biçimde devam etmiştir.

Oliver oyunlarının şarkılarını Hadi Çaman ile birlikte Türkçeye çeviren Nevra Serezli, Haldun Dormen’in aksine Oliver müzikalinin çok büyük gişe başarısı elde ettiğini ve dolu salonlara oynadığını anımsar. Ancak, yukarıda da belirtildiği gibi, salonlar dolu da olsa, birikmiş borçlar ve gelir-gider dengesinin kurulamaması Dormen Tiyatrosu’nu zora sokar. Serezli için Oliver müzikalinin farklı bir yeri vardır: “Oyun sırasında hamile kaldım. Haldun, ya tiyatro, ya çocuk yaparsın diyerek, beni seçim yapmaya zorladı. Üzülerek rolü Suzan Uztan’a devrettim. Ancak çok doğru karar vermişim. Artık Oliver müzikalini kimse hatırlamıyor, ama Murat Serezli diye bir aktörün varlığından söz ediliyor.” (Serezli, 2019).

Kalabalık kadrolu Oliver müzikalinin yarattığı maddi hasar, Haldun Dormen’in kısa sinemacılık serüveninde kaybettiği yüklü bir para ile de birleşince tiyatronun borçlarının karşılanamaz duruma geldiği bir dönem başlamıştır. Dormen, o sezon (1968-69) oynadıkları altı oyundan (Derin Mavi Deniz, Eski Çamlar Bardak Oldu, Arkası Yarın, Şeytanın Oyunu, Turp Suyu, Oliver) sadece Eski Çamlar Bardak Oldu’nun tuttuğunu ve Dormen Tiyatrosu’nun tekrar Bit Yeniği öncesindeki maddi açıdan sorunlu günlere döndüğünü belirtir. (Dormen, 2017, s. 285) Üstelik kadro yine dengesiz biçimde genişlemiştir.

Eski Çamlar Bardak Oldu, Ali Poyrazoğlu’nun Dormen Tiyatrosu’na katıldığı oyundur. Daha önceleri Kenter Tiyatrosu’nda Karakolda ve Ver Elini Yeni Dünya oyunlarında oynayan, Şehir Tiyatrosu’nda küçük rollerde görülen Ali Poyrazoğlu, bilgi ve birikimini geliştirmek için Londra’ya gitmiştir. Bir gün Betül Mardin’den telefon alarak, Dormen kadrosuna davet edilir.

“Betül Mardin, Türkiye’deki ilk menajerdir. Londra’ya gitmeden Türkiye’de defile rejileri yapıyordum ve ben de onunla çalışıyordum. Bir gün beni aradı, seni Dormen’e kiraladım dedi. Dormen batık durumda, Betül beni bulmuş Londra’da. Bana birkaç oyun da önermemi

söyledi. Üç oyun getirdim. Derin Mavi Deniz, Rus Gelir Aşka ve Eski Çamlar Bardak oldu Dormen Tiyatrosu’nu kurtardı. Rus Gelir Aşka oyununu ben çevirdim. Eski Çamlarda da oynayarak, çok büyük sükse yaptım. Kısa bir süre sonra Dormen’den ayrıldım.” (Poyrazoğlu, Eylül 2020)

Nevra Serezli (kişisel iletişim, Mayıs 2019), Eski Çamlar Bardak Oldu’nun başarılı ama sıradan bir çalışma olduğunu ve AST’tan gelen Durdurun Dünyayı İnecek Var teklifini kabul etmesinde, Eski Çamlar’ın çok özel bir yer tutmamasının da etkili olduğunu belirtir. Bilindiği gibi, Durdurun Dünyayı İnecek Var Nevra Serezli’nin kariyerindeki ilk önemli başarılarından. Öte yandan tez için görüşülen kişiler arasında yer alan Sermet Erkin, Betül Mardin’in ilk menajer olmadığını, müzik sektöründeki ilk menajer olarak Hamiyet Yüceses’le çalışan Mithai Babür’ün adının anılması gerektiğini vurgulamıştır.

Haldun Dormen, Küçük Sahne döneminde tatsız bir ayrılık yaşadığı Cahit Irgat’ın da kendisiyle tekrar çalışmak istemesi üzerine, büyük oyuncuyu tekrar davet eder. Bir aile komedisi olan Eski Çamlar Bardak Oldu oyununu Melih Vassaf dilimize çevirmiştir. Altan Erbulak’ın tiyatro tarihindeki ilk rejisidir. Göksel Kortay bu oyunda oynadığı anne rolüyle büyük başarı sağlar ancak Dormen, Kortay’ın hakkı yenilerek İlhan İskender Ödülü’nü küçük bir oy farkıyla kaçırdığını yazar. (Dormen, 2017, s. 285) Cahit Irgat, Ali Poyrazoğlu, Hadi Çaman, Nevra Serezli, Tülin Oral, Emel Mesçi’nin oynadığı oyun, Haldun Dormen’in Ankara’da keşfettiği Kerem Yılmaz’ın de İstanbul’daki ilk önemli rolüdür. Oyunun başka bir özelliği, artık Dormen Tiyatrosu’nun vazgeçilmez dekoratörü olacak olan Osman Şengezer’in de İstanbul Tiyatroları için yaptığı ilk dekor olmasıdır. Ankara Sanat Tiyatrosu’nda Sarıpınar 1914 oyununda büyük başarı sağlayan Şengezer ile Dormen’in uzun süreli işbirliği ve dostluğu bu oyunla atılmıştır.

Haldun Dormen, Ali Poyrazoğlu’nun aksine, Derin Mavi Deniz ve Rus Gelir Aşka oyunlarının gişe başarısı sağlamadığını belirtir. Ali Poyrazoğlu ise, kendi çevirisi olan Rus Gelir Aşka’da telif sıkıntıları yaşandığını, oyunun bu yüzden kaldırıldığını belirtmiştir, Sermet Erkin de oyunda kast değişikliği yapılamamış olması nedeniyle erken sonlandırıldığını vurgulamıştır. İstanbul’a Dormen Tiyatrosu’nu izlemek için özel olarak gelen Londra Tiyatro Festivali Yöneticisinin isteğiyle, Yaygara 70 ve bu prodüksiyonu takip eden Uyy Balon Dünya’nın karma hale getirilmesiyle ortaya çıkan İstanbul Masalı adlı oyun önce Roma’da, ardından Ralph Richardson, Rex Harrison gibi ünlü İngiliz oyuncuların katıldığı bir açılış gecesinin ardından Londra’da bir hafta kapalı gişe oynanmıştır. İstanbul Masalı, bazı skeçlerin ve şarkıların kolajıdır, yerel motifler taşıdığı

için yurtdışı seyircisinin ilgisini çekmiş, ancak turne dönüşünde Türkiye’de aynı ilgiyi görmemiştir.

Dormen Tiyatrosu’nun, içgüdüsel olarak Ses Tiyatrosu’na geçişiyle daha yerel bir repertuvar anlayışı benimsediğini belirtmiştik. Ancak ne gariptir ki, bunu çok yakın çalıştıkları Refik Erduran, Turgut Özakman, Selçuk Kaskan, Yaşar Kemal ve bir süre ekipte bulunan Başar Sabuncu gibi yerli yazarların özgün oyunları ile değil biçimsel arayışlar, tiyatromuzun geleneğinde olan komediler, eğlencelikler, operetlerle gerçekleştirmiştir. Ses Tiyatrosu’na geçiş için özel olarak yazdırılan Ayı Masalı’nın ardından, 1965 yılında Cengiz Han’ın Bisikleti’nin tekrarlanmasıyla başlayan yerli yapıt sahnelemelerine Yer Demir Gök Bakır (1966), Paramparça (1967), Turp Suyu (1968), Şerefiye (1969) ile devam edilmiştir. Haldun Dormen (2017), Ayı Masalı’nın kısa sürmesini, oyunun oyuncular tarafından doğaçlamalarla dejenere edilmesine bozulmasına bağlar. Ancak Güvemli, Ayı Masalı’nın Pasifik Şarkısı’nın zararını karşılamak için kotarılan değersiz bir yapıt olarak nitelendirir. (Tiyatro. 1963, s. 69)

Haldun Dormen, Cengiz Han’ın Bisikleti’nde seyircinin ilk versiyondaki Ulvi Uraz yumuşaklığını bulamamasına dayandırsa da (Dormen, 2017, s. 223) değişen toplum değerleri ve sosyoekonomik koşullar içinde, ilk versiyonun yadırganmaması, ancak yıllar sonra, toplumun daha yakından sorguladığı bir sorunsala sahip bir oyunun sahnelenmesi de aynı derecede yumuşak karşılanmamış olabilir. Değişen toplum değerleri ve sosyoekonomik koşullar içinde, ilk versiyonun yadırganmaması, ancak yıllar sonra, toplumun daha yakından sorguladığı bir sorunsala sahip bir oyunun sahnelenmesi de aynı derecede yumuşak karşılanmamış olabilir. Oyun İkinci Dünya Savaşı sonrasında Batıya uyumlanan ekonomik modele ve Batı öykünmeciliğine bir eleştirel yaklaşım taşır. Değişen toplum değerleri ve sosyoekonomik koşullar içinde, ilk versiyonun yadırganmaması, ancak yıllar sonra, toplumun daha yakından sorguladığı bir sorunsala sahip bir oyunun sahnelenmesi de aynı derecede yumuşak karşılanmamış olabilir.

Göksel Kortay’ın (2019), “hayatımda oynadığım en kötü oyun” dediği Turp Suyu’nun başarısızlığı ise, Dormen Tiyatrosu’nun sanat politikasında pek çok kıdemli oyuncuya reji hakkı tanınması ve Haldun Dormen’in, sanat yönetmeni olarak bu rejilere karışmaması nedeniyle provalara müdahale etmemesi yüzünden olmuştur. Turgut Borali deneyimli bir oyuncudur, ancak ilk yönetmenlik deneyimi başarısız olmuştur. Zaten yönetmeliği de benimsememiştir (Dormen, 2017, s. 287).

1967 yılında oynanan Paramparça oyunun program dergisinde Ömer Atilla, Türk Oyun Yazarlığının Dünü Bugünkü Görünümü konulu yazısında, yirmi yıl sürecinde Muhsin Ertuğrul'un da öncülüğüyle yerli yazarlarda ciddi bir artış olduğunu, başta seyircinin beğenmeyeceği konusunda bir önyargı bulunmasına rağmen, bu yargının aşıldığını belirtir, ancak Türk oyun yazarlarının halen kalıcı değerler geliştiremediklerinden yakındır. Atilla'ya göre, bazı yazarlar politize oldukları ve basın da bu konuda kendilerini destekledikleri için, bazıları da köy edebiyatını sömürme konusuna takıldıkları için tıkanma yaşamaktadırlar. Atilla'nın en çarpıcı çıkarımı ise: “Şimdilik tek tek Türk oyunlarından, ya da oyun yazarlarından söz edebiliriz, fakat bir Türk oyun yazarlığından söz etmek için bir süre daha beklemek gerekecek” savıdır:

“Bir Moliere ya da Giraudoux, Çehov ya da Gorki, Synge ya da O'Casey'yi seyrederken bu yazarların birbirlerinden çok ayrı dünya görüşlerine, kişisel değişlerine karşın ortak bir yönleri bulunduğunu görüyoruz... Burada bir ulusal değiş sorunu çıkıyor ortaya. Bizim oyun yazarlığımızın böyle bir deyişe yöneldiği, ulaştığı söylenebilir mi?... Türk oyun yazarlığı çizgisinin bu ulusal değiş düzeyine ulaşamadığını kabul etmek zorundayız”.

Selmi Andak (Cumhuriyet, 13 Mart 1970), Dormen Tiyatrosu'nun yerli oyun sergileme politikası için: “Birkaç mevsimden beri Dormen Tiyatrosu'nun Türk seyircisine kendi sorunlarıyla geniş katkıda bulunabilecek ve Türk Tiyatrosuna, Türk oyun yazarları aracılığıyla, toplum bakımından yön kazandırabilecek güçlü oyunlar verdiğini pek söyleyemeyiz!” belirlemesini yaparak Başar Sabuncu'nun Şerefiye oyununun repertuvaya alınmasını yerinde bulur. Daha önce Ankara'da oynanan ve Ankara Sanatseverler Derneği'nin 1969 yılı en iyi oyunu ödülü alan Şerefiye'de Suna Keskin, Kamuran Usluer, Nevra Serezli, Cahit Irgat, Yüksel Gözen, Hadi Çaman, Salih Güney oynamaktadırlar. Reji Erol Keskin'e aittir. Selmi Andak, “Suna Keskin çok etkileyici bir kompozisyon çizerek her rolün üstesinden gelen başarılı bir aktris özelliğini yine ispat ediyor,” der ve bütün oyuncuların başarısını över. Oyun içinse, “ne alışılmış köy tipleri, ne kartpostal gibi tipler yok, kişiler gerçek. Toplumun katları birbiriyle karşı karşıya mizah yoluyla getirilmiş,” der.

Bu arada, belki de Yaygara 70 program dergisinde sözü edilen Commedia del Arte ile halk tiyatromuzun yakınlığı nedeniyle Goldoni'nin İki Yanık Bir Alık oyunun bir uyarlaması yapılmıştır, Şahane Züğürtler'in sevilen Rus karakterleri, o dönem Beyoğlu'nda bulunan Beyaz Rusların da çok ilgisini çekince, konusu bir Rus baletin yurtdışı turnesinde ekipten kaçması üzerine kurulan Rus Gelir Aşka ve Valentin Kataiev'in yazdığı Bugün Git Yarın Gel adlı bir Rus oyunu daha denenmiş ve çok

sevilmiştir. Bu oyun bürokrasinin işlemeyen çarklarını anlatır, toplumsal bir sorunu ele alır, ancak hem bulvar tarzında seyirliği kolay bir türde olduğu, hem de ağır bir sınıfsal eleştiriye yer vermediği için, Dormen seyircisi tarafından kolaylıkla kabul edilir.

O dönem, Sururi-Cezzar Topluluğu tarafından Ümit Tiyatrosu'nda oynanan James Baldwin'ın Düşenin Dostu adlı oyunu hapishanede eşcinsellik teması üzerine kuruludur ve çok ses getirmiştir. Dormen Tiyatrosu da Frank Marcus'un Arkası Yarın adlı LGBT temalı oyununu dener. Ancak Dormen'e göre, Arkası Yarın seyirciye yabancı gelmiştir. (Dormen, 2017, s. 285) Haldun Dormen, aynı dönemde oynanan Anthony Shaffer'a ait Son Gülen oyununun da İngiliz bulunduğunu ve seyirciyle buluşamadığını yazar. (Dormen, 2017, s. 307) Dormen Tiyatrosu'nun repertuarında yıllar boyu nice yabancı oyun bulunduğu göz önüne alınırsa, Haldun Dormen'in, son sezonlarındaki oyunlarının seyirciye yabancı gelmesinden yakınması, aslında değişen bir seyirci profilinin göstergesidir. Arkası Yarın LGBT ağırlıklı konusu nedeniyle yadırganmış olabilir polisiye bir gerilim olan Son Gülen (Sleuth) tezin yazıldığı tarihlerde bile halen Göksel Kortay çevirisiyle pek çok tiyatronun repertuar tercihleri arasında yer almaktadır. Bilindiği gibi, başta oyun metni olarak yazılan ve ardından sinema senaryosuna da çevrilen Son Gülen (Sleuth), Laurence Olivier-Michel Caine ve yıllar sonra Michael Caine- Jude Law'un başrolünü oynadığı iki önemli film olarak sinema tarihine de geçmiştir.

Son Gülen, aynı zamanda Metin Serezli'nin iki rolü birden büyük ustalıkla oynamasıyla öne çıkmıştır. Oyunun ikinci perdesinde aynı karakterin farklı bir evresini oynayan Serezli, iki rol arasındaki değişimi, makyajı, kostümü ve oyunculuk yaklaşımıyla büyük beğeni toplar. Serezli, temsil bitiminde selamlamada alkışı keserek, seyirciden karakter değişimi hakkındaki sürprizi gizli tutmasını rica eder. Hatta, oyunun program dergisine bir uydurma isim yazılarak, sanki rolün değişik yaşlarını farklı kişiler oynuyormuş havası yaratılmıştır. Oyunun yarattığı yenilik, Ankara turnesinde: "Ankaralılar alışagelmedikleri bir oyunu hayranlıkla izliyorlar. Son Gülen oyunu nefes kesiyor" (Hür Anadolu) olarak basına yansır. Göksel Kortay'ın çevirdiği ve sahneye koyduğu oyunda Erol Keskin de büyük bir ustalık örneği gösterir. "Serezli ve Keskin birbirleriyle adeta yarış edercesine ne kadar güzel oynuyorlardı... Ve ben polisiye oyunlardan hiç hazzetmeyen biri olarak ayakta alkışladım. Göksel Kortay'ın, Metin Serezli'nin ve Erol Keskin'in her yıl yeniledikleri sanatçı kişilikleri sayesinde".

Usta oyuncu Metin Serezli, 1968-69 sezonunda da Şeytanın Oyunu oyununda iki rol birden oynamıştır. Birinci perdede karakterin yaşlılığı, ikinci perdede gençliğini yorumlamıştır. Nevra Serezli, eşinin oyunundaki dönüşümünü ve yakışıklılığını “İkinci Perde’ye çıktığı zaman seyirciden büyük bir nida ve alkış gelirdi” diyerek anlatır (N. Serezli, kişisel iletişim, Mayıs 2019). Araştırmacı, Tiyatrokare’de çalıştığı büyük usta Metin Serezli’ye bazı anılarını sorduğu zaman, Şeytanın Oyunu oyununda, o dönemin “matine idol” olarak tanımlanan bir “fenomenlik” anlayışından söz edilmiştir. Bu anlayış matinelerdeki kadın seyirci çoğunluğunun ve sinemanın da etkisiyle, o dönem bütün dünyadaki oyunlarda aranan bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dormen Tiyatrosu, Londra turnesinin dönüşünde, hem 12 Mart döneminin karanlık geceleri, hem kentsel dönüşümle Beyoğlu’nun çöküşü nedeniyle bazı oyunlarını şehrin merkezi haline gelen Şişli Ümit Tiyatrosu’nda oynar. Ancak seyirci yaşlanmıştır, gece sokağa çıkmaktan ürkmektedir, haftada üç matine de tiyatronun giderlerini çevirmek için yeterli değildir. Öte yandan, televizyon bir eğlence aracı olarak öne çıkmış ve evlerde daha konforlu bir seyir keyfi yaratıldığı için tiyatroya gitme alışkanlığını kaybetmiş. Bu dönemden sinema da nasibini almış ve erotik filmler furyası başlamıştır. Dormen’e göre tiyatro Londra dönüşünde kapansa, çok daha az borçla kapanacaktır. (Dormen, 2017, s. 338). Ancak, Londra dönüşünde, biraz da ekibinin etkisiyle, direnmeye devam etmesi kendisine maddi açıdan çok kan kaybettirir.

Dormen’in babasını yitirliğini, ailesindeki başka kayıpları, ekipten Tülin Oral’ın eşi Erdöl Boratap’ın siyasi nedenlerle hapse girmesi gibi olaylar da topluluğun moralini ve üretim heyecanını düşürmüştür. Zaten ekibinin çok önemli isimleri (Metin Serezli, Nisa Serezli, Altan Erbulak, Erol Keskin, Ayfer Feray vb.) çeşitli nedenlerle topluluktan kopmuştur. Artık oyunlar gişe başarısına sahip olsa da ödenemeyecek ağır borçlar vardır.

Dormen Tiyatrosu’nun son dönemlerinde sahneye konulan Colette’in Gigi’si Zeynep Tedü’nün, Howard Lindsay’in Evimizdeki Hayat oyunu Kamuran Yüce, Hadi Çaman, Tülin Oral’ın başarılı oyunculuklarına rağmen durumu kurtaramaz ve Haldun Dormen tiyatrosunun kapanmasına karar verir: “Dormen Tiyatrosu serüveni bitmişti artık... Pişman değildim hiçbir şey için. Severe isteyerek yaşamıştım o yılları. Namuslu, efendice işler yapmıştım. Başarılı bir yönetmen, başarısız bir iş adamı olmuştum ama gururla bakabiliyordum geriye” (Dormen, 2017, s. 339).

Dormen Tiyatrosu, 14 yılda farklı türlere ait 65 oyun oynamış, yüzlerce oyuncuya gelir kaynağı sağlamış, pek çok yıldız yetiştirmiş, kurumsal bir kimlik olmayı başarmış

İstanbul ve Anadolu’da on binlerce seyirciyle buluşmuştur. Reji anlayışıyla tiyatromuzun kalp atışlarını hızlandırmış, çağdaş bir oyunculuk anlayışına ulaşmıştır. Her türden oyunları deneyen, ilk Batılı müzikali oynayan, komedilerde ustalaşan tiyatronun 10. yılında program dergisinde bazı veriler bulunmaktadır. Bu istatistikten sonra tiyatro altı yıl daha devam etmiş ve kuşkusuz yeni veriler oluşmuştur. Ancak 1966 yılındaki veriler yakın tiyatro tarihimiz açısından önem taşır:

Dormen Tiyatrosu’nda en az oynanan eser Tennessee Williams’ın *Bu Evde Çökme Tehlikesi Var* adlı oyunudur. Bursa Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu’nun açılışında sadece bir kez temsil edilmiştir. En az oynanan oyunlar arasında Küçük Kulübe 17 temsil ile ikinci durumdadır

- Kuruluşundan bu yana Dormen Tiyatrosu’nda 113 oyuncu rol almıştır. Bu 113 oyuncudan 62’si erkek, 51’i kadındır. Bu 113 oyuncudan 52’si sadece birer eserde rol almıştır.
- Dormen Tiyatrosu’nda en çok piyeste rol almış erkek sanatçılar Metin Serezli ve Erol Günaydın’dır. Metin Serezli 25, Erol Günaydın 20 oyunda rol almıştır. Rol aldığı eserlerde her gece halkın karşısına çıkma rekoru Metin Serezli’dedir. Tam 2 bin 145 temsilde sahneye çıkmıştır.
- Kadın sanatçılar arasında en çok eserde Ayfer Feray rol almıştır. 22 ayrı oyunda oynamıştır.
- Dormen Tiyatrosu’nda temsil edilen eserlerden 32’sini Haldun Dormen sahneye koymuştur. Ayrıca 4 eseri Tunç Yalman, 2 eseri Yılmaz Gruda, iki eseri Erol Keskin, 1 eseri Ulvi Uraz, bir eseri de Engin Cezzar sahneye koymuşlardır
- Dormen Tiyatrosu’nda en fazla dekor yapan dekoratör Duygu Sağıroğlu’dur. 18 eserin dekorlarını hazırlamıştır. Teoman Orberk 10 eserle ikincidir. En fazla kostüm hazırlayan kostüm dekoratörü Güler Erenyol’dur. 27 eser için kostüm tasarlamıştır. Donanımlı tiyatro insanı Erol Keskin 6 eserin kostümlerini hazırlamıştır.
- Dormen Tiyatrosu’nda oynanan oyunlar içinde oyuncu kadrosu en kalabalık olanı Pasifik Şarkısı’dır. Bu oyunda tam 10 kadın ve 18 erkek oyuncu rol almıştır. Pasifik Şarkısı, aynı zamanda özel tiyatro prodüksiyonları içinde de en büyük kadrolu oyunlardan biridir.

Bu sayılara, kaba bir hesaplama altı yıl içinde 23 yeni oyun daha oynandığını, Dormen Tiyatrosu'nun 16 yılda oynadığı temsil sayısının 6 bin 500'ü bulunduğunu (Tiyatro 72), 285 kez oynanan Şahane Züğürtler'in rekorunu 330 kez oynanan Bit Yeniği'ne kaptırdığını, Eski Çamlar Bardak Oldu'nun 203 oyunla Şahane Züğürtler'in arkasından geldiğini, ekleyebiliriz. Ayrıca, 180 oyun oynandığı zaman ikinci olan İkinci Baskı oyununa, 180 kez oynanan Şahane Dul ve 179 oyunla oynanan Bugün Git Yarın Gel oyununun da eklendiğini, Oliver'ın da figürasyon kadrosuyla beraber, 28 oyuncunun oynadığı Pasifik Şarkısı'nın kalabalık kadro sınırını zorladığını ilave edebiliriz. Duygu Sağıroğlu'nun yerini ise, Dormen Tiyatrosu'nun birinci döneminin sonları ve ikinci döneminde ekibin çok önemli parçası olan Osman Şengezer almıştır.

Dormen Tiyatrosu'nda en çok sahneye çıkan oyuncu rekoruna sahip olan Metin Serezli'nin bu rekorunu, onuncu yıl sonrasında ve ikinci Dormen Tiyatrosu döneminde de devam ettirdiği kesindir. 10. yılda kadın oyuncu rekorunu elinde tutan Ayfer Feray ise, geçirdiği talihsiz kazadan sonra, Kaygısız oyunuyla yine tiyatroya dönmüş, ancak bu oyunun pek sevilmemesi ve kendi tiyatrosunu kurması ile bu alandaki rekorunu kaptırmıştır. Altan Erbulak, tiyatronun 10. Yıl program dergisi için yazdığı yazıda şöyle der:

“Haldun önce kendimize güveni öğretti bize. Arkasını belediyeye dayamış koskoca Şehir Tiyatrosu'nun yıllar yılı gerçekleştiremediği bir şeyi genç bir adam minicik bir tiyatrodan gerçekleştirmişti. Adı Haldun Dormen'di. Türkiye'de ilk defa bir özel tiyatro muhasebesinden, oyun disiplinine kadar tıkr tıkr işleyen bir düzeni gerçekleştirmişti. Yapılanları başta delilik diye niteleyenler şimdi şaşkınlık ve hayranlıkla izliyorlardı... Türkiye'de bir özel tiyatronun 10. yılını kutlaması büyük başarı”

Gülriş Sururi ise (2016, s. 441), kariyerinde önemli bir geçiş oluşturan Dormen Tiyatrosu'nun kapanış gecesi için de duygularını şöyle aktarır:

“Dormen Tiyatrosu'nun kapanış gecesini anımsıyorum... Salona baktım, yıllardır gala gecelerini dolduran şık hanımlar ve beylerden pek kimseler yoktu ortada. Salon dolu bile değildi. Ben locada gözyaşlarımı tutamazken, onca yıl sonra bir tiyatronun perdesini kapatmak cesaretini kendinde bulamamıştı Dormen Tiyatrosu'nun geleneksel davetlileri... Sahnede yedi sekiz kişi oynuyordu galiba. Ancak veda merasimi başlayınca doluşuverdi sahneye tüm Dormen oyuncularını...Yaşlı gözlerle Haldun'un onları selamlayışını izledim... Haldun onları selamladı o gece tek başına. Birden Haldun'u çok sevdiğimi düşündüm.”

Dormen, “garip bir cenaze töreni” olarak tanımladığı gecenin o anını kitabında şöyle aktarır: “Sahnenin ortasına gelince durdum. Yıllardır kim bilir kaç kez aynı hareketi yapmış, seyirciyi şu durduğum yerden aynı şekilde selamlamıştım. Oysa şimdi ilk kez

sırtımı döndüm seyirciye ve eğilerek yıllarca beraber çalıştığım oyuncularımı selamladım. Bu hengâme arasında Göksel Kortay’ın ağladığını gördüm” (Dormen, 2017, s. 23-24).

Dormen’in yakın dostu Göksel Kortay’da o anları: “Kapandığı gün hepimiz ağlıyoruz. Haldun dönüp, ‘bundan sonra ne yapıyoruz’ dedi?” sözleriyle anlatır (Kortay-2019).

Dormen, kitabında (2017, s. 339) söz ettiği gibi, tiyatronun kapandığı gecenin sabahında kahvaltıdaki arkadaşlarına yeni televizyon projesi hayalinden söz konuşmuştur.

Kapanış gecesinde, Altan Erbulak ve Metin Serezli de Dormen Tiyatrosu’ndan ayrıldıktan sonra kurdukları Çevre Tiyatrosu’nun oyunları biter bitmez Dormen Tiyatrosu’na gitmiş, Haldun Dormen’in yalnızlığını paylaşmak istemişlerdir.

“Sonra birden yalnız kalmak istedim... Salon boşalmıştı. Kimseler yoktu koca tiyatrodan... Hey gidi hey diye düşündüm... Neler oynamıştık on yıl süreyle, şu gerçekten emektar sahnenin üzerinde... Kimler gelip geçmişti şu kulislerden. Sanki hepsi birden boş koltuklara oturmuş sessizlik içinde beni izliyordu şu anda. Birden garip bir ses duydum locaların birinde... İkinci locada Altan’ın oturduğunu fark ettim... Altan, ‘burası benim tiyatromdu, kapanmaması lazımdı,’ diye mırıldandı.” (Dormen, 2017, s. 25).

Dormen Tiyatrosu’nun pek çok oyununun çevirmeni, bazen de en gerçekçi eleştirmeni olan, tiyatronun en parlak zamanlarının yanı sıra, en karamsar günlerine de tanık olan Betül Mardin, 1977’de eski eşi Dormen’e bir sürpriz yaparak Dormen Tiyatrosu için hayali bir 20. yıl kutlaması düzenler. Kenter Tiyatrosu’nda düzenlenen bu gece için Dormen Tiyatrosu’nun bütün eski emekçilerinin adresi bulunur, herkese özel davet mektupları gönderilir. Kendini en eski Dormen Tiyatrosu öğrencisi olarak tanımlayan Haldun Dormen, geceyi şöyle anar:

“Eski yer göstericilerimizin en şık kılıklarıyla bu geceye katılmaları beni çok duygulandırdı. Betül ve yardımcıları, eski tiyatromuzun arka sokağındaki araba kahyası Remzi’yi bile unutmamışlardı... Remzi’nin bana o gece gönderdiği tek gülün üzerindeki kartta, ‘Sevgili Haldun Abiciğim, eski günler öylesine arıyorum ki’ yazılıydı.” (Dormen, 2017, s. 411)

Bu örnek bile başlı başına, Dormen Tiyatrosu’nun kent kültüründe nasıl bir önem taşıdığını, Beyoğlu’nda nasıl önemli bir yer tuttuğunu açıklamaya yeterlidir.

Şahane Züğürtler’in ilk perdesinin Ayfer Feray-Haldun Dormen tarafından oynandığı, İrma, Yaygara 70, Oliver’dan şarkılar söylendiği gecede, Dormen Tiyatrosu’nun en kıdemli ve vefalı seyircisi olarak bilinen Tevhide İpar da Dormen

üzerine konuşur ve bir İstanbullu tiyatrosever olarak süreç içinde nasıl etkilendiğini anlatır.

Özetlemek gerekirse, Dormen Tiyatrosu'nun Küçük Sahne repertuarı ara sıra bulvar tiyatrosu örnekleri oynasa da, daha çok o dönemin çağdaş yapıtlarını gerçekçi bir ekolde aktarmıştır. Salon kapasitesi küçük olduğu ve sürekli yeni oyunlar çıkartıldığı için, kemikleşmiş olan seyircisini tutmayı başarmıştır. Daha büyük bir salona geçilmesiyle birlikte yeni seyirci profilleri de hedeflenmiş, yeni denemelerde böyle bir kazanım sağlanamamış, hatta kemikleşmiş seyircinin kafası karışmıştır. Küçük Sahne seyircisi artık yaşlanmış, Beyoğlu'nun da çehresinin değişmesi ve siyasi çalkalanmalar nedeniyle sokağa çıkmaktan sakınır olmuştur. Dormen Tiyatrosu'na geçildikten sonra da, genç seyirci politik tiyatroyu yeğler olmuş, Nâzım Hikmet, Yaşar Kemal'lerin sahneye taşınması, Şehir Tiyatrosu'nda yeni denemeler yapılması, Devekuşu Kabare Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu'nun yenilikçi prodüksiyonlarıyla, dönemin sosyal koşullarına da koşut olarak yeni bir tiyatro arayışına girmiştir. Göçün başlamasıyla değişen eğlence anlayışına hizmet etmek için yerelleşmeye gidilmiş, ancak yeni kentli profilinin tam olarak fotoğrafı çekilememiştir, ulusallık ve yerellik arayışları köksüz kalmıştır. Dönemin tiyatrosunda, televizyonla da güçlenen oyuncuların kurduğu küçük bulvar tiyatrolarının komedileri hâkim olmaya başlamıştır, öte yandan Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü, Nejat Uygur gibi ustalar da Dormen komedileriyle ciddi bir rekabet oluşturmaya başlayarak, seyirciyi kendi yönlerine çekmeye başlamıştır. Dormen, repertuar politikasını değişen seyirci profilinin arayışına hizmet etmek adına değiştirse de, artık sadece belli bir türde uzmanlaşmış olan kadrosu esnek hareket edememiştir.

Aynı dönemde aynı türde oyunlar oynayan Kent Oyuncuları ve Sururi-Cezzar Tiyatrosu ile bazen tatlı bir rekabete girilmiştir. Bu sinerji olumlu sonuçlar doğurduğu kadar, bazen de olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Tiyatrolar birbirlerinin tutan oyunlarının formüllerini uygulamaya çalışmış ve kendi sanat politikalarıyla ters düşecek seçimler yapmışlardır. Dormen'in kadrosunun da bölünmesi ve güçlü oyuncularının kendi tiyatrolarını kurmaya yönelmesi de olumsuz bir etki yaratmıştır. Nitelikli oyuncularını kaybeden Dormen, niceliğe yönelerek, kalabalık prodüksiyonlar yapmış, dekor, kostümde çekicilik adına büyük masraflara girmiş ve bu prodüksiyonların maddi zararlarını başarılı oyunları dahi kapatamamıştır. Öte yandan, aynen Direklerarası örneğinde olduğu gibi, bu kez de Beyoğlu'nun trafiği değiştiği için ve toplu vasıtalar Taksim'den yukarı gitmediği için Taksim'e ulaşmak da büyük sorun olmuştur.

Her ne kadar, Haldun Dormen'in anılarının birinci kısmı Sürçü Lisan Ettikse Dormen'in: "Bir daha Dormen Tiyatrosu adı altında bir topluluk kurmayı düşünmüyorum" sözüyle bitse de, 1984'te hayata geçen İkinci Dormen Tiyatrosu, kendi tarzında büyük başarıya ulaşmıştır. Hatta gerek repertuvar politikası, gerek kadrosu bakımından daha tutarlı bir yapıdadır ve süreklilik taşımıştır. İkinci Dormen dönemi bittikten sonra da boş durmamış olan Usta, tezin yazıldığı tarihte halen 92 yaşında bir oyuncu olarak sahnededir, salgın sürecine ve bazı sağlık sorunlarına rağmen, yazar ve yönetmen olarak yeni projeler tasarlamaktadır.

4.2.2. Kenter Tiyatrosu dönemi

Çalışma kapsamında daha önce bahsediliği üzere, Muhsin hocalarını takiben Ankara'dan İstanbul'a gelen ve Salıncakta İki Kişi oyunundaki büyük başarılarıyla dikkat çektikten sonra, bir süre için, Muhsin Ertuğrul'un Türkiye'nin ilk mahalle tiyatrosu olarak nitelendirdiği Site Tiyatrosu'nda (Gürün, 2015, s. 86) varoluş mücadelesi vererek, tekrar Karaca Tiyatro'ya dönen, ancak bu oluşum içinde bazı sorunlar yaşayan Kent Oyuncuları, yukarıda anlatıldığı gibi, Haldun Dormen'in davetiyle Ses Tiyatrosu'nun 18 seanslarında artık Kent Oyuncuları adıyla perde açar.

18 Oyunları 1962-1968 yılları arasında tam anlamıyla filizlenerek, İstanbul tiyatrosunun bir alışkanlığı olur. Daha çok öğrenciler ve gençlerin rağbet ettiği seanslar olduğu için tiyatromuzu da gençleştirmiştir. Tiyatrolar, sahneleri paylaşılarak hem aralarında büyük bir sinerji başlatmış hem tatlı bir rekabete girmiş, hem de birbirleriyle oyuncu-yönetmen alışverişi yaparak kültürel bir dayanışma da başlatmışlardır. Dormen Tiyatrosu'nun aynı salonda beraber oynadıkları Kent Oyuncuları'yla sıkı bir iş birliğine gidilmesi de özel bir tiyatro için, bizde yepyeni bir anlayış eseri idi. (Tiyatro 1963, s. 60) 1960'ların Türkiye'de özel tiyatro alanında altın çağ olarak anılmasının nedenlerinden biri de budur.

Bu işbirliğinde oyun saatlerinin paylaşılması kadar, prova saatlerinin de paylaşılmasına değinilmelidir. Haldun Dormen (2017), Şahane Züğürtler ile ilgili anılarını hatırladığı zaman, sorunlu genel provanın bile öğleden sonra erken saatte bitirilerek, salonun Kenter Tiyatrosu'nun oyunu için hazırlandığını anlatır. Yıldız Kenter ise: "Dormen Tiyatrosu'nda saat 18.00'larda oynadığımız için akşamları prova yapamazdık, çünkü bizden sonra onların oyunu olurdu. Bu nedenle sadece gösteri değil, prova saatlerini de paylaşmamız gerekiyordu. Çok bilirim sabah 5.30'da provaya başladığımızı," demiştir (Gürün, 2015, s. 136).

Kent Oyuncuları, 1962-63 sezonunda Eugene Ionesco'nun Sandalyeler-Ders, Jean Kerr'in Mary Mary, Anton Çehov'un Martı oyunlarını, 1963-64'te Necati Cumalı'nın Derya Gülü, Edward Albee'nin Kim Korkar Hain Kurttan, Joseph Stein'in Gülerek Giriniz, Peter Shaffer'ın Kalbin Sesi-Halkın Gözü, Ruth ve Augustus Goetz'in Miras, 1964-65 sezonunda Bertolt Brecht'in Üç Kuruşluk Opera, Charles Dyer'in Taşralı, Hidayet Sayın'ın Pembe Kadın, 1965-66'da Sidney Kingsley'nin Karakolda, Brian Friel'in Ver Elini Yeni Dünya, 1966-67 sezonunda Orhan Asena'nın Fadik Kız, Turan Oflazoğlu'nun Deli İbrahim, Melih Cevdet Anday'ın Mikado'nun Çöpleri, Neil Simon'un Bir Garip Çift oyunlarını oynamışlardır. Nalınlar 1961-62 sezonundan sonra 2. sezonda da sürmüş, Pembe Kadın da ve Ver Elini Yeni Dünya da iki yıl boyunca sahnelenmiştir.

Dormen Tiyatrosu çatısı altında ve turnelerde Sandalyeler-Ders 36 kez, Mary Mary 116, Martı 54, Nalınlar aralıksız iki yıl boyunca 169, Kim Korkar Hain Kurttan 84, Gülerek Giriniz 80, Miras 52, Kalbin Sesi-Halkın Gözü 81, Üç Kuruşluk Opera 74, Taşralı 106, Pembe Kadın iki yılda toplam 389, Ver Elini Yeni Dünya iki yılda toplam 109, Fadik Kız 115, Deli İbrahim 51, Bir Garip Çift 98, Mikado'nun Çöpleri 108, Küçük Şeyler 32, Bir Aşk Hikâyesi 98 kez sahnelenmiş olup, 1962-63 sezonu 118 bin 691, 1963-64 sezonu 89 bin 883, 1964-65 sezonu 143 bin 686, 1965-66 sezonu 120 bin 541, 1966-67 sezonu 111 bin 829, 1967-68 sezonu 99 bin 554 izleyiciyle buluşmuştur.

Topluluğun bu süre içinde sahnelediği oyun repertuarı incelediğinde öncelikle Nalınlar, Pembe Kadın, Derya Gülü, Mikado'nun Çöpleri gibi büyük başarı kazanan yerli oyunlar göze çarpar. Ancak ilk üç yılki repertuarda Sandalyeler-Ders ve Üç Kuruşluk Opera gibi biçimsel açıdan yenilikçi oyunlar olsa da, repertuarda ağırlıklı olarak 19. yüzyılın ilk yarısında Batı Avrupa'da ortaya atılan "iyi kurulu oyun düzeni" (well made play) dikkat çeker. Miras, Karakolda, Ver Elini Yeni Dünya gibi oyunlar buna örnektir.

Kent Oyuncuları'nda çok uzun süre oyunculuk, yönetmenlik, yöneticilik yapmış olan Prof. Mehmet Birkiye (kişisel iletişim, Ağustos 2019) Kent Oyuncuları'nın repertuar seçimi üzerinden Türkiye tiyatrosuna getirdikleri ilkleri şöyle belirlemiştir.

"Bence Kent oyuncuları, dolayısıyla sonrasında da Kenter Tiyatrosu bir tür Amerikan realizmini getirmiştir. Yıldız Hanım ve Müşfik Abi'nin Rockefeller Bursuyla Amerika'ya gitmeleri, orada Stella Adler'in okuluyla tanışmaları onları etkiledi. Amerikan realizmiyle yakınlaştılar. Devlet Tiyatrosu'nun getirdiği o ağır dilden daha doğal, sade bir dil tercih ettiler ve oyunlarında gündelik konuları inceleyen bir tiyatro anlayışını benimsediler. Oyunculuktaki Amerikan sahiciliği ve doğallığını taşıyan bir gruptur, bu bakımdan ilktir."

Genco Erkal ise Kent Oyuncuları'nın oyunculuk ekolünü: "Kenterler, Carl Ebert kuşağı ve birinci kuşağı. Carl Ebert'in kendisi de onlarla çalışmış. Sonra onların kopyalarının kopyaları çıktı ve o yüzden fosilleşti. O zaman çok esaslı bir ekoldü" diyerek daha çok Devlet Tiyatrosu'nun ilk dönemlerine dayandırmıştır.

Tezin, Küçük Sahne bölümünde görüldüğü gibi, Muhsin Ertuğrul ile çalışan Haldun Dormen, ağıdalı oyunculuk biçimini kırmıştır. Devlet Tiyatrosu geleneğinde yetişmiş olan Kent Oyuncuları da insanı en ayrıntılı ve zengin biçimde sahneye taşımıştır. Müşfik Kenter'in konservatuardaki öğrencileri, hocalarının "sahnede insan gibi davran" sözünü hep hatırlarlar.

Yıldız Kenter'in Çehov sevgisi bilinmektedir. Ancak Kent Oyuncuları'nın Dormen Tiyatrosu repertuarında klasikler arasında sadece Çehov'un Martı'sı yer almaktadır. Neil Simon'ın Bir Garip Çift oyunu dışında bulvar tiyatrosu örnekleri ise çok azdır. Kuruluşunun ikinci yılında Site Tiyatrosu'nda konumlanmaya çalışan topluluk Claude Magnier'in Evdeki Yabancı adlı komedisini oynadığı zaman, eleştirilmiştir. Bu eleştirilerden biri de Osman N. Karaca'nın 15 Ekim 1960'da Akşam Dergisi'nde yer alan ve yenilikçi bir ekibin Muammer Karaca Topluluğu ile eşleşen bir oyun seçiminin eleştirilmesidir. Kendi salonuna kavuştuktan sonra çıkarttığı onuncu yıl program dergisinde de "bir topluluk on yılda oynadığı 40 oyundan 10'unu tiyatro sanatının gerekleri içinde, ona ihanet etmeden, eğlendirme niteliği ağır basan oyunlara ayırmışsa, tiyatro için gerekeni yapmıştır kanısındayız" denilerek, komedilere mesafeli yaklaşıldığı belirtilmiştir.

Ankara Devlet Tiyatrosu'nda Öfke oyunuyla ilk reji deneyimini gerçekleştiren Yıldız Kenter, Kent Oyuncuları'nda pek çok oyun sahneye koymuştur. Ancak, reji konusundaki düşüncelerini "Yönetmenlikten çok oyunculuk ilgimi çekiyor" olarak özetler. (Gürün, 2015 s. 74) Bunun nedeni, yönetmenin ne kadar planlama yaparsa yapsın, elindeki oyuncu malzemesine göre hareket etmek durumunda olmasıdır. "Bazı rejisörler var ki, oyunlardaki fikirleri önemsiyorlar. Ben görünüşü önemsiyorum... İnsan halleri beni çok ilgilendiriyor..." (Gürün, 2015, s. 74).

Mehmet Birkiye de (kişisel iletişim, Ağustos 2019), Yıldız Kenter'in ilk rejisinden başlayarak, oyun seçimi ve yorumu ile ilgili olarak şöyle demiştir:

"Seçtiği oyunlarda, mesela Devlet Tiyatrosunda bile yaptığı Öfke oyununda daha küçük insana döner, daha ev içi oyunlara döner. Kendi tiyatrosunda da büyük prodüksiyon zaten

özel tiyatro olarak zordu, o nedenle daha insanı temel alan oyunlar yapmayı tercih ettiler...
Daha gündelik şeyleri konu eden insana dair oyunlar yapmayı seçtiler.”

Dormen Tiyatrosu salonunu kullandıkları dönemde de Yıldız Kenter, Müşfik Kenter, Şükran Güngör’ün dışında, Ankara’dan hocaları Mahir Canova, Kenterler’in Brecht yorumlamasını sağlayan Tuncay Çavdar ve Türkiye’yi Ionesco özelinde “uyumsuz tiyatro” biçimiyle tanıştıran Genco Erkal dışında bir yönetmene rastlanmaz. 17 oyun sadece 6 yönetmene teslim edilmiştir. Kenter ve Dormen tiyatrolarında uzun süre oynayarak, yapılanmayı çok iyi gözlemleyen Göksel Kortay (kişisel iletişim, Haziran 2019), iki tiyatroyu karşılaştırdığı zaman, “Dormen yönetmen tiyatrosuydu, Kenter star tiyatrosuydu. Seyirci Yıldız- Müşfik’i arardı. Halbuki Dormen’in başlarında Haldun oyunların çoğunda oynamazdı bile,” demiştir.

Prof. Mehmet Birkiye (kişisel iletişim, Ağustos 2019), Kent Oyuncuları’nın rejî anlayışını şöyle değerlendirir:

“Tiyatroda rejîyi pek istemiyorlardı. Sonraları tiyatroya benim ısrarlarımla getirilen bir şey oldu. Onlar için çalışma, karşılıklı metni incelemektir, metni incelediğinizde doğal mizansen zaten kendiliğinden çıkıyordu. Kabiliyetli insanlar zaten nerede olmaları gerektiğini hep çok iyi biliyorlardı ama bu bir rejî kavramı getirmiyordu. Metnin o zaman bir tek orijinal yorumu oluyor, o da görünen yazılmış versiyonu. Bu da seyirciye aynı şeyi izliyormuşsun hissi veriyordu.”

Kent Oyuncuları, daha Karaca Tiyatrosu zamanında sahneledikleri Şarkının Sonu oyununda Her Oynayan Oynatamaz başlığıyla, iyi bir oyuncunun her zaman iyi bir yönetmen olmayacağı uyarısıyla karşılanmış ve Müşfik Kenter’in rejîsi eleştirilmiştir. (Benk, Dünya, 18 Mart 1960) Kenter kardeşler yönetmenliği ikinci planda tutmalarına rağmen, çoğu oyunun rejîsini kendi kendilerine kotarmıştır

Kent Oyuncuları’nın Ses Tiyatrosu prodüksiyonları arasında, biçimsel olarak yukarıda açıklanan Amerikan realizmine en uygun oyunları Edward Albee’nin yazdığı ve Kent Oyuncuları’nda çok beğenilen Kim Korkar Hain Kurttan olmuştur. Amerikan gerçekçiliği biçimi dışında kalan iki oyun da Genco Erkal’ın yönettiği Sandalyeler ve Ders ile Tuncay Çavdar’ın Üç Kuruşluk Opera ‘dır.

Sandalyeler oyununda İhtiyar Kadın Yıldız Kenter, İhtiyar Adam Müşfik Kenter, Sözcü Genco Erkal, Ders oyununda Marie Alev Koral, Öğrenci Yıldız Kenter, Profesör Müşfik Kenter tarafından oynanmıştır.

Genco Erkal, Sandalyeler ve Ders oyunlarının ardından, tiyatromuzda büyük başarı sağlayan Aslan Asker Şvayk oyununu öncelikle o dönem kadrosunda bulunduğu Kenter

Tiyatrosu'na teklif etmiştir. Kendisi oyunun yönetmenliğini yapmak, Müşfik Kenter'in de Şvayk rolünün oynamasını istemektedir. Ancak Müşfik Kenter, uyumsuz tiyatro izleri taşıyan bu oyunu, özellikle epizodik yapısı nedeniyle reddeder. "Ben Asker Şvayk'ı ilk Müşfik oynasın diye götürdüm. Baktı ve bu tiyatro değil yahu, kabare dedi. Sonraki yıllarda da bu tiyatro değil anlayışını devam ettirdi Müşfik. Ona göre bunlar onun tiyatrosuna uygun değildi." (Erkal, 2019).

Mehmet Birkiye de, Keşanlı Ali Destanı'nın Yıldız Kenter'e teklif edildiğini, ancak oyunun finalinin havada kaldığı gerekçesiyle, bu prodüksiyonu yapmaya yanaşmadığını söyleyerek: Kenter'in iyi kurulu oyun anlayışını şöyle özetlemiştir: "Sonunun havada bitmesine hiç gelemezdi, iyi kurulu oyun olmalıydı. O realizmin etkisi vardı." (Birkiye, 2019).

Aslan Asker Şvayk projesinin reddedilmesi, Erkal'ın 1956 yılında Karaca Tiyatrosu'nda Birleşmiş Oyuncular bünyesinde işbirliği yaptığı Kenterler'den kopmasına neden olur. Ancak, Erkal, Kent Oyuncuları'nda yaşadığı profesyonelliğe geçiş dönemini şöyle anlatır

"Kenterlerin müthiş bir kadrosu vardı. Cahit Irgat, Turgut Borali, Kamuran Yüce, Sadri Alışık... Kadrosu tamamen starlardan oluştu. Bütün kadro stardı ve ben onların içinde 21 yaşında bir tıfil delikanlı olarak şaşkın kaldım. Çok yardımcı oldular, Yıldız Hanım müthiş bir hocaydı ve ondan çok şey öğrendim. Ben tiyatro okumadım ama çok donanımlıydım. Robert Koleji'ndeyken kendimi iyi yetiştirdim. İngilizce ve Fransızca bilmenin etkisiyle daha yazarlar Türkiye'de bilinmeden biz Beckett biliyorduk ve onları orijinal dillerinden okuduk. Yani ben teorik olarak donanımlıydım ama oyuncu olarak amatördüm. O nedenle Yıldız Hanım'ın yanında çalışmak benim için bir konservatuar eğitimi oldu." (Erkal, 2019).

Kent Oyuncuları'nın ilk ve son kez oynadığı Brecht oyunu ise Dormen'in amatörlik yıllarındaki Cep Tiyatrosu'nun kurucularından olan ve daha sonra bir süre için Piccolo Theatre'da çalışmış olan Tuncay Çavdar'ın projesidir. Her ne kadar bu oyunun seçimi Sururi- Cezzar Tiyatrosu'nda büyük başarı gösteren Keşanlı'nın yarattığı etkileşime dayalı olsa ve basında yeni bir epik müzikal olarak tanıtılarak, müzikli olması oyunun içeriği ve biçiminden öncelikli olarak öne çıkartılsa da, Tuncay Çavdar, oyunun sahnelenmesinin ardından Oyun dergisine yazdığı ve "Tiyatroda bizden önceki kuşağın çabasını, çektiği zorlukları anlamıyor değiliz. Bu yiğit kişiler ailelerinin ve çevrenin baskısını hiçe sayıp hor görülen tiyatroculuğu bugün el üstünde tutulan bir sanat dalı haline getirmişler" diye başlayan "Tiyatroda Açık Düzen" başlıklı yazısında, değişen çağda tiyatrocuya saygı yerine, halka saygı gösterilmesinin öne çıkması gerektiğini

vurgular. Açık düzen oyun kuruculuğu üzerine, “yazar bir araç olduğunu unutmadan, kişiliğinden sıyrılmaya çalışarak, halkın içini yakan konuları ele almalı, biçim ve lisan bakımından katılaşmalara sapmadan diyalektik düşüncesinin içinde, açık bir oyun yazmaya çalışmalıdır” diyerek, Brecht’in tiyatro düşüncesini açıklar. Çavdar bu yazıda yeni tiyatronun yeni mimari içinde gerçekleşmesi düşüncesine de değinir. Ancak, bilindiği gibi, Türkiye tiyatrosu, LCC’deki arena sahne ve Ankara Meydan Sahnesi dışında, çok uzun süre çerçeve sahne geleneğini sorgulamadan sürdürür. Çavdar yazısını halk tiyatrosundan geçmeden halk tiyatrosuna gidilemeyeceğini anımsatarak bitirir. (Çavdar, 1965)

Bu yazıdan da anlaşılacağı üzere Tuncay Çavdar, Türkçeye kazandırdığı, sahne tasarımı imza attığı ve sahneye koyduğu Üç Kuruşluk Opera’da Brechtien bir sahneleme düzenini uygulamıştır. Şehir Tiyatrosu’nun olaylı prodüksiyonu Sezuan’ın İyi İnsanı’nda Shentee rolünde oynayan Ayla Algan, konuk olarak katıldığı Kent Oyuncuları’nda Polly Peachum rolünü oynar.

Tiyatroya amatör olarak Cep Tiyatrosu’nda başlamış olan Göksel Kortay (2019), Yale Üniversitesi’ndeki eğitiminin ardından Türkiye’ye gelir, hayalinde tiyatro yapmak vardır, ancak babası bu konuya mesafeli yaklaşmaktadır. Bir gece Yıldız Kenter’den aldığı telefon üzerine, babasının koskoca Yıldız Kenter’in davetinin geri çevrilmesinin yakışıksız olacağı düşüncesiyle sahneye Bayan Peachum olarak adım atar. Cahit Irgat, Üç Kuruşluk Opera ile tiyatroya tekrar döner. Oyunda Mackeath rolünü Müşfik Kenter oynamaktadır. Kadroda Yıldız Kenter, Şükran Güngör, Erol Günaydın, Sema Özcan, Kamran Usluer, Bülent Koral, Güler Kıpçak, Güler Cüreklibatür da vardır.

Nalınlar’ın büyük başarısından sonra topluluk, yine Necati Cumalı’nın Derya Güllü adlı oyununu sahneye koymaya cesaret eder. “Eleştirmenler oyuna değer kazandırmanın Kent Oyuncuları’nın yaklaşımları ve oyunculukları olduğu konusunda hem fikirdirler.” (Gürün, 2015, s. 115) Yıldız Kenter de oyunu romantik bir kıyı macerası olarak nitelendirir. Zaten Nalınlar da kavuşulamayan bir aşk hikâyesi olarak köy romantizmini içinde taşımaktadır.

Ancak, Kent Oyuncuları’nın 1964-65 yılında sahnelediği Pembe Kadın çok daha katı bir konuya sahiptir ve o döneme değin özel tiyatrolarda köy gerçekçiliğine en çok yaklaşmış olan oyundur. 1 Mart 1965’te prömiyer yapan, Müşfik Kenter’in yönettiği Pembe Kadın’da Pembe rolünü Yıldız Kenter, Kezban rolünü Sema Özcan oynamıştır. Diğer rollerde Cahit Irgat, Kamuran Yüce-Uğur Say, Bülent Koral, Göksel Kortay, Güler

Kıpçak, Erol Günaydın, Şükran Güngör vardır. Oyunun dekorunu ise uzun yıllar Kent Oyuncuları'nın tasarımlarını üstlenmiş olan Doğan Aksel üstlenmiştir. "Reji ve müzik tek kelimeyle mükemmeldi. Dekorlar o kadar güzel ve sempatik tanzim edilmişlerdi ki, seyirci farkına varmadan bir Anadolu köyünün bahçe çitleri arasında hissediyordu..." (Gürün, 1965).

Oyunun müziği Nedim Otyam'a aittir. Oyunun program dergisinde de belirtildiği gibi müzikte Türk ritim ve temalarını kullanan Nedim Otyam'ın katkısı da çok önemlidir. "Eserin müziğini yapan değerli sanatçı Nedim Otyam, seyircinin hayal gücünü müziğin vasıtasız ifade gücüyle destekliyor ve eseri zenginleştiriyor. Bu kadar güzel bir temsil için yazar ve bestecisiyle birlikte bütün Kent Oyuncuları, tiyatroseverlerin tebrikten öte, minnettarlığını kazanmışlardır". (Bürün, Yeni İstanbul) Nedim Otyam'ın tiyatroya katkısının yanı sıra, aynı zamanda Türk sinemasına ilk fon müziği besteleyen kişi olarak sinemaya katkısı da önemli bir ayrıntıdır.

Pembe Kadın, Kent Oyuncuları'nın metin, dramaturji, reji, dekor, oyunculuk gibi tüm öğelerini başarı ile uyguladığı bir ekip çalışmasıdır. Kıbrıs'tan Moskova, Leningrad, Aşkabat'a kadar dünyanın pek çok yerine turneler düzenlemiştir. Yıldız Kenter ile Şükran Güngör'ün 1965 yılındaki evliliğinin temelini de atıldığı oyundur. Ferhan Şensoy, Ses 1885 tadilatını nasıl Ferhangi Şeyler'in gişe başarısıyla tamamladıysa, Pembe Kadın da Kenter Tiyatrosu'nun temelini atılması için cesaret bulunan oyundur. Bu iki yönüyle çok uğurludur. Ancak, oyunda büyük bir kaza yaşanmış, aksesuar olarak kullanılan silahın dolu olması nedeniyle Sema Özcan sahnede göğsünden vurularak ölüm tehlikesi atlatmıştır (Gürün, 2015).

Oyunun birinci yılı, 18 Aralık 1965 yılında Divan Oteli'nde sanat dünyasına verilen bir kokteyle kutlanmıştır. Bu özel etkinlik için hazırlanan program dergisinde, "gerçek bir yerli oyunun bu kadar uzun süre aralıksız oynanması yurdumuzda ilk defa olmaktadır" denilmektedir.

Gerçek yerli oyun nedir? Kahramanları Türk olan, ancak Batılı oyun formlarında yazılmış bir oyun mu? Yoksa geleneksel tiyatromuzun bir modern uzamı mı? Bu konu tabi ki tartışmalıdır. Genco Erkal (kişisel iletişim, Temmuz 2019), Nalınlar örneğiyle bu soruya yanıt verir:

Erkal: Nasıl Keşanlı Ali, Üç kuruşluk Opera'nın yerlisi ise o da Goldoni tarzındadır. Commedia Delk'Arte'nin ortaoyununa uyarlanmış halidir. Konu köydür ama Goldoni tarzı bir kurgudur. Müthiş bir kurgusu vardır. Sonradan Sadık Şendil, 7 Kocahı Hürmüz'ü ve Kanlı

Nigar'ı bu anlayışla yazdı. Birçok yazar, Necati Cumalı'nın yolundan giderek bizim geleneksel tiyatromuzu metinleştirerek sahneye çıkardılar.

Araştırmacı: Peki Yıldız Hanım, oyun gereği şalvar giydiğinde yakışıyor muydu? Onun tarzına gidiyor muydu? Yadırganıyor muydu?"

Erkal: Müthiş yakışıyordu. Yıldız Hanımın özelliği ne kalıba sokarsan sok, olur. Ben bu kadar çok yönlü sanatçı görmedim. Antigone'de oynasın en antik tragedyadan başla Shakespeare gel, Çehov'a gel. Fars, müthiş fars oynar. Her türde başarılı olabilecek çok büyük bir oyuncu, bence onun kalibresinde başka oyuncu yok. En büyük başarısı Pembe Kadın'dır ve bir köy oyunudur. Şükran Güngör Egelidir ve Ege şivesini hepimize o öğretti. Ama şiveyi en iyi Yıldız Hanım yapardı. Şükran'dan bile iyi yapardı ki, onun kendi bilgisi. Çok yetenekli, o benim ustam, oyuncu olarak her şeyi ondan öğrendim."

Mehmet Birkiye'ye (kişisel iletişim, Ağustos 2019) Kent Oyuncuları'nın yerli oyun yaklaşımını sorulmuştur. Ancak Erkal'ın aksine, Birkiye bu oyunların Amerikan realizmi kalıplarında oynandığının altını çizmiştir:

"Araştırmacı: Peki, yerli oyunları da çok oynadıklarını görüyoruz. Mesela Nalınları'ı da öyle bir yaklaşımla mı oynadılar?"

Birkiye: Tabi ki öyle bir yaklaşımla oynadılar. Yani Amerikan Realizmi yaklaşımıyla oynadılar, o yaklaşımı bozmamaya çalıştılar. Bir kere 60 döneminde çok yoğun bir yerli oyun yazımı var. Melih Cevdet Anday, Necati Cumalı... 60 darbesinden sonra görece bir özgürlük getiren bir anayasa var, ya da belli bir gruba özgürlük getiren bir anayasa diyelim. O grubun içinde küçük burjuva, kentsoylu dediğimiz insanlar var. Bu yüzden onlarla ilgili ve onların bakmak istediği yönle ilgili birçok oyun yazıldı. Özellikle 1960'tan 1970'e kadar. Bu oyunlar da Yıldız Hanım'ın aradığı realizme uydu, çünkü onlar da bir realizm peşindelerdi."

Pembe Kadın'ın büyük başarısının ardından, 1963-64 sezonunda dört oyunluk repertuvarı sadece yabancı oyunlardan oluşan Kent Oyuncuları 1966-67 döneminde repertuvara aldıkları dört oyundan ikisini, 1967-68 sezonunda repertuvara aldıkları üç oyundan ikisini yerli yazarlara ayırmışlardır. Orhan Asena'nın yazdığı Fadik Kız, yine köy temalı bir oyundur ve yine çok önemli bir yaratıcı ekip tarafından kotarılmıştır. Müşfik Kenter'in sahneye koyduğu oyunun müzikleri Nevit Kodallı'ya aittir. Çevre düzeni Metin Deniz tarafından yapılmış, sözsüz oyunlar Oğuz Aral tarafından düzenlenmiştir. Oyunda Fadik Kız rolü Yıldız Kenter'e aittir. Kadro oldukça kalabalıktır. Şükran Güngör, Alev Koral, Pekcan Koşar, Göksel Kortay, Emin Şahin, Kamran Yüce, Güler Kıpçak, Göksel Kortay, Uğur Say, Candan İsen, Mustafa Alabora, Erdoğan Akduman, Erdal Özyağcılar, Raif Esmer, Salih Sarıkaya'nın oynadığı oyun Kemal Sunal'ın da tiyatro sahnesinde görüldüğü ilk oyundur.

Pembe Kadın, Fadik Kız prodüksiyonlarının dikkat çekici yanı, daha önce sahnelenmiş Keşanlı Ali Destanı'nda ve daha sonra sahnelenmiş Yaygara 70 oyununda olduğu gibi yazar- kompozitör iş birliğidir. Tezin sonuç bölümünde görüleceği gibi, Türkiye tiyatrosunun yalnızlaşma ve içe kapanma sürecinde, bu ve buna benzer işbirlikleri göz ardı edilmiştir. Oysa oyun sözleri ve kurgusuna renk sağlamış ve yerel doku kazandırmıştır.

Kent Oyuncuları, Fadik Kız ile eş zamanlı olarak Turan Oflazoğlu'nun Deli İbrahim oyununu sahneler. Şükran Güngör'ün Kent Oyuncuları'ndaki ilk rejisi olan Deli İbrahim, Kent Oyuncuları'nın oynadığı tek tarihi oyundur. Sultan İbrahim rolünü Müşfik Kenter, Kösem Sultan rolünü Alev Koral ile dönüşümlü olarak Yıldız Kenter oynar. Cellat Hamal Ali rolünde Kemal Sunal, Sadrazam Kara Mustafa Paşa rolünde Şükran Güngör, Cinci Hoca rolünde Pekcan Koşar vardır. Kalabalık kadro ayrıca Emin Şahin, Raif Esmer, Bülent Koral, Candan İsen, Sema Özcan, Erdal Özyağcılar, Salih Sarıkaya, Erdoğan Akduman, Uğur Say, Mustafa Alabora, Bülent Koral, Mustafa Dağhan'dan oluşmaktadır. Oyunun program dergisinde yer alan, Berna Moran'ın Sultan İbrahim ile ilgili 17. yüzyılda İngilizce olarak yazılmış iki oyunu tanıtan yazısı ayrıca ilgi çekicidir.

Deli İbrahim, Orhan Asena'nın aynı sezon program dergisinde aşağılanan bir tür olarak görüldüğünden yakındığı tarihi bir oyundur ve en önemli özelliği manzum olarak yazılmış olmasıdır:

“Manzum deyince, boyları ve uyumları aynı mısraların alt alta gelmesini gerektiren o klasik ölçüler gelmesin akla. Dramatik durumların gelişimine göre uzayıp kısalan, gevşeyip gerginleşen mısralar düzenidir burada söz konusu olan. Ölçünün sırtıtmaması için çaba gösterilmiştir. Peki neden manzum?...Tiyatro, doğuda da, batıda da şiirden, türküden, yani vezinli sözlerden doğmuştur. Her şey kaynağını kendinde taşır biraz...Demek isterim ki, tiyatroyu yine ozanlar, dünyayı ozan duyarlılığıyla kavrayanlar iş edinmeli. (...) Vezinli varlıklar olan tiyatro kişilerinin, vezinli konuşmaları gerekmez mi?” (Oflazoğlu).

Deli İbrahim, Kent Oyuncuları'nın uzun tarihinde sahnelediği tek tarihi oyundur, ancak tezin Kenter Tiyatrosu bölümünde görüleceği gibi tek manzum oyunu değildir. Öte yandan, Kent Oyuncuları'nın Derya Güllü-Pembe Kadın-Fadik Kız üçlemesindeki kadın eksenini erkek eksenine çekmiştir. Oflazoğlu'nun (Oflazoğlu, a.g.k.) deyimiyle: “İktidar tragedyasıdır, cinsel, siyasal ve ruhsal iktidar. Oyunun baş kişisi İbrahim, yeryüzünün en güçlü devletine padişah yapıldığında, erkeklik gücü sıfırdır”. Deli İbrahim, repertuvar politikasında iktidar ve erke edilgen ya da aktif biçimde karşı koyan kadının hikâyesini

ele alan oyunları oynamış olan Kent Oyuncuları'nı, devlet-iktidar-erk-erkeklik-egemenlik eksenine çeker.

Bu ikilem aslında Kent Oyuncuları'nın uzun vadeli projelerini de etkilemiştir. İki güçlü oyuncu olan Kenter kardeşler, başrol aldıkları oyunlarda kadın-erkek ikiliği arasında kalmışlardır. Tezin Kenter Tiyatrosu bölümünde görüleceği gibi, bir dönem dargınlıklarının da etkisiyle Müşfik Kenter'in oynadığı ya da öne çıktığı oyunlar, Yıldız Kenter'in oynadığı ya da öne çıktığı oyunlar olarak belirlenen repertuvar politikasına rastlanacaktır. Dramla komedi, siyasi oyunla toplumsal eleştiri yapan oyunlar arasında kalan topluluğun, üçüncü, belki de çok belirgin olmayan çatışması da bu nedenden ortaya çıkmıştır. Yıldız Kenter'in Ben Anadolu ile Müşfik Kenter'in yorumladığı Bir Garip Orhan Veli, bu ikilik üzerinden okunabilir.

Kent Oyuncuları'nın yerli oyun politikasında köy teması Pembe Kadın oyunuyla büyük başarı sağlamış olan Hidayet Sayın'ın, yine köyde geçen ve üfürükçülük gibi batıl inançları işleyen Küçük Devler'in aynı başarıyı yakalamaması üzerine terk edilir, bakış açısı yine kentli insana çevrilir. Selmi Andak (1967, Cumhuriyet), "bir köy parodisi" olarak nitelendirdiği Küçük Devler'in gala gecesini: "sosyetik seyirci bunları yaşayamadığı, bilmediği için oyuna içtenlikle giremiyor" diye aktararak, tiyatromuzdaki köy oyunları olarak öne çıkan dönemi değerlendirir. Zaten yukarıda da belirtildiği gibi, köy edebiyatının tiyatroya etkisi 1970'lerin ortalarında tamamen sonlanacaktır.

Kent Oyuncuları, Oflazoğlu'nun vezinli karakterler-vezinli dil sorusunu 1967-68 sezonunda sahneye taşıdıkları Mikado'nun Çöpleri ile dramada şiirselliğe evirmişlerdir. Bu konuya tezde ayrıca değinilecektir. Oyun insan karakterinin derin bir yansıması olup, daha öncesinde oyun yazarlarının karakter özelliklerine göre kurguladığı oyun kahramanlarını, aynen yaşamda olduğu gibi, ön görülme, sürprizli davranışlara iter. Karakter adları kadın- erkek olarak çizilen ve evrenselliği hedefleyen oyun, Kent Oyuncuları'nın yukarıda olumsuz olarak sözü edilen erkek-kadın ikiliğine sinerji katmıştır. Kent Oyuncuları'nın repertuarı incelediğinde Müşfik ve Yıldız Kenter'in birlikte oynadıkları bütün iki kişilik oyunlar büyük başarı sağlanmıştır.

Kent Oyuncuları'nın Dormen Tiyatrosu dönemi, bazı biçimsel denemelerin yapıldığı, ancak topluluğun sanat görüşünü de kesin çizgilerle belirlediği bir dönem olmuştur. Dormen Tiyatrosu'nun komedi ve müzikallerde ustalaşmaya karar verdiği bir repertuvar politikası oluşturan değin, denemelerinin bedelini ağır maddi-manevi kayıplarla ödediğinden söz etmiştik, Kent Oyuncuları ise tutarlılığı daha erken bir

dönemde yakalamıştır. Adnan Benk, topluluğun Şarkının Sonu program dergisinde “bir tiyatro açarken oyuncuların önce oynatıcıyı seçtiğimiz gün, bu çıkmazdan kurtuluruz” diyerek tiyatroların bir tutarlı çizgisi olması gerektiğinin altını çizer. Yıldız Kenter ise bu savı “tiyatro, olmayacak hayallerle şişirilecek bir balon değildir. Tiyatro bir saman alevi değildir. Bir mevsimlik bir moda değildir. Moda akımların sömürüsü için onların emrine verilmiş bir uşak değildir” sözleriyle tanımlar.

Kent Oyuncuları kendi salonlarına taşındıkları zaman, aslında sanat politikalarını da net olarak belirlemişlerdir. Bu nedenle, tezde sıkça görüldüğü gibi, yeni bir mekânın ruhuna uydurulmaya çalışılan anlayışın etkilerinde ezilen topluluklardan olmamıştır. Ancak, yeni salonlarına ağır bir borç ve kısıtlı sayıda sponsorluk oranıyla girdikleri için maddi açıdan zorlanmışlardır. Yıldız Kenter, Selmi Andak’ın kendisine bu konuda yönelttiği soruya: “Ben ancak kendi tarzımı kendimize ait bir binaya kavuşacağımız zaman ortaya koyup göstereceğim” diye yanıt vermiştir (Andak, 1963).

Kamran Yüce, Program Dergisinde verdiği bir söyleşi de Yıldız Kenter ile söyleşisine: “Canın neden sıkkın Yıldız?” diye başlar ve Kenter’den şu yanıtı alır:

“Senelerdir özlediğimiz çizgide bir çalışmaya binasızlıktan kavuşamıyoruz. Her gün 18 de oynamak seyirci ile olan bağı gereği kadar kurup yayılmaya imkân vermiyor... Tiyatronun bütünü ile bir çalışma planı, disiplini ve repertuarını bu imkânlar içinde dilediğimiz gibi gerçekleştiremiyoruz.”

Kent Oyuncuları’nın yeni salonlarının inşaatının öngörülenden çok daha uzun sürede bitemediğini ve topluluğun yeni salona, aynen Dormen’in Küçük Sahne’den Ses’e geçişte olduğu gibi büyük bir borçla girdiği bilinmektedir. Dormen, Ses Tiyatrosu’na geçişini nasıl reji anlayışında bir yeni boyut olarak değerlendirdiyse, Yıldız Kenter de Harbiye’deki salonunda “sanatsal özgürlüğe kavuşmak” olarak hayal eder. Kenter (Kent Oyuncuları, Sayı 26), yeni salon ile ilgili düşlerini şöyle dillendirir:

“Tiyatro sanatının istediği şartları taşıyan oyunlar öncelik kazanacaktır repertuarımızda. Bunun yanında, tiyatroyu dar bir açıdan görmenin karşısında olduğum için, eğlenceli diye küçümseyen bazı oyunların da iyi bir çalışma ile değer kazanacağına inanıyorum. Tiyatroyu durmadan parmak sallayan bir öğretmen olarak görmüyorum.”

Kent Oyuncuları, yukarıda ayrıntılı olarak incelenen Pembe Kadın ile Mikado’nun Çöpleri arasındaki üç sezonda Charle Dyer’ın Taşralı, Sidney Kinsley’in Karakolda, Brian Friel’in Ver Elini Yeni Dünya, Neil Simon’un Bir Garip Çift, Gabor von Vaszay’nin Bir Aşk Hikâyesi oyunlarını da oynamış ve Dormen Tiyatrosu dönemini 13 yabancı oyun, 7 yerli oyun ile kapatmıştır. Müşfik Kenter ise, 1966 sezonundaki Fadik Kız program dergisinde “Yerli mi, Yabancı Oyun Mu” tercih edersiniz sorusuna, “Yerli

tabi. Sual mi bu yahu. Kendi tiyatromuza kendi oyunlarımızla yaklaşıcağız ancak... Her yıl oynanan on on beş yerli oyunun en az ikisi oturaklı, sağlam, bütün ölçütleri ile iyi oyunlar,” diye yanıt vererek, ulusal tiyatro hedeflerini belirtmiştir. Öte yandan, Kent Oyuncuları’nın Dormen Tiyatrosu dönemindeki dekorlarının bir çoğunu yapan Doğan Aksel, 4. yıl program dergisinde sahne olanakları olmayan tiyatro binalarında yönetmenle beraber tasarlanan projelerin hayata geçerken olumsuz koşullar nedeniyle sekteye uğramasından yakınırken, Şükran Güngör eleştirmen yokluğu, Yıldız Kenter ise ileride de karşılaşacakları oyuncu sorununu dillendirir. “Oyuncu yetişmiyor. Oyuncu yetiştirecek kurumlar yetersiz... Üzülerek söylüyorum, oyuncunun zamansız ve ölçüsüz pohpohlanması ile başının dönmesinde önemli rolü yine zamansız ve ölçüsüz methetmeleriyle bazı yazarlar oynamaktadır,” diye yakınır.

Bu sanat anlayışı, 1950’lerde yeni kurulan ve psikolojik gerçekçiliği Batı üzerinden okuyan, kağıt üzerindeki gerçekçiliğe oyunculuk biçimiyle ulaşamayan Küçük Sahne Muhsin Ertuğrul ve Ortaklar döneminden farklıdır. Karakterleri alt metin anlayışıyla inceleyen tiyatro, doğal olarak Çehov’u yeğler ve en çok Çehov oyunu oynayan özel tiyatrolardan biri olur. İlk önce Dormen Tiyatrosu’nda Yıldız Kenter’in Behçet Necatigil çevirisiyle oynadığı Martı’nın haricinde, Vişne Bahçesi dışındaki bütün Çehov oyunları oynanmış, Shakespeare’e yer verilmiş, ancak tezin sonraki bölümünde de anlatıldığı gibi, Yıldız Kenter’in klasik tiyatro sevdası, özel tiyatroların koşulları nedeniyle de gerçekleştirilememiştir

4.2.3. Dostlar Tiyatrosu dönemi

Dostlar Tiyatrosu, 1971-72 sezonunda Dormen Tiyatrosu’nda, Dormen Tiyatrosu ile dönüşümlü olarak sırasıyla Jaroslav Hasek’in Aslan Asker Şvayk, Başar Sabuncu’nun Zemberek, Peter Weiss’in Soruşturma ve Brecht’ten Mehmet Akan’ın uyarladığı Analık Davası’nı oynar.

Aslan Asker Şvayk, Genco Erkal yorumuyla 1963 yılında Arena Tiyatrosu’nda oynanmıştır. Arena Tiyatrosu’nun birinci sezonundaki büyük başarısıdır, ancak Türkiye’de neredeyse hiçbir özel tiyatrodaki görülmeyen bir iç darbe ile, Arena ikinci sezonda radikal bir değişikliğe giderek kadrosu ve repertuvar politikasını değiştirmiştir. Bunda tiyatronun sahibi Ahmet Kozanoğlu’nun siyasi olarak çok sağcı bir çizgide olması ve Arena’nın ilk kadrosunun sol eğilimini reddetmesi de önemli bir etkidir. Yeni Arena’nın dramaturgları Aptullah Ziya Kozanoğlu-Aygen Törüner, yeni kadrosu ise Yıldırım Önal, Üner İlsever, Çolpan İlhan, Pekcan Koşar, Nurhan Damcıoğlu, Ayten

Ürkmez, Erhan Gökçü, Alp Öyken, Sezer Sezin, Bilge Şen gibi isimlerden oluşmuştur. Bu tiyatronun üçüncü yılında sahnelediği Zeki Müren-Altan Karındaş'lı Çay ve Sempati'nin program dergisinde (Arena Tiyatrosu, 1965) Arena'nın kuruluşu ve ilk prodüksiyonu Arslan Asker Şvayk şöyle anlatılmaktadır:

“Bir sinema senaryosu yüzünden tartışmaya gittiğimiz evde Atilla Tokatlı adında bir gence rastladık. Arenayı bize kiralayın dedi. Sonra daha inandırıcı olmak için Asaf Çiyiltepe'yi getirdi. Bu iki gence Arena'nın yalnız tiyatro sanatı için kurulduğunu, herhangi bir ideolojinin oyunağı yapmalarına müsaade edilmeyeceği yazı ile bildirilerek ellerine bir tiyatro teslim edildi. İlk oyunumuz Übüba bir sanat yapıtı idi... Seyirci benimsemi. 3 ayda ancak 42.000 lira gişe geliri sağladı. Başkalarının Kellesi ise gerek devrik cümleli uydurma Türkçe, gerek dil, gerek rejî, gerek oyun bakımından iyi bir iz bırakmadı. Sırada Bertolt Brecht'in Ponti Ağa ile Uşağı piyesi vardı. İlk iki eserin başarısızlığı bizi bu üçüncü eseri okumaya zorladı. Ve Arena repertuvarını hazırlayan Asaf Çiyiltepe'ye soruldu... ‘Siz bu eseri okudunuz mu?’ Eser her bakımdan bir sınıf kavgası örneği idi, vazgeçildi... Bu sefer de Arthur Adamof'un tiyatroya adapte ettiğı Ölü Canlar getirildi. Gerek bu eser, gerek yazar için Fransız kritikleri şunları yazıyordu: Kızıl bir komünist olan Adamof, eserlerinde ideoloji, sınıf kavgalarını konu alarak seçti... Kendi kendisini yersiz bir riske soktu ve Brecht'in bir kolu olmaktan ileri gidemedi.”

Bu durum karşısında, Arena'nın sahipleri, kendi deyimleriyle sosyalist hicvin babası Bernard Shaw'dan bir oyun oynamasını salık verirler. “Tanrı Arena'ya acıdı, koltuğunda Aslan Asker Şvayk ile Genco Erkal çıkageldi. Arena'yı hem getirdiğı eserle hem oyunu ile kurtardı. Aslan Asker Şvayk 4 ayda 139 bin liralık gelir sağladı.” Aslan Asker Şvayk, tecimsel bir anlayışla yönetilen Arena'ya bir gişe başarısı sağlamanın yanı sıra, büyük başarı getirir. Genco Erkal, bu oyunla İlhan İskender Armağanı'na layık görülür. Yukarıda sözü edildiğı gibi, Arena yöneticilerinin reddettiğı Puntıla, ertesi sezon, Dormen Tiyatrosu tarafından oynanacaktır. Aslan Asker Şvayk da Arena'daki başarısından birkaç yıl sonra Dostlar Tiyatrosu tarafından yine Dormen Tiyatrosu binasında sahnelenecektir.

O dönem Sorbonne'daki eğitiminin ardından, Piccolo Tiyatro'da çalıştıktan sonra yurda dönen Mehmet Ulusoy (Tiyatro, 1971), yazdığı inceleme yazısında, Dostlar Tiyatrosu ile Arena'nın yorumunu karşılaştırır: “Dokuz yıl önce yine Genco Erkal tarafından oynanan Şvayk'la bu prodüksiyon arasında büyük fark vardır. İlk Şvayk bende hafif bir kabare etkisi yaratmıştı. Bu uygulamada ise bilhassa Genco Erkal'ın olağanüstü oyunuyla oyunun gerçek boyutlarına erişilebildiğini görüyoruz.”

Ülkemizde oynanan beşinci Brecht oyunu, Dostlar Tiyatrosu'nun Kafkas Tebeşir Dairesi uyarlamasıdır. Analık Davası adıyla oynanmıştır ve tiyatro tarihimizdeki ilk Brecht adaptasyonudur. Daha sonra, 1972-73 mevsiminde Üsküdar Sunar Tiyatrosu'nda kurulmuş olan Suna Pekuysal- Ergun Köknar Tiyatrosu, Carrar Ana'nın Silahları'nı Ersan Uysal adaptasyonu ile oynayarak, ikinci Brecht uyarlamasını gerçekleştirmiştir.

“Genco Erkal’a göre Brecht, kurgu, düşünce ve içerik olarak tam istedikleri niteliklerde bir yazardır. Ancak bu oyunu çeviri olarak oynarlarsa, Türk seyircisi tadına varamaz, çok yabancı kalır düşüncesiyle yerelleştirmeye karar verirler.” (Eren, 1997, s. 92) Mehmet Akan, oyunu 14 ve 15. yüzyıllardaki Anadolu isyanlarına dayandırmasını Celali Fetret Dönemi'nin, Osmanlı'nın toprak düzenin bozulmasının Brecht'in kullandığı tarihsel çerçeveyi de karşıladığını belirtir. (Milliyet, 29 Nisan 1972) Oyunun iki başlığı vardır: Osmanlı Tebeşir Dairesi ve Feleknaz Hatun ile Gülizar Kız'ın Analık Davası. (Gürün, 2015, s. 81)

Ünlü tiyatro insanı Mehmet Ulusoy, tiyatro tarihimizdeki tek eleştiri yazısında, sokaktaki küçük adamın hikâyesini seven yazar Hasek'i tanıttikten sonra, Şvayk'ı sahneye ilk kez taşıyan Piscator'un Brecht ve arkadaşlarıyla roman üzerinde dramaturji yaparak, oyunun hiciv ögesinin yitirilmemesi için çabaladığını anlatır. Bilindiği gibi, Brecht, Piscator ile çalışmasından yirmi yıl sonrasında oyunun ikinci versiyonunu yazmış ve Şvayk'ı Hitler'e yardım eden bir kişi konumuna yerleştirmiştir. Ulusoy, “Brecht, kanımca Arturoi'nin ikinci kısmını yazmak istiyordu, fakat bunu gerçekleştirememiştir. Kanımca Şvayk bir bakıma Arturoi'nin ikinci kısmının yerini tutmaktadır” der. (Tiyatro 1971, s. 22)

Oyunun diyalektik yapısının Genco Erkal'ın yorumu sayesinde kurulduğunu belirtir. Umur Bugay'ın rejisi, Metin Deniz'in çevre düzeni, Tan Oral'ın filminin oyuna bir şey kazandırmadığını vurgulayan Ulusoy'un derin analizi, Dostlar Tiyatrosu'nun kendi siyasi kimliğini bulduğunun habercisidir. Yazıyı yazdığı günlerde henüz Genco Erkal ile tanışmayan Mehmet Ulusoy, en büyük Brecht oyuncusu olarak tanımladığı Genco Erkal'ı yıllar sonra bir Brecht yapıtı (Kafkas Tebeşir Dairesi) yöneterek Dostlar Tiyatrosu ailesine katılacaktır.

1971-72 sezonunda, İstanbullu tiyatro seyircileri Genco Erkal'ı bir Brecht yapıtında izleme şansı elde etmişlerdir. Genco Erkal, daha önce Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Arturo Uyi yapımında Brecht'i ustalıkla yorumlamıştır. Ancak burada özellikle altı çizilmesi

gereken bir konu vardır. Genco Erkal, Brecht’e ait oyunları oynamadan önce de Brechtien bir oyuncudur.

Mehmet Ulusoy (a.g.k.) Erkal’ın Brechtien oyunculuğunu şöyle değerlendirir: “Ülkemizde Brecht üzerine Brecht’in mezarında kemiklerini sızlatacak dogmatik yorumlar yapıldığı şu zamanlarda bütün bu dogmalarla kafaları karmakarışık olmuş genç oyunculara, Türkiye’nin kanımca tek Brecht oyuncusu Genco’yu defalarca seyretmelerini, oyunun tarihsel gerçeğine karşı nasıl bir tavır aldığını incelemelerini dilerim.”

Kuruluş ilkesinde yerli oyunlar oynamak olan Dostlar Tiyatrosu, 1971-72 sezonunda Başar Sabuncu’nun radyofonik oyunu *Zemberek*’i sahneye uyarlar. Oyunda genç bir işçinin ilkeli ve namuslu olma yolunda verdiği savaş anlatılır:

“Kurulur da kurulur birden boşanır zemberek. Zemberek’in Recep’i de kuruluyor, ha kuruluyor. Ocak aş ister oda ateş ister, baba yok ki getirsin bunları, Recep okuldan ters yüz edip ile salar kendini... Recep kurgulu, Recep gergin, Recep yay gibi. Dokunsan boşanacak bir zemberek Recep. Gider bir garibana toslar, boşalır ki öldüresiye. Gazetelerde cinayet haberini okuyanlar, incir çekirdeğini doldurmaz nedenden ötürü adamın adam öldürmesine şaşar da kalırlar.” (Tiyatro 72, 1972).

Ülkemizde oynanan beşinci Brecht oyunu, Dostlar Tiyatrosu’nun Kafkas Tebeşir Dairesi uyarlamasıdır. Analık Davası adıyla oynanmıştır ve tiyatro tarihimizdeki ilk Brecht adaptasyonudur. Daha sonra, 1972-73 mevsiminde Üsküdar Sunar Tiyatrosu’nda kurulmuş olan Suna Pekuysal- Ergun Köknar Tiyatrosu, Carrar Ana’nın Silahları’nı Ersan Uysal adaptasyonu ile oynayarak, ikinci Brecht uyarlamasını gerçekleştirmiştir.

“Genco Erkal’a göre Brecht, kurgu, düşünce ve içerik olarak tam istedikleri niteliklerde bir yazardır. Ancak bu oyunu çeviri olarak oynarlarsa, Türk seyircisi tadına varamaz, çok yabancı kalır düşüncesiyle yerelleştirmeye karar verirler.” (Eren, 1997, s. 92) Mehmet Akan, oyunu 14 ve 15. yüzyıllardaki Anadolu isyanlarına dayandırmasını Celali Fetret Dönemi’nin, Osmanlı’nın toprak düzenin bozulmasının Brecht’in kullandığı tarihsel çerçeveyi de karşıladığını belirtir. (Milliyet, 29 Nisan 1972) Oyunun iki başlığı vardır: Osmanlı Tebeşir Dairesi ve Feleknaz Hatun ile Gülizar Kız’ın Analık Davası. (Gürün, 2015, s. 81).

Kuruluş ilkesinde yerli oyunlar oynamak olan Dostlar Tiyatrosu, 1971-72 sezonunda Başar Sabuncu’nun radyofonik oyunu *Zemberek*’i sahneye uyarlar. Oyunda genç bir işçinin ilkeli ve namuslu olma yolunda verdiği savaş anlatılır:

“Kurulur da kurulur birden boşanır zemberek. Zemberek’in Recep’i de kuruluyor, ha kuruluyor. Ocak aş ister, oda ateş ister, baba yok ki getirsin bunları, Recep okuldan ters yüz edip ile salar kendini... Recep kurgulu, Recep gergin, Recep yay gibi. Dokunsan boşanacak bir zemberek Recep. Gider bir garibana toslar, boşalır ki öldüresiye. Gazetelerde cinayet haberini okuyanlar, incir çekirdeğini doldurmaz nedenden ötürü adamın adam öldürmesine şaşar da kalırlar.” (Tiyatro 72, 1972).

Haldun Taner’in etkisinde anti kahramanlar üzerinden anlatılan hikâyeyi Umur Bugay sahneye koymuştur. Oyunda kullanılan film Tan Oral tarafından İstanbul sokaklarında çekilmiştir. Piscator etkisi ve sahne üzerindeki gerçeği başka düzlemlere taşıyarak, evrenselleştirme güdüsü bu yorumda da hâkimdir. Seçkin Cılızoğlu (Tiyatro 72, 1972, s. 49), *Zemberek*’i diyalektik açıdan yetersiz bulur:

“Bir yalnız, bir yıkkın, bir suskun adam var. Gönül isterdi ki bu tanıma, bir de bilinçli adam sözünü ekleyebildik. Sabuncu, çıkış noktası olarak toplumsal özü olan bir konuyu ele almış. Egemen sınıfın birbirine yabancılaştırdığı, aslında aynı ezilenler sınıfından olup da birbirlerine el uzatacakları yerde sırt çevirenlerin kesiminden çeşitli tipleri işlemiş... Ne var ki, seyirciye sunulan sadece bir olaylar dizisi oluyor.”

Seçkin Cılızoğlu aynı yazıda seyircinin niteliğini “14 Mayıs’lardan 12 Mart’lardan kopup gelmiş 1972 Türkiye’si’nin İstanbul’ndaki seyirciye oynanınca, olayların gerisindeki nedenlerin açık seçik ortaya dökünülmesi bir zorunluluk oluyor. Salondakiler sahnedekilerden ayrı bilinçte kişiler değil ki, yüzeyden aktarılan olayları seyredip, işin özü bu diyebilsin.” sözleriyle yorumlar.

1972 yılında Tiyatro 1972 tarafından yılın oyuncusu seçilen Genco Erkal (Tiyatro 72, 1972, s. 19), yerli yazarlar konusunda şöyle der:

“Yazarlarımız verimliliklerini yitirdiler. Nedendir bilinmez, yazarlarda söyleyeceklerinin tümünü tek oyuna sıkıştırma gibi bir tutku var. Bu da ister istemez dağarcıklarını boşaltıyor. Oysa söylenecekler belirli bir sistem halinde gerçekleştirilebilir. Yani yıl ya da yılların sonunda bir bütüne varmak, bir çırpıda söyleyip susmaktan daha iyidir sanırım.”

Tiyatro 1972 dergisinde (sayı 5) yayımlanan Pembe Kadın İmparatorluğu Sallanıyor başlıklı baş yazı, tiyatronun yaşadığı krizi bir arınma olarak nitelendirir, Türkiye’nin değişiminde kendini yenileyemeyen toplulukların doğanın diyalektiği sonucu elendiğini öne sürer: “Örneğin bir Dormen Tiyatrosu aynı mekânda ve o mekânın tiyatro için kullanılması daha yararlı saatlerinde çalışacak ve iflas edecek, buna karşılık

Dostlar Tiyatrosu ayakta kalacaktı. Neden aynı mekânda biri var, biri yok olacaktı? Bu soruda köklü dönüşümlerin nedenleri yatıyordu.”

4.2.4. Ses Sineması’ndan Ses Tiyatrosu’na

Dormen Tiyatrosu dağıldıktan sonra, sinemaya çevrilen Ses Tiyatrosu, 1970’lerdeki seks furyası filmlerine kurban gider ve Yavuz Pekman’ın deyimiyle, 1980’lerin sonuna kadar batakhaneye döner. (Karaboğa, vd., 2011, s. 97) Sinemanın giriş çıkışları Beyoğlu’nun karanlık sokaklarına açılan arka kapıdan yapılır.

Tarihinin 87 yılını tiyatro, 17 yılını sinema olarak sürdüren salon, 1989 yılında Ferhan Şensoy’un büyük çabasıyla restore edilir ve Ses 1885 adını alır. Maddi kaynak ise Ferhangi Şeyler oyununu izleyen 112 bin 437 Anadolu tiyatro severinin bilet parasıdır. Beşiktaş Kültür Merkezi’nin Beşiktaş’taki salonunda “Bu tiyatro Nejat Uygur’un uzun Anadolu turne gelirinden elde edilen gelirle onarılmıştır” tabelası asıldığı gibi, Ses 1885’in de kapısına halen orada duran ve Anadolulu tiyatroseverlere teşekkür sıran bir plaka asılıdır.

Ferhan Şensoy, bir yandan Küçük Sahne’den atılmamak için direnirken, öte yandan İstanbul’a tekrar Ses Tiyatrosu’nu armağan etmek için çaba harcar. Tiyatronun çatısı onarılmış, tavan süslemeleri aslına uygun olarak yenilemiş, koltuklar ve localar, orijinal malzemesi korunarak kadifeyle kaplanmıştır. Duygu Sağıroğlu (kişisel iletişim, Mayıs 2019) bu tiyatrodan halen Dormen Tiyatrosu koltuklarının kullanılıyor olması karşısındaki mutluluğunu ifade etmiştir. Ses Sineması döneminde sinemaya caddeden giriş kapanmıştır. Ses 1885’e tekrar İstiklal Caddesi’ndeki Halep Pasajı’nın içinden girilmesi için pasajdan iki dükkan kiralanır.

Şensoy, Küçük Sahne’den Kültür Bakanlığı tarafından atılma durumunu kendi jargonuyla şöyle açıklar: “Küçük Sahne’den atılmaca durumunda, bir yerler bulmaca gerekti, geniş bir kadroyla çalışmamız, aynı genişlikte bir tiyatro açmaca demektir.” (Cumhuriyet, 24 Kasım 1989) Şensoy, araba vapuru, tren garı gibi alternatifleri bile düşünmüş ancak Ses Sineması’nın kiraya verileceğini duyunca, bu büyük ticari riski almaya karar vermiştir. O günün parasıyla yarım milyarı aşan borç yüküne girerek, salonu yenilemiştir ve kent belleğinde 135 yıllık bir yere sahip olan bir mirasa sahip çıkmıştır.

Ferhan Şensoy, Galatasaray Lisesi öğrenciliği sırasında Ses Tiyatrosu’nda Dormen, Kenter, Erbulak, Günaydın’ları izlemiştir. Ne mutlu ki, Ses 1885, Ortaoyuncular bünyesinde, bu salonda büyük başarı sağlamış Erol Günaydın’ın da aynı sahneye dönmesini sağlamıştır. Tiyatronun yeniden açılışında hayatta olan Vasfi Rıza, Toto

Karaca, Turgut Boralı, Necdet Mahfi Ayral ve Haldun Dormen, meslek hayatlarında önemli bir yere sahip olan Ses Tiyatrosu'nun tekrar açılışını Cumhuriyet gazetesinden Mert Ali Başarır'la büyük bir coşkuyla paylaşır (Cumhuriyet, 24 Kasım 1989).

“Vasfi Rıza Zobu: Bu tiyatro Darülbeydâ'den eskidir... O dönemlerde, Beyoğlu'ndaki temaşa ve eğlence yerlerini tekeli altında tutan bir grup vardı, onlar işletirdi orayı... Ferhan'dan Allah razı olsun, bir asar-ı atika kazandırdı.

Toto Karaca: Biz zor şartlarda tiyatro yaptık. Anadolu'da bizim parmak izlerimizi alırlardı. Bu tiyatrodaki iki üç sene oynadım. Çok antik bir tiyatrodur, uğurlu bir tiyatrodur aynı zamanda. Kırmızı kaplı koltuklarını, kadife localarını hiç unutmuyorum. Ferhan'a uğurlu, kademli olsun Turgut Boralı: Hava Civa'yı orada oynamıştık ilk. İlk kez bu tiyatrodaki birlik ve beraberlik gereksinimi öğrendim. Ses Tiyatrosu profesyonelliğimin ilk yıllarıdır.

Haldun Dormen: Bu konuda çok mutluyum. Orayı 61'lerde 600 bin liraya restore edip aynı şeyleri yapmıştık. Özal'ın Başbakanlığı sırasında birkaç kez kendisine bu tiyatroların kazandırılması için rica etmiştim... Ferhan'ın kendi imkânlarıyla bu salonu tiyatromuza kazandırması büyük mutluluk. Bu yıl özel tiyatrolara yapılan yardımın tamamı Ferhan'a verilmeli bence.”

Haldun Dormen'in önerisinin aksine, 2015 yılından itibaren Kültür Bakanlığı Ortaoyuncular'ın ödeneklerini tamamen kesmiştir, ancak Şensoy Uzun Donlu Kışot oyunundaki kahramanı gibi yel değirmenlerine karşı direnmiştir.

Ses 1885, 24 Kasım 1989 gecesinde Soyut Padişah oyunuyla açılır. İstanbul Belediyesi bu açılışı bir multivizyon gösterisiyle tanıtmak ister. Şensoy, bu teklife “Hayır, siz kendi yaptığınız yerleri açabilirsiniz ama Ses Tiyatrosu'nu Ortaoyuncular olarak biz açarız” (Cumhuriyet, 24 Kasım 1989) diyerek karşı çıkar.

4.2.5. Ortaoyuncular dönemi

Ortaoyuncular, 1989'dan başlayarak, tezin yazıldığı 2021 yılında Ferhan Şensoy'un kaybına kadar, aradaki bir yıllık tadilat süreci ve bir yıllık salgın dönemi dışında aralıksız olarak perde açtığı Ses 1885'te, sırasıyla 1989-1990 yılında Soyut Padişah, 1990-91 yılında Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı (2. versiyon), 1990-91 yılında Yorgun Matador, 1991 yılında Aşkımızın Gemisi Fındık Kabuğu, 1992-93 yılında Güle Güle Godot, 1993 yılında Köhne Bizans Operası, 1993 yılında Parasız Yaşamak Pahalı, 1994-95 yılında Şu Gogol Delisi, 1995-96 yılında Felek Bir Gün Salakken, 1996-97 yılında Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri, 1997-99 yılında Haldun Taner Kabare, 1998-2000 yıllarında Çok Tuhaf Soruşturma, 1999-2000 yılında Parasız Yaşamak Pahalı, 1999-2000 yılında Şu An Mutfaktayım, 2000-2001 yılında Fişne Bahçesu, 2002-2003

sezonunda Sahibinden Satılık Birinci El Ortaoyunu, Kahraman Osman, Biri Bizi Dikizliyor, 2003-2004 yılında Beni Ben Mi Delirttim, 2004-2005 yılında Kiralık Oyun (2. versiyon), 2006-2007 yılında Aşkımızın Son Durağı, 2007-2008 yılında Fername, 2008-2009 sezonunda Boş Gezen ve Kalfası, 2009'da 2019 Bilimsiz Kurgusal Güldürü, 2010 yılında Ruhundan Tramvay Geçen Adam, İşsizler Cennete Gider, 2012 Nasri Hoca ve Muhalif Eşegi, Masal Müfettişi, 2015-2016 yılında Peradaki Hayalet, 2017-2018 yılında Nereye Gidiyor Lan Bu Gemi, 2018-2019 sezonunda Bo, oynanmıştır.

Şahları da Vururlar oyununun ikinci versiyonu hazırlanmış, ancak COVID-19 pandemisi nedeniyle prömiyere birkaç gün kala ertelenmiştir.

1994-95 yılında bir gemi kiralanarak, İçinden Dalga Geçen Tiyatro adı verilen bir yeni gemi tiyatrosu girişimi başlatılmıştır. İçinden Dalga Geçen Tiyatro önce Kuruçeşme, ardından Fenerbahçe'de demirlemiş ve bir süreliğine oyun alanı olarak kullanılmıştır. Bu gemide sahalarda Ferhan Şensoy'un yazmış olduğu ve müziklerini gerçekleştirdiği Seyircili Seyir Defteri, gece yarılarında da Kırkambar Gece Tiyatrosu oynanmış, ancak bu denemeler çok kısa sürmüştür. Bu gemi daha sonra Sermet Erkin tarafından çocuklar için gösteriler düzenleyen Varyete Gemisi'nde dönüştürülmüştür.

Ferhan Şensoy, 2003 yılında Maslak Park Orman'da KABAREMajör adıyla bir kabare tiyatrosu oluşumu başlatmıştır. İlk oyun adı Dormen Tiyatrosu'nda oynanan Dün Gece Yolda Giderken Çok Komik Bir şey Oldu'ya bir gönderme yapılarak, Dün Gece Ormanda Çok Komik Bir Şey Oldu olarak belirlenmiştir. Bu çalışmanın uzun süreli olamama nedeni ise, Ortaoyuncular'dan bağımsız yapımcıyla yaşanan ticari çelişkilerden kaynaklanmıştır. Farklı mekânlarda gerçekleştirilen bu gösteriler, her ne kadar gişe açısından beklenen başarıya ulaşamamışsa da Şensoy'un düşlediği tiyatroyu betimlemek açısından önem taşır.

Jérôme Savary, öğrencilik yıllarında Şensoy'un tiyatroya bakışına yön veren bir tiyatro adamıdır. Şensoy, Fransa'daki öğrencilik yıllarında Savary'nin asistanlığını yapmıştır. 1960'da Paris'te Theatre Panique'i (Panik Tiyatrosu) kuran Savary, ilk önce Arrabal'ın bir oyununu seçer. Oyunun yorumunda, mekân özgürce kullanılır, dördüncü duvar kırılır, oyuncular seyircilerin arasında dolaşır, hatta bazen koltukların altında sürünürler. Oyuncular, seyirciyi kendileriyle dans etmeye davet ederler. İzleyici için sürekli değişen, devingen, interaktif bir deneyim yaratılır. Savary, Theatre Panique'ten sonra, Grand Magic Circus'u (Sirk Tiyatrosu) oluşturur. Burada her kesimden seyirci profili hedeflenir, oyunlarda şarkı, dans, akrobasi, sirk sanatları, bedensel performans,

burlesk gibi pek çok farklı biçimin harmanlanmasıyla bir sirk atmosferi yaratılır. Grand Magic Circus kısa zamanda avangart tiyatronun en renkli ve politik gruplarından biri olur. Savary tiyatrosunda, “Tiyatro bir kutlamadır, bir komün olaydır, toplumun giderek mekanikleştiği bir çağda kendini bu yolla ifade etmek önemlidir.” (Özdemir, 2017, s. 25) Savary’nin kadrosu profesyoneldir, ancak gösteriler klasik anlamda sahnelerde değil, bazen bir çadırda ya da boks ringinde gerçekleştirilir. Ferhan Şensoy’un Türkiye’ye döndükten sonra bir sirk tiyatrosu yapma hayali vardır. Gemide Tiyatro ve Ormanda Tiyatro bu düşün yansımasıdır. Ses 1885 tarihinde sirk sanatları ve burlesk olduğu halde, Ortaoyuncular bu salonda böyle bir deneme yapmamıştır.

Ortaoyuncular’ın Ses 1885’te oynadığı 31 oyunun 29’u Ferhan Şensoy’a aittir. Oynadıkları 2 yerli oyundan ilki olan Bom’u Ferhan Şensoy’un eşi Elif Durdu, Pera’daki Hayalet’i ise kızı Müjgan Ferhan Şensoy yazmıştır. Türk yazarı olarak sadece Cihan Öksüz’ün öykülerinin uyarlaması yapılmış, Haldun Taner’in öyküleri kabare haline getirilmiş, Yorgun Matador, Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri adlı yabancı oyunlar uyarlanmıştır. Kiralık Oyun ve Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı ve oynanamayan Şahları da Vururlar reprise’dir. Soyut Padişah ve Ferhangi Şeyler Küçük Sahne’de başlamış ve Ses 1885’te devam etmiştir, diğer tüm oyunlar ilk kez 1885’te oynanmıştır.

Oyunların dördü (Ferhangi Şeyler, Felek Bir Gün Salakken, Fername, Şu An Mutfaktayım) tek kişiliktir. Ferhan Şensoy, Ses 1885’te oynanan 31 oyundan sadece ikisinde rol almamıştır.

Çalışmanın önceki bölümlerinde, Ortaoyuncular’ın oyunları fantastik kurgu ve farklı kültürleri içeren oyunlar, bireylerin günlük yaşamlarını ele alan oyunlar ve uyarlamalar olarak ayrılmıştı. Ancak, Ses 1885’teki 31 farklı oyun incelendiği zaman yeni bir sınıflandırma gereksinimi doğacaktır.

Kabaca ayırmak gerekirse, 1) Özgün oyunlar (Çok Tuhaf Soruşturma, Beni Ben Mi Delirttim gibi) 2) Fantastik kurgulu oyunlar (2009’da yazılan ve 2019’da geçen distopik oyunlar gibi) 3) Farklı kültürler zerinden Anlatım Sağlayan Oyunlar (Köhne Bizans Operası gibi) 4) Türk halk masalları ve halk kahramanlarına dayalı oyunlar (Nasri Hoca ve Muhalif Eşeği gibi) 5) Evrensel kahramanlara dayanan oyunlar (Uzun Donlu Kışot gibi), 6) Tersinlemeler (Güle Güle Godot gibi) 7) Kabareler (Haldun Taner Kabare gibi) 8) Geleneksel tiyatro formları üzerine kurulu oyunlar (Sahibinden Satılık İkinci El Orta Oyunu gibi) 9) Tek Kişilik Anlatılar (Felek Bir Gün Salakken gibi) 10) Tiyatro metni

uyarlamaları (Fişne Bahçesi gibi) 11) Öykü ya da farklı türlerin uyarlamaları (Aşkımızın Gemisi Fındık Kabuğuydu gibi), 12) Kendi yazdığı oyunların güncellenmesi (Boş Gezen ve Kalfası gibi) 13) Çeviriler (Don Juan ile Madonna gibi) 14) İçinde Farklı Türler Barındıran Oyunlar (Yorgun Matador gibi) 15) Metinler arası çalışmalar (Şu Gogol Delisi gibi) 16)Tekrarlanan oyunlar (Parasız Yaşamak Pahalı gibi) sayılabilir. Tabii ki, aynı oyunu birkaç kategori içinde değerlendirmek de mümkündür.

Ancak, tezin, Küçük Sahne bölümünde sözü edilen Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı oyununun temasının evrilmesi ve Türk tiyatro yazınındaki geleneksel mahalleyi terk eden Ferhan Şensoy, Ses 1885'te artık yeni bir dünyadadır, kendi dünyasındadır. Onun oyunları incelenirken tam anlamıyla sınıflandırılmaz çünkü Şensoy'a özgü, biricik bir yerde dururlar. Şensoy, özgün sanatçı kimliği, entelektüel birikimi, siyasi görüşü ve sınır tanımaz yaratıcılığı nedeniyle, hiçbir kategoriyle sınırlandırılmaz.

Ferhan Şensoy'un ustalık dönemini metinler arası ve türler arası geçiş yaparak kendi tiyatro dilini oluşturan bir tiyatro adamı olarak tanımlayabiliriz. Daha ilk gençlik yıllarında kaleme aldığı ilk oyunu bile Godot üzerine yazılmış bir metinler arası yolculuktur. Küçük Sahne döneminde oynanan Aristofanes'in Eşek Arıları da böyle bir çalışmadır. Anna'nın Yedi Ana Günahı epikle gelenekseli, halk tiyatrosunu, politik tiyatroyu harmanlar ve yeni bir tür denemesi olarak karşımıza çıkar. Fişne Bahçesi'nu sadece uyarlama, Güle Güle Godot'yu tersinleme sınırlanmamalıdır.

Artık oyunların geleneksel mi Batılı mı, epik mi göstermeci mi olduğunu, kabare mi halk tiyatrosu temaları mı taşıdığı, nasıl yabancılaştırma teknikleri kullanıldığını tartışmak sığ bir yaklaşım olacaktır. Zira Şensoy, ustalık döneminde bütün türleri özgürce kullanarak ve birbirleriyle çarpıştırarak tiyatrodaki sadece kendine ait bir teatral dil yaratmayı başarmıştır.

Yavuz Pekman (kişisel iletişim, Eylül 2020), Ortaoyuncular'ın adres değiştirmesi ve daha büyük bir sahne, salona geçmeleriyle kabare tiyatrosunun içten havasını yakalayamadıklarını düşünür. Bu adres değişikliği, tiyatronun giderlerini büyük oranda artırdığı için ekonomik darboğaza düşmesine neden olmuştur çünkü Şensoy, devlet desteği bile almadan 1885'ten beri ayakta kalmış bir tarihi binayı ayakta tutmak için büyük masrafları tek başına üstlenmiş, ayrıca özel tiyatrolarda artık prodüksiyon bazında kurulan kadroların tersine, kadrosuna 12 ay maaş veren bir yapımcı olarak sadece salonunu değil, çalışma arkadaşlarını da ayakta tutmak için çaba harcamıştır. Öte yandan

Beyoğlu'nun çöküşündeki bir dönemde inatla İstiklal Caddesi'nde ayakta kalabilmeyi başarmıştır. Tiyatronun maddi durumu bu nedenlerle de sarsılmış, hatta Ferhangi Şeyler tiyatronun amiral gemisi olarak tüm bir oluşumu ayakta tutmuş, zaman zaman ustanın tek başına direnmesine neden olmuştur.

Dormen Tiyatrosu'nun, Ses Tiyatrosu'na uyumlanma konusundaki biçimsel arayışlarının aksine, Ortaoyuncular, Ferhan Şensoy'un da ustalık döneminin etkisiyle Ses 1885'in sessiz tarihinin ruhunu kanıksamış ve özgün, biricik, tanımsız bir tiyatro biçimine ulaşmıştır. Boris Vian sevgisinden caymayan, Anca Visdei'yi keşfettiği zaman sevinen, Karl Valentin için oyun yazan, Haldun Taner'in kendisine söz ettiği, değeri bilinmemiş Cami'yi korkusuzca uyarlayan, ancak köklerindeki Karadeniz ruhunu da sahneye taşıyan, coşkulu bir sanatçıdan, tarihsel doku ve geçmişin izleri içinde kaybolmayan, nostaljik söylemlere sapmadan, tiyatrosunun kökünü filizlendiren, geçmişle ilericilik arasında bağ kurabilen bir Ferhan Şensoy'dan söz etmekteyiz.

Ferhan Şensoy, Ses 1885 ile adeta özdeşleşerek, bir yandan geleneksel Türk tiyatrosu örneklerinin, operetlerin, revülerin, öte yandan ısrarla Batı Tiyatrosu'nun iyi örneklerini seyirciye tanıtmak isteyen Muhsin Ertuğrul'ların ruhuna bürünmüştür. Ses Tiyatrosu'nu ilk ziyaretini şu cümlelerle anlatır:

“İlk geldiğimde bu salonu dolaşırken hüznle sevincin burada iç içe yaşadığını gördüm. Yıkılmaya bırakılmış, sıralar ve duvarlar... Tavan neredeyse yok gibi, gökyüzü görünüyor. Alkışlarla açılıp kapanan perdesi bir kenara itilmiş. Boynu bükük tozlu döşemeler. Geçmiş yaşamını düşündüm. Bu tiyatrodaki oynamışları düşündüm. Üzgün yüzler geçmeye başladı gözümün önünden. Hepsini çok hüznü gördüm. Localarda yerlerini almışlardı. Kel Hasan Efendi, Muhsin Ertuğrul, Avni Dilligil, Muammer Karaca, Renan Fosforoğlu, Semiha Berksoy, Toto Karaca, Ali Sururi, Celal Sururi, Muzaffer Hepgüler, Tevhid Bilge, Hulusi Kentmen, Halide Pişkin, Vahi Öz, Sıtkı Akçatepe. Tıklım tıklımdı localar, hepsi beni izliyordu.” (Tünay, İstanbul'un Ses'i belgeseli, 2010)

Ortaoyuncular, topluluğun adına rağmen çokkültürlülüğü yakalamış bir topluluktur, ortaoyuncululuktan çok öteye gitmiştir. Salonun Varyete Tiyatrosu döneminde yarısı Yunanca, yarısı Türkçe oynanan Othello gibi, ekip de metinler arası, türler arası, kültürler arası, hatta çağlar arası sentezleri tamamlamış ve Lazca Çehov'a kadar ulaşmıştır. Şensoy'un tüm arayışlarının karşılık bulduğu söylenemese de, kendini hiçbir biçimde tekrarlamayan bir özgürlük ve özgünlüğe ulaştığı rahatça söylenilebilir.

Ortaoyuncular bünyesindeki Ferhangi Şeyler Paris, Londra, New York, Montreal, Toronto, Melbourne, Sydney, Amsterdam, Berlin, Köln, Zürich, Viyana, Rotterdam, Arnem, Almelo, Frankfurt, Hamburg, Brüksel, Duisburg, Bochum, Wuppertal, Stuttgart, Lefkoşa ve Mağusa gibi dünyanın pek çok şehrinde, Felek Bir Gün Salakken Essen, Frankfurt, Sydney ve Melbourne’de, Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri Londra’da perde açmıştır.

Ferhan Şensoy’un oyunları yurtiçinde ve yurtdışında bazı tiyatrolarda oynanmıştır. Güle Güle Godot bu anlamda ayrı bir yere konulmalıdır. Şensoy’un öğrencilik yıllarında Fransızca olarak yazıp, 1991’de Türkçe olarak tekrar kaleme aldığı ve sahneye taşıdığı oyun Adieu Godot adıyla Nicole Gagnon çevirisiyle bir Fransızca oyunlar seçkisinde yer almış, Fransa’da bir amatör topluluk tarafından oynanmış ve Herman Nevruzova tarafından Rusçaya çevrilmiştir. Tomris Uyar da 1991’de İstanbul’u Satıyorum’u İngilizceye çevirmiştir. Şensoy oyunlarının tüm dünyada daha yaygın biçimde oynanmama nedeni sadece dile dayalı değildir. Tezin Küçük Sahne bölümünde belirtildiği gibi özel bir oyunculuk biçemi gerektirmesine de dayanır.

Birikimini aktarabileceği nice ekip varken, Şensoy, ne yazık ki yönetmen olarak kendi tiyatrosu dışında sadece üç farklı tiyatrodaki rejisi yapmıştır. Bunlardan ilki, 1989 yılında Zeliha Berksoy’un İBŞT’de konuk olarak oynadığı Suna Pekuysal’lı Keşanlı Ali Destanı’dır. Bir diğeri 1994 yılında güncellediği ve Antalya Devlet Tiyatrosu’nda sahneye koyduğu Haneler, 1999 yılında Haluk Bilginer-Zuhal Olcay-Melek Baykal-Güven Kıraç tarafından Tiyatro Stüdyosu’nda oynanan Dolu Düşün Boş Konuş’tur.

Ortaoyuncular’ın Ses Tiyatrosu döneminde 1997-2007 arasında bünyesine yeni öğrenci almayan Nöbetçi Tiyatro’yu yeniden yapılandırmaya çalışmış, 2011’de Aynasızlara Karşı Aynalı Şarkı oyununu yönetmiştir. Buna rağmen, Ortaoyuncular’ın gelişimine bakıldığı zaman, aynen tezin Kenter Tiyatrosu bölümünde görüleceği gibi, bir yalnızlaşma ve içe kapanma da göze çarpar.

Bu yalnızlaşmanın nedenlerinden biri usta-çırak ilişkisiyle biçimlenen Ortaoyuncular’ın çıraklarından bir bölümünün genç yaşta yaşamdan ya da tiyatrodan kopmasıdır. Ferhan Şensoy’un Tiyatrosu sadece metne dayalı değildir, bütüncül özellikler taşır. Müzik, sahne düzeni gibi öğeler oyunun tamamlayıcısıdır. Anlaşılan, Ferhan Şensoy Usta, kafasındakini anlatmak yerine, kendi yapmayı yeğlemiştir. Örneğin, kendi oyununun dramaturjisi için Romanya’dan gelen Anca Visdei, ilk provadan sonra

“Benim yapacağım bir şey yok, sen her şeyi düşünmüşsün, ben en iyisi Topkapı’yı gezeyim,” der. (Don Juan ile Madonna Prova Günlüğü, 1988)

Ortaoyuncular’ın ilk 20 yılında ekibe müzikle katılan Mazhar-Fuat-Özkan, Fikret Kızılok, Grup Gündoğarken gibi isimler, Canan Göknil, Şanda Zıpçı gibi tasarımcılarla artık işbirliği yapılmaz, çoğu tasarım ve müzik Ferhan Şensoy tarafından gerçekleştirilir. Örneğin, 2012’de sahnelenen Nasri Hoca ve Muhalif Eşeği’nin metni, rejisi, müziği, dekoru, kostümü Şensoy’a aittir. Bunun bir nedeni dizi sektöründeki yoğunluk nedeniyle ekip ruhunu yitiren Türkiye tiyatrosudur, diğer nedeni ise Şensoy’un yazarlığı statik bir olgu olarak görmeyip, sahne diline çevirme çabası içinde çok fazla dil ortaklığı yapacağı kişi bulamamasıdır. Öte yandan, iki kez de olsa Ortaoyuncular’da kendisinin yer almadığı ya da yazım aşamasına katılmadığı yapımların başarısızlıkla sonuçlanması da belli bir güvensizlik yaratmış olabilir. Şensoy, Saban ile görüşmesinde o dönem oynadıkları Elif Durdu’ya ait Bom oyunun sağlam yapısına rağmen, seyircinin hem afişte, hem sahnede Ferhan Şensoy imzasını aradığını belirtmiştir (Şensoy, 2019).

Ortaoyuncular’ın Ses Tiyatrosundaki pek çok çalışmasına tezin ilerleyen bölümlerinde değinilecek, Ferhan Şensoy’un tiyatromuzda tetiklediği değişim anlatılacaktır. Dormen Tiyatrosu’ndaki gibi, bazı oyunların öne çıkan özelliklerine değinmenin yararlı olacağı düşünülmüştür. Ama ne yazık ki, Haldun Dormen’in tanıklığıyla biçimlendirilen çağrışım tekniğinin Şensoy ile yapılmasına olanak bulunamamıştır. Ortaoyuncular Yayınları, Şensoy’un oyun ve kitap yayınları, oyun DVD’leri, prova günlüklerinin tutulduğu zengin içerikli yayınlar olduğu için oyunlar hakkında ayrıntılı bilgi toplanılabilecek zengin bir içerik kaynağı olmuştur. Program dergilerinin yanı sıra tiyatro oyunları da yayımlayan Kent Oyuncuları gibi, Ortaoyuncular Yayınları da artık program dergisi geleneğinin terk edildiği yıllarda yayınlarını sürdürmüştür.

Soyut Padişah, Küçük Sahne’de başlayıp, Ses 1885’e merhaba denilen oyundur. Don Juan ile Madonna, Derya Baykal’ın Muzır Müzikal ile tanıştığı Ortaoyuncular ailesine tekrar girmesini sağlamıştır. Bu oyundan sonra Derya Baykal, artık Derya Baykal Şensoy olarak da ailenin bir parçası olacaktır. Don Juan ile Madonna oyununda başrolleri Ferhan Şensoy- Derya Baykal-Rasim Öztekin oynamıştır. Ferhan Şensoy’un Anca Visdei’yi yazar olarak keşfettiği ve prova sürecinde ağırlayarak dramaturjiye katkı yapmasını sağlamıştır. Ancak yukarıda belirtildiği gibi, aslında bu bir metin dramaturjisi değil, metnin kaynak alınarak geliştirilmesi olarak tanımlanabilir.

Ortaoyuncular 1996 yılında Anca Visdei'nin farklı bir oyunu olan Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri'ni de aynı yöntemle sahnelemiştir. Boşanma süreci yaşayan bir kadın televizyon yazarının psikiyatristiyle diyalogları üzerine kurulu iki kişilik oyunu beş kişilik hale getirmiş, Ferhan Şensoy'un psikiyatristi, Derya Baykal'ın televizyon yazarını oynadığı oyuna, Rasim Öztekin'in oynadığı bir parantez, Hakan Altuntaş'ın oynadığı bir çaycı ve Ayşen Aydemir'in oynadığı bir görevli eklemiştir. Görevli rolü program dergisinde, "oyuna çevirmenin ikinci hediyesi, yazarın aldatılamaz gölgesi" olarak, Derya Baykal'ın oynadığı kadın rolü de aldatılamaz bir genç kadın olarak tanımlanmıştır. Cenk Koray, oyunun program dergisine yazdığı yazıda, döner ekmek getiren çaycı karakterinin, oyunun aslından yerleştirilen bir karakter olduğunu düşündüğünü anlatır. Koray, oyunun orijinalinde belki hamburger getiren karakterin uyarlanmış olabileceğini düşünmüştür. Oysa, bu karakterler, Şensoy'un tanımladığı gibi çevirmenin yazara armağanıdır. Koray, Visdei'nin bu buluşları çok beğendiğini ve oyunun yeni haliyle Fransızcaya çevrilip diğer ülkelerde artık Şensoy versiyonuyla sahnelenmesini istediğini söylemiştir.

"Benim yazarlığım Galatasaray Lisesi'nde şiir yazarak başladı. Şiir yazarların genelinde ve şiiri götüren şairlerde küçücük bir sözcüğün bile çok önemli olduğu üzerine gelişen bir şey. Kendi yazdığım bir oyunu ya da başkalarının metinlerini oynarken arada bir sözün fazla olduğunu veya da sözcüklerin yer değiştirebileceğini keşfettik. Yani tiyatro metni de notalar gibi bir partisyondur". (Şensoy, 1988).

Şensoy'un frankofon eğitimini ve kültürünü Ses Tiyatrosu yıllarında sahneye yansıttığından söz etmiştik. Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri'nde de Jacques Brel şarkıları kullanılmıştır. Ancak ilginç olanı, müzik şansonlara dayanırken, öykünün döner ekmekle yerleştirilmiş olmasıdır. Burada kültürlerarası bir etkileşim vardır. Metin yerleştirilirken (Çaycı rolü), halk tiyatrosu ve geleneksel tiyatro geleneğine dayanan yabancılaştırma tekniği kullanılır (Parantez rolü), ancak müzik Fransız kabarelerinin dokusundadır. Ses Tiyatrosu geleneğinde böyle özgür bir teatral dizilim hep olmuş, yarısı Ermenice, yarısı Türkçe oyunlar oynanmış, ya da yerli bir operetin arasına oyundan bağımsız bale grupları sokulmuştur. Bu konu seyircinin de çok kültürlülüğü ve tabi o dönemin temaşa geleneği nedeniyle yadırganmamıştır. Ancak Şensoy, Batı kültürüyle yerel çizgileri özgürce harmanlayarak, kendine ait olan yeni dizilimli bir tiyatro dili yaratmayı başarmıştır.

Yorgun Matador, Karl Valentin'in tanıtıldığı program dergisinde Haldun Taner tarafından tanıtılan Pierre Henri Cami'nin eserlerinden oluşan bir uyarlamadır. Cami,

Charlie Chaplin'e göre, dünyadaki en büyük mizahçı, Octave Aubert'e göre "fantazinin Balzac'ı", Raymond Ritter'e göre "son ortaçağ şairidir" (Yorgun Matador program dergisi). Dünyanın en büyük mizahçılarından biri olarak, mizahı ölümle yakınlaştırarak Resimli Küçük Cenaze Alayı adlı mizah dergisini çıkartan Cami aynı zamanda karikatüristtir, resimli romanlar çizer. 60 kadar kitap yazmıştır, operetler bestelemiştir, dergi yazıları, resimli romanlar, karikatürler çizmiştir, şarkılar bestelemiştir. Ürettiklerinin kopyalarını saklamadığı için eserlerinin çoğu kaybolmuş olan Cami için Ferhan Şensoy şöyle yazar: "Oyunlarını sahnede gerçekleştirmek olanaksız geldi bana önce. Kimi oyunları bir sayfa... Dört perdelik oyunları var, örneğin Haçlı Seferleri, birinci perde Paris yarım sayfa, ikinci perde Anadolu'da geçiyor bir sayfa, üçüncü perde Kudüs yarım sayfa." (Yorgun Matador program dergisi)

Kendisine Cami'nin dünyasını tanıştıran Haldun Taner'in yardımını isteyerek çalışmaya başlayan Şensoy, kısa bir süre sonra Haldun Taner'in ölümüyle sarsılır. Ancak "Cami bana, ustamın vasiyeti, fakat işin hüznü yanı, ustam izleyemeyecek oyunu," diyerek, eseri tamamlar. (Ferhan Şensoy, Yorgun Matador oyun kartoneti)

Oyunun adının Yorgun Matador olmasının nedeni Cami'nin cenazesinden sonra gazetelerde çıkan sadece birkaç cümlelik vefasız anma nedeniyle, Şensoy tarafından Yorgun olarak nitelendirilmesi ve Cami'nin aynı zamanda boğa güreşçiliğine meraklı olmasıdır. Ferhan Şensoy'un derlediği oyunda dekor ve müzik Şensoy'a, giysi Şanda Zıpcı'ya, ışık Erbil Çeviker'e aittir. Oyunun iki ayrı afişi Mengü Ertel ve Ferhan Şensoy tarafından tasarlanmıştır. Dört kişilik canlı müzik yapan orkestrada Renan Bilek, Alper Maral, Selçuk Öngüt, Hasan Köseoğlu vardır. Oyunda Ferhan Şensoy, Demet Akbağ, Derya Baykal Şensoy, Rasim Öztekin, Münir Özkul, Erol Günaydın, Serap Günaydın, Celal Belgil, Arzu Bigat Baril, Ali Çatalbaş, Canan Yüksek, Parkan Özturan oynamaktadırlar. Tezin Küçük Sahne bölümünde sözü edildiği gibi, Erol Günaydın ve Münir Özkul bu oyunu hiç anlamadan oynadıklarını itiraf etmişlerdir.

Oyunda "gibi yapılan" roller Pierre Henri Cami, Öğretmen, Öğrenci, İskeletini Yitiren Adam, Kıskaç Vantrilok, Utangaç Kapıcı, Hoşgelen Polisler, Hoşbulan Komiser, Matador Sevgili, Karton Boğa Başlıklı Boynuzlu Koca, Romeo, Juliet, Capulet, Romeo'nun Oğlu Romeo'nun Dadısı, Eli Çabuk Kadın, Eli Çabuk Kadının Annesi, Sonuncu Kız, Sonuncu Kaynana, Sonuncu Amerikalı, Ölügömücüler gibi bir çeşitlilik gösterir.

Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı, 1980’de Küçük Sahne’de 138 kez oynanan oyun, Ferhan Şensoy’un deyimiyle 1990’da temize çekilmiş Erol Günaydın, Funda Postacı, Rasim Öztekin, Arzu Bigat, Bican Günalan, Figen Tosun, Hakan Sepetçi tarafından oynanmıştır. Tarık Pabuçcuoğlu’nun kısa süre sonra ekipten kopmasıyla, rolü Parkan Özturan devralmıştır. Funda Postacı oyuna İBB Şehir Tiyatroları’ndan konuk sanatçı olarak katılmıştır. Aşkımızın Gemisi Fındık Kabuğu oyununa gelince, Ferhan Şensoy, 1988 yılında Ortaoyuncular’ın ilk Karadeniz turnesinde yaşadığı duyguları şöyle açıklar:

“Turnede miyim, çocukluğumda bir gezintiye mi çıkmışım? Yıllar ve günler ve mekânlar ve insanlar birbirine karışıyor. Rukiye Hanım’ın torunu büyümüş de, tiyatrocı olmuş da, turneye geliyor, anneannesinin mısır unu satıcılarıyla kavga ettiği Pazar yerinin karşısındaki sinemaya.” (Aşkımızın Gemisi Fındık Kabuğu program dergisi).

Bu turnede Ferhan Şensoy, Ünyeli bir mizah yazarıyla tanıştırılır. Ancak Cihan Öksüz, tanışmada sadece kafasındaki projeleri anlatmış ve kafasındakileri henüz kağıda dökmediğini söylemiştir. Haldun Taner nasıl Ferhan Şensoy’u gençlik döneminde yüreklendirdiyse, Şensoy da Öksüz’ü yüreklendirir. Bir süre sonra Öksüz, Şensoy’a skeçlerini yollar. Şensoy, okuma izlenimi şöyle aktarır:

“Ne Ünyece, ne de Türkçe! Skeçlerden biri ilgimi çekiyor. Adı Liste. Kız evinden oğlan evine bir düğün masraf listesi gelmiş, o kadar! Oturup bir mektup yazıyorum Cihan Öksüz’e. Liste skecini bir oyun haline getirmesi ve bunu tamamen Ünye lehçesiyle yazması için! Oyunun iskeletini de belirliyorum.” (Aşkımızın Fındık Kabuğu program dergisi)

Cihan Öksüz’ün, Şensoy yönlendirmesiyle iki kez yazdığı oyun, Şensoy’un deyimiyle iki kez de kendisi tarafından temize çekilir. Başlıkta da, Fransızca kökenli Liste yerine Aşkımızın Gemisi Fındık Kabuğu seçilir. Oyunun müzikleri Trabzonlu Halk Ozanı Saffet Genç tarafından yapılır ve canlı olarak çalınır. Roller Ferhan Şensoy, Erol Günaydın, Demet Akbağ, Münir Özkul, Rasim Öztekin, Canan Yüksek, Figen Tosun, Neslihan Kılıç, Bican Günalan, Tülay Özkan, Celal Belgil, Ali Çatalbaş, Caner Alkaya, Serap Günaydın, Derya Baykal Şensoy, Şükran Elmalıoğlu, Yunus Özdemir, Şükran Dedeman, Parkan Özturan, Özkan Aksu paylaşırlar.

Güle Güle Godot, Ferhan Şensoy’un 1980 yılında başlattığı bir çalışmadır. Oyun, Godot Go Home adıyla Ferhan Şensoy tarafından, Şu Gogol Delisi’nde olduğu gibi, önce Fransızca yazılır. Şensoy, 1989 yılında “ülkemizde bu oyunun tam zamanı,” diyerek oyunu yeniden kaleme alır ve 1991’de tamamlar. Kendi deyimiyle, oyun “kendi

dilinden bir başka dildegezintiye çıkmış şiirin öbür dilin zenginlikleriyle ana diline kesin dönüşüdür.”

Köhne Bizans Operası, Ferhan Şensoy’un 1983 yılında Sahaflar Çarşısı’ndan aldığı Theodora-Imperatrice de Byzance adlı kitaptan etkilenmesiyle, 1984’in mayıs ayında defterine “Bir Ayı Oynatıcısının Kızı Tutkusunun Tutsağı Theodora Düşe Kalka Çıktı Tahta!” notu düşer. Proje 1990 yılında Şensoy’un Paris gezisinde önüne çıkan ve zamanında Sarah Bernhardt’ın oynadığı Theodora adlı bir oyunu keşfetmesiyle tekrar hayata geçer.

Şensoy, oyunu Bodrum’daki yazlığında yazarken Kalimnos Adası’nı seyrettiğini anlatır ve yazım sürecini: “Ah Agapimu Paranoya” diye aktarır ve devam eder: “Nasıl olmalı oyunun dili? O dönemin Bizans’ı üstüne romanlar yazmış olan Jean Luc Dejean da aynı derde düşmüş yazmazdan önce. Latince ve Rumca birbirine karışırken argo araya karışıyor, küfrün bini bir solidus Bizans’ta. Durup dururken küfürbaz olmuyor toplumlar.” Jean Luc Dejean’ın Dumas ödüllü Bizans romanında da argo kullandığının ayırdına vardıktan sonra, başka bir kültür üzerinden anlatacağı oyunun diline şöyle karar verir: “Düşündüm, taşındım, kendimce bir dil denedim! Az terbiyeli Greko-Romence”

Şensoy, Ses Dergisi’ne verdiği bir röportajda kendisine oyunlarını nasıl yazdığı şu yanıtı vermiştir: “Oyunlarımda Türk hikâyesi ve Türk insanların olmasına büyük dikkat gösteririm. Ayrıca oyunda seçtiğim tipleri uzun uzadıya incelerim. Bütün bunları göz önüne alarak daktilomun başına geçerim. İnsanlar gülerken bazı fikirleri daha rahat kabul ediyorlar. Onun için eserlerimi gülmece türünde yazarım.” (Özdemir, 2017) Söz konusu çalışma biçiminin aksine, Köhne Bizans Operası, Türk hikâyesi değildir ve içinde Türk insanları yoktur ancak Şensoy, aynen Şahları da Vururlar’da olduğu gibi, başka bir kültür üzerinden anlatımını “Hepimiz Bizans’ın göbeğindeyiz işte” diye betimleyerek yola çıkar. Önce oyun dili bulunur, ardından hikâye ve karakterler oluşturulur.

Şensoy’un, Kalimnos Adası’nı seyrederken, bir oyun dili geliştirme çabası içine girmesi ayrıca dikkate alınmalıdır. Tezin pek çok bölümünde Türk oyun yazarlarının halktan tipler yaratma peşinde gözlemler yaptıklarına değinilmiştir. Kent Oyuncuları, Dormen Tiyatrosu gibi özel tiyatrolar yazar işbirliklerinde iyi oyun yazımını Batılı formlara dayandırır. Oysa Şensoy, evrensel karakterler üzerinden yerli göndermeler yapabileceği Theodora gibi tipleri seçerken, öykünün kurgusu, uzamı, mekânı dışında özgün bir dil arayışına da girişmiştir. Bu konuda tektir ve bu yüzden de yaptığı tiyatro biçimi kalıplara sığmaz. İki dili karıştırarak kelimeler oluşturmasının yanı sıra, yabancı

bir dilin sözcükleri üzerinden Türkçe deyişler oluşturmaktadır. Aracı'nın belirttiği gibi, “Şensoy oyunlarının en belirgin özelliği olan dil onun imzası haline gelmiştir.” (Aracı, 2012, s. 19).

Metin And, Karagöz ve ortaoyununda dil güldürüsünü iki sınıfa ayırmıştır: bunlardan ilki “dille anlatılıp belirten güldürücülük” tür. İkincisi ise “dil kendi başına bir güldürücülük kaynağı” olmasıdır. (And, 1969, s. 317). Bu iki sınıf güldürme de Ferhan Şensoy'un oyunlarında sıkça kullanılmaktadır. Birinci güldürü, yanlış anlamaların, alayın, aykırılıkların, saçmalıklarla elde edilen güldürmeye kadar birçok olayın içinde karşımıza çıkar. İkincisi güldürü ise Şensoy'un metinlerinin, ona özgü dil oyunlarının temelidir. Dil başlı başına güldürücülük kazanmıştır. Metin And, bu ikinci tanımlama için “dil soyutlaştırılarak kendi başına, çoğu kez olaylar düzeninin dışında, güldürücülük aracı oluyor” demektedir. (And, 1969, s. 322) Bu güldürünün temelinde, özgün dille, bu özgün dilin bozulmuş, çarpıtılmış halinin arasındaki farklılık yatmaktadır. Metin And ayrıca sözcüklerin “ikizanamlılık” ve benzeşmesiyle yapılan güldürüden bahseder. Şensoy'un oyunlarında bir ya da iki kelimenin daha fazla anlama gelmesiyle yapılan “ikizanamlılık” ve ses benzerliği ile birbirinin yerine kullanılan sözcüklerle yapılan “benzeşmeyle” elde edilen güldürüye de sıklıkla rastlanır. Mecazların yanlış anlaşılması da onun metinlerinde sıkça kullanılmaktadır. (And, 1969, s. 323,-24).

Sözcüklerin yapısını bozma, yeni sözcükler (memedanlık), yeni deyimler (manitu kerim) oluşturma konusunda da oldukça başarılıdır. Anlamsız sözcüklerin bir araya gelmesiyle oluşturduğu, halk tiyatrosundaki tekerlemelere benzer diyaloglar da Ferhan Şensoy'un oyunlarında karşımıza çıkmaktadır. İki dili karıştırarak kelimeler oluşturmalarının yanı sıra, yabancı bir dilin kelimeleriyle Türkçe deyimler oluşturmaktadır (Aracı, 2012, s. 19).

Şensoy, yukarıda belirtilen tüm dil zenginliklerine hâkimdir ve tiyatrosunda hepsini kullanır. Ancak Metin And'ın değindiği, dilin kendi başına bir güldürücülük kaynağı olarak kullanılmasıyla öne çıkar. Geleneksel tiyatromuzda da, halk tiyatrosunda da yanlış anlamalar, anlam kaymalarını her zaman düzelten bir karakter bulunmaktadır. Oysa Şensoy oyunları, saçma tiyatro geleneğini devam ettirerek, dili tamamen parçalar. Aşkımızın Fındık Kabuğu'ndaki Lazca ile, Theodora'nın öyküsünün anlatıldığı Köhne Bizans Operası'ndaki Greko-Romence oyunun teatralliğini etkileyen özgün bir dil niteliğindedir. 1998 yılında yazdığı “Dilin Kemiği Kıkırdaksız Oluyor” başlıklı yazısında, Brecht'in dil kullanımı üzerine Martin Esslin'in bir değerlendirmesine değinir:

“Brecht oyunlarında kendine özgü, belirli ritimler koyan ve belirli bölgesel bir şiveye bağlı kalmadan, gerçek konuşma havasını veren bir dil yaratarak, ender görülen bir başarıya ulaşır. Ancak bu dil, gerçekte hiç kimsenin kullanmadığı bir dildir. Belki yalnızca Brecht’in kendisi bu dili kullanmaktadır” (Papirüs, 1998, s. 21).

Şensoy’un da dili, dünya üzerinde olmayan bir dilin yaratıldığı, bu haliyle yabancılaştırmanın doruk noktası sayılabilecek özgün bir yapı taşır. (Pekman, 2010, s. 152) Bunun iyi bir örneği Köhne Bizans oyununda görülebilir:

Meyhaneci: Mari, bundan sonra krediun kartizos aforodis. Anladikos. Maria: Anladikos, anladikos.

Meyhaneci: Bre, Yorgo, Bromiom, brovimus, brovimus, kazanmissin yarisi, varıdır bunda şike.

Yeşil: Hangi şike, yok şike, Yorgo kazandı şike şike.”

Parasız Yaşamak Pahalı: 1979 yılında tiyatroya dönme kararı alan ve tezin Çevre Tiyatrosu Bölümünde görüleceği gibi kısa bir süre için Çevre Tiyatrosu’nda bir oyunda yer alan Sadri Alışık, Şahları da Vururlar oyunuyla büyük ses getiren Ferhan Şensoy’dan bir oyun yazmasını ister ama oyun Alışıkın sağlık sorunları nedeniyle sahnelenmez. 1983’te Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu oyunu oynamayı tasarlar ve Poyrazoğlu, Şakir rolünü yorumlamaya hazırlanır. Bu tasarı da gerçekleşmeyince, Ferhan Şensoy 1986 yılında metni film senaryosuna dönüştürür. Beyazperdede Şakir rolünde Bülent Kayabaş vardır. Suna Pekuysal, Hümeysra gibi oyuncular da filmde rol alır.

Ortaoyuncular, 1993 sezonunu, 11 Kasım 1993 tarihinde Şensoy’un yıllar önce yazarak, yeni bir dramaturjiyle kurguladığı oyunla açar. 1993 yılında İçinden Dalga Geçen Tiyatro projesinin hayata geçmesiyle 40. oyundan sonra temsillerine ara verilen Parasız Yaşamak Pahalı, 1999 yılında Ortaoyuncular tarafından tekrarlanır.

Nöbetçi Tiyatro’nun ikinci döneminden yetişen Elif Durdu ve Resul Okan bu oyunla Ortaoyuncular’ın profesyonel kadrosuna katılır. Baykal Kent de ekibe katılmış ve hatta oyunun koreografisini yapmıştır. Kent’in, kiloları ve hiç koreografi yapmamış olmasına rağmen, koreograf olarak değerlendirilmesi de apayrı bir mizah taşır. Ferhan Şensoy, prova günlüklerinde sevgiyle andığı Baykal Kent’in koreografiden ayrıca para alacağını öğrenmesi üzerine, henüz müziği yapılmamış oyunun koreografisine başlamak istediğini esprili bir dille anlatır. Ortaoyuncular Yayınları’nın program dergilerinin en önemli özelliklerinden olan prova günlükleri incelendiğinde, tezde daha çok yenilikçi bir yazar ve tiyatro adamı olarak çalışmaları irdelenen Ferhan Şensoy’un ekip ruhu, prova

anlayışı, Ortaoyuncular'ın birbirleriyle olan ve sahneye de yansıyan sınırsız ilişkilerine tanık oluruz. Prova günlükleri, uzun vadede Şensoy yapıtlarını sahnelemek isteyen ekipler için de ipucu niteliği taşıyabilir.

Ferhan Şensoy'un Ses Tiyatrosu oyunlarında, evrensel kahramanlar üzerine kurulu oyunlara göndermeler yaptığına da değinmiştik. Şu Gogol Delisi de bu çizgide bir oyundur. Tezin Küçük Sahne bölümünde Şu Gogol Delisi'nin Ferhan Şensoy'un ilk oyunu olduğu ve Türkiye'den önce Montreal'de sahnelendiğine değinilmişti. Ancak, Şensoy'un evrensel kahramanı olan Gogol tutkusu 2000'lerin Türk seyircisinde çok karşılık bulmaz.

Derya Baykal, bu tek kişilik oyun çalışmasını şöyle tanımlar: "Seyircinin birtakım şeyleri bilerek gelmesi gereken bir oyundu. Örneğin Gogol'ü, Gogol'ün eserlerindeki kişileri." (Cumhuriyet, 14 Mart 1999) Dikmen Gürün de oyunu, "Ortaoyuncular'ın alışlagelen çizgisinin dışında, şiirseliğin ağır bastığı bir oyun" olarak (Cumhuriyet, 20 Mart 1994) değerlendirir.

Şu Gogol Delisi'nin başka bir özelliği de, kurulduğu günden beri daha çok Ferhan Şensoy'un yazar, yönetmen, oyuncu olarak aldığı ödüllere (30. Yılda Mücap Ofloğlu'nun aldığı Tiyatro 81 En İyi Erkek Oyuncu Ödülü hariç) bu kez Derya Baykal'ın Avni Dilligil En İyi Kadın Oyuncu Ödülü ve Canan Göknil'in Avni Dilligil En İyi Giysi Ödülü ile katılmasıdır. Buradaki ilginç yön, Ortaoyuncular'ın başka oyuncularına ödül kazandıran oyunların, alışlageldik Şensoy tarzı dışında, dramatik kurgulu oyunlar olmasıdır. Bu belirleme, günün ödül sistemi ve anlayışının da ipucunu vermektedir.

Şu Gogol Delisi'nin seyirciye yabancı kalması nedeniyle, Baykal- Şensoy ikilisi, yıllar sonra bu kez farklı bir monodrama kurgular: Şu An Mutfaktayım. Gerek çıkış noktası gerek anlatım kurgusu nedeniyle seyirciye daha yakın bir konu olarak gördükleri bir sorunsalı, ev kadını sahneye taşırlar. Şu An Mutfaktayım oyunu "Ferhangi Şeyler'in yengesi geliyor" başlığıyla tanıtılmıştır. Oyun, oyuncu, anne ve ev kadını Derya Baykal'ın gerçek yaşamı ve ev hallerinden Ferhan Şensoy'un yaptığı gözlemlere dayanarak yazılmıştır. Baykal'ın tanımıyla, genel olarak ev kadınlarının yoğun iş yükü yüzünden mesleklerine yeterince zaman ayıramamalarını anlatan bir zaman cinayeti teması üzerine kuruludur. (Cumhuriyet, 14 Mart 1999) Baykal'ın bazen tip değiştirerek rolden role girdiği, seyirciyle diyalog da kurduğu için interaktif yapıya sahip olan Şu An Mutfaktayım'ın müzikleri Fikret Kızılok'a aittir.

Oyun tanıtımı, oyun müziklerinden uyarlanan bir klip çekimiyle yapılmıştır ve bu tanıtım fikri 2000 yıllarının özel tiyatro tanıtımlarına öncülük etmiştir. Pek çok tiyatro oyun tanıtımlarını kliplerle yapmaya başlamıştır. Ferhan Şensoy'un Hayrola Karyola'ya yatak, Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri'ne mendil ve telefon kartlarının reklamını ekleyerek sahnede reklam kuşağını başlatmıştır. Bu uygulama, Şensoy'un yaptığı tüm yenilikler gibi, önce yadırganmıştır. Ancak, başka bir yönden bakılırsa, oyunların zaman-uzam kavramına güncel Türkiye penceresini eklediği ve seyirciyi günün gerçekliğinden koparmadığı da düşünülebilir

Ferhangi Şeyler'in yengesi olarak tanıtılan Şu An Mutfaktayım, aynı zamanda 1995'te sahnelenen Felek Bir Gün Salakken oyunu ile paralellik taşımaktadır. Şu An Mutfaktayım'da evli ve üç çocuklu Derya Baykal'ın hesaplaşmasına yer verilirken, Felek Bir Gün Salakken'de evli ve üç çocuklu Ferhan Şensoy'un hikâyesi ve geçmişle hesaplaşması öne çıkar. Felek Bir Gün Salakken, ilk kez Ferhan Şensoy'un doğum yeri olan Çarşamba'da oynandığı ve geçmişle hesaplaşma ögesi de taşıdığı için, ayrı bir anlam taşımaktadır. Ferhan Şensoy, yukarıda bir bölümü alıntılanan ilk Karadeniz turnesini anılarında ayrıntılı olarak anlatmıştır.

2007 yılında Ferhangi Şeyler 1600, Felek Bir Gün Salakken 528. temsilini kutlarken, yine tek kişilik Fername ortaya çıkar. Şensoy (Cumhuriyet, 13 Mart 2017), Dikmen Gürün'e oyunu bir vasiyetname olarak tanımlamıştır. İşin ilginç yanı, bu üçlemenin eş zamanlı olarak oynanmasıdır. Ses Tiyatrosu'nu üç kez ziyaret eden bir seyirci, aslında aynı yaştaki bir oyuncunun, üç farklı dönemine tanık olabilmektedir. Bu monodramalar Şensoy tarafından değil de farklı yaştaki kişiler tarafından oynansa, belki böyle bir ruh halini daha net vurgulayabilir. Fername, teknoloji ile başa çıkmaya çalışan Ferhan Şensoy'un mücadelesi olarak değerlendirilebilir. Zaten teknolojinin baskısını uzun zamandır duyumsamaktadır.

Şensoy'un 2001 yılında yazdığı Sahibinden Satılık Birinci El Ortaoyunu da www.dijitalgulduru.com alt başlığıyla oynanmıştır. Şensoy ailesinin genç kuşağı Derya ve Ferhan Şensoy'un da katılımıyla ailece sahnede oldukları Sahibinden Birinci El Ortaoyunu Mikrogül Aşağıok, Diskettin Aşağıok, Dijifer, Dijider, Modemcan gibi karakterlerle başa çıkmaya çalışan bir ortaoyunu meydancısının (Ferhan Şensoy tarafından oynanan) öyküsü üzerine kuruludur, ancak altı yıl sonra ortaya çıkacak Fername'ye oranla çok daha fazla umut taşır. Oyundaki meydancı, sadece tiyatroya adanmış yaşamının anlamını sorgulamaya başlamıştır. Oyunda objelerin karakterize

edilmesi yöntemine başvurulmuş ve karakterler objelere dayanan tipler çizmiştir. Sahibinden Satılık Birinci El Ortaoyunu program dergisine yazı yazan genç Müjgan Ferhan Şensoy, “Bilgi Sayarken” başlıklı yazısında internet bağlantısının kestirildiği zaman sokaklarda çok daha rahat koşabileceğini düşünmektedir. Kardeşi Derya Şensoy ise, “Bilgisayarda Kayboldum” başlıklı yazısında çocukluğunun klavye başında geçtiğinden yakınmaktadır. Gençler, tiyatro sahnesini de bir oyun alanı olarak keşfetmenin heyecanını taşırlar. Oysa Fername’nin yorgun Şensoy’u, tiyatro sahnesinde geçen yaşamının anlamını sorgular.

2003 yılında psiko-komik oyun olarak duyurulan ve Ferhan Şensoy, Elif Durdu, Ali Çatalbaş’ın oynadığı Beni Ben Mi Delirttim bir anlamda deliliğe övgü niteliğini taşır. 13 sayfalık bir metnin 13 provada geliştirilmesiyle ortaya çıkan oyunun ilk gecesinde Ferhan Şensoy’un ezber zaafı, sahne atlamaları büyük bir espriyle anlatılır. Eskişehir’de prömiyer yapıp, Siirt ve Batman’a kadar uzanan yaklaşık 30 turne günlüğünde bir coşku vardır. Provanın, ilk oyunun, turnenin heyecanı her satıra yansır.

Oysa bu oyundan sonra, 2007 yılında yazılan Fername’de bu heyecan burukluğa dönüşmüştür. Kış aylarında, Ses 1885’in üst katında oturan Şensoy, bir yandan Beyoğlu’nun çöküşü, gürültü kirliliği gibi kavgaların içinde yer alır, bir yandan da üç duvar içinde geçen ve cephesi Ses Tiyatrosu olan evini artık bir cezaevi olarak tanımlar. 1996-97 yıllarında statik sorunlar nedeniyle tadilata giren Ses 1885, bir süre kapalı kalır, Ferhan Şensoy özellikle monodramalarıyla İstanbul ve Türkiye içinde çok turne yaparak sezonu kapatır. Yeniden açılış için ise, Haldun Taner Kabare ve Çok Tuhaf Soruşturma seçilir.

Ferhan Şensoy’un yazıp yönettiği ve giysilerini tasarladığı Çok Tuhaf Soruşturma’nın dekor tasarımı Saim Bugay’a aittir. Oyunun kadrosu tamamen erkeklerden oluşmaktadır. Oyunda Ferhan Şensoy, Baykal Kent, Rasim Öztekin, Ali Çatalbaş, Levent Ünsal, Parkan Özturan, Erkan Üçüncü, Özkan Aksu, Saygın Delibaş, Erkan Üçüncü rol almaktadırlar. Tuncel Kurtiz, Ortaoyuncular ekibine katılarak, tiyatroya başladığı Ses Tiyatrosu’nda tekrar sahneye çıkar. “Tuncel abi ekibe Ses Tiyatrosu ile ilgili anılarını anlatıyor ve bu tiyatronun kendisi için büyük değer taşıdığını söylüyor.” (Çok Tuhaf Soruşturma program dergisi, s. 3)

Münir Özkul için 1951’de, Erol Günaydın için 1957’de sahneye çıktığı Küçük Sahne’ye 30 yıl sonra dönmek ne kadar önemliyse, Tuncel Kurtiz için de profesyonel olduğu Ses Tiyatrosu’na dönmek aynı derecede önem taşır. Oyun, daha sonra sinemaya

Pardon adıyla aktarılmış, ancak Kurtiz ile Baykal filmde rol almamışlardır. Ne yazık ki, tezin yazıldığı tarihte Çok Tuhaf Soruşturma'nın kadrosunun neredeyse yarısı artık hayatta değildir.

Çok Tuhaf Soruşturma, nedensiz yere hapis yatan altı kişinin kendilerini ifade edememeleri ve aklayamamaları üzerine kurulu bir hikâyedir. Oyunda, Ferhan Şensoy evrak nedeniyle 16 yıl boyunca askere alınmamış olan ve daha sonra örgüte katılmakla suçlanan birini oynamıştır. Ferhan Şensoy'un oyunlarında daha çok dile dayalı komedi unsurları öne çıkarken bu kez durum komedisi ağırlıktadır. Oyun yer yer Aziz Nesin etkileri, yer yer Uğur Mumcu etkileri taşır. Arka fonda kullanılan barkovizyondaki film sahneleri mahkumların cezaevine gittikleri bir tren yolculuğunu gösterir. Görüntüler, sahneleri birbirine bağladığı gibi, tek başına da bir bağımsız öykü anlatımı olarak da kullanılır. Ferhan Şensoy oyunlarının vazgeçilmez ögesi olan müzik kullanımı, bu kez yerini bir tren yolculuğunda geçen barkovizyon görüntülerine bırakarak, öyküyü güçlendirir. Ayrıca dekorda kullanılan tepegöz ışık ile gölge oyunu teknikleri kullanılır.

“Arkada kullanılacak gölge oyunları düşünülürken, Rasim kısa bir sahnenin arkada gölge olarak oynanabileceğini söylüyor”. (Çok Tuhaf Soruşturma program dergisi 21). Bu örnekten de anlaşıldığı gibi, Ortaoyuncular gölge oyunu tekniğini artık gelenekselden farklı bir yere taşımaya çalışırlar. Gölge, başlı başına bir anlatım tekniği olarak farklı formlarda denir.

Ferhan Şensoy, Çok Tuhaf Soruşturma'nın ardından, Sahibinden Satılık Birinci El Ortaoyunu, Kökü Bitti Zıkkımı Zulada, Kahraman Osman, Biri Bizi Dikizliyor, Beni Ben mi Delirttim, Uzun Donlu Kişot, Aşkımızın Son Durağı, Fername, Ruhundan Tramvay Geçen Adam, Nasri Hoca ve Muhafız Eşegi, Masal Müfettişi, Nereye de Gidiyor Lan Bu Gemi oyunlarını yazmış ve sahneye koymuştur. Ayrıca yukarıda da belirtildiği gibi, Parasız Yaşamak Pahalı oyununu tekrar repertuvara almıştır. Ruhundan Tramvay Geçen Adam, Karl Valentin için özel olarak yazılmıştır.

Genelde farklı kültürler üzerinden Türkiye ile paralellik kuran Ferhan Şensoy, bu kez 2001 yılındaki mali krizden etkilenen Türkiye üzerinden Takımsal Takım Adalar Cumhuriyeti'nde geçen bir oyun kurgular: Kökü Bitti Zıkkımı Zulada. Ekonomik güldürü olarak adlandırılan oyun 1990'da yazılmaya başlanmış, 2001 krizinin baş göstermesiyle sonlandırılmıştır. Oyunun çıkış noktası, zıkkımın yalnızca kökü yenen bir bitki olmasıdır. Artık ekonomik sıkıntılar nedeniyle zıkkımın kökünü yiyerek kurtulmak mümkün olmadığı gibi, zor zamanlar için “zıkkımı zulalamak” zorunluluğu doğmuştur.

Bağımsız olamayan, güdümlü bir toplumda paranın değer kaybetmesi, ekonomik bağımsızlığın elde edilememesi, IMF'ye bağımlı ekonomi konuları irdelenirken, sıradan ve halktan birinin Cumhurbaşkanı seçilmesi, ancak iyi niyetine rağmen yanlış ekonomik hamleler yaptıktan sonra, Amerika bağımlılığını ret ederek tekrar halka katılmasının hikâyesi anlatılır. Oyunda halkı simgeleyen sokak çocukları sadece şarkılarda yer alır ve böylelikle görünmez bir halk simgesi yaratılır. Şarkılar, öykünün önemli bir izleğinin tamamlayıcısıdır.

Ekibin 1998 yılında oynadığı Haldun Taner Kabare ise Ferhan Şensoy'un yaşamında özel yer tutan Haldun Taner ustasının öykü, skeç, şarkılarından oluşmaktadır. Haldun Taner'in ölümünün 10. Yıldönümünde Selim İleri ile katıldığı bir panelde, özellikle gençler tarafından az tanındığına tanık olan Şensoy, projeyi ustasına bir ağıt olarak hayata geçmiştir. Şensoy projeye ilgili düşüncesini şöyle dile getirir:

“Haldun Taner'in düz yazılarından bir kabare kurgusu oluşturdum, kimi öykülerini skeç haline getirdim, kimi skeçlerini seçtim, onun düz yazılarını ve gündelik konuşmaları içinde saklı olan, 'Ben her şeye selam veririm, ağaçlara, çiçeklere, kuşlara' gibi şiirlerini şarkı haline getirdim. Haldun Bey bugün yaşasaydı, buraya iki satır daha eklerdi diye düşünerek, satır aralarında, güncellik adına ben de kalem oynattım...”

Kimileri 1945'te yazılmış bu metinlerin, hâlâ ne denli güncel ve taze olduklarını, Haldun Taner'in önce insanı ve dünyayı, sonra Türkiye'yi ve toplumumuzu ne kadar doğru ve filozofça analiz ettiğini şaşarak göreceksiniz. Taner'in deyişiyle: “Bir düne bak bir bugüne. Hey gidi günler hey, az gittik uz gittik dostlar olduğumuz yerdeydik.” (www.ortaoyuncular.com) Derya Baykal Şensoy'un yönettiği, Alper Maral'ın müziklerini, Erdal Uğurlu'nun koreografisini yaptığı oyunda Ferhan Şensoy, Rasim Öztekin-Levent Ünsal, Ali Çatalbaş, Erkan Üçüncü, Saygın Delibaş, Sevil Akı, Şükran Dedeman rol almışlardır.

Şensoy metinlerinde, Gogol'den Beckett'e, Brecht'ten Valentin'e kadar bir selamlama vardır. Kabaca metinler arası tanımlanan bu yolculuk, aslında Şensoy'un kendi kahramanlarıyla yüzleşmesidir. Tek kişilik oyunlarında kendisiyle, diğer yazarları selamladığı oyunlarıyla entelektüel birikimiyle hesaplaşan Şensoy Tiyatrosu, aslında göstermecî öğelerin yanı sıra, içe dönük bir ruh hali de taşır. Komik ama kasvetlidir. Derin anlamlar ve felsefe üzerine kurulu ama saçmadır. Bu bağlamda Çehov'a çok benzer.

Pekman'ın, Şensoy'un gelenekseli çerçeveye sahneye sığdırdığı düşüncesine ek olarak, karanlık ruh halini açık biçime dönüştürdüğünü de söyleyebiliriz. O nasıl

Taner'in düz yazılarını dramatik metinlere dönüştürdüyse, başka bir yönetmen de onun tiyatrosunu psikolojik gerçekçilik sınırları içinde irdeleyerek, bir deneme yaparak, yepyeni bir boyutta irdeleyebilir.

Ferhan Şensoy, Haldun Taner Kabare'de 1945'ten bu yana bir şey değişmediğini vurgularken, 2009 yılında sahneye taşıdığı 2019 oyununda ise, zamanda ileriye giderek, distopik bir yapı oluşturur. Türkiye tarihindeki Ergenekon sürecinde yazılan bu bilimkurguvari oyun, Ferhan Şensoy'un en politik oyunlarından biridir. 2019, Şahları da Vururlar'ın devamı olarak düşünülmüştür, ancak bu kez öykü İran'da değil, Türkiye'de geçer. Gelecekte geçen bir oyunun kötü bir geleceğe taşınmış olması zaten bir karamsarlık göstergesidir. Şensoy oyunlarında, Kahraman Bakkal'ın kahraman bakkalı başta olmak üzere, çoğu oyununun kahramanı ya kaybeder ya düzene evrilir. Ferhan Şensoy'un oyunlarında bolca gülünür. Bazı eleştirmenler gülmece unsurlarının seyirciyi depolitize ettiğini düşünür, ancak gülünen öykü aslında trajiktir.

Ortaoyuncular'ın Ses 1885 sürecinde maddi açıdan zorlandıkları belirtilmişti. Ortaoyuncular'ın kuruluşunun 25. yılı olan 2005 yılında bir hamle yapılmış, daha önce oynanan Kiralık Oyun, yeni bir versiyonla repertuvara alınmıştır. Okan Bayülgen, Özgü Namal, Nefrin Tokyay ekibe katılarak, gişe başarısına etkin olmuşlardır. Ancak Gezi Direnişi'nin ve Beyoğlu'na yapılan bombalı saldırıların sonrasında, İstiklal Caddesi'nin de semt olarak en talihsiz süreci yaşadığı için kendi salonlarında seyirci sıkıntısı çektiklerini biliyoruz. Turnelerde kapalı gişe oynanan oyunlar Ses 1885'te seyirci bulamaz. Ferhan Şensoy, bazen Beyoğlu'ndan Mecidiyeköy'e turne yapmak durumunda kalır.

Biri Bizi Dikizliyor gibi direkt televizyondaki bir güncel programına ve Kahraman Osman gibi kendi oynadığı bir karaktere gönderme yapan oyunları dışında, çoğu oyununun adı ticari kaygılar taşımaktan uzaktır. Köhne Bizans Operası, Sahibinden Satılık Birinci El Ortaoyunu, Şu Gogol Delisi, Masal Müfettişi, Nasri Hoca ve Muhalif Eşegi gibi başlıkların, oyun içeriğinden bağımsız olarak seyirci için çok çekici olmadığını söyleyebiliriz. Zaten aşağıda son oyun olarak analiz edilen Fişne Bahçesu'ndan sonrasında, Ortaoyuncular'ı genellikle amiral gemisi Ferhangi Şeyler ayakta tutmuştur.

Tezin Küçük Sahne bölümünde, Ortaoyuncular'ın kuruluş yıllarında Ferhan Şensoy'un, sahnelediği Anna'nın Yedi Ana Günahı'nda Brecht ve Brechtien konusundaki görüşleri ve aldığı yoğun eleştiriden söz etmiştik. 12 yıl sonra bu kez Üç Kurşunluk Opera'yı Üç Kurşunluk Opera olarak sahneler. "Brecht'inki John Gay'in Dilenciler

Operası'nın tam 200 yıl sonra güncelleştirilmesi idi. Ben Brecht'inki 67 yıl sonra güncelleştirirken, zaman zaman John Gay'in Dilenciler Operası'na da yaklaşıyorum.” (Üç Kurşunluk Opera program dergisi)

Daha önce belirtildiği gibi, Halk tiyatrosu geleneğinin bir depolitizasyon olduğuna inanan Zehra İpşiroğlu, Mulheim Ruhr Tiyatrosu'nun Üç Kurşunluk Opera prodüksiyonunu anlattığı yazısında Şensoy'un Üç Kurşunluk Opera'sının siyasal olarak önemine değinerek belleğimizde unutulmaz izler bıraktığını vurgular. (Cumhuriyet, 3 Şubat 2005) Ferhan Şensoy, bir anlamda Brecht ile de başa çıkmıştır. Eğlencelik olan, ancak siyasi taşlamanın çok daha derinlerine inebilen ve Brecht'i bir yazarın ötesinde, bir kuramcı olarak da değerlendirerek, doğru yere oturtmuştur. Öte yandan, 1980'ler Türkiye'sindeki siyasal duyarlılık ile 2000'ler arasında da çok fark olduğu dikkate alınmalıdır. 1980'lerde Brecht'e siyasi çevrelerin daha keskin bir değerlendirmeye yaklaştığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Yukarıda da belirtildiği Ferhan Şensoy'un tiyatrosunda aslında Çehov'un buruk ama komedi derecesinde trajik yaklaşımı Ferhan Şensoy oyunlarının var olan ögesidir. “Çehov Lazdur, Laz Kalacaktır” çıkışıyla sahnelenen Fişne Bahçesu çalışması bu anlamda ayrı bir önem taşır. Her ne kadar, Yavuz Pekman (kişisel iletişim, Eylül 2020), Şensoy değerlendirmesinde, “Geleneksel formu seyirciye ulaşmada bir araç olarak kullanıyor. Mesela Fişne Bahçesu. Olay Karadeniz'de geçiyor. Benim kodlarıma göre algılamamı sağlıyor. Böyle bir uygulamayla geleneksel olan ile çağdaş olan arasında bir bağlantı da kurmuş oluyor. Sadece eskiyi oynarsanız seyirciyi kaybedersiniz, yeniye oynarken eskiyi göz ardı ederseniz yine seyirciyi kaybedersiniz” diyerek Şensoy'un halk tiyatrosu geleneğiyle popüler tiyatro yaptığını öne sürse de, Ses 1885'teki ustanın 2020 yılında geldiği yer farklıdır.

Ortaoyuncular, Ses 1885 dönemi ise, bir ustalık döneminin tüm izlerini taşır. Bazı çıraklar bu yolculuğa katılmamış, ustayı yalnız bırakmışlardır. Öte yandan, Şensoy da içine kapanmıştır. Tiyatronun üst katında yaşayan, tiyatro kapalı olduğu zaman Bodrum'da gözlerden uzak bir köyde yaşayan, tiyatro dünyasının çok içinde olmayan bir yalnız adam portresi vardır. Şensoy, böyle önemli bir tarihi tiyatroyu ayakta tutabilmek için büyük mücadele vermiştir. Tezin yazıldığı dönemde, ilkelerinden ödün vermeyen yaşayan, sağlık sorunlarına rağmen üreten, dik duruşunu ve şarap kadehini kameralardan saklamayan usta, pandemi sonrasında yeniden kurgulayacağı ve hibrit sistemle Bodrum'dan katılacağı yeni bir Şahları da Vururlar versiyonu planlamaktadır. Süreç

içinde kaybettiği Levent Ünsal'ın yeri oyuncu olarak dolsa da, kader ortağı olarak dolmayacak, Ortaoyuncular'ın en eski emekçilerinden, kavuklu Rasim Öztekin hep hatıralarda kalacaktır. Şensoy, bazı paylaşımlarında, öteki dünyadaki dostlarından sabretmelerini, pek yakında kendisinin de dünya değiştireceğini yazarak, hayranlarını yaşarken yasa boğar.

Tezin sonlarına yaklaşıldığı dönemde ise, 31 Ağustos 2021'de Türkiye tiyatrosu, Ferhan Şensoy'un acı kaybıyla sarsılmıştır. Ferhan Şensoy'un ardından pek çok kişi tarafından anma yazıları yazılmıştır. Ancak bu tezde, Ferhan Şensoy'u hayranı olduğu Gogol'ün uğurlamasıyla özdeşleştirmek ve Şensoy'un Gogol'ü uğurladığı satırlarla sonlandırmak anlamlı olacaktır. “21 Şubat 1852'de öldü. Cenazesi kalabalık bir öğrenci kitlesinin omuzlarında mezarlığa götürülürken yoldan geçen biri: ‘Kim ölmüş?’ diye sordu. Gogol öldü ve biz hepimiz, bütün Rusya, yakın akrabalarıydık onun”. (Tiyatro 1971, s. 48)

Binlerce tiyatroseverin yas tuttuğu Şensoy'un cenazesi, uğrunda büyük savaş verdiği Ses 1885'e taşınırken, pasaj esnafının alkışlarını da duyanlar, kuşkusuz “Şensoy öldü ve biz hepimiz, bütün Türkiye, yakın akrabalarıydık onun” diyeceklerdir.

4.2.6. Ses Tiyatrosu'nun önemi

Yavuz Pekman'ın (kişisel iletişim, Eylül 2020), belirttiği gibi, Ses 1885, yapılaş amacını halen koruyan tek tiyatromuzdur. 150 yıllık tarihinde üç asrın değişimine tiyatro olarak direnmiştir. İstanbul'da yıllardır kapalı duran Yıldız Sarayı Tiyatrosu'nu saymazsak, en eski tiyatro binamızdır. Bu tiyatro, Cumhuriyet öncesinde Batılı eserlerin izlenildiği sayılı binalardan biridir. İstanbul seyircisi yabancı trupları seyrederek, Batılı tiyatro örneklerini burada tanımış, Batı'nın en önemli yıldızlarını bu sahnede alkışlamıştır.

Muhsin Ertuğrul, Batılı metin adaptasyonlarının sınırlarını kırmayı reddeden Darülbeyti'de yaşadığı hayal kırıklığını bu tiyatrodaki bir düşe çevirmiştir. Tezin Küçük Sahne Bölümünde Batı'yı körü körüne taklit etmekle bir nebze eleştirilen Muhsin Ertuğrul, Türkiye'ye ilk Ibsen prodüksiyonunu Ses 1885'te tanıtmıştır.

Darülbeyti genç bir tiyatrodur ama yaşlı bir mantıkla kurulmuştur, Ses Tiyatrosu ise Muhsin Ertuğrul'un gençliğidir. Ses 1885, Kent Oyuncuları'nın gençliğidir. Ionesco'nun Ibsen'in yanına, Brecht'in Yaşar Kemal'in yanına özgürce yerleştiği mekândır. Dormen'in ve Şensoy'un orta yaşları ve ustalık dönemleri bu tiyatrodaki

yaşanmış, ancak bazen hayal kırıklıklarıyla veya maddi kayıplarla sonlanan yeni ve genç tiyatro arayışları bu sahnede hayat bulmuştur.

Cumhuriyet döneminin en önemli devrimi de bu sahnede gerçekleşmiş, Müslüman Türk kadını İstanbul'da ilk kez özgürce burada sahneye çıkmıştır. Yukarıda Dormen Tiyatrosu bölümünde belirtildiği gibi, bu özgürleşme süreci 1960'lara kadar sürmüştür, Ses Tiyatrosu Batılı eğitim almış Nevra Serezli, Füsün Erbulak, Göksel Kortay gibi kadınları bünyesine katarak, tiyatrodaki kadına ayrı bir katkı değer katmış ve tiyatro mesleği konusundaki mahalle baskılarını aşmıştır.

Ses Tiyatrosu, Türkiye tiyatrosunda operet türünün yaratımına öncülük etmiştir. Cemal Reşit Rey'in başyapıtları bu tiyatrodaki ortaya çıkmıştır. Ses Tiyatrosu, Batı tarzı farislerin da Türkiye tiyatrosunda öncülüğünü etmiş, Feydau'nun adapte edilmeden oynandığı ilk tiyatro olmuştur. Bulvar tiyatrosunda ustalaşmış bir mekândır. Türkiye tiyatrosunda Aksaray'dan ötelenen geleneksel tiyatronun Beyoğlu'nda var olması için, Muzaffer Hepgüler, Muammer Karaca, Tevhid Bilge, Ayla Karaca gibi ustaların sahneye çıktığı bir yuva görevi görmüştür. Bu ustaları bazen ağırlamış, bazen uğurlamıştır.

Ses 1885, Ramazan aylarında Fransızca oyunların oynandığı, Zozo Dalmaz'lar ile Safiye Ayla'lar, Münir Nurettin Selçuk'ların unutulmaz resitaller verdiği birçok kültürlülük örneği taşıyarak, İstanbul'un çok kültürlü kent kişiliğini simgeleyen bir mekân olmuştur.

Ses Tiyatrosu, Türkiye'de profesyonel özel tiyatroların ilk Brecht prodüksiyonu oynadığı salondur. Arka arkaya iki Brecht oyunu bu sahnede seyirciyle buluşmuş, daha önce Brecht oynadığı için kundaklanan Tepebaşı Tiyatrosu'ndaki kötü deneyimi baskı unsuru olarak görmeden, en cesur oyunların oynandığı yer olmuş, hem Dostlar, hem Ortaoyuncular'ın sözlerini sakınmadan söyledikleri bir yer olmuştur. Belgesel tiyatro denemeleri yapılmış, ayrıca Türkiye'nin ilk Brecht adaptasyonu bu tiyatrodaki oynanmıştır. Öte yandan, farklı dönemlerde hem Üç Kuruşluk Opera, hem Üç Kurşunluk Opera'nın ilk kez sahnelendiği yerdir.

Bir dönem sadece komedi ve müzikallerin ev sahibi olan, eğlence anlayışını burlesklerde yaşatan tiyatro, Yaşar Kemal, Başar Sabuncu, Mehmet Akan oyunlarına ev sahipliği yapmıştır.

Türk oyun yazımında bir dönüm noktası olan Mikado'nun Çöpleri'nin ilk sahnelendiği yerdir. İstanbul seyircisinin köy gerçeği ile yüzleştiği Pembe Kadın'ın evidir.

Ses 1885, Küçük Sahne'de kalıplarına sığamayan Keşanlı Ali Destanı gibi büyük prodüksiyonların karşı kaldırımı olmuştur. Donanımlı sahnesi ve salon kapasitesiyle özel tiyatroların yeni denemelerine kapı açmıştır. Lüküs Hayat'tan Yaygara 70'e, Şahane Züğürtler'den Bit Yeniği'ne, Oliver'den Dün Gece Yolda Giderken Komik Bir Şey Oldu'ya, Üç Kuruşluk Opera'dan Üç Kurşunluk Opera'ya, Felek Bir Gün Salakken'den Fername'ye, Hortlaklar'dan Othello'ya, Güle Güle Godot'dan Fişne Bahçesu'na kadar çok geniş bir yelpazede oyun seçiminin beşiği olmuştur.

Ferhan Şensoy'un, Cengiz Tünay belgeselinde (Tünay, İstanbul'un Ses'i, 2010) söylediği gibi Türk tiyatrosu tarihi adeta bu salondan geçmiştir. Muammer Karaca'lar, Avni Dilligil'ler, Tevhid Bilge'ler, Münir Özkul'lar, Haldun Dormen'ler, Erol Günaydın'lar, Metin Serezli'ler, Erol Keskin'ler, Bedia Muvahhit'ler Eliza Binemeciyan'lar, Vasfi Rıza Zobu'lar, Ahmet Fehim'ler, Yıldız Kenter'ler, Genco Erkal'lar, Müşfik Kenter'ler, Nisa Serezli'ler, Başar Sabuncu'lar, Muazzez Kurdoğlu'lar, Ayfer Feray'lar, Göksel Kortay'lar, Suna Keskin'ler, Nevra Serezli'ler, Ayla Algan'lar, Suzan Uztan'lar, Erkan Yücel'ler, Turgut Borali'lar, Mehmet Akan'lar ve daha nice sessiz kahramanlar bu sahnenin perdesindeki repliklere tutunmuştur.

Ses 1885'in tarihi, tiyatroyu Batılı gruplardan seyreden bir arayışın, çok kültürlü bir mozağin ve milliyetçilik kalıplarının dışında ulusal tiyatromuzun gayrı resmi geçididir. Ses Tiyatrosu'nun tarihi önemi incelendiğinde, bir at cambazhanesi coşkusuyla başlayan, varyetelerin kural tanımazlığı içinde devam eden coşkunun aslında tiyatronun son sahibi Ferhan Şensoy'un ruhunda barındığını söyleyebiliriz. Hatta Darülbedayi döneminde türlerin karışmaması adına Tepebaşı Dram Tiyatrosu ve Komedi Tiyatrosu olarak ayrılan ve Ses Tiyatrosu'nda biraz daha düşük bir tür olarak görülerek hayata geçen operetlerin coşkusunu kimyasında barındırarak, bir yandan Galatasaray Lisesi'nden taşıdığı Frankofon kültür, bir yandan Çarşamba'da turne tiyatroları izleyen kasabalı Ferhan'ı bir araya getirmiştir.

Ancak o nedense, kendisini etkileyen Savary'nin çılgın dünyasını Ses 1885'e tam olarak taşımamış, daha içe kapalı bir yaşam sürmüştür.

Ses 1885'in tarihinde yarı Ermenice yarı Türkçe oynanan oyunlar olduğu gibi, Ferhan Şensoy'un uydurduğu nice dilde oyun oynanmıştır. Bu tiyatroda sahneye çıkan

İsmail Dümbüllü, Ferhan Şensoy, Rasim Öztekin bir yandan kavuk sahibi olarak gelenekselle Batılı tiyatro formlarını harmanlarken, öte yandan Ferhan Şensoy, Münir Özkul'un geleneksel tiyatroyu tanımladığı gibi ego ve id savaşı arasında kalmıştır.

Yaşamını fiziksel olarak da de tiyatrodan geçirdiği için dış dünyayla kopuk, üç duvar arasına sıkışmış bir Ferhan Şensoy'dan söz edilmektedir. Ortaoyuncular yoğun turne yapan bir tiyatrodur, ancak Ferhan Şensoy Masa Dergisi'ne yazdığı bir yazıda, turnelere masalarını taşıdığını ve otel odalarından çıkmadan yazı yazdığını anlatmıştır. Şensoy (2017), turneler için, "Nereye gittiğim önemli değil. Buradan alıyorlar, buraya bırakıyorlar" yorumunu yapmıştır.

Öte yandan, Ses Tiyatrosu'nu hayatta tutmak için verdiği mücadele ve son yıllarda daha çok tek kişilik oyunlarla sürdürdüğü tiyatro yaşamı bir Çehov karakterini, Vişne Bahçesi'nde unutulmuş Firs'i andırır. Yaptıkları hiçbir zaman unutulmayacaktır kuşkusuz, ancak kültür göçü yaşanan Beyoğlu'nun nargile kafelerindeki dumanlı kafalar, yüzlerce aksesuar ve dekorun yığılı olduğu bir kulisten, çoğu bu dünyayı terk etmiş olan ustaların fotoğraflarının asılı olduğu bir fuayeyi hatırlamak bir yana, varlığından bile haberdar olmayacaklardır. Tiyatro insanı Ferhan Şensoy hiç unutulmaz, ancak ruhu bu üç duvara kilitli kalan yorgun matador Ses 1885'in izleğini taşır.

Küçük Sahne'yi yeni yazıya geçen tekstleri deşifre edemediği için Salih Tozan'ın kişiliğiyle bağdaştırıldığı gibi, Ses Tiyatrosu'nu da Ferhan Şensoy'un içe dönük yapısıyla özdeşleştirilebilir.

4.3. Karaca Tiyatrosu

4.3.1. Karaca Tiyatrosu'nun kuruluşu

Karaca Tiyatrosu, 13 Şubat 1954'te kurulmuştur. Tiyatronun kurucu olan Muammer Karaca'nın özel tiyatro deneyimi, 1944 yılında Ses Tiyatrosu'nda Sadi Tek ile birlikte kurduğu Sadi Tek-Muammer Karaca Tiyatrosu ile başlamıştır. Şehir Tiyatroları ile aynı salonu paylaşan bu özel tiyatro, Şehir Tiyatrosu temsillerinin savaşın karartma gecelerinde temsil saatini 18.30'a çekince, sahalarda perde açmıştır. Karaca'nın Tek ile ortaklığı kısa sürmüş, bir süre Ses Tiyatrosu kumpanyasında yönetmen ve oyunculığa devam etmiştir.

Karaca, 1945 yılında Ses Tiyatrosu'ndan ayrılarak kendi topluluğunu oluşturmaya karar vermiştir. Topluluğun ilk adı Merka Operetidir. Merka Opereti, dokuz aylık bir Anadolu turnesinde Fuar Yıldızı, Tatlı Sert, Yolculuk Var operetlerini oynamıştır. Karaca, bu turneden elde ettiği gelire, İstanbul'da İstanbul Gazinosu'nu yerleşik bir

tiyatro olarak hayata geçirmeyi planlamış, ancak tadilata başladıktan sonra, belediyenin ahşap binaların yenilenmesine izinleri aniden kısıtlamasıyla bu projesi duraklamıştır. Uzun bir çabanın sonucunda, salon 1946 yılında Zırdeliler adlı bir operet vodville açmıştır. Kadroda Tevhit Bilge, İrma Toto Karaca, Celal Sururi, Ali Sururi gibi güçlü isimler vardır.

Ancak topluluğun bu girişimi çeşitli nedenlerle kısa sürmüştür, İstanbul’da oynayacak salon bulamayan Muammer Karaca, daha çok Anadolu turneleriyle devam etmiştir. Platin Palas, Fuar Yıldızı, Tatlı Sert, Yaman Şey, Zırdeliler, Hangisi, Lüküs Hayat, Kâtibin Karısı adlı oyunlarla daha çok turnelerde perde açan topluluğun kadrosunda Muzaffer Hepgüler, Celal Sururi, İhsan Gülek, Güzin Özipek, İsmet Hepgüler, Adile Naşit Özcan, Rasim Uslu, Zafer Önen, Şahin Tek, Turgut Boralı, Fikriye Gezgin, Renan Fosforoğlu, Mehmet Ali Gezgin gibi isimler vardır.

Muammer Karaca Tiyatrosu, uzun turnelerin ardından, 1948’de Maksim Gazinosu’na taşınır ve burada düzenli olarak perde açar. Ancak tiyatronun ilk oyunu Kâtibin Karısı, prodüksiyonun zengin olması adına çabalandığı için, içerik ve güldürü anlamında zayıf bulunur. (Coşkun, 1948)

Karaca, Maksim Tiyatrosu’nda Nereden Nereye adlı oyunu oynayarak, yeni bir türe geçer.

“Bu oyun Karaca’nın sanat hayatındaki önemli bir değişikliğin başlangıcıdır. Karaca bu oyunla operet-revü karışımı oyunlar oynamayı bıraktı, müziği ve dansı en aza indirerek, metnin ön plana çıktığı komediler oynamaya başladı”. (Suner, 98)

Tezin çok kültürlülük vurgusu açısından, Karaca’nın Kasım 1949’da Sümer Sineması’nda bir Yunan topluluğu ile oynadığı Türk-Yunan Ahengi adlı oyuna değinilmelidir. Bu oyunda Muammer Karaca ve Güzin Özipek Türkçe, Yunan Operet Topluluğu üyeleri Rumca oynamışlardır.

1953-54 sezonunda oynanan Cibali Karakolu, Muammer Karaca’nın en büyük başarılarından biridir. Bu oyunun başarılı turnesi, çalışmada daha önce sözü edilen Yıldız Kenter ve Ferhan Şensoy gibi, Muammer Karaca’yı yıllardır özlemine duyduğu kendine ait bir salon yapmaya özendirmiştir.

4.3.2. Karaca Tiyatro’nun açılışı

İnşaatı on ay sürmüş olan Karaca Tiyatro, 15 Mart 1955 gecesinde açılmıştır. Dönem için çok görkemli olan binaya düşünüldüğünden fazla yatırım yapılmış ve büyük bir kredi borcunun altına girilmiştir.

Muammer Karaca şaşalı açılışı, “Koltuklar yaldızlı, ama tiyatromuz aynı.” diyerek duyurmuştur. Dönemin tiyatro yapımcıları, artık belirgin olan profillerini elde tutmak ve ürkütmemek adına, salonlarına halkın farklı sosyal tabakadaki kitlelerinin ürkmeden girebilmesini isterler. “Şapkasız çıkılamayan İstiklal Caddesi” genellikle bir övgü kaynağıyken, bazen de bir sosyal uyarı niteliği taşır.

Etnan Bey Duymasın, oyunlarının arasına siyasi göndermeler, eğitici öğeler (okuma yazma bilmenin faydaları) gibi eklemiş olan Karaca’nın ilk siyasi hicvidir.

Dönemin baskıları sonucu siyasi hicivlerde kısıtlamalar olunca, Muammer Karaca, bir geçiş dönemi yaşar ve siyasi hiciv türünü bir süre durdurur. Daha sonra Müsteşar Bey gibi oyunlarda siyasi hiciv dozunu hafifletir. Etnan Bey Duymasın oyununu Senatür adıyla yeniler.

Karaca’nın bir partiye üye olması da halkı ayıştırmıştır: “Bin bir sıkıntı ve baskı altında bunalan İstanbullular, birdenbire politika sahnesine geçen Karaca’ya küskün.” (Arpad, 1957)

Bu arada, yeni binasında daha ciddi bir tiyatro olarak kabul görmek adına, seyircisinin alıştığı uyarlamalar yerine çeviri oyunlar oynamaya başlar. Leyla Erduran’ın Papaz Kaçtı adıyla çevirdiği bu fars, daha önce Dormen Tiyatrosu’nda oynanmış, ancak 6-7 Eylül olaylarının ardından, adı yüzünden farklı anlamlara çekilebileceği düşüncesiyle, isim değiştirmek zorunda kalmıştır. Karaca, daha sonra Mahut Heykel adlı bir çeviri oynar, fakat bu tür değişikliği yadırganır.

“Nerede o afacan, o zeki halk sanatçısı Muammer Karaca? Siyasi çalışmalara katıldığı bu yıllarda biraz daha yitirmiş Muammerliğini... Sevdığımız bir Muammer vardı ya, onun yerinde yeller esiyor şimdi. Kulağı suflörde, metne sadık, kasılmış bir Muammer bulduk karşımızda. Batı Tiyatrosu yapmaya özeniyor... Halk sanatçısı Muammer, bütün ününü, bütün gücünü halktan sağladığı halde, kaçtı halktan. Klasik tiyatro özlemini gerçekleştirmek istedi... İleriye gitmiyor, geriye dönüyor”. (Cimcoz, 1957)

Karaca, Mahut Heykel oyununun ardından Masif İskemle ile yine adaptasyon geleneğine döner ve Karaca Tiyatro’da bu türde Hızır (Claude Magnier’nin Oscar oyunundan uyarlanmıştır), Muhteşem Serseri, Medarı İftihar, Milli İhtikar Anonim Şirketi, Yedek Parça, Bulunmaz Damat, Cümbüş Palas gibi oyunlar oynar. Ayrıca bazı Belig Selönü’nün yazdığı Şeyhin Encamı gibi telif oyunları da repertuvara alır.

Belig Selönü, oyun yazarlığının yanında, tiyatromuzda pek az görülen bir görev tanımına sahiptir. Karaca’nın oyunlarını seyrederek espriler ekler. Karaca, bu esprileri

çoğunlukla kendi dener, başka bir oyuncunun bir esprisi karşılık bulursa da bir şekilde kendi oynadığı role adapte eder. Selönü, karşılık bulan her espri başına bir ücret alır.

Adalet Cimcoz, yazısında, Karaca'nın 1956-57 yılında sanat matinelere olarak başlattığı oyunlara devam etmesini, ancak kendi tiyatrosunda eski sıcaklığını, muzurluğunu devam ettirmesini, sözünü sakınmamasını önerir.

Karaca Tiyatrosu, sanat matinelere Tennessee Williams'ın Cam Kırıkları oyunuyla başlamıştır. Oyunu daha önce Karaca Tiyatro'daki rejî çalışmaları, topluluğun kimyasıyla tutmadığı için eleştirilen Yunanlı yönetmen Muzeyidis sahneye koymuştur. Kadroda Gülriz Sururi, Adile Naşit Keskiner, Turgut Boralı, Bülent Koral yer almıştır.

Bu dönemde Muammer Karaca sahnelerde Milli İhtikar Anonim Şirketi adlı oyunu oynamaktadır. Sanat matinelere adıyla başlattığı girişim, diğer oyunlarının sanat olup olmadığı konusundaki tartışmaları tetikler.

Sanat matinelere ikinci yılında Cüneyt Gökçer'in yönettiği Anne Frank'ın Hatıra Defteri ile devam ederken, Karaca da Masif İskemle'yi oynamaktadır. Ancak, Adalet Cimcoz'un önerisinin aksine, Muammer Karaca bir süreliğine sahneye çıkmaktan vaz geçer. Tiyatrosunun genel sanat yönetmeni Muhsin Ertuğrul olmuştur. Ertuğrul, Yıldız ve Müşfik Kenter'in İstanbul'da tanınmalarını sağlayan, Salıncakta İki Kişi oyunu sahneye koyar.

Uzun vadede Kent Oyuncuları'na evrilecek olan Karaca Tiyatro'nun topluluğunda Yıldız ve Müşfik Kenter vardır. Karaca Tiyatro kadrosundan sadece Turgut Boralı ile Selim Naşit'in katıldığı topluluk, sanat politikasında da Muhsin Ertuğrul'un Küçük Sahne repertuvarına öykünür. Küçük Sahne oyuncularını Sadri Alışık, Kamran Yüce, Şükran Güngör, Nevin Akkaya, Lale Oraloğlu, Şükran Akın topluluğun önemli bir parçası olarak, Yıldız Kenter'in sahneye koyduğu Burada Gömülü, Edmund Morris'in Tahta Çanaklar, Willis Hall'un Şarkının Sonu, Ladislau Fodor'un Çöl Faresi oyunlarını oynar. Çöl Faresi, Genco Erkal'ın topluluğa katılarak profesyonel olduğu ilk oyundur.

Karaca bir dönem sahneden tamamen uzak kalır. Sonrasında, tiyatrosunu Aksaray'a taşır. Tekrar Karaca Tiyatro'ya dönme kararı alınca, Kenterlerle başlattığı oluşum sonlanır ve Kenter Kardeşler, Ses Tiyatrosu'na taşınarak Kent Oyuncuları'nı oluşturur.

Müzikli oyunları repertuvarından çıkartmış olan Muammer Karaca, tekrar aynı türe döner ve tiyatrosunu Lüküs Hayat ile açar: "Adımız, Tanrı korusun, sanat tiyatrosuna çıkarsa ne yaparız diye düşündük ve derhal rotayı değiştirdik. Huzurunuzla tanıştığınız, bildiğiniz ve bütün kusurlarına rağmen yadırgamadığınız aşına bir çehreyle çıkıyoruz."

Bu aşına çehre, Türk ve Fransız kızlarının oluşturduğu 12 kişilik dans grubu ile yenilenen Lüküs Hayat'tır. Karaca, tiyatronun içini boşaltarak, kızları teşhir etmesi nedeniyle eleştirilse de oyun özellikle turistlerin büyük ilgisini çeker. Paris'te Lido ve Mullen Ruj'u andıran bir eğlence anlayışıyla özdeşleştirir. Karaca, bu türe Plan Değişti gibi müzikal komedilerle devam eder.

Bu arada, topluluğun sevilen oyunları Anadolu'da tekrarlanır. Karaca, Demokrat Parti'nin iktidardan düşmesinin ardından, yine siyasi hiciv türüne döner. Bu türdeki Hükümet İşşine oyunu, demokratik ortama rağmen İsmet İnönü ve iktidar aleyhinde olduğu gerekçesiyle İzmit'te yasaklanır. İzmit Valisi, daha sonra kentteki bütün tiyatro faaliyetlerini durdurma kararı da alır.

Karaca, siyasi hiciv geleneğini Uyandırma Bakanı gibi örneklerle sürdürür. Etnan Bey Duymasın, bu kez Senatür 68 adıyla güncellenir.

Beliğ Selönü, 1966 yılında Melih Vassaf ve Muhip Dibekli'nin yazdığı oyunu Demirel'e Söylerim adıyla uyarlar. Karaca'nın 18 yaşında bir genci canlandığı oyunda ayrıca Necabettin Yal, Renan Fosforoğlu, Ayşe Nur Sezen, Sevim Çalışgır, Faruk Eker, Mesude Eker, Alev Okay, Rıza Pekutsal, Naci Girgin, Müşerref Çapın, Lamia Yal, Alev Okay gibi oyuncular rol alır. Oyunun dekorlarını Nejat Uygur yapmıştır. Nejat Uygur daha sonra kendi tiyatrosunda Demirel'e Söylerim oyununu kendince yorumlamıştır.

Milliyet gazetesi, 20 Kasım 1966 yılında oyunu şöyle yorumlar: "Yaman adamdır şu Muammer Karaca. DP Ocak Başkanırken Adnan Bey Duymasın'ı sahneye koydu, turnayı gözünden vurdu. Şimdiki oyunun adı Demirel'e Söylerim. Neden Süleyman Bey'e söylemez de Demirel'e söyler! Karaca işini bilir! Başbakanın Süleyman Bey lafına kızdığını duymuştur da ondan!"

Bu arada uyarlamalar oynamaya devam eder. Prenses Hazretleri'nde kadın rolüne girerek oyuncu olarak büyük başarı sağlar. Lahmacun Cumhuriyeti, Yetim İstanbul, gibi yeni oyunların yan ısıra, Cibali Karakolu gibi eski oyunlarının yeni versiyonuyla devam eder.

Ancak hem çağ değişmekte hem de eski formülün tekrar tekrar denenmesi artık sonuç vermemektedir. Karaca, aynen ilk özel tiyatro oluşumunda olduğu gibi, Tevhid Bilge ile ortak olur. Ancak ikili sahnede de ters düşmeye başlar. Muammer Karaca, Bilge'nin kendisini taklit ettiği gerekçesiyle ortaklıktan ayrılır. Çok emek verdiği salonundan da ayrılmak zorunda kalarak, Azak Tiyatrosu'nda yeni bir oluşum başlatmaya

çalışır. Ancak, Yılmaz Gruda'nın sahneye koyduğu Merhaba Vatandaş, topluluğun son çalışması olmuştur.

4.3.3. Muammer Karaca'dan sonrası

Karaca Tiyatro, Münir Özkul ve Tevhid Bilge tiyatrolarına da kuruluşlarında ev sahipliği yapmıştır.

Ulvi Uraz Tiyatrosu ve Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, Küçük Sahne'nin ardından bu tiyatrodaki perde açmış, Keşanlı'nın, Gözlerimi Kapatırım'ın uzun kuyrukları bu tiyatronun önünde oluşmuştur.

Muammer Karaca Tiyatrosu kapandıktan sonra, bu salonda, Beklan Algan, Ayla Algan, Meral Taygun, Ali Taygun'un kurduğu Grup Oyuncuları, bir süre burada oynamıştır.

Aziz Basmacı-Kenan Büke Topluluğu ve Kadıköy İl Tiyatrosu da bu tiyatrodaki dönemsel olarak perde açmıştır. Karaca, Kadıköy İl Tiyatrosu'ndaki bu oyunda konuk olarak oynamıştır. Muammer Karaca, aynen Yıldız-Müşfik Kenter, Ferhan Şensoy gibi, kendi salonunu yaptırmak ve borçlarını ödemek için köy köy, kasaba kasaba turne yapan, aidiyet hissedeceği bir mekânda daha özgürce üretim yapacağına inanan, ancak salonunu yaşatmak adına nice ödün vermek zorunda kalan bir kahramandır.

Ancak buradaki ödün kavramı, diğerlerinden farklı olarak değerlendirilmelidir: Ferhan Şensoy siyasi görüşlerinden ödün vermediği için bazen sistem tarafından cezalandırılmış, devlet yardımı kesilmiş bir kişidir. Düşündüğünden asla vazgeçmez, gerekirse kadrosunu küçülterek inandığı yolda sonuna kadar devam eder. Yıldız Kenter, tiyatrosunu yenilemek için çalmadık kapı bırakmaz, Karaca ise pratik zekâsını kullanarak kurnazca bir yol bulur. Siyasi taşlamalarının objeleri adeta bir reklam panosuna ilan verir gibi, sahnede yer alırlar ve imaj tazelerler. Günün iletişim kaynakları henüz gelişmemişken, seyirci güncel haberleri bile sahne üzerindeki Karaca'dan alır. Muammer Karaca, oynadığı oyunun içeriği ne olursa olsun, bazen Ankara kulislerini, bazen ertesi günün haberlerini araya sıkıştırır. "Gazete okuma, Muammer Karaca'yı izle" düşüncesi halkta yaygındır. Hatta, oyun sonrasında seyirci Karaca'nın o gece yaptığı espiyle gelecek haftaki gündem hakkında nasıl bir ipucu verdiğini tartışır. Bazen o esprinin neden bir gece öncesinde yapılmadığını ya da neden ertesi gün tekrarlanmadığını sorgular.

Tezin Giriş ve Küçük Sahne bölümlerinde Haşmet Zeybeğin önderliğinde 1970'lerde gazete tiyatrosu oluşumunun başlatıldığı, Ferhan Şensoy'un Ferhangi Şeyler oyununda bu biçimi zenginleştirdiği belirtilmişti. Ancak, Karaca'nın güncelliği oyuna

harmanlaması farklıdır. Şensoy, gazetede yazılanları yorumlarken, Karaca, adeta geleceği muştulayan bir haberci gibidir. Bunu bazen 18 yaşında bir genç, bazen bir komiser, bazen kadın kılığında ancak rolden ve içerikten bağımsız olarak yapar. Bazen karşı karakterin esprisini kendine alır ortaoyunundaki Kavuklu-Pişekar paslaşmasını hiçe sayarak, komediyi bir durum ya da bir çatışmanın, neden-sonuç ilişkisinin yerine, yabancılaştırma ögesi olarak öne çıkarır. Esprinin hangi bağlamda, hangi duruma karşılık, hangi karaktere tepki olarak yapıldığı önem taşımaz, Muammer Karaca tarafından yapılması önemsenir.

Ancak sanat, her zaman olduğu gibi devlet ile pazarlığın kaybedeni olur. Karaca, Türkiye tiyatrosuna getirdiği yenilikleri, yenilikçi zekasını, muzır kişiliğini gün geçtikçe yitirir. Borç içinde ölür, hatta Yeşilyurt'taki villasını filmlere kiralayarak günlük harçlığını çıkartacak hale düşer. Ali Poyrazoğlu, ünlü aktörün evinde yaptığı bir film çekiminde, kendisinin de küçük bir ücret karşılığında rol almak için, haber gönderdiğini söylemiştir (Poyrazoğlu, 2020).

Karaca, borçları adına yeteneğini öne çıkarmış, devlete borcunu hiç bitirememiş, ancak Türkiye tiyatrosuna getirdiği yenilik ve buruk sonla Türk halkına borçlarını fazlasıyla ödemiştir.

4.3.4. Karaca Tiyatro'nun kapanması

Karaca Tiyatrosu, 1972 yılında İSKİ'ye satılır, uzun süre kapalı kalır. 1979 yılında tiyatronun yıkımına karar verilir. 2000'lerde Atatürk Kültür Merkezi ve Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu örneklerinde görüldüğü gibi, sanatçılar bu kültürel mirasa sahip çıkmak için, TİSAN (Tiyatro Sanatçıları Birliği) önderliğinde bir eylem başlatır. Toto Karaca, Yıldız Kenter, Gülriz Sururi, Genco Erkal, Rutkay Aziz, Savaş Dinçel, Müşfik Kenter, Başar Sabuncu, Ali Taygun gibi isimler tiyatronun önünde toplanarak ortak bildiri okur.

Bunun üzerine yıkım kararından vaz geçilir, ancak bildiri metni yanlış yorumlanmış olmalı ki, mekân tiyatro olarak kullanılmaz, kurum yemekhanesine dönüştürülür.

1986 yılında, Gülriz Sururi dönemin belediye başkanı Bedrettin Dalan'a, on yıl kira ödememe koşuluyla tiyatroyu restore etmeye talip olduğunu bildirir. Ancak gerekli desteği bulamaz. Zaten, binanın altyapısının çok eksik olduğu ve zamanında hızlıca kotarıldığı ortaya çıkmış, proje genişletilmiştir. Binanın temelini ve taşıyıcı kolonlarının sağlam olmaması nedeniyle binanın içine çelik konstrüksiyonla yeni bir bina oturtulur.

Karaca Tiyatro, İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ne bağlı Güzel İstanbul Vakfı'na devredilir. 14 Ocak 1989'da Nisa Serezli-Tolga Aşkîner Tiyatrosu'nun sahnelediği Töre

oyunuyla açılır. Yeditepe Oyuncuları, Salih Kalyon Tiyatrosu da burada dönüşümlü olarak perde açar

Ancak, yerel seçimlerin ardından, belediye yönetiminin değişmesi ve vakıf ile ters düşmesi nedeniyle, tiyatro yine kapalı kalır. Bu kez 9 Şubat 1990'da Dostlar Tiyatrosu'nun Merhaba oyunu ile yeniden açılır. Dostlar Tiyatrosu burada uzun süre perde açar ve salonu Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu başta olmak üzere nice tiyatro ile dönüşümlü paylaşır.

Ancak, günlük ya da aylık tahsislere bağlı kiralama politikası yüzünden, hiçbir özel tiyatro burada aidiyet duygusu hissedemez. Dört katlı bir kültür merkezi olarak inşa edilmiş olan tiyatrodaki, sanat alanı dışında kurslar ve halk eğitim merkezi çalışmaları da yapılır, salon bazen siyasi erkin toplantıları, panel ve seminerlerine tahsis edilerek, yerel birçok amaçlı salon olarak hizmet vermeye başlar. Beyoğlu'nun trafiğe kapatılması ve kaotik yönetim, kiralama politikaları, belirsiz oyun düzeni nedeniyle seyirci de yavaş yavaş soğur. Devlet kredisiyle açılan tiyatro zaman içinde bir devlet kurumuna döner.

Altyapı eksikliği ve deprem riski nedeniyle uzun süredir kapalı olan Karaca Tiyatro'nun restorasyonu, belediyenin tekrar el değiştirmesinden sonra hızlanmıştır. Ancak açılış tarihi konusundaki belirsizlik sürmektedir.

4.4. Kenter Tiyatrosu

4.4.1. Kenter Tiyatrosu binası

Çalışmada daha önce Yıldız Kenter'in, Kent Oyuncuları'nın gerçek kimliğine ancak kendilerine ait bir binaya kavuştuktan sonra kavuşacaklarını düşündüğüne değinilmişti. Kenter, topluluğun program dergisinde (Yıl 4, sayı 26) Kamran Yüce ile söyleşisinde: "Senelerdir özlediğimiz çizgide bir çalışmaya binasızlıktan kavuşamıyoruz. Her gün 18 de oynamak seyirci ile olan bağı gereği kadar kurup yayılmaya imkân vermiyor...Tiyatronun bütünü ile bir çalışma planı, disiplini ve repertuvarını bu imkânlar içinde dilediğimiz gibi gerçekleştiremiyoruz" diye yakınmıştır. Sahne tasarımcıları Doğan Aksel, Ses Tiyatrosu sahnesinin olanaksızlıklarından bahsetmiş, Müşfik Kenter ise Kent Oyuncuları'nın sanatsal çizgisine ancak kendi salonlarında ulaşabileceklerine inandığını belirtmiştir. Zahir Güvemli, Kenter Tiyatrosu'nun açılışı için yazdığı yazıda bu sorunsalı şöyle dillendirir:

"Tiyatro, sadece bina mıdır? Elbette hayır. Ama binasız tiyatro da görmüyoruz hiç... Tiyatro biraz da bina demektir. Küçük Sahne kurulalı 17 yıl oldu. Kaç topluluk geldi geçti oradan. Ama seyirci yine Küçük Sahne'ye gidiyor. Giderken, kimler oynuyor bu mevsim orada diye

soranlar da çıkıyor arada. Kenter Tiyatrosu'na halk, Kenterleri seyretmek için gelecek.
“(Kenter Tiyatrosu Kuruluş Dergisi)

Aziz Nesin de aynı program dergisinde, mekânı eylem olarak tanımlamakta ve mekânın önemini: “Göksel din kitapları önce söz var idi der. Bilim önce eylem var idi diyor. Eylem mekân da olur. Öyleyse her şeyden önce mekân var idi. Atalarımız da dünyaya mekân, ahirete iman demişlerdir” olarak vurgulamaktadır. Ancak Nesin'in aynı yazıdaki: “Türk tiyatro tarihinde Kent Oyuncuları bir mekân kurabilen ilk topluluk olmuştur” belirlemesi doğru değildir. Tezin Karaca Tiyatro bölümünde görüldüğü gibi, Muammer Karaca, kendi tiyatrosunu 1955 yılında açmıştır.

Özel tiyatrolar, makûs talihlerinde salonların yıkılması, el değiştirmesi, kentsel dönüşüm ya da kent kültürü içinde semtin sosyolojik olarak evrilmesi ve bazen seyirci profili, bazen kent merkezinin ekseninin değişmesi nedeniyle taşınmak zorunda kalmaları nedeniyle kendilerine ait bir mekâna sahip olamamaları ile aidiyet duygusunu yitirmişlerdir. Yavuz Pekman'ın Türkiye Tiyatro Vakfı söyleşisinde (29-20 Mayıs 2021, Tiyatromuzda Tarih Konuşmaları) belirttiği gibi, aidiyet duygusunu yaşayamayan topluluklar, köklenemez ve üretim kabiliyetlerini yitirirler.

Özel tiyatroların kemikleşmiş kadrolarını kaybetmesi de üretimi duraklatmıştır. Yıldız Kenter, Dormen Tiyatrosu'ndaki son sezonlarında, kadro açısından yaşadıkları sorunlara da değinir: “Bu bina sadece bir tiyatro salonu olmayacak. Bir okul olacak. Genç kabiliyetler orada ders görecektir, orada sahne bilgisi edinecek, orada sahne tatbikatı yapacak. Eski külliyeler gibi tiyatroyla ilgili her bilgi burada edinilecek. Seyirci burada yetişecek.”

Tezde daha önce vurgulandığı gibi, Direklerarası'nın çöküşündeki en önemli etmenlerden biri kentsel dönüşüm ve göçtür. Dormen Tiyatrosu da, köklendiği Beyoğlu'nda seyirci profilinin dönüşümünün kurbanı olmuştur. Dormen seyircisi, 12 Mart döneminin karanlık ortamında artık Beyoğlu'na çıkmakta zorlanır hale gelmiştir. Buna ek olarak, tiyatroların oynadıkları oyun saatleri bile göz önünde tutulmalıdır. İstanbul'da 18 matinelere bir gençleşme hareketidir, ancak Kent Oyuncuları'nın repertuvar politikası genç seyirciye çok hitap etmez. Kenter kardeşlerin, İstanbul'da sahneye çıkmaya başladıkları dokuzuncu yılda, Ankara'dan gelen genç Kenter kardeşlerin genç seyircisi de artık yaş almaya başlamıştır. Güvemli bu konuyu şöyle değerlendirir: “İstanbul seyircisine matine zevkini Kenterler verdi. Alışkanlığını da. Buna

rağmen çoğu tiyatronun matinelere boş kaldığı gibi, yalnız 18.15'te temsil veren topluluklar kolay dikiş tutturamıyor.”

Yeni evlerinde kimliklerine kavuşacağına inanan Kenter kardeşler, salona büyük umutlar, öte yandan büyük bir borç yükü ve kadrolaşma sıkıntılarıyla girmişlerdir. Güvemli, Kent Oyuncuları'nın 10. yıl program dergisinde, topluluğun ilk önce, o dönem “İstanbul'un Fethinin

500. Yılı” için açılmış olan Sümerbank pavyonlarından birinde (şimdiki Harbiye Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu'nda) kurulmasının düşünüldüğünü, ancak arsayı alamadıklarını ve daha sonra koşulların değişerek, Harbiye'de bir apartmanın zemin kat koridorunun arka binaların bodrum katlarının birleştirilmesiyle kurulduğunu, apartmanların yıkılması, imarın alınması gibi şartlar nedeniyle sürecin yedi yıla yayıldığını belirtmiştir. Önceleri 500 bin lira olarak ön görülen bütçe, 7 yıllık restorasyon sürecinde 3 milyon 500 bin liralık bir ağır masrafa yol açmıştır. (Kenter Tiyatrosu 10. Yıl program dergisi) Müşfik Kenter, bu süreçte salon yapımına karşı çıkmış, ancak Yıldız Kenter arayışlarına idealist bir ruhla devam etmiştir.

Yeni bir tiyatro açmak için yeterli sermayeye sahip olmayan Kent Oyuncuları, uzun süre sadece bir beton yığını olarak kalan inşaatlarını tamamlamakta güçlük çekeceklerinin ayırdına vardıkları zaman, dostları Talat Halman'ın önerisiyle bir kampanya başlatarak, o dönemin iş adamları, siyasetçilerine, dernek, şirket ve kuruluşlarına koltuk satma düşüncesini geliştirmişlerdir. “Kent Oyuncuları'ndan Türk sanatseverlerine” başlığıyla yayınlanan çağrıda şöyle denilmektedir:

“Yedi yıllık çalışmalarımızdan arttırabildiklerimizle ancak arsasını alıp birinci kat betonunu döktürdüğümüz bu binanın tamamlanması için yardımlarınıza ihtiyacımız var. Davamıza ancak sosyal ve kültürel çalışmaların değerini bilen aydınlarımızın, müessese ve derneklerimizin ilgi duyacaklarını umuyoruz. Binamızı tamamlamak için gerekli meblağı toplayabilmek amacıyla tiyatromuzun koltuklarını satışa çıkarttık. Her koltuk için 3000 lira tesbit ettik.”

Tiyatro binasının kuruluşuna destek olacak kişi ve kurum isimlerinin koltuk arkasındaki plakalarda yer alacağı ve katılımcıların oyunların ilk gecesinde şeref misafirleri olarak ağırLANacakları belirtilen ilanda, destekçilere üç yıllık bir borçlanma planı teklif edilmektedir. Kent Oyuncuları'nın hedefi salon destekçilerinin borçlarını üç yıl sonra kapatmaktır.

Yıldız Kenter, kampanya için ilk olarak Erol Simavi'yi ziyaret etmiştir. Simavi, kısa bir görüşmenin ardından, hemen geri dönüş yaparak, 10 koltuğu kapsayan bir çek

göndererek, Kenter Tiyatrosu'nun kuruluş kampanyasına en büyük katkıyı sağlamıştır. Dönemin başbakanı İsmet İnönü ise Kenter'i: "Ben elimde tek koltuk bile tutmakta zorlanıyorum" diyerek esprili bir biçimde reddetmiş ve hayal kırıklığına uğratmıştır. (Gürün, 2015, s. 159) Destekçiler arasında, Erol Simavi'den sonra birden fazla koltuk alanlar arasında 6 koltukla Gripin Laboratuvarı, 5 koltukla Emlak Bankası, 5 koltukla İstanbul Ticaret Odası, dörder koltukla İstanbul Sanayi Odası, Tatko, Mehmet Kavala yer alır. Orhan Pekin, Ruhi Su, Zeki Müren, Cenap And, Ö. Zeki Özturanlı, Müzeyyen Senar, Adalet Cimcoz gibi sanatçılar da birer koltukla destek olurken, kampanyaya Dormen Tiyatrosu'nun kıdemli seyircisi Tevhide İpar ve iş insanı Vehbi Koç birer koltukla katılır.

Bu kampanyada 485 koltuğun 278'i satılmıştır. Her sponsorun adı koltuğunun arkasına yazılmıştır. Kent Oyuncuları, yeni tiyatrolarındaki ilk kampanyalarının başarısını dergilerinde (Kenter Tiyatrosu kuruluş dergisi) şöyle aktarırlar:

"Ankara, İzmir, hatta Söke'de karşılığında tanıdığımız haklardan çoğu zaman faydalanamayacaklarını bile bile kampanyamıza katılanlar oldu. Tüccarından, emekli öğretmenine, bankasından Köy Okulları Yardımlaşma Derneklerine, havalandırmacısından ışıklandırmacısına, halıcısından marangozuna kadar binamızla uzaktan yakından ilgili çeşitli müessese ve kişilerdavamıza ortak çıktılar."

Sponsorların katkısının yeterli olmaması nedeniyle, dekorasyon masrafları için gereken paranın arta kalanı için Doğan Sigorta'ya borçlanırlar. Ancak, ne yazık ki, 1971 yılında, el değiştiren sigorta şirketi, ödemelerin gecikmesi nedeniyle tiyatroya icra işlemini başlatır. Araya dönemin Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'in girmesiyle haciz işlemi ertelenir.

Bu dönemde yapılan ve bedeli sonradan ödenen başka bir hata ise, Yıldız Kenter'in Avrupa benzeri bir ensemble yaratma düşüncesiyle, ekibin gişe memurundan oyuncusuna kadar pek çok kişiye tiyatro hisselerini hibe etmesidir. Bu durum kendisini uzun vadede bazı oyuncularıyla karşı karşıya getireceği gibi, binanın mülkiyetinin bu anonim şirkete devri de uzun vadede yeni ortaklık ya da satış, kiralama gibi ticari faaliyetlerinin engellenmesine neden olur. (Gürün, 2015, s. 166)

Kenter Tiyatrosu, 11 Aralık 1968'de açılır. Tiyatronun Ses Tiyatrosu sürecinde yakından çalıştığı Doğan Aksel'in inşaat sürecine her nedense katılmamış, 1964 yılında başlayan uzun inşaat dönemi 1968'de mimar Metin Hepgüler tarafından tamamlanmıştır. Bülent Erbaşar salonun iç dekorasyonuna katkıda bulunmuştur.

“Yeni yaptırdıkları tiyatro, bir defa sanat zevki bakımından, her içeri girişimde hoş bir yaşama hazzı veren bir sıcaklık taşıyor. Tahta, bezeme malzemesi olarak, bu kadar sempatik bir kullanılış tarihine bu binada erişmiştir” (Vedat Nedim Tör, 10. Yıl program dergisi).

“Ne güzel bir tiyatro yaptırdı Kenterler. Harbiye’deki bu güzel tiyatronun daha içerisine girer girmez, Türk zevki ile modernize edilmiş bir zevk üslubu ile karşılaşıyorsunuz. Her şey güzel düşünülmüş, eski Türk lambalarından örnek alınarak yapılan ışık düzenleri, merdiven korkuluklarının bile el ve göz okşayan şekilleri ve üstlerinde kullanılan maddelerin inceliğine, o tatlırenk akışına kadar her şey sizi sarmaktadır. Kenterlerin bu tiyatrosu bile bir sanat zaferidir”. (Halit Fahri Ozansoy, 10. Yıl program dergisi)

4.4.2. Kent Oyuncuları’nın Kenter Tiyatrosu’na taşınması

Kenter kardeşler Shakespeare’e tutkundur, bu nedenle tiyatrolarını bir Shakespeare oyunuyla açmak isterler. Kenter Tiyatrosu, Hamlet ile açılır. Kadroda Pekcan Koşar, Meral Köylü Suphi Tekniker, Candan İsen, Güler Kıpçak, Ersin Sanver, İsmail Düvenci gibi isimler vardır. Ne yazık ki tiyatro virtüözü Yıldız Kenter, 1948’de Devlet Tiyatrosu’nda Onikinci Gece ve 1968’de Hamlet dışında hiç Shakespeare oynayamamıştır. Shakespeare sevdasını dostu Talat Halman ile yurtiçi ve yurtdışındaki bazı özel kültür etkinliklerinde Shakespeare okumaları yaparak gidermiştir. Müşfik Kenter de, yine Talat Halman’ın derlediği Kahramanlar ve Soytarılar dışında hiçbir Shakespeare yapıtı sahneleme olanağı bulamamıştır. Talat Halman, Yıldız Kenter’i özellikle Shakespeare oyunlarında izleyememiş olmanın özlemini çekenlerdendir. Dikmen Gürün (2015, s. 173), Talat Halman’ın bu konudaki düşüncelerini şöyle aktarır: “Ticari oyunlar da oynadılar çünkü başka çareleri yoktu. Koşullar onu gerektiriyordu. Devlet Tiyatrosu’nda kalsalardı klasikleri oynayabilirlerdi diye düşünüyorum. Bir Macbeth oynayamadılar mesela... Yıldız’ın da, Müşfik’in de büyük kadrolu Shakespeare oyunlarında, Yunan tragedyalarında oynayamamaları bir kayıptır bence.”

Kenter Tiyatrosu’nun açılış oyunu olan Hamlet, İngiltere’den davet edilen konuk yönetmen Denis Carey tarafından sahneye konulmuştur. Sebahattin Eyüboğlu’nun duru Türkçesiyle oynanan oyunun dekor ve kostümünde Bülent Erbaşar imzası vardır. Işık, İbrahim Turgut, danslar Oğuz Aral, müzik Faruk Yener, düello sahneleri Rıza Arseven tarafından düzenlenmiştir. Cemil Can Bıçakçı, Bülent Koral, İsmail Düvenci, Salih Sarıkaya, Cumhur Özer, Sirarpi Acemyan, Güler Servet Kıpçak, Berna Tolun, Bengü Şen, Ersin Sanver’in çeşitli roller oynadığı oyunda Horatio rolü Erdoğan Ersever, Marcellus Pekcan Koşar, Ophelia dönüşümlü olarak Candan İsen-Meral Köylü,

Rosencratz Naci Girgin, Guildenstern Cenap Aydınoglu, Fortinbras Atilla Özler tarafından oynanmıştır. Şükran Güngör Claudius ve Hayalet, Kamuran Yüce Polonius rollerini oynarlar. Gertrude rolü Güler Servet Kıpçak ve Yıldız Kenter tarafından dönüşümlü olarak oynanmıştır. Türkiye sahnelerinin onbeşinci Hamlet'i ise Müşfik Kenter'dir. (Melih Vassaf, Kent Oyuncuları Kuruluş program dergisi, sayı 1)

Melih Vassaf'ın da yazısında belirttiği gibi, Cumhuriyet tarihinde Hamlet, Yapı Kredi Bankası destekli yarı ödenekli Küçük Sahne dışında, Türkçe olarak hiçbir özel tiyatro tarafından oynanmamıştır. İlk kez Kent Oyuncuları tarafından cesaretle sahneye konulmuştur. Yıldız Kenter, Hamlet'i 1959'da Ankara Devlet Konservatuarında hocalık yaptığı dönemde sahneye koymuştur. Ayrıca Muhsin Ertuğrul'un Şehir Tiyatrosu'nda Hamlet rolünü de Yıldız Kenter'e oynatmak gibi bir projesi olmuş, ancak hayata geçirilememiştir. (Gürün, 2015, s. 167) Denis Carey, Kent Oyuncuları program dergisinde yorumunu şöyle özetler:

“Çok sade olmasına çalıştığımız prodüksiyonumuzda, kostümler hemen hemen Shakespeare zamanının modern giysileri. Shakespeare de oyuncularına çağına bağlı kalmadan, modern diyebileceğimiz giysiler giydirdi. Oyuncu kadrosu da öyle. Yani aşağı yukarı 12 oyuncu, bir de kadınlar (ki o günlerde kadın rollerini erkek çocuklar oynardı).” (Kent Oyuncuları, Kuruluş Dergisi, yıl 6, sayı 1).

Onbeşinci Hamlet beğeniyle karşılanmıştır. Ancak bu sade ve modern yorum bazı eleştiriler de almış, özellikle günlük kostümlerle ve küçük bir ekiple oynanması Memet Fuat gibi bazı eleştirmenler tarafından yadırganmıştır.

Hamlet ile başlayan yolculuk, 1968- 69 sezonunda Barillet ve Gredy'nin Kırk Karat adlı komedisi, Zeki Özturanlı'nın Batak Göl, Sadık Şendil'in İhtilal Var oyunları ile sürmüş, Salıncakta İki Kişi Muhsin Ertuğrul rejisine sadık kalarak tekrarlanmış ve yine çok sevilen Çöl Faresi oyunun yeni bir versiyonunu oynamıştır. Kent Oyuncuları, 1969-70 sezonunda, onuncu yıllarını ise Arthur Miller'in Bedel, Jay Presson Allen'in Hocamın Olgunluk Çağı, Leonard Gershe'nin Kelebekler Gibi, Aziz Nesin'in Çiçu ve Anton Çehov'un Üç Kızkardeş oyunuyla kutlamışlardır.

Tiyatronun onuncu yılı için hazırlanan program dergisinde Hakkı Devrim, Selçuk Kaskan, Necati Cumalı, Hasan Ali Ediz, Halit Fahri Ozansoy, Vedat Nedim Tör, Zahir Güvemli, Ayperi Akalan, Hagop Ayvaz, Çetin Özkırım, Hikmet Saim, Oktay Milor, Aziz Nesin, Günay Akarsu, Sezai Solelli, Hüsamettin Bozok, Nezihe Araz, Tarık Buğra gibi yazarların çeşitli gazetelerdeki on sezonluk değerlendirmeleri ve program dergisi için bazı özel yazılar yer alır.

Necati Cumalı (10. Yıl program dergisi), *Kelebekler Gibi*'deki kadronun uyumunu över:

“İlk oyunlarında Yıldız Kenter'in bilgili, usta oyunu yanında, rol arkadaşlarından bir başkasının amatörce kalan oyunu, sahne yabancılığı, yıllar geçtikçe silindi, kadroya giren oyuncular zamanla yerlerine oturdular, ciddi, disiplinli bir çalışmayı yansıtan bir bütünlüğün içinde, rolleri, görevleri ile orantılı yer aldılar... başlangıçtaki karışımın uçları eridi, bütün kadro bir Kent Oyuncuları havası içinde birleşti”.

Bu yorum, Kenter'in yeni salona taşınırken kadro anlamında duyumsadığı kaygının da giderilmiş olduğunun sağlamasıdır. Ancak Hayati Asilyazıcı, takım oyunculuğu öne çıktığı halde, seyircinin gözünün Kenter kardeşleri aramasını potansiyel bir tehlike olarak görür ve kendilerine uygun oyun seçmelerinin oyun seçimini zorlayacağına, gişe başarısını etkileyeceğine işaret eder. Tarık Buğra ise (10. Yıl program dergisi) Kenterleri bir tiyatrosever olarak uyarmak gereksinimini hisseder:

“İlk yıllarınızı hatırlayınız. Onlar sizin değil, İstanbul tiyatrosunun yüz akıdır, övücüdür. O yıllarda gişe derdine düşmeden gişe rekorları kırdınız. Şimdi derim ki, altına girdiğiniz büyük yük ve bir, iki başarısızlık alımlarınızı kırıştırırsa da paniğe dönmemelidir. Otuz küsur tiyatronunkörüklediği çirkin yarışa sizi sürüklememelidir. Tiyatronuzu üste çıkaran yönünüze dört elle sarılın, benzetilemezliğinize, erişilemezliğinize güvenmelisiniz... Bize yine büyük oyunlar getirin.”

S. Günay Akarsu ve Ayperi Akalan (Kenter, 10. Yıl program dergisi, s. 27) ise tiyatronun repertuvar politikasına eleştirel biçimde yaklaşırlar:

“Kent Oyuncuları 1960-61 sezonu ile 1969-70 sezonu arasında 38 oyun sahnelemişler. Peki neye göre, hangi kriterlere ya da düşüncelere göre seçmişler bu 38 oyunu? Listeye bakarak bu sorunun cevabını vermek mümkün değil. Her çeşitten, her anlayıştan oyun var çünkü bu listede... Burada bir yandan tiyatronun kendi kişiliğiyle beliren, sübjektif nitelik taşıyan yapısı, tutumu vardır: öte yanda da tiyatronun dışındaki ortamın objektif şartları. Bizim için önemli olan ikisi arasındaki çelişme, uyuşma ve etkilenmedir. Ben bir tiyatronun değerlendirilmesi bu düzeyde yapılmalı diyorum.”

Akalan (Kenter, 10. Yıl program dergisi, s. 27) Kent Oyuncuları'nın toplumsallığını sorguladığı bu yazısında, Yıldız Kenter'in neden Maksim Gorki'nin Ana yapıtına hayat vermekten çekindiğini, neden Aziz Nesin, Cahit Atay, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Nâzım Hikmet'e hiç yanaşmadığını sorar. İleride görüleceği gibi, Kent Oyuncuları, yıllar içinde, yukarıda adı geçen yazarlar arasından sadece Aziz Nesin'in bir iki oyununu ve bir tek Nâzım Hikmet derlemesini repertuvara alacak, ancak bu oyunlar Nesin'in sosyal gerçekçi çizgisini yansıtmayan yapıtları arasından seçilecektir. Ayperi Akalan yazısında,

topluluğun içinde Kamran Yüce gibi bir aydın bulunduğu halde, Pembe Kadın ve Batak Göl konusunda da ürkek davrandıklarını ve bu oyunları bile oynamakta geç kaldıkları düşüncesini öne sürer:

“Dünya sahnelerinde yankılar yapmış oyunları Hain Kurttan Kim Korkar örneği, taze taze hem de çok iyi oynadılar. Çehov, Ionesco, Osborne, Beckett, Miller gibi yazarlarla bir repertuvar tiyatrosu davranışı içinde olmayı istediler. Belirgin kusurlarından biri zaman zaman çok kötü oyun seçmeleri oldu. Bir Aşk Hikâyesi ve İhtilal Var bu yorumlanması zor seçimlerin örneğidir Ama Kent Oyuncuları gibi bir kurumun bağışlanması güç yanları, 1960-70 Türkiye’sinin ve dünyasının dışında yaşıyormuşçasına toplumsal gelişmelere, dünyayı ve ülkemizi çalkalayan olaylara, fikir gelişmelerine sırt çevirmeleri oldu.”

Kenter Tiyatrosu ise Sayılarla On Yılın Hesabı adlı özeleştiri yazısında, tiyatronun uçucu bir sanat olduğu için yapılanların çabuk unutulduğundan yakınarak, her yıl en az bir yerli oyun sahnelemeye çalıştıklarını, repertuvar dengesinde komedilerin dörtte bir oranda olduğunu hatırlatarak, on yılda kişiliklerini damgalayan işlere imza attıklarını ve düşüncelerini yaptıklarıyla çerçevelediklerine inandıklarını söylerler

Dormen Tiyatrosunda olduğu gibi, Kent Oyuncuları’nın da 10. yıl istatistikleri tiyatronun yapısı hakkında önemli ipuçları taşır. Topluluk on yıl içinde 12 Amerikan, 10 İngiliz, 10 Türk, 7 Fransız, 1 Rus, 1 Macar, 1 Alman, 1 İrlandalı, 1 Avusturyalı yazara ait oyun oynamıştır. On yıl içinde, yerli oyun yazarları arasında Necati Cumalı ve Hidayet Sayın’ın ikişer, Güner Sümer, Turan Oflazoğlu, Orhan Asena, Melih Cevdet Anday, Sadık Şendil, Ö. Zeki Özturanlı’nın birer oyununu oynamışlardır. Çalıştıkları yerli oyun yazar sayısı bu denli kısıtlıyken, 21 farklı çevirmenle çalışmışlardır. Asude Zeybekoğlu’nun 5, Nedim Kenter’in 3, Nüvit Özdoğru’nun 2 ayrı çevirisini oynamışlardır. Adalet Ağaoğlu, Orhan Veli, Çetin Altan, Refik Erduran, Behçet Necatigil, Orhan Azizoğlu, Sermet Çağan, Tuncay Çavdar, Sebahattin Eyüboğlu, Lütfi Ay, Seniha Bedri Göknül çalıştıkları çevirmenlerden bazılarıdır.

Kent Oyuncuları aslında kapalı bir yapıya sahiptir. Prof. Mehmet Birkiye’nin (kişisel iletişim, Ağustos 2019) anlattığı gibi tiyatrodaki rejisörün öneminin ikincil derecede olduğunu düşünürler. Tilbe Saran (kişisel iletişim, Ağustos 2021), Yıldız Kenter’in güvendiği bir yönetmene koşulsuz olarak teslim olacağı görüşündedir. İlk gününde hocası Yıldız Kenter’e, yönetmenliğe yoğunlaşmak istediğini söyleyen ve bu konuda hocasının takdirini toplayarak, eğitimlerde araya sıkıştırdığı yönetmenlikle ilgili paylaşımlarından büyük ölçüde yararlandığını söyleyen Hakan Altınar de (kişisel iletişim, Ağustos 2021), Yıldız Kenter’in konservatuarlarda yönetmenlik bölümü olmadığından ve

yönetmen yetişmediğinden yakındığını anlatmıştır. Ancak tezin Ses Tiyatrosu bölümünde görüldüğü gibi Dormen Tiyatrosu'nun zaman içinde kendi yönetmenlerini yetiştirmesi, Haldun Dormen'in oyunculuğa yoğunlaşmasını kolaylaştırmıştır. Kent Oyuncuları ise nice genç oyuncu yetiştirirken, yönetmene yatırım yapmamıştır.

Dönemin yönetmenlik olgusuna bakışında ödenekli tiyatrolarında yönetmenliğin, ayrı bir disiplin yerine, oyunculuğun ileri bir aşaması gibi değerlendirilerek, kıdemli aktörlere teslim edilmesinin payı vardır. Örneğin, Agah Hün'ün Şehir Tiyatrosu'ndaki son dönemlerinde, kendisine distribüsyonda sahneye koyan olarak yer verilmesini nükteli bir şekilde eleştirmesi ve ilk provada oyun metnini sahneye koyarak, “benim sahneye koyuculuğum bu kadar” dediği anlatılmaktadır. (H. Altınar, kişisel iletişim, Ağustos 2021) Ancak Hakan Altınar, kendisinin Şehir Tiyatrosu müdürlüğü yaptığı dönemde, Yıldız Kenter'in, kuruma davet edilen ve başarı gösteren konuk yönetmenlere bile kayıtsız kaldığını belirtir. Bu durum, topluluğun yönetmene bakış açısı hakkında somut bir ipucu verir

Kent Oyuncuları bu anlayış çerçevesinde, rejilerinin çoğunu kadrolarındaki Yıldız Kenter, Şükran Güngör, Pekcan Koşar, Kamuran Yüce, Müşfik Kenter'e yaptırmışlardır. Kenter Tiyatrosu'nun ilk 10 yılında 15 reji Yıldız Kenter, 8 reji Müşfik Kenter, 5 reji Şükran Güngör, 3 reji Kamuran Yüce, 2 reji Pekcan Koşar'a aittir. Süreç içinde Mehmet Birkiye, Güner Sümer, Hakan Altınar gibi güvendiği isimlere de rejisörlük hakkı tanınmıştır. İlk oyunlarını Muhsin Ertuğrul yönetmiş, zaman zaman Ankara'daki hocaları Mahir Canova ile çalışmışlar, Site Tiyatrosu döneminde Lütfi Akad, Ses Tiyatrosu döneminde Genco Erkal, Tuncay Çavdar dışında konuk yönetmen kabul etmemişler, ancak yeni salonlarını Denis Carey, onuncu yıllarını Ali Taygun'un Üç Kız Kardeş rejisiyle kutlamışlardır. 22 dekorlarında Doğan Aksel, 4 dekorlarında Lütfü Akad, 4 oyunlarında Bülent Erbaşar, 3 oyunlarında Ergun Köknar, 2 oyunlarında Metin Deniz, 2 oyunlarında Öz Somer imzası vardır. İlk on yıllarında bu kişilerin dışında Çetin İpekkaya, Tuncay Çavdar, Refik Eren birer dekor tasarımı yapmıştır.

Kent Oyuncuları 1968'de Yugoslavya'ya, 1970'de New York'a turne düzenler. 1971'de Pembe Kadın Kıbrıs ve Rusya turnesine, Nalınlar İngiltere turnesine çıkar. Aynı sezonda Robert Anderson'un Sevmek İsterdim Babamı, Bill Manhof'un Pisi Pisi, Melih Cevdet Anday'ın İçerdekiler, Maksim Gorki'nin Ayak Takımı oyunları oynanır. 1972-73 sezonunda Alan Ayckbourn'un Kim Kimi Kiminle, Anton Çehov'dan Gabriel Arout'un uyarladığı İnsan Denen Garip Hayvan, 1951 yılında Küçük Sahne'nin açılış oyunu

Fareler ve İnsanlar prodüksiyonunda yer alan Kamran Yüce'nin yönettiği Fareler ve İnsanlar oyununun yeni versiyonunu sahneye taşırlar. 1973-74 sezonunda Neil Simon'un İkinci Sokak, Terence Feely'nin Noel Babayı Kim Öldürdü oyunlarının ardından, Güner Sümer rejisiyle Graham Greene'in Oturma Odası ve Scott Fitzgerald'ın Kabak ve Nezihe Araz'ın Hayattan Yapraklar oyunu oynanır. 1974-75'te John Patrick'ten Küçük Mutluluklar, Muzaffer İzgü'den Reçete Peçete sahnelenir. 1975 -76 sezonunda Barillet ve Gredy'nin Katır Tırnağı komedisi ve Dale Wasserman'ın Kafesten Bir Kuş Uçtu oyunu, maddi açıdan darboğaza düşmüş olan topluluğa biraz soluk aldırır. 1976-77 sezonunda Vasfi Rıza Zobu'nun konuk oyuncu olarak katıldığı Buzlar Çözülmeden geniş bir seyirci kitlesiyle buluşur, maddi güçlükler büyük derecede aşılır. Ayrıca Eugene O'Neill'in Günden Geceye oyunu oynanır. 1977'de Woody Allen'ın Bir Daha Oyna, Bernard Slade'ın Seneye Bugün, Necati Cumalı'nın Yürüyen Geceyi Dinle oyunları Müşfik Kenter rejisiyle, 1978'de Vanya Dayı Yıldız Kenter rejisiyle sahnelenir. Alan Ayckbourn'un Adını Siz Koyun komedisi de repertuvara alınır. 1979 yılında, abilerinin kayıplarıyla sarsılan Kenter kardeşler, Alan Ayckbourn'un Odalar ve Curt Flotow-Horst Pillau'nun Bodrumdaki Pencere komedilerini oynarlar, ayrıca Müşfik Kenter Eugene O'Neill'in yazdığı Ay Herkese Gülümser oyununu sahneye koyar

Kent Oyuncuları'nda büyük emeği olan Mehmet Birkiye topluluğa 1972'de, Kadriye Kenter 1976 yılında katılmıştır. Toplulukta hem yönetici, hem yönetmen, hem oyuncu olarak büyük emekleri olan Şükran Güngör ise Kent Oyuncuları'nın Karaca Tiyatrosu yıllarında ekibedahlı olmuş ve ömrü boyunca ekibin ayrılmaz parçası olmuştur. 1970-80 döneminde Kamuran Yüce, Gül Onat, Suat Öztuna, Ali Berge, Uğur Yücel, Merih Toros, Filiz Bozkurt, Salih Sarıkaya, Pekcan Koşar, Uğurtan Atakan, Bülent Koral, Meral Köylü, Erdal Özyağcılar, Kadriye Kenter, Kemal Sunal, Meral Taygun, Ersin Sanver, Candan İsen, Uğur Say, Güler Ökten, Meral Taygun, Erdoğan Ersever, Mehmet Çerezcioglu, Bülent Koral, Alev Koral, Sema Özcan, Gülsün Kamu, Göksel Kortay, Mustafa Alabora, Nihat Aybars, Nilgün Akçaoğlu, Uğurtan Atakan, Cenap Aydınoglu, Yüksel Yalova, Arslan Kaçar, Aydın Yamanlar, Mücahit Tanrıverdi, Çağlayan Şelale, Gazanfer Ündüz, Merih Toros, Faik Ertenergibi isimler toplulukta yer alır. İlk on yılda oyunda Müşfik Kenter 31, Yıldız Kenter 29, Şükran Güngör 23, Kamuran Yüce 19, Güler Kıpçak 15, Pekcan Koşar 12 farklı oyunda oynamıştır.

Dikmen Gürün (2015), 1970'lerin dikkat çeken Kent Oyuncuları yapımları arasında *Fareler ve İnsanlar*, *Ayak Takımı Arasında*, *İnsan Denen Garip Hayvan*, *Ay Herkese*

Gülümser, Vanya Dayısı 'nı sıralar. Buna ek olarak, Barillet Gredy'nin *Kırk Kırat* ve *Katır Tırnağı* komedilerinin çok gişe başarısı elde ettiği, *Bedel* oyununda Müşfik Kenter'in oyuncu olarak büyük başarı elde ettiği, *Üç Kız Kardeş*'in çok ses getirdiği, *İçerdekiler* oyununun sergilenmesinin ise 12 Mart döneminde ayrı bir önem taşıdığını vurgulamak gerekir.

Hocamın Olgunluk Çağı ise siyasi açıdan tartışmalara yol açar. Selmi Andak, “*Başarılı Oynanış Ters Bir Yorum*” başlıklı bir yazı kaleme alarak, faşist felsefedeki öğretmeninin Yıldız Kenter tarafından sempatik bir yorumla oynanmasını yadırgamıştır. Andak yazısında, oyunun beğenilmesi için bir karakteri sevdirmek gereğinin önemli olduğunu, ancak böyle bir yorumun, faşizme övgü tehlikesi taşıdığına da işaret eder. Deneyimli çevirmen Nüvit Özdoğru'nun çevirisinin hatalı olmadığından emin olduğunu, bu nedenle yorum eksikliğinin yönetmen Şükran Güngör'ün mizansenine dayandığını düşünür (Andak, 1971).

Özdoğru, Andak'a cevap olarak kaleme aldığı yazıda, Jay Allen'ın Muriel Spark'tan uyarladığı oyunun dünyada çok ses getirdiğini, Vanessa Redgrave, Zoe Caldwell, Maggie Smith gibi yıldızlar tarafından oynandığını ve oyundaki Jean Brodie rolünün Medea, Electra, Lady Macbeth, Pheadra, Hedda Gabler gibi güçlü bir karakter olduğunun altını çizer. Oyunu, Napoleon'un “halkın eğitimi bir hükümetin başlıca amacı olmalıdır” sözünden yola çıkarak, toplumdaki en önemli sorunlarından biri olan eğitim sorunu ve toplumdaki öğretmenin rolünü sorgulamak için çevirdiğini belirtir. (Kent Oyuncuları, *Hocamın Olgunluk Çağı* program dergisi, 1971) Charlie Chaplin'in Diktatör filmini örnek göstererek: “Burada Hitler'i canlandıran Şarlo sevimsiz miydi? Yoksa Charlie Chaplin bu eseriyle Faşist propagandası mı yapmak istemiştir? Sol gösterip, sağ vurmaya mı kalkmıştır Chaplin!” diye sorar. Güngör'ün ve Kenter'in Miss Brodie'yi daha açık biçimde olumsuz göstermeme seçimini de, “Öyle olsaydı, ortaya karakterlerin siyah beyaz olarak çizildiği bir melodram çıkardı. Hayatta siyahla beyaz arasında sınırsız gri ton vardır,” diyerek doğru bulduğuna inanır. Öte yandan, Kenter kardeşler de rollerini yorumlarken, melodramın tuzaklarına düşmemeye, bir karakterin iç dünyasını gri tonları da bularak yansıtmaya özen göstermişlerdir.

Özdoğru, Bernard Shaw ve Bertrand Russell gibi aydınların bile faşizmin gücüne hayran olduğunu örnekleyerek, oyunun seyirciyi bağımsız düşünmeye davet ettiğini söyler. Nüvit Özdoğru, aynı düşünceyle, faşizmin çocuklar üzerinde ne denli etkin olduğunu vurgulayan James Gow ve Arnaud D'Usseau'nun *Yarın Bütün Dünya* adlı

oyununu da Türkçeye çevirmiş ve 1978-79 sezonunda İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nda sahneye koymuştur.

Nüvit Özdoğru'nun Hocamın Olgunluk Çağı ile ilgili eleştirilere verdiği yanıtta rağmen, Mehmet Birkiye ile görüşme notlarından (kişisel iletişim, Ağustos 2019) da yola çıkılarak, Kent Oyuncuları'nın daha çok hayat vermekten heyecanlandıkları karakterlerin olduğu oyunları seçtikleri ve rejide daha çok metnin düz yorumunu, oyunculuk nüanslarıyla derinleştirdikleri yönünde çıkarım yapılabilir. Ali Poyrazoğlu çevirisiyle yayınlanan Jean Vilar'ın Tiyatro Sanatının İşçilik Yönü Üzerine yazısında da provaların en az üçte birinin, tekst elde, beden dinlenirken, oturarak yapılması ve İtalyan tipi okumalar sonucunda oyuncunun bir gün kendi olacağı yeni kişiliği bulacağına değinilir. (Kent Oyuncuları, Ver Elini Yeni Dünya, yıl 4, sayı 25) Bu çalışma yöntemi, yıllar boyu Kent Oyuncuları'nın benimsediği etkin yöntem olmuştur. Yıldız Kenter'in öğrencilerinden Tilbe Saran okuma provalarının yoğunluğunu ayrıca, çeviri üzerine titizlenmelerine ve dilin nüanslarını bulmalarını pekiştirdiğine değinmiştir: "O dilin sizin diliniz haline gelmesine, oynadığınız kişinin sözcüklerine dönüşmesine çok zaman ayırırdı. Bunun için de durum çalıştırırdı. Oyuncunun o an içinde bulunduğu durumu incelerdi uzun uzun" (Saran, 2021)

Kent Oyuncuları'nın 1970-80 dönemindeki repertuvar politikasında genellikle Anglosakson kültürü etkisi (Graham Greene, Scott Fitzgerald, Leonard Gershe, Alan Ayckbourn, Woody Allen oyunları gibi), psikolojik gerçekçiliği öne çıkartan oyunlar (Kafesten Bir Kuş Uçtu, Günden Geceye, Fareler ve İnsanlar, Bedel gibi), bulvar komedileri (Barillet Gredy, Neil Simon, Bill Manhoff, Bernard Slade, Curt Flotow, John Patrick oyunları gibi) göze çarpar. Ancak, bu oyunların bir bölümü değişen Türkiye'nin sorunlarını betimlemekten çok uzaktadır. Örneğin Zeynep Oral, Oturma Odası oyununu içini "Graham Greene'in 20 yıl önce yazdığı oyun, günümüzde ne denli geçerlidir? Bir genç kızın sevdiği adamın karısını üzmemek için, aşkından feragat etmesi, Katolik dininin kuralları arasında bocalama, suç, namus, günah, kavramlarının uzun boylu tartışılması kaç kişiyi etkiler?" yazmıştır. (Milliyet Sanat Dergisi, 1974, s.12)

Tezin Ses Tiyatrosu bölümünde değinildiği gibi, Yıldız Kenter de tiyatrodaki başkalarının sözünü söyleyerek, icracı konumunda kaldığını belirtmiştir.

1974 Küçük Sahne'deki Muhsin Ertuğrul repertuvarına benzeyen bir anlayışla dengelenen bir oyun seçimi hâkimdir. Kenter kardeşlerin oyuncu olarak imza atabilecekleri rollerin olduğu oyunlar ağırlıktadır. Çok az klasik eser oynanmasına karşın,

Hamlet, Ayaktakımı Arasında, Vanya Dayı, Üç Kızkardeş, İnsan Denen Garip Hayvan oyunlarının tümü başarılı olmuştur. Şaşırtıcı bir biçimde, klasik oyunlarda bu denli başarı sağlanmışken, repertuvara daha fazla klasik oyun alınmamıştır.

Mehmet Birkiye'ye (kişisel iletişim, Ağustos 2019) Kenter Tiyatrosu'nun klasiklere yaklaşımı sorulmuştur:

“Çehovların çoğunu yaptık. Martı, Vanya Dayı ve Üç Kız Kardeş'i yaptık. *Martı* 2 kere yapıldı biri Rus yönetmenle. Çok da iyi olmuştur. *Vanya Dayı*, Yıldız hanımın rejisiydi ve çok başarılı bir işti. Dekor, ışığı her şeyiyle çok iyidi. Melih Bey Rusya'da Vanya Dayı'yı izledikten sonra, sizinki de bunun kadar iyi demişti.”

Üç Kız Kardeş, Yale Üniversitesini bitirdikten ve Amerika'da profesyonel olarak pek çok başarı elde ettikten sonra Türkiye'ye dönen Ali Taygun'un ilk rejisidir. Amerika'dan döner dönmez, hiç tanışmadığı Yıldız Kenter'e telefon etme cesaretini göstererek, randevu isteyen Meral Taygun, Yıldız Kenter'in kendisine bütün kapıları açtığını söyler. Kenter, *Üç Kız Kardeş*projesini sahnelemeyi kabul ettikten sonra, yaşına uygun olan İrina yerine Maşa'yı oynamak isteyen Meral Taygun'un bu talebine de olumlu yaklaşmış ve kendi oynamayı düşündüğü rolü Taygun'a teslim etmiştir. (Gürün, 2015, s. 182)

Benzer bir olayı Göksel Kortay da yurtdışından döndüğünde yaşamıştır. Yıldız Kenter, hocası Muhsin Ertuğrul'u örnek alarak iyi eğitim almış yeteneklere kapısını sonuna kadar açmıştır, ayrıca konservatuarda uzun süre öğretmenlik yaparak, gelişimini gözlemlediği gençleritopluluğuna dahil etmiştir. Ülkü Tamer çevirisiyle oynanan oyunda Bülent Koral Andre, Kamran Yüce Kulyigin, Uğur Say Tusenbach, Güler Ökten Anfisa, Şükran Güngör Çebutikin, Gülsen Tuncer Nataşa, Candan İsen İrina, Yıldız Kenter Olga, Meral Taygun Maşa rolünü üstlenir.

Kent Oyuncuları'nın dönem içinde sahneledikleri diğer Çehov oyunlarından *Vanya Dayı*ise Behçet Necatigil çevirisi, Yıldız Kenter'in rejisi ve Turgut Atalay'ın tasarımıyla, İnsan Denen Garip Hayvan Asude Zeybekoğlu çevirisi, Müşfik Kenter rejisi ve Doğan Aksel tasarımıyla oynanmıştır. Diğer bir klasik olan *Ayak Takımı Arasında*, Güner Sümer tarafından çevrilmiş ve sahneye konulmuştur. Oyunda geniş bir kadro yer almaktadır. Yıllar içinde, *Cyrano* çalışmalarında görüleceği gibi, klasik oyunların kalabalık kadrolarını daha sade ve az karaktere dayalı yorumlarla sahnelemeyi seçerler.

Bu dönem içinde Melih Cevdet Anday'ın *İçerdekiler* oyunu ses getiren bir yerli

oyun oynanmadığı da dikkat çeker. Daha önce Necati Cumalı oyunlarında büyük başarı elde etmiş olan Kenter kardeşlerin yeni Cumalı denemesi *Yürüyen Geceyi Dinle* ve Hidayet Sayın'ın *Küçük Devler* adlı eseri beklenen ilgiyi görmez. Aziz Nesin'in yazdığı *Çiçu* ise, Müşfik Kenter'in tek kişilik bir ustalık gösterisi olmasına rağmen gişede başarı yakalamaz.

Müşfik Kenter, Ses Tiyatrosu'ndan Kenter Tiyatrosu'na geçtiği zaman, yerli oyunlara ağırlık vermeyi umduğunu belirtmiş olsa da, Kenter Tiyatrosu'nun yerli oyun seçiminde Muzaffer İzgü'nün *Reçeteden Peçete*, Sadık Şendil'in *İhtilal Var*, Cevat Fehmi Başkut'un *Buzlar Çözülmeden* oyunlarında bulvar komedisi anlayışı hâkimdir. Yıldız Kenter'in, Batı formlarında iyi yazılmış oyun beklentisi, komediler için de geçerli olmuştur.

Ancak, 1976-77 yılında oynanan *Buzlar Çözülmeden*'in tiyatro tarihimiz açısından başkabir yeri vardır. Yıldız Kenter, yasa gereği, yaş haddinden emekli edilen Vasfi Rıza Zobu'yu emekliliğe ayrıldığı sabah aramış ve tiyatrosunun ustaya açık olduğunu söylemiştir. Zobu, teklifi sevinerek kabul etmiş ve kısa bir süre içinde, kendisinin de içinde bulunduğu oyunun rol dağılımını dilediği biçimde yapmıştır. Hakan Altınar (kişisel iletişim, Ağustos 2020), Vasfi Rıza Zobu ile ilgili unutulmaz bir prova anısını paylaşmıştır:

“Metnin sonunda müfettişin kaz adımlarıyla uzaklaştığı yazılıdır. Vasfi Bey bir provada bu vücut şeklini denedi ve bizlere durumun komik gözüktüp gözükmeyeceğini sordu. Hepimiz komik göründüğünü düşünüyorduk. Ancak Vasfi Bey, bu komik durumun seyirci tarafından yadırganmadan kabul göreceğinden ve trajik bulunacağından emindi. Komikle komediyenin farkı budur demişti. Hakikaten de perde kapandığında, seyircide hüzün dolu bir sessizlik oluyordu.”

Hakan Altınar'e (kişisel iletişim, Ağustos 2021), Muhsin Ertuğrul'un öğrencileri olmakla tanınan Kenter kardeşlerin, Vasfi Rıza Zobu'yu konuk etmelerinin, Kenter-Ertuğrul arasında gerilim yaratıp yaratmadığını sormulmuş; Altınar, böyle bir gerilimin yaşanmadığını, aksine vefa borcunun tiyatro çevrelerinde takdir topladığını belirtmiştir.

Buzlar Çözülmeden, Kent Oyuncuları'nın her anlamda çöküşüne neden olan 1973-74 sezonundan sonra, tiyatroyu ekonomik olarak toparlamıştır. Ailesel çekişmeler ve Müşfik Kenter'in o dönemdeki içki bağımlılığının artıyor olmasının üzüntüsüyle, 1973-74 sezonunu, aldıkları bir bursla Amerika'da geçirmeye karar veren Yıldız Kenter-Şükran Güngör, tiyatronun yönetimini Müşfik Kenter'e bırakır. Tilbe Saran (kişisel iletişim, Ağustos 2021), Yıldız Kenter'in bu dönem içinde hocalık konusunda çalışmalar yaptığını

ve daha sonra da her yurtdışı seyahatinde bazı üniversiteleri ziyaret ederek tiyatro derslerini dinlemeye gittiğini söylemiştir

Yıldız Kenter-Şükran Güngör'ün yurtdışında olduğu bu dönemde Noel Babayı Kim Öldürdü ve Oturma Odası oyunları seyirci tarafından hiç beğenilmez, ekonomik güçlükler gittikçe artar Abilerini araya girmesiyle Kenter-Güngör Amerika yolculuklarını tamamlamadan dönerler. Nezihe Araz'ın yazdığı bir oyunu sahneye koyarlar, ancak Müşfik Kenter'in sağlık sıkıntıları nedeniyle prömiyer gününde perde açılmaz. Yıldız Kenter, gerçekleştirilemeyen prömiyer gecesinde seyircinin önüne çıkarak, salondakilere perdenin ertesi gün yeni bir Nezihe Araz oyunuyla açılacağına söz verir. 24 saat provadan sonra, Kent Oyuncuları'nın o günlerde televizyon dizisi olarak ekranda yer aldıkları Hayattan Yapraklar'ın tiyatro versiyonu böyle derlenmiştir. (H. Altınar, kişisel iletişim, Ağustos 2020) Hayattan Yapraklar, aynı zamanda Müşfik ve Kadriye Kenter'in hayatlarını birleştirdikleri oyun olarak özel bir yere sahiptir.

Mehmet Birkiye (kişisel iletişim, Ağustos 2019), Kent Oyuncuları'nın 1970-80 dönemini değerlendirirken, öncelikle binayı ayakta tutmanın ağır giderler gerektirdiği ve bu nedenle repertuvardan ödün verilmek zorunda kalındığını belirtir. “Bina maliyetli bir iş. Bu maliyeti karşılamak için bu sefer, kesinlikle estetikten değil ama seçtikleri oyunlardan taviz veriyorlar... Brecht, Ionesco ve Çehov ve bir komedi oynarken, bu sefer bir Çehov, iki komedi oluyor”. Birkiye şöyle devam eder:

“Yıldız Hanım ve Müşfik Abinin en büyük derdi binayı yaşatmak oldu. Çünkü o binayı yaşatmak için belki istemedikleri oyunlar oynadılar, istediklerini oynayamadılar. Mesela Yıldız Hanım çok Hedda Gabler, Medea yapmak istedi ama olmadı Medea'yı kim izleyecek diye düşündü. İstanbul seyircisi, Yıldız Hanımdan bir Medea, Müşfik abiden bir Kral Lear izleyemedi, yapamadık.”

Tarık Buğra'nın, Kenterlerin 10. yılında “hep büyük oyunlar yapın” çağrısı, ne yazık ki 1970'lerin ağır yaşam koşullarında karşılık bulamamıştır. Yıldız Kenter, bu durumu: “Biz küçük bir kuruluşuz. O nedenle hep kendimize uygun olduğunu düşündüğümüz oyunları seçtik.” (Gürün, 2015, s. 172) diye açıklar. Kenter, yıllar sonra Gürün'e verdiği bir söyleşide, yıllar içinde sanatsal seçimlerinde bir daralma yaşamak zorunda kaldığını, “Arzu ettiğim oyunları oynadığımı söyleyemem. İçinde bulunduğumuz koşullar buna engel. Hem kadromuz hem sahne olanaklarımız, hem ekonomik sorunlar. Daha fazla koşturamaz gerekiyor. Bense durduğumuz yerde zıpladığımı hissediyorum” sözleriyle ifade etmiştir. (Gürün, 1990).

Birkiye (kişisel iletişim, Ağustos 2019), Kent Oyuncuları'nın ilk büyük krizi 1974'te yaşadığına ve bunda en önemli etmenlerden birinin politik çalkalanmalar olduğuna değinir, "Bence Yıldız Hanım ve Müşfik Beyin temel seyircisinin yaşlanması, temel seyircimiz ekaliyetin Türkiye'den ayrılması, yeni gelen grubu da kavrayamadığımız için tiyatro bir çöküşe sürüklendi. Bu seyirci kaybı ve tiyatronun giderlerini ekonomik olarak destekleyememek bu süreci hızlandırdı," yorumunu yapar.

"1974'teki koalisyonla Türkiye'deki bağnaz, aşırı milliyetçi tutumun tırmanışıyla tiyatroya meraklı ve Harbiye çevresinde yaşayan gayri müslim vatandaşlarımız İstanbul'dan ayrıldılar... Bunun dışında, zamanda tiyatronun çok önemli bir gelir kaynağı da turnelerdi. 70'lerdeki siyasi olaylar, bu olayların 1980'lere doğru ve sonrasında kaymasıyla böyle bir gelir kaynağımız da kesildi." (Gürün, 2015, s. 186).

Zahir Güvemli de, Kent Oyuncuları program dergisi için 1973'te kaleme aldığı "Tiyatroda Buhran" yazısında, buzdağının altındaki asıl buhranın toplumun değişiminden kaynaklandığına, repertuvar seçimi, seviyeli prodüksiyon gibi sorunların sadece buzdağının tepesinde görünen durumlar olduğunun altını çizer. (Kent Oyuncuları, 12. Yıl program dergisi, 15 Kasım 1973)

1970-80 arasındaki dönemi göreceli olarak sönük geçiren Kent Oyuncuları, 1980 yılına parlak bir giriş yapar. Yaşlı bir kadının genç birine aşkından sonra tekrar hayat bulmasını anlatan Harold ve Maude oyunu üç yıl kapalı gişe oynar. Mehmet Birkiye (kişisel iletişim, Ağustos 2019), Harold ve Maude'un Kenter Tiyatrosu'nu ticari açıdan kurtaran oyun olduğunun altını çizmiştir. Ayhan Kavas'ın Yıldız Kenter ile başrolü oynadığı oyunun basın lansmanı Yıldız Kenter'in takla atmasıyla şenlenir. Oyun, magazin basınına konu olur. Yıllar sonra, 1996'da Refik Erduran'ın Ramiz ile Jülidesi de benzer bir olayla gündeme gelmiştir.

1980 yılının bir diğer büyük başarısı Murathan Mungan'ın Orhan Veli'nin hayatı ve eserlerinden yola çıkarak kaleme aldığı ve Müşfik Kenter'in yorumladığı Bir Garip Orhan Veli'dir.

Kent Oyuncuları, 1980-1981 sezonunu Turgenyev'in Babalar ve Oğullar, Edmond Rostand'ın Cyrano de Bergerac; 1983-84 sezonunu Orhan Asena'nın Ölümü Yaşamak, Tennessee Williams'ın Arzu Tramvayı, David Rintels-Irwing Stone'un Savunma; 1984-85 sezonunda Güngör Dilmen'in Ben Anadolu; 1985-86 sezonunda Ülker Köksal'ın Uzaklar, Sergey Kokovkin'in Beş Yol, Beth Henley'nin Gönül Suçları, Umur Bugay'ın Bir Kadın Bir Erkek, Talat Halman'ın Kahramanlar ve Soytarılar; 1987-88'de Athol Fugard'ın Bir Çift Kanat, Arnold Wesker'in Kökler, Alan Ayckbourn'un Nice Yıllar,

Anton Çehov'un İnsan Denen Garip Hayva; 1988-1989'da Güner Sümer'in Yarın Cumartesi, John Patrick'in Küçük Mutluluklar; 1989-1990'da Memet Baydur'un Yalnızlığın Oyuncakları, Athol Fugard'ın Sarı Sabır Çiçekleri, Alan Ayckbourn'un Kim Kimi Kiminle, Aziz Nesin'in Bir Şey Yap Met, Dinçer Sümer'in Eski Fotoğraflar, Alexander Galin'in Şafak Yıldızları oyunlarını sahneler.

Topluluğun ilk günden beri sürdürdüğü Anglosakson yapıtlara yakınlık da, bazı Rus ve Afrika oyunlarının repertuvara alınmasıyla kırılmıştır. Örneğin, 1987'de Nüvit Özdoğru çevirisiyle, Yıldız Kenter ve öğrencisi Rozet Hubeş tarafından oynanan Bir Çift Kanat, Athol Fugard'ı Türk seyirciyle buluşturan ilk oyundur.

Kent Oyuncuları'na 1986 yılında Nice Yıllar oyunuyla katılan ve toplulukta 22 yıl aralıksız çalışarak en uzun süre sahneye çıkan oyunculardan biri olan Hakan Gerçek, Mimar Sinan Üniversitesi'nde Müşfik Kenter'in öğrencisidir. Kent Oyuncuları'nın yapısında o güne değin daha çok Yıldız Kenter'in öğrencileri oynadığı için, topluluğa katıldığı gençlik döneminde başta tedirginlik yaşadığını, sahneye çıkmak dışında, Müşfik Kenter'in asistanlığını da yaptığını söylemiştir. Ayrıca, yıllar içinde Yıldız Kenter'den de çok şey öğrendiğini vurgulamıştır: “Hâlâ o kulisi özleyorum. Yerine bir şey koyamıyorum, artık o ortam yok. Necati Cumalı, Memet Baydur, Adalet Ağaoğlu gibi isimlerin katıldığı provalar, kuliste derin tiyatro sohbetleri.” (H. Gerçek, kişisel iletişim, Eylül 2021)

Tilbe Saran da aynı yıllarda, edebiyat hocasının ek olarak Kenter Tiyatrosu'nun müdürü olması nedeniyle, tesadüfen katıldığı bir provada bir sahne üzerinde bir açmaza düşen genç oyuncuların daha sonra Yıldız Kenter'in sihirli dokunuşuyla çözümlendiğini belirtir. Yıldız Kenter'le ilk karşılaşmasını: “Sanki tılsımlı bir ılık, bir ateş, bir sevgi seli. Uçuyor, yürüyor, şarkı söylüyor, gülüyor, ağlıyor, isyan ediyor, dalga geçiyor, kızıyor, şaşıyor, keyifleniyor, hüzünleniyor, bağırıyor, fısıldıyor, kadın oluyor, erkek oluyor, çocuk oluyor, kuş oluyor, at oluyor, ay oluyor, güneş oluyor. O şekilden şekle girdikçe ağızımız açık kalıyor. Sonra birden tüy gibi havada süzülerek yerine dönüyor. Hadi bakalım, baştan canikolar.” (Tilbe Saran, Yıldız Kenter Cenaze konuşması Metni, 19 Kasım 2019)

Saran ile o anda prova izleyen arkadaşlarından dördü de provadan etkilenerek, konservatuar sınavına girmeye karar verir. Tilbe Saran'a (2021) bu kişilerin kim olduğunu sorulduğunda alınan yanıt şöyledir:

“Sadece okulun kız bölümünden 5 kişiydik, aynı provadan etkilenen erkekler de sınava katıldı, onları hatırlamıyorum. Kızlar arasında Sosi Dolanoğlu da kazandı sınavı, Esra Tacettin ve Ayfer Seval diğer mesleklere yöneldi.” Saran, bugün de Yıldız Hocayı tüm yetenekleriyle överken: “Ama en çarpıcısı tiyatro aşkıydı. Baş döndürücü bir şeydi o... Herhangi bir şey yapıp, böyle bir saygı göstermek, sizin de en az bunun kadar saygılı olmak zorunda olduğunuzu hatırlatıyor insana.”

Saran, Yıldız Kenter’in cenaze törenindeki konuşmasında ise konservatuar dönemini şöyle hatırlar:

“Konservatuardaki Arnavut kaldırımı kaplı avlumuzda kar kış demez, mutlak önce hareket egzersizleri yaptırır, ardından küçük odamıza girer piyanoda ses çalıştırır, sonra iki basamakla çıkılan, rengi solmuş, havı bitmiş gri halı kaplı yükseltide ne mucizeler yaşattı bize. Kışın bir türlü ısınamayan taş zemin için ayaklarımızın altına tahta getirirdi, üşütüp de hasta olmayalım diye. Tek başına bütün dersleri o verirdi. Ses, nefes, ritim, hareket, fonetik diksiyon, oyunculuk yöntemleri. (Saran, 2019).

Saran, konservatuara girdiği dönemde Sabahattin Kudret Aksal ve Melih Cevdet Anday’ın okuldan ayrılma talihsizliğini yaşamış, bu nedenle Yıldız Kenter’in omzuna daha da çok yük binmiştir:

“Çoğu zaman kırıcı olabilirdi. Pek çok insan için. Oyunculuk öyle güle oynaya öğrenilen bir şey olmuyor zaman zaman. Evet çok kırıldığımız, ben bu işi yapamayacağım diye düşündüğümüz zamanlar geçiriyoruz. Kiminle çalışırsak çalışalım. Sert bir rekabet ortamı var. Belki de buna dayananlar suyun üstünde kalıyor. Nice oyuncu adayları bu sert rekabete dayanamadığı için mesleği erken bırakıyor.” (Saran, 2021)

Hakan Gerçek ve Tilbe Saran’a, Kent Oyuncuları’nın Kenter öğrencilerinden oluşmasının sahnede bir hiyerarşi yaratmasının olası olumsuz etkilerini de sorulmuştur. Hakan Gerçek (kişisel iletişim, Eylül 2021), tiyatrodaki hiyerarşiye inandığını söylemiş, Tilbe Saran (kişisel iletişim, Ağustos 2021) ise bunu aşmanın kişilere bağlı olduğunu vurgulamıştır. Büyük ustalara hayranlık olduğu için zaman zaman taklide düşülebileceğini, kendisinin bunu kırmak için, öğrenci olarak Gül Onat’ın hastalığı nedeniyle devraldığı Arzu Tramvayı’ndaki rol ve Sihirli Fındıklar gibi birkaç çocuk oyununda oynadıktan sonra, mezuniyetinin ardından Kenter Tiyatrosu yerine Dormen Tiyatrosu’nda Hangisi Karısı oyunuyla profesyonelliğe adım atmayı seçtiğini söylemiştir. Kenter’in daha kapalı bir yapıya sahip olduğunu, çoğunlukla kendi öğrencilerinden oluşan oyuncuların devam ettirdiği ya da ayrılırlar da geri döndükleri bir yapıda olduğunu, Dormen’in ikinci döneminde ise daha çok prodüksiyon tiyatrosu mantığıyla, prodüksiyona yönelik oyuncu seçtiğini belirtmiştir. Saran’ın iki tiyatro arasındaki farkı

sorması üzerine, Kenter'in ayrıntıdan bütüne gittiğini, Dormen'in ise bütünü ayrıntılandırıldığını vurgulamıştır:

Yıldız Hoca çok esnek bir oyuncuydu. Bir oyuncunun herhangi bir alışkanlığa bağlı kalmaması gerektiğini, sahnede her an her şeyin değişebileceğini düşünürdü. Oyuncunun aksesuar dekor, kostüme güvenerek değil tamamen kendine güvenerek sahnede çıplak olmasını isterdi" (Saran, 2021).

Yıldız Kenter'in oyunculuk için bazı teknikleri harmanlayarak, kendi metodunu oluşturduğunu ve bu nedenle de bu metodu kendine adapte edemeyen oyuncuların taklide düşme tehlikesi yaşadığını belirtmiştir. "Oyunculukta formül yok, defter yok, kalem yok, tekrar edilemiyor. Bir gün işine yarayan bir şey başka bir gün ya da oyunda değişiyor, çünkü çağ değişiyor, ihtiyaçlar değişiyor." (Saran, 2021)

Bunun doğal olduğunu, her büyük ustanın öğrencileri üzerinde bir mühür bıraktığını ve o mührü kırmanın, kendi sesini bulmanın çok kolay olmadığını belirtmiştir. Kendisinin, sesini bulduğuna inanmasına rağmen, zaman zaman oyunculuğunun Kenter'e benzetildiğini, ancak bundan gocunmadığını, aksine sevindiğini söylemiştir. Gül Onat (kişisel iletişim, Kasım 2021), aynı soruya, benzer bir yanıt vererek, geriye dönüp baktığında oyunculuğunun hamurunda Yıldız Kenter iziyle onur duyduğunu belirtmiştir.

Kent Oyuncuları'nın 1980-90 yılları arasında oynadığı 24 oyunun dokuzu Türk, ikisi Rus, biri Afrikalı oyun yazarlarına aittir. Tezin Ses Tiyatrosu bölümünde belirtildiği gibi, kültürleri gereği daha çok çağdaş İngiliz ya da Amerikan tiyatrosuna yönelen Kent Oyuncuları, 1990'da Athol Fugard'ın Sarı Sabır Çiçekleri'ni Cevat Çapan çevirisi ve rejisiyle, 1985'te Rus yazar Kokovkin'in Beş Yol, 1990'da Alexander Galin'in Şafak Yıldızları, 1991'de Rus yazar Lyudmila Razumoskaya'nın Sevgili Yelena Sergereyvna oyunlarını da sahneye taşır.

Topluluğun 1980-90 arasındaki repertuvar çizgisine bakıldığı zaman, Murathan Mungan ve Memet Baydur yapıtlarıyla, yerli oyun çitasında yeni bir tiyatro şiirselliğinin yakalandığı dikkati çeker. Bu şiirsellik, tezin Ses Tiyatrosu bölümünde Selim İleri ve Memet Baydur'un, Melih Cevdet Anday oyunlarını değerlendirirken dile getirdikleri, kağıt üzerinden sahneye taşınan teatral şiirselliktir. Sözü edilen şiirsellik sadece dile dayalı değildir, imgelerle de ortaya çıkar.

Ancak bir diğer yönüyle de sahnede kullanılan Türkçe açısından da ele alınmalıdır. Vedat Nedim Tör, 1965 yılında Kent Oyuncuları'nın program dergisinde sahnede İstanbul şivesi kullanmakla ilgili bir yazı kaleme almıştır:

“Bu memlekette bir zamanlar sahne dili Ermeni ağızıyla konuşulurdu. Ermeni vatandaşlarımızın tiyatro tarihimizde oynadıkları büyük rolü unutamayız. Fakat, bugün Türkçeyi Ermeni ağızıyla sahnede duymak, eğer taklit için değilse, katlanılması güç bir işkence olur... Sahne dili, taklitli köy oyunları dışında, mutlaka en mükemmel İstanbul şivesi olmak zorundadır” denilmektedir.” (Pembe Kadın program dergisi)

Tör, yazının sonunda Kent Oyuncuları’nı anadilin kalesinin koruyucusu olarak selamlar. Müşfik ve Yıldız Kenter, kuşkusuz sahne Türkçesini en güzel biçimde kullanan iki büyük ustadır. Ancak, sahnede dil kullanımı konusunda da bazen ters düşerler. Yıldız Kenter, seyirciye güzel bir Türkçe dinletirken, eğitmekten yanadır. Müşfik Kenter ise sokak insanının doğallığını sahneye taşımak için dilin kırılabileceğini, doğallaştırılabileceğini düşünür (Altınar, 2021)

Sahnede özenilen mükemmel dil kullanımı, bazı oyunların sınıfsal çatışması ya da sosyolojik boyutunu zedelemiştir, oynadıkları karakterlerin kırılğan yapısını ya da toplumsal boyutunu aktarımlarını güçleştirmiştir. Ancak bir şairin yaşam öyküsünü, şiirlerinin aktarımıyla dile getiren Bir Garip Orhan Veli, Kent Oyuncuları’nın dil hâkimiyetlerini sahne kullanımında daha avantajlı bir hale dönüştürmelerinin de yolunu açmıştır. Kent Oyuncuları, dönem dönem şiir matinelere de düzenleyerek, edebiyat ile tiyatroyu büyümlü biçimde buluşturmuşlardır.

Murathan Mungan ile işbirliği yapılarak kurgulanan Bir Garip Orhan Veli, hem Kenter Tiyatrosu’nu tekrar yerli oyunların altın çağına geri döndürmüş (Nalınlar, Pembe Kadın gibi), hem de tiyatrodan yazarı, yönetmeni, oyuncuyu ve yapımcıyı bir araya getiren ekip ruhu ve proje tasarımı fikrini geliştirmesine etkili olmuştur. Talat Halman ve Güngör Dilmen ile bu yönde çalışılmıştır. Yazılmış hazır bir oyunun dramaturjik çözümlemesi ve rejisini yaparak sahnelemek yerine, bir fikrin geliştirilmesiyle projelendirilmesi, modern tiyatro düşüncesine daha çok hizmet etmiştir.

Öte yandan, daha önce tek kişilik oyun olarak sadece Çiçi’yu sahnelemiş olan Kent Oyuncuları’nın sahnelediği pek çok monodramanın da öncülüğünü yapmıştır. 1983 yılında Müşfik Kenter, Savunma oyununu sahneye koymuş ve Avukat Clarence Darrow rolünü oynamıştır. Ardından, 1984’te Güngör Dilmen’in Yıldız Kenter için yazdığı ve Anadolu topraklarının en güçlü kadınlarının anlatıldığı Ben Anadolu oyunu, Yücel Erten rejisiyle sahnelenir. 1985’te ise Talat Halman, Müşfik Kenter için Shakespeare karakterlerinin kolajından oluşan Kahramanlar ve Soytarılar’ı yazar. Özel tiyatro kariyerinin Shakespeare oynamasına izin vermediğinden yakınan Müşfik Kenter, bu oyunda pek çok farklı Shakespeare karakterini canlandırır. 1988’in sanat olayı ise Müşfik

Kenter'in, Ülkü Tamer çevirisiyle oynadığı, Oğuz Aral'ın yönettiği Van Gogh oyunudur. 1995 yılında Kuvayi Milliye, 1997'de yazılışının 70. yılında sahnelenen Nutuk, 2000 yılında Oğuz Aral'ın Huysuz İhtiyar oyunları Müşfik Kenter'in diğer monodramalarıdır. Yıldız Kenter de Ben Anadolu'nun ardından, 2000 yılında kendi hayatından derlediği Hep Aşk Vardı'yı ve 2004 yılında Oscar ve Pembeli Meleği adlı tek kişilik oyununu sahneler.

Müşfik Kenter'in oynadığı Savunma, topluluğun 1970'lerde repertuvara aldığı İçerdekiler gibi dönemin baskıcı düzenine bir başkaldırı sayılır. Yıldız Kenter, herhangi bir siyasi görüşe güdümlü kalmayı reddetmiş ve tiyatronun geniş repertuvarında her türden oyun olması gerektiğini, ayrıca bir oyunun zenginliğinin doğru ile yanlış aynı anda sorgulayabilmesi olduğunu birçok söyleşidedile getirmiştir. Bu çizgiye uyan iki oyun da tam anlamıyla politik tiyatro örneği olmamakla birlikte, döneme ait bir söz söylemektedir. Avukat Darrow'un öyküsü gerçek bir yaşam öyküsünden yola çıkılarak yazılan bir romandan uyarlanmıştır. Avukat Darrow, tarihe Maymun Davası olarak geçen davada, evrim konusunda Darwin Teorisini savunan bir müvekkilinin hakkını savunur.

“Savunma adlı oyunda ana tema adalet sistemidir. Demokrasiyi yeterince özümseyememiş bir toplum için kritik metinler kategorisinde değerlendirilebilecek oyunda düşünce özgürlüğünden yana olan ve yandaş adalet mekanizmasını sorgulayan savunma avukatı Clarence Darrow rolüyle Müşfik Kenter'in performansı, ülkede hâkim darbe rejimine sanatsal bir karşı duruş olarak dikkat çeker.” (Gürün, 2015, s. 210).

Eski bir Başbakan oyunu yarıda terk etmiş, o dönem yasaklı bir siyasetçi olan Bülent Ecevit, oyunu izledikten sonra, Kenter'e oyunu nasıl oynamaya cesaret ettiğini sormuştur. Uğur Mumcu, oyunu coşkuyla köşesine taşımıştır. Mumcu, savunma hakkının, antidemokratik dönemlerde savunulmasının önemini vurgular: “Oyunu izlemeye giderken, bir görevli biletinize bakarak, size oturacağınız koltuğu gösteriyor. Oyunu izledikten sonra, Avukat Darrow'un özgürlük tutkusu ile aydınlanan yolunuzda oturacağınız yeri artık siz seçiyorsunuz”. (Cumhuriyet, 17 Eylül 1983) Müşfik Kenter, Uğur Mumcu'nun bu etkili yazısının ardından sevinç yerine, oyunun kaldırılacağı kaygısı yaşadığını, esprili bir biçimde anlatmıştır.

Müşfik Kenter, *Bir Garip Orhan Veli* ve *Savunma* adlı tek kişilik oyunları oynarken, bu süreçte Yıldız Kenter de *Ben Anadolu*'yu tasarlamaktadır. Güngör Dilmen, oyunun program dergisindeki yazısında şu ifadeleri kullanır:

“Ben Anadolu'nun bir özelliği var, bunu açıklamak bana düşen bir görev oluyor. Oyunun yazılışını Yıldız Kenter'e borçluyum. Tam üç yıl önce, tek kadın oyuncu için geçmişten

bugüne Anadolu kadını veren bir oyun düşünür müsün? dediğinde, fikir bana öyle ilginç gelmişti ki... O söyler söylemez benimsedim.”

Güngör Dilmen, Ben Anadolu’daki tüm kadınları, daha önceki bir oyununda yer alan Ana Tanrıça Kibele üzerinden anlatmayı seçmiştir. Osman Şengezer oyunun dekoruyla kostümünü birleştirmiş ve Yıldız Kenter’in dekorun tül perdesini aynı zamanda sahne kostümü olarak kullanarak, bir tasarım harikası yaratmıştır. Müzik Durul Gence, ışık Nuri Özakyol’a aittir. Yücel Erten’in yönetmen yardımcısı Mehmet Birkiye’dir.

Ben Anadolu tesadüfen, dönemin hükümetinin Ankara’daki Hitit yontuyu kaldırdığı döneme rastladığı için, sosyolojik olarak da ayrı bir öneme sahiptir. Oyunda Yıldız Kenter, Kibele, Niobe, Artemis gibi Tanrıçalar, Lydia, Theodora gibi hükümdar eşleri, Nakşidil Sultan, Nilüfer Sultan gibi Osmanlı erkinde yer almış kadınlar, Nasrettin Hoca’nın karısı, Midas’ın Berberi gibi halktan karakterler, Nigar, Halide Edib gibi aydınlar olmak üzere 18 farklı karakter oynar. Zeynep Oral, oyunu izledikten sonra, Kenter’in çok katmanlı oyunculuğunu: “Oyunda güldürünün ağır bastığı bölümlerde Yıldız Kenter’i sağlam bir komedide izlemeyi ne çok isterdim diye düşündüm” olarak değerlendirir:

“Ben Anadolu’nun tüm kadınları Yıldız Kenter’dir. Birinden ötekine, en çok olağanüstü kullandığı başı saçları, sonra bedeninin her zerresiyle, oyunculuk gücünün tüm nüanslarıyla, tavırlarındaki bin bir ayrıntıyla, soluk alıp vermişçesine geçiyor. Sahnenin arkasında yer alan Anadolu bozkırlarının renklerini, uygarlıkların simgelerini, tüm ezgilerini (yoksa dekordan, kostümden doğan kıvılcımları mı demeliydim) yakalayıp bir kılıf gibi, ikinci bir ten gibi üzerine geçiriyor oyunculuğuyla. (...) Oyunu sahneye koyan Yücel Erten, oyunun tek oyuncusu Yıldız Kenter, dekor ve kostümünü gerçekleştiren Osman Şengezer (kanımca Şengezer’in şimdiye kadar gördüğüm en güzel, en akılcı eseri) ve müzikleri besteleyen Durul Gence’nin tüm çabaları yalnız kendi başına değil, bir bütünü vurgulayan başarıyı sergiliyor. Birinin ustalığı nerede bitiyor, ötekinin nerede başlıyor belli değil.” (Oral, 1985).

Bunca başarısına rağmen, Ben Anadolu, Dilmen ve Kenter arasındaki bir ihtilaf nedeniyle sahneden kalkar. Çatışmanın nedeni, Güngör Dilmen’in kendini eserin tek sahibi olarak görerek oyunu eş zamanlı olarak Ankara Devlet Tiyatrosu’nda da oynatmaya girişmesidir. Dönemin, telif hakları bir oyunun farklı kentlerde oynanmasına izin verdiği gibi, Oyun Yazarları Derneği de böyle bir girişimi desteklemektedir. Oysa, yukarıda oyunun program dergisinden alıntılandığı gibi, Dilmen, oyunun Yıldız Kenter’in önerdiği bir proje tasarımı olarak geliştiğini yazmıştır. Buna rağmen, eserin tek sahibi olarak kabul edilerek, oyunu mahkeme kararıyla 1993’te yasal olarak durdurur.

Talat Halman'ın çevirisi ve Yıldız Kenter'in mükemmel İngilizcesiyle yorumlanan ve uluslararası başarı elde eden oyun 1986'da Londra Queen Elizabeth Hall, New York Lincoln Center, Washington Kennedy Center, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda ve Danimarka, İsveç, Almanya, Yunanistan, Hollanda gibi ülkelerin en önemli tiyatrolarında oynanmıştır. 12 Mart 1986 tarihli The Stage, Associated Press, De Telegraaf, The Athenian, Berliner Morgen Post gibi gazetelerde Yıldız Kenter hakkında muhteşem eleştiriler çıkmış ve Kenter dünya çapında bir oyuncu olarak kabul edilmiştir.

“Hollanda'da De Telegraaf, sanatçının hassas devinimleriyle üç bin yıl öncesinin havasını uyandırmayı başardığını, Yunanistan'da The Athenian'da (...) alkış sağnağından önce bir anlık bir sessizlik yaşandığını yazmıştır. Rusya'da The Panorama da, Kenter'in bir tüy gibi hafif ve yücelerde dolaşan, bir an bir taş gibi anıtsal ve katı durabilen esnekliğinden etkilenmiştir. Kenter'in kendisini yaşlı ve yorgun bir kadından, çok genç ve naif bir kıza dönüştürmesini başarılı bulmuştur.” (Gürün, 2015, 227).

Ben Anadolu, 1990'da Talat Halman'ın girişimiyle ABD'nin çeşitli üniversitelerinde oynanır, Kenter tiyatro öğrencilerine konferanslar verir. Ancak ne yazık ki, bu dünya çapında başarı 1993'teki mahkeme kararıyla gölgelenerek, Türkiye tiyatrosunun uluslararası arenada daha çok ses bulması, Yıldız Kenter'in hak ettiği dünya çapındaki başarı sekteye uğratır. Sanatçı, yurtdışı turnelerine Halman ile kurguladığı, Mevlana, Shakespeare okumalarıyla devam eder.

Daha sonra, Talat Halman'ın arabuluculuğuyla konu 2007 yılında çözümlenir. Yıldız Kenter, 14 yıl sonra oyunu bu kez Mehmet Ergen'in kurduğu Arcola Theatre'da başlatarak, 2008 sezonunda İstanbul'a taşır.

Klasiklere özel tutkusu olan Kent Oyuncuları, 1981'de Turgenyev'in Babalar ve Oğullar ve Edmond Rostand'ın Cyrano de Bergerac prodüksiyonlarını, yukarıda belirtildiği gibi, oyunun özüne uygun sadeleştirmelerle sahneye koyarlar. Babalar ve Oğullar, Melih Cevdet Anday tarafından uyarlanır, ancak kalabalık bir kadro ile oynanır. Müşfik Kenter'in uyarladığı Cyrano de Bergerac ise beş kişilik bir kadroya indirgenir. Türkiye tiyatro tarihinde Hüseyin Kemal Gürmen, Suavi Tedü, Cüneyt Gökçer, Mücap Oflluoğlu'nun ardından, Müşfik Kenter beşinci Cyrano olur.

Yıldız Kenter'in sahnedeki 35. yılı ise, 1983'te Arthur Housman'ın sahneye koyduğu Arzu Tramvayı oynanarak kutlanır. Rumelihisarı'nda prömiyer yapan oyunda, kariyerine Kent Oyuncuları'nın da başlayıp Amerika'da devam eden Çiğdem Selışık, Stella rolünü oynamaktadır. Blanche rolünde Yıldız Kenter, Stanley rolünde Müşfik Kenter vardır. Kent Oyuncuları, Rumelihisarı'nda yaz oyunlarını başlatan ilk özel

tiyatrodur. 1970’te Hocamın Olgunluk Çağı ve Üç Kızkardeş de Rumelihisarı’nda oynanmıştır.

Yıldız ve Müşfik Kenter, Arzu Tramvayı’ndaki rolleriyle, yılın Avni Dilligil En İyi Kadın ve Erkek Oyuncu ödüllerine layık görülür. Mehmet Birkiye (kişisel iletişim, Ağustos 2019), Housman’ın Arzu Tramvayı yorumunu: “Çok iyi bir oyundu. Çiğdem oynuyordu, Amerikalı yönetmen olan eşi yönetmişti. Ve ilk defa Türkiye’de Stanley’in tecavüzü üzerinden anlatmıştı, farklı bir bakış açısydı. Yıldız hanım da çok iyi oynadı.” diye anlatmıştır.

“Yönetmen, dengeli ve trajik boyutu indirgenmiş bir atmosferi yeğlemiş besbelli, olup bitenler biraz da orta kat insanının her günkü yaşama biçimine sığdırılmış. Gerçeklikle yüz yüze geldiğinde abartısını, o kadar yürek yakıcı neşesini, tiz perdeden konuşmasını siliveren, düşlere dalar dalmaz da yeniden göstermelik davranışlarına sarılan Blanche’da Yıldız Kenter, adının söylencesine yaraşır bir oyun çıkartıyor.” (İleri, 1983).

Oyundaki cinsel elektriklenme ve gerginliğin çıkmadığı yönünde bazı eleştiriler de vardır. Bunlardan biri Nokta dergisinde yayınlanmıştır:

“Oyun adım adım ilerledikçe, bu buğulu erotizm, yerini sıradan bir drama bırakarak yavaş yavaş silindi. Müşfik Kenter yaşından gelen güçlüğü yenebilmek için (...) sesini değiştirmiş, kısa, kesik, doğal bir oyunu yeğlemişti... Sonuçta, belki genç bir kişiyi canlandırabilirdi Kenter, ancak buna yazık ki Kowalski’nin hırçınlığını, cinselliğini yansıtabilmek için yeterli değildi. Kowalski ile arasında elektriksel bir cinsellik bağı bulunması gereken Yıldız Kenter, ne yazık ki, abartılı ses tonlaması, jest ve mimiklerle süslenmiş bir oyunu yeğlemişti.”

1980-85 yılları arasındaki parlak dönem 1985’te sekteye uğrar. Topluluk, 1985-86 sezonunda her ne kadar nicelik olarak 1960’lardaki kadar üretim yapsa da izleyici sıkıntısı yaşamaya başlar.

1986’da Kamran Yüce’nin turnede bir trafik kazasında ölümü de topluluğun moral kaybına yol açmıştır. Yüce’nin kaybedildiği 1986-87 döneminde hiç yeni oyun sahnelenmez. Buna benzer bir durum 1979 yılında Kenter kardeşlerin iki abilerini kaybettikleri dönemde yaşanmış, topluluk bu süreçte de duraklamıştır. Yıldız Kenter, Yüce’yi tiyatronun beyni ve bütün çalışanlarına moral kaynağı olarak anar. (Gürün, 2015, s. 230)

Ayrıca, kardeşler arasındaki küskünlük nedeniyle oynadıkları oyunların ayrılmasıyla başlayan kan kaybı, Müşfik Kenter’in, 1986’de, ilk kez kendi tiyatrosunun dışında, Şehir Tiyatrosu’nda Anton Çehov’un Deli Bal prodüksiyonunda konuk oyuncu

olarak başka bir boyut kazanır. Göksel Kortay, bu ayrılığı Dikmen Gürün'e şöyle aktarmıştır:

“Onları karşılıklı seyretmek büyük bir haz verirdi insana. Belki de tiyatronun yavaş yavaş inişe geçmesi bu iki büyük oyuncunun ayrı oyunlarda oynamasıyla başladı. Neden ayrı oyunlarda oynuyorlardı? Bu durum Kenter Tiyatrosu lezzetinden çok şey götürdü... Evet, kendi başlarına da çok başarılı işler yaptılar ama onları karşılıklı seyretmek bambaşka bir olaydı”. (Gürün, 2015, s. 244)

Hakan Gerçek (kişisel iletişim, Eylül 2021) de yapıyı şöyle değerlendirmiştir: “Kenter Tiyatrosu bir star tiyatrosuydu. Seyirci Yıldız Hanım ya da Müşfik Kenter'i, hatta ikisini birlikte görmek istiyordu”. M. Birkiye'ye (kişisel iletişim, Ağustos 2019) “İki kardeşin arasındaki dargınlık bu çöküşe neden olmuş mudur? sorusu sorulduğunda, “Hayır sanmıyorum, beraber daha çok oynamaları daha iyi olabilirdi ama temel sorun bir kurum olup diğer oyuncuların oynamasıdır. Tiyatro iki kişinin üzerine bindirildi ve kurum olarak devam edemedi” yanıtı alınmıştır.

Bilindiği gibi, Müşfik Kenter, Kenter Tiyatrosu ile eş zamanlı olarak, 2000'li yılların başlarından itibaren hem Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Tiyatro Bölüm Başkanı, hem Bakırköy Belediye Tiyatroları Genel Sanat Yönetmeni olarak, çalışmalarını sürdürmüştür.

Tilbe Saran (kişisel iletişim, Ağustos 2021), ekiplerin dağılmasına neden olan duraklamanın sadece Kenter'de değil, Dostlar Tiyatrosu ve başka tiyatrolarda da yaşandığını, ekonomik baskıların ve televizyonun etkisiyle ekiplerin dağıldığını vurgulamıştır.

Kent Oyuncuları, 1987'de eskiden oynadıkları İnsan Denen Garip Hayvan, 1988'de Yarın Cumartesi, 1989'da Küçük Mutluluklar ve Yarın Cumartesi'yi, 1990'da Kim Kimi Kimle ve Harold ve Maude'u, 1994'te Nalınlar'ı, Bir Garip Orhan Veli'yi, 2007 yılında Ben Anadolu oyununu tekrarlamıştır. Birkiye, yıllar içinde tekrarlanan oyunlar konusundaki fikrini ise şöyle aktarır: “Kent Oyuncuları'nın her zaman yenilikçi ve klişelere düşmeyen bir algısı vardı seyirci üstünde. O yüzden Kenter Tiyatrosu eskinin tekrarı fikriyle yürüyemez. Yürümedi de.” (Gürün, 2015, s. 272)

Kent Oyuncuları'nın 1980 dönemindeki önemli bir girişimi de yeni bir yerli yazar olarak keşfettikleri Memet Baydur'u seyirciyle tanıştırmaktır. Müşfik Kenter, Mehmet Baydur'un ilk oyunu olan Limon'u 1983'te İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda konuk yönetmen olarak sahneye koymuştur. Bu oyun hem yazara hem yönetmene en başarılı sanatçı ödülleri kazandırmıştır. Melih Cevdet Anday hayranı Baydur'da teatral tadı

bulan Müşfik Kenter ve ekibi, Memet Baydur'un Yalnızlığın Oyuncakları adlı oyununu 1989 yılında Müşfik Kenter rejisiyle sahneye taşır. Müşfik Kenter, Kadriye Kenter, Hakan Gerçek'in rol aldığı bu oyunla 1. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'ne katılırlar. Ertesi yıl ise Baydur'un Maskeli Süvari oyunu, yine Müşfik Kenter rejisiyle, Süha Öztartar'ın dekor ve kostüm tasarımıyla, Müşfik Kenter, Kadriye Kenter, Hakan Gerçek, Çiçek Dilligil, Süha Öztartar tarafından sahneye taşınır. Hakan Gerçek'e, "Memet Baydur aslında Kenter tarzının dışında, soyut bir yazar. Neden bu kadar ısrarla oynamak istediler?" sorusu sorulduğunda, Gerçek, Baydur-Kenter dostluğunu vurgulamış, ayrıca: "Müşfik Bey'in bir arayışı vardı. Oyuncululuğunu değiştirecek denemelere açtı. Memet Baydur onu değiştirdi. Oyunculukta devrimcidir Müşfik Kenter." demiştir (Gerçek, 2021).

Hakan Altınar ise, Müşfik Kenter'in Memet Baydur oyunlarına yakınlığını şöyle değerlendirir: "Müşfik abi güzel olan herşeyi oynayalım derdi, hatta Memet Baydur'a olan güveni nedeniyle Maskeli Süvari'yi neredeyse okumadan repertuvara aldı. Yıldız Hanım ise, güzel olan her şeyi değil, ekibe uygun olan eserleri oynama derdindeydi." (Altınar, 2021).

1980-90 döneminde Kent Oyuncuları'nın öne çıkan oyuncular arasında Kadriye Kenter, Gül Onat, Tilbe Saran, Şükran Güngör, Kamuran Yüce, Suat Özturba, Mehmet Birkiye, Suzan Aksoy, Ayhan Kavas, Mübeccel Vardar, Defne Halman, Zekai Müftüoğlu, Nihat Akçan, Hakan Gerçek, Aslı Seçkin, Süha Öztartar, Gülsüm Soydan, Bora Seçkin, Bekir Aksoy, Ziya Kürküt, Özlem Çakman, Kemal Kocatürk, Elvan Boran, Berna Laçın, Uğur Polat, Demet İybar, Serhat Akkaş, Nergis Çorakçı, Cengiz Özek, Hande Ataizi, Çiçek Dilligil gibi isimler vardır.

Kent Oyuncuları'nın 1980'lerdeki kadro seçimlerinde, Arzu Tramvayı gibi birkaç prodüksiyonun dışında genellikle Müşfik ve Yıldız Kenter'in aynı oyunlarda oynamaktan sakındıkları ve sanki topluluk ikiye ayrılmışçasına, matine ve suareleri Yıldız Kenter'in başrolde olduğu oyunlar, Müşfik Kenter'in başrolde olduğu oyunlar ya da monodramalar olarak paylaştıkları gözlemlenmektedir. Zaman içinde Murathan Mungan, Güngör Dilmen, Osman Şengezer ile proje tasarımları da sona erer, yaratıcı ekip sadece sahnede değil, sahne arkasında da küçülür. Oyun performansı, türü ve başarısından bağımsız bir hüznün hâkimidir sahnede. Bu ayrışma, bir yalnızlaşma, içe kapanma göstergesidir. Zaten kapalı bir yapıyı korumuş olan Kent Oyuncuları gittikçe küçülür. Oyunlar ne denli başarılı olursa olsun, aslında tiyatronun ekip ruhu yok olmuştur. Öte yandan, madalyonun

öteki yüzü çevrildiğinde, kuruluşlarından beri çok uzun turneler yapan, ancak dönemsel koşullar nedeniyle turne sayıları kısıtlanan Kent Oyuncuları'nın tek kişilik oyunlarla daha sık ve kolay turne yapma esnekliğini tekrar kazandığını vurgulamak gerekir. Kent Oyuncuları'nın İzmir ve Ankara turnelerini hatırladığında Hakan Gerçek (kişisel iletişim, Eylül 2021), "Haftanın 3 günü Ankara'da ya da İzmir'de, diğer 4 günü de İstanbul'da oynardık. İnsan Denen Garip Hayvan'ı İzmir'de 15-18- 21 olarak üç seans oynadığımızı hatırlıyorum," demiştir.

"Bir kere özgürsün. Kimse sana provaya gelmedin filan demiyor. Her yerde çalışabilirsin. Ben küçücük bir odaya girer çalışırım, sokakta çalışırım..." (Mithat Alam Film Söyleşileri) Müşfik Kenter'in sığındığı bu özgürlük anlayışı, aynı zamanda ayıdiyet duygusunun yitirilmesinin işaretidir. Tezin Ses Tiyatrosu bölümünde vurgulandığı gibi, sanatsal kimliklerini kendi salonlarında olgunlaştıracaklarına inanan Kent Oyuncuları'nın dar bir odaya hapsolması anlamını da taşır. Mehmet Birkiye (2019), Müşfik Kenter'in tek kişilik oyunlara yönelmesini: "Müşfik Abi, Ben Orhan Veli, Savunma gibi tek kişilik oyunları yaptığında bir yalnızlaşma dönemi vardı, hâlâ küslerdi. Alkolü bıraktı Ben Orhan Veli için, bir de abla baskısından da uzaklaşmak istedi sanıyorum." diye değerlendirir. Türkiye tiyatrosunun iki büyük starı ve kardeşinin ilişkisi, Birkiye (2019) tarafından repertuvardaki iki oyun örneği üzerinden şöyle anlatılır:

"Biz bir oyun yapmıştık, Çok Uzak Fazla Yakın diye. Oradaki çok uzak fazla yakın ilişki aynen Müşfik Abi ve Yıldız Hanımın ilişkisidir. Zaten oyunu da onun için yazdı. Daha sonra oynanan Hep Aşk Vardı da aynı şekildedir. Mesaj şudur: Evet çok ezdik birbirimizi ama hep aşk vardı."

Ayşegül Yüksel (2000), 1980-90 döneminin Müşfik Kenter açısından bir girişimler dönemi olduğunun altını çizer ve Müşfik Kenter'in monodramalarının yanı sıra, Cyrano de Bergerac, Babalar ve Oğullar, Arzu Tramvayı, Ben Anadolu'yu öne çıkan yapımlar arasında değerlendirir.

Kent Oyuncuları'nın 1980'den 2000'e kadar sergiledikleri oyunlar analiz edildiğinde, aynen Dormen Tiyatrosu'nun Ses Tiyatrosu'ndaki son yılları gibi bir kafa karışıklığı, arayış ve seri üretim kaygısı öne çıkar. Ancak Dormen Tiyatrosu'nun yaptığı gibi, günün tiyatrosundaki farklı türler denenmez, aksine alışık olunan tekrarlanır. Tiyatronun sanat politikası, sanki art arda çıkan oyunlar için set oluşturmaktadır. Dormen Tiyatrosu'ndan farklı olarak Kent Oyuncuları aynı tür içinde farklı temalı oyunlar seçmiş,

ancak tiyatronun geni sanki bu oyunların bazılarını reddetmiştir. Hakan Gerçek (kişisel iletişim, Eylül 2021), konuyu şöyle yorumlamıştır:

“Sanki komedi oynarken, üzerimizde bir mahcubiyet duygusu vardı. *Oyunun Oyunu* bizde olmadı. Komedi oynayan tiyatrolar timing’in ne kadar önemli olduğunu vurgularlar ama bizde timing konuşulmazdı. Kabalığa kaçmadan belli bir disiplinle oynardık, o zaman da seyirciyle tam olarak bağ kuramamış oluyorduk.”

Yıldız Kenter, bu durumu şöyle değerlendirir:

“Eskiden seyirci değişik topluluklardan, değişik türde oyunlar izlemekten keyiflenirdi. Bunun ona verdiği bir gönül ferahlığı, değişik topluluklardan, değişik türde oyunlar izlemekten keyiflenirdi. Bunun ona verdiği bir gönül ferahlığı, zenginliği vardı. Şimdi politik tiyatro, güdümlütiyatro seyircisi, Bulvar tipi oyunlara giden seyirci, sululuktan hoşlanan, ciddi tiyatro arayan seyirci. Tiyatrolarda da seyircilerde de bölünmeler oldu.” (Çağdaş Sanat Haberleri Dergisi, 1980).

Yıldız Kenter’in değerlendirmesi, aslında Kent Oyuncuları seyircisinin, topluluğun yenilikçi arayışları benimsemediğini gösterir. Belki de bu itkiyle, Ülker Köksal’ın *Uzaklar*, Umur Bugay’ın *Bir Kadın Bir Erkek*, Güner Sümer’in *Yarın Cumartesi* gibi klasik biçimde kurgulanmış yerli oyunlara ve John Patrick, Arnold Wesker, Alan Ayckbourn gibi Anglosakson geleneğinden yazarların metinlerine bu yüzden ağırlık vermişlerdir.

Aslında 1980’li yıllarda Kent Oyuncuları içinde, genç seyirciyi hedefleyen bir hamle de başlatmış, Genç Kenterler adıyla bir yapılanmayla Kenter kardeşlerin içinde bulunmadıkları bazı oyunlar da denenmiştir.

“O, bizim tiyatronun çocuklarının kendi kendilerine çıkardıkları bir şey. Bana sorarsanız çok trajik bir laf aslında. Çünkü Genç Kenterler tiyatronun patronlarına sizin işiniz bitti demenin örtülü bir yolu, çok büyük bir hata. Hiç demeye gerek yoktu o lafı. Bir iki demeçte söylediler ve bence çok anlamsızdı. Neden Kenter lafını kullanıyorsun? Orası bir kurum, sen ona benzeyerek değil, farklı ama o kurumun niteliğini koruyarak yükselmelisin.” (Birkiye, 2019).

Aşağıda görüleceği gibi Birkiye, topluluğun yenilenmesi için ısrarlı çabalarına açıkladığı yönde devam edecek ve bu hayalini 1990’ların sonunda gerçekleştirecektir.

1991’den sonra bir süre tiyatronun müdürlüğünü yapan Hakan Altınır ise (kişisel iletişim, Ağustos 2020), Reçetesi Peçete, Bodrumdaki Pencere, Lütfen Kızım Evlenir misiniz, Noel Babayı Kim Öldürdü, Oturma Odası, Çiçu, Eski Fotoğraflar özelinde, dönemin oyun seçim politikasını, “ne bulurlarsa oynuyorlardı” olarak değerlendirir.

Kent Oyuncuları, 1990-91 sezonunda ise yerli oyun olarak Aziz Nesin’in *Bir Şey Yap Met* ve Dinçer Sümer’in *Eski Fotoğraflar* oyunlarını sahneler. Altınır’in yönetim

kadrosuna katıldığı 1991-92 sezonunda ise, Sevgili Yelena Sergeyevna'nın ardından Müşfik Kenter'in anlatıcı rolü oynadığı ve Haluk Kurdoğlu'nun konuk sanatçı olarak katıldığı Fehim Paşa Konağı adlı tarihi müzikli oyun Hakan Altiner rejisinde kalabalık bir kadroyla oynanır. Fehim Paşa Konağı, Kent Oyuncuları'nın alışageldiği yerli oyun biçiminin dışındadır, geleneksel tiyatronun anlatım kaynaklarını kullanır, ancak belki de yine Kent Oyuncuları'nın benimsediği iyi kurulu oyun düzeniyle yazıldığı için, tematik olarak farklı olsa da türdeşdir. Hakan Altiner, bu oyunla beraber bir maddi toparlanmanın başladığını, salonun dekore ettirildiğini, birikmiş SGK borçlarının ödendiğini belirtmiştir.

1990'larda yeni bir arayışa giren Kent Oyuncuları için 1992-93 sezonu özel bir anlam taşır. Müşfik ve Yıldız Kenter, yıllar sonra beraber sahneye dönerek, ABD'de gişe rekorları kırmış olan D. L. Coburn'un Konken Partisi'ni Seçkin Selvi çevirisiyle sahneye taşır. Yıllar sonra gerçekleşen bu tarihi buluşma, ne yazık ki aynı zamanda iki kardeşin son buluşmasıdır. Oysa, Dikmen Gürün, İki Virtüöz Devleşiyor yazısını (Gürün, 1992) "Lütfen Konken Partisi ikinci bir dönüm noktası olsun ve bundan böyle sahneyi birlikte paylaşın. Bu beraberliği sürdürün. Her ikinize tutkun izleyiciler olarak bunu sizden istemek hakkımız," diye bitirmiştir.

Mehmet Birkiye (2019), iki ustanın oyunculuk biçimini şöyle yorumlamıştır:

"İkisinin oynadığı son oyunu ele alalım. Konken Partisinde çok usta iki oyuncuyla karşılaştığımızı görürsünüz ama ikisinin şöyle bir farkı var. Müşfik Kenter sizde şöyle bir izlenim uyandırır. Ben de bunu yapabilirim, ben de bunu oynarım diye düşünürsünüz. Yıldız Kenter'i izlersiniz, ben bunu asla yapamam diye düşünürsünüz. Müşfik Kenter'in tiyatrodaki bıraktığı ayak izlerini çok zor takip edersiniz, ne yapmak istediği çok açık değildir. Ona öykünmek isterseniz ancak çok kötü bir kopya olursunuz. Yıldız Hanımınkini takip etmek çok daha kolaydır. Müşfik abide çok içten gelen bir doğallık var, Yıldız Hanımda ise hayatı çok iyi algılayıp değerlendiren bir gözlem ve kurgu var."

Yıldız Kenter'in kızı Leyla Tepedelen'in *Tiyatro Benim Hayatım* biyografisinde Dikmen Gürün'le paylaştığı düşünce de Mehmet Birkiye'yi tamamlar: "Müşfik dayım ve annem birbirlerinden çok farklı iki oyuncudur. Müşfik dayım neredeyse karnıyla duyumsayarak oynar. Analitik yaklaşmaz. Annem ise çok analitik yaklaşır role. Metni çözer. Tabii ki duygulara da geniş yer verir ama onun çalışma yönteminde analiz yatar... İki kardeş birbirlerini sahnede çok desteklerlerdi... İki artı iki toplayınca dört etmiyordu, altı ediyordu onlarda". (Gürün, 2015, s. 209)

Öte yandan, Mehmet Birkiye'nin (kişisel iletişim, Ağustos 2019) çarpıcı bir örneği, Türkiye tiyatro tarihindeki özel tiyatro yapımcılarının yaşadığı çıkmazı da ortaya serer:

“Yıldız Hanımı ilk gün, Müşfik abiyi 15 gün sonra izleyeceksiniz. Yıldız hanım ilk gün muhteşemdir, sonra tiyatroyu kurtarmanın derdine düşer, oyunun tutması için oyunculuk dozunu yükseltir, seyircinin tuttuğu anlara vurguyu arttırır. Yıldız Hanım ve Müşfik Abinin en büyük derdi binayı yaşatmak oldu. Hep mali sıkıntının etkisi vardı ve bunun oynanan oyunlara etkisi oluyordu. Komedi yapılıyor ama o komedi seyircinin güldüğü biçimde yapılıyor. Çünkü arkada büyük bir bina baskısı var. Bu baskıyla daha light bir repertuvara dönülüyor. Komediye küçümsemek için söylemiyorum ama bir ekol olacaksınız, National gibi, başka yazarları da işin içine koymalısınız, bu da bütçeyle olabilecek bir şey. Para olmayınca bunu nasıl sağlayacaksınız? Mümkün değil.”

Gürün de (2015, s. 211) Kenter kardeşlerin ilişkisine dair Yıldız Kenter’den şu aktarımı yapar:

“Biz iki kardeş güzel işler yapmaya çalıştık ama biraz yalnızdık. Tiyatro dediğiniz zaman bir direktörü olacak, bir artistik yönetmeni olacak. Biz kafa kafaya bir şeyler verip bir şeyler yapıyorduk... Kamran ve Şükran çok yardımcı oldular bu konuda ama yardımcı olmak yetmez. Hem sanattan çok iyi anlayacak hem yöneticiliği çok iyi bilecek. Bir yanda hesap kitaptan sorumlu bir kişi olacak, bir yanda eser seçimi ve pazarlamadan. Yurtdışında olduğu gibi. Biz kendi kendimize hallihamur olduk. Bunun da tadı başkaydı. Bir ara Müşfik’le ayrıldık. Aslında buna ayrılmak da dememek gerekir.”

Tilbe Saran da, Yıldız Kenter’in en büyük dramının yapımcılığı üstlenmek zorunda kalmasına bağlar. Saran (kişisel iletişim, Ağustos 2021), Kenter ile birlikte *Martı* oyununu izlemek için gittiği Moskova yolculuğunda, hocasına, neden tiyatro kurduğunu sormuştur. Yıldız Kenter, o günün koşullarında, istediği oyunları oynamak için patron olmak gerekliliğinedeğinmiştir:

“Keşke bunları yapacak biri olsaydı ama Yıldız Hoca olmasa o tiyatro ayakta duramazdı. Lider, motor güç ve bitmeyen bir enerjisi vardı. Önce vestiyere uğrayıp, nabız alan eski doktorlar gibi her yeri kolaçan eder, merdivenlerin tozuna bakar, tuvalette tuvalet kağıdı olmadığını söyler, sonra halıdan bir kağıt toplar ve öyle günaydın derdi”.

Birkiye, aynı konuda Yıldız Kenter’in sözlerini aktarır: “Yönetim kararlarını zamanla ben dahil ortak alır hale geldik ama biz para işlerine karışmazdık. Para işi o tamamen Asuman hanımdaydı Şükran abi arada denetliyordu ama o da çok denetliyor muydu emin değilim. Böylece tiyatro mali açıdan bir kaosa sürüklendi.” (M. Birkiye, kişisel iletişim, Ağustos 2019) 1993-94 sezonunda, daha önce birlikte çalıştıkları Adalet Ağaoğlu, *Çok Uzak Fazla Yakın*’ı Kenter kardeşler için kaleme alır, ancak oyun uzunluğu ve derdini tam olarak anlatamaması nedeniyle seyirciyle tam olarak buluşmaz. Topluluk, 1994-95 sezonunda *Nalınlar*, *Bir Garip Orhan Veli*, *Savunma* oyunlarını tekrarlar. 1995’te Muzaffer İzgü’nün *Lütfen Kızım Evlenir misiniz* komedisi repertuvara alınır,

o dönem Şehir Tiyatroları'nda Çocukluğum, Askerliğim ve Tiyatrokare'deki Müziksiz Evin Konukları oyunlarıyla, Türk sahnelerinde tekrar gündeme gelen Neil Simon'un Ver Elini Broadway oyunu da beklenen ilgiyi görmez.

Ancak Refik Erduran'ın yazdığı Ramiz ile Jülide, eleştirilere rağmen kamuoyu ve basının ilgisini çeker. Yıldız Kenter'in oyun dekorunda kullanılan bir afiş fotoğrafı olarak Süleyman Kaçar'a çektiği çıplak fotoğraflar magazin gündemine oturur, olay yaşçılık ve cinsiyetçilikle, 66 yaşındaki bir kadının bedeni üzerinden tartışılır. Yıldız Kenter'in koruduğu vücudu bir övgü olarak değerlendirilir. "Gazetede fotoğrafı yayınlandığından beri çeşit çeşit okuyucu aradı. Bu kesinlikle o değil... diyen kadınların yanı sıra, bu fotoğraf eskiden çekildi diyenler de çıktı... Erkekler ise daha çok biçimle ilgilendi. Vay be bu yaşta, böyle bir vücut!" (İpekçi, 1996)

Yıldız Kenter, aynı günlerde Figen Yanık ile yaptığı bir söyleşide de (Yanık, 1995), oyundaki çıplaklığın cinsel değil estetik olduğuna inandığını belirtir: "Çıplaklıkta bir estetik vardır zaten... O resimde ne kadar çıplaklık olursa olsun, ben o çocuk çıplaklığının naifliğini getirmeye gayret ettim," der. Bedeniyle barışık olduğunu ve iyi korumaya çaba gösterdiğini de ekleyen Kenter, "Kimse ayıpladığı bir şeyi yapmadan ölmemeli!" diyerek tartışmalara nokta koyar. (İpekçi, 1995)

Gazete manşetlerine taşınan oyun, Magazin Gazetecileri Derneği'nden de ödül alır. Yıldız Kenter, Ramiz ile Jülide'nin ardından, dostu Refik Erduran'ın Yemenimin Uçları oyununu da oynamayı düşlemiştir, ancak bu proje gerçekleşmez. 1996-97 sezonunda ise Refik Erduran'ın başka bir oyunu olan Eşekdağın Sevdalısı sahneye konulur.

Ramiz ile Jülide tartışmalarının alevlendiği dönemde, Ayperi Akalın'ın yıllar önceki bir eleştirisine yanıt verircesine, Müşfik Kenter, ilk kez Nâzım Hikmet'in dizelerini dramatize eder ve Kuvayı Milliye oyununu oynar. Kent Oyuncuları'nın 1995-96 repertuarı, yukarıda değinilen karmaşık oyun seçiminin göstergesi gibidir. Bir yandan Ramiz ile Jülide, Lütfen Kızım Evlenir Misiniz gibi yerli bulvar komedileri, bir yandan Nâzım Hikmet, Athol Fugard oyunlarını Türkiye'de ilk tanıtan tiyatro olan Kenter Tiyatrosu, Şükran Güngör ve Elvan Boran'ın oynadığı Umut Şarkıları'nı Cevat Çapan çevirisi ve rejisiyle sahneler. Müşfik Kenter ise, Nutuk'u ilk okunuşunun 70. yılı dolayısıyla, Özer Ozankaya'nın düzenlediği metnin prömiyerini Ankara Üniversitesi'nde yapar. Kent Oyuncuları'nın Ses Tiyatrosu'nda perde açtığı dönemde Kim Korkar Hain Kurttan oyunundaki yorumuyla büyük beğeni toplamış olan Kenter 1996'da, Edward Albee'nin Üç Boylu Kadın'ı oyunuyla topluluğun psikolojik gerçekçilik çizgisini yeniden

yakalamak ister. Ancak aynı dönemlerde Ver Elini Broadway gibi bir bulvar komedisi de repertuvardadır. Haliyle bu durum, topluluğun tutarlı sanat çizgisi açısından oldukça kafa karıştırıcıdır.

Kent Oyuncuları, her ne kadar 1985 yılından itibaren (Konken Partisi ve bazı oyunlar hariç), 1997 yılına kadar ekonomik bunalıma girerek bir duraklama yaşamış olsa da, Kenter kardeşler en saygın ödülleri bu dönemde almıştır. Yıldız Kenter, 1981 yılında Devlet Sanatçısı unvanını almış, 1984 yılında İtalyan Kültür Birliği tarafından kendi alanlarında üstün başarı gösteren kişilere layık görülen Adelaide Ristori Ödülü'ne layık görülmüştür. Margaret Thatcher, Indira Gandhi'den sonra üçüncü kez yabancı uyruklu bir kadına verilen bu ödülü Türkiye'den, yıllar sonra ve yalnızca, Macide Tanır almıştır. Yıldız Kenter'in bir diğer uluslararası başarısı, 1994'te Finlandiya Dünya Kadın Kuruluşu tarafından layık görüldüğü Yüzyılın En Başarılı 100 Kadını ödülüdür. Kent Oyuncuları bu dönemde Avni Dilligil, Ulvi Uraz, Nisa Serezli, Lions Melvin Jones, Kültür Bakanlığı Kültür ve Sanat ödülleri almış, 1994'te Kültür Bakanlığı tarafından en iyi topluluk seçilmiştir

Müşfik Kenter 1993'te İKSV Onur Ödülü'yle onurlandırılmıştır. Yıldız Kenter Mevlâna Kardeşlik ve Barış Ödülü'ne layık görülmüş ve sahnede 50. yılını kutladığı 1998'de Cumhurbaşkanlığı Kültür Sanat Ödülü, Afife Muhsin Ertuğrul Ödülü, ODTÜ, Gazeteciler Cemiyeti Ödülü'nün ardından *Martı* oyunuyla Avni Dilligil Onur Ödülü, Afife ve Sadri Alışık Yılın Kadın Oyuncusu ödülleri almıştır. Nice ödül sahibi Yıldız Kenter'in sadece tiyatro oyuncusu olarak değil, tiyatro insanı ve mesleğinde doruk noktasındaki kadın olarak değer gördüğünün altı çizilmelidir.

1997'ye değin nice gişe başarısızlığından sonra, Kent Oyuncuları Yıldız Kenter'in Maria Callas rolünü yorumladığı *Masterclass* ile şahlanır. Yıldız Kenter, oyunun çevirisinde Memet Baydur, rejisinde Mehmet Birkiye ile ortak bir çalışma yürüterek yaratıcı sürecin tümüne hâkim olmak istemiştir. Prof. Ayşegül Yüksel oyun dilindeki bu ayrıntıyı şöyle analiz eder:

“Akdenizli Callas'ın İngilizceyi hafif de olsa yabancı aksanıyla konuştuğu biliniyor... Mehmet Baydur-Yıldız Kenter işbirliğiyle hınzırca bir ustalıkla Türkçeye aktarılmış bu söylemi abartısız bir yabancı aksanıyla sahneye getiriyor... Yıldız Kenter, sahnede kullandığı dile göre oynuyor, vurguları, tonlamaları, sessel tınlar hepten değişerek, sanki tüm varlığıyla bir dilden başka bir dile geçmişçesine.” (Yüksel, 2000)

Ayşegül Yüksel'in de değindiği bu dil kullanımı, yukarıda sahne dili konusunda görüşlerine yer verilen Yıldız Kenter için de bir kırılma noktasıdır. “Yıldız Kenter, opera

müziğini tiyatrolaştırma ustası Callas'ı canlandırırken, aynı zamanda tiyatro metnini müzikleştirme ustalığını gerçekleştiriyor.” (Şenköken, 1998)

Osman Şengezer'in dekoru, Çolpan İlhan'ın kostüm tasarımı, Müveddet Günay'ın müzik direktörlüğünü üstlendiği oyunda, Kenter'in yan ısıra Mehmet Birkiye, Melisa Kenter, Burçin Çilingir, Osman Bayman, Şeyda Erbaş, Bülent Kürekçi rol almıştır. Dünyadaki en büyük starların oynadığı oyun, eş zamanlı olarak Ankara Devlet Tiyatrosu'nda da Ayten Gökçer tarafından oynanmaktadır.

1998, Kent Oyuncuları'nın artık yenilenme gereksinimi his ettiği bir sezondur. Defne Halman adeta bir dramaturg gibi, New York ve Londra'da ses getiren oyunları bulmaya yönelmiştir. Bu yenilenme arayışı hem Emanuel Eric Schmidt, Margaret Edson, David Auburn, David Hare, Martin Macdonagh, Rebecca Lenkiewicz, Helen Edmunson, Dulcinea Langferder, Moira Buffini gibi yazarlara ait çağdaş metinleri hem de tezde daha önce değinildiği gibi, tiyatroda rejisör kavramını daha çok dramaturji ve oyuncu yönetimi çerçevesinde değerlendiren Kent Oyuncuları'nın çağdaş yorumlara açık rejî anlayışını kabul etmeleriyle başlar.

Mehmet Birkiye (kişisel iletişim, Ağustos 2019), Kent Oyuncuları'nın, bir durgunluk dönemi ardından başarı çizgisinin 1998'de Martı oyunuyla doruğa ulaştığını ve 2000'lerin ortalarına kadar sürdüğünü söylemiştir: “Bana sorarsanız son dönemdeki Martı çok önemli bir oyundur, Tilbe'nin oynadığı. Yıldız hanım ve Müşfik abi de vardı ama Joseph onları çok iyi yönetti. Yeni bir Yıldız Hanım ve Müşfik Abiydiler.

Kent Oyuncuları, 1998'de Çehov'un Martı oyununa ek olarak, Eric Emanuel Schmidt'in Helen Helen ve yıllar önce Site Tiyatrosu'nda oynandığı zaman hafif bulunan Claude Magnier'nin Evdeki Yabancı oyununu sahneler. 1999-2000 yılında Yıldız Kenter'in otobiyografisi niteliğindeki Hep Aşk Vardı, Nükte, Michael Frayn'den Malcolm Kay rejisiyle Sesler, Zilller ve Bizler, Oğuz Aral'ın Müşfik Kenter için yazdığı Huysuz İhtiyar oynanır. 2001- 2002 yılında Çözüm oyunu, 2002'de Sırça Kümes, 2003-2004'te Martin Mac Donagh'ın Inishmore'lu Yüzbaşı, David Hare'in Aşk Çemberi, 2004-2005'te Eric Emanuel Schmidt'in Oscar ve Pembeli Meleği, 2004-2005'te Brian Friel'in İki Hayat Sonra, Sönmez Atasoy'un Nasrettin Hoca Bir Gün, 2005-2006'da Gece Mevsimi, Kumarbazın Seçimi, 2006-2007'de Kent Oyuncuları'nın kuruluşunun 45. yılı için tekrarlanan Ben Anadolu'nun yanı sıra Anna Karenina, 2007-2008'de Victoria, 39. Basamak, Açık Denizde, Kuyruk, 2009-2010'da Kraliçe Lear, Aşk Mektupları, 2010-2011'de Cimri, 2011-2012'de Müşfik Kenter'i Dinliyorum, Zorla Güzellik, 2012-2013'te

Ölümüne, 2013-2014'te Toplu Hikâyeler, 2014'te İyi Geceler Desdamona, Günaydın Juliet oyunları sahneye konulur.

2002 yılında, Tennessee Williams'ın klasik eseri Sırça Kümes oyunu bu kez Yıldız Kenter'in çağdaş bir reji anlayışıyla sahnelenir. Oyunun yorumu, aynı dönemde Sam Mendes'in Londra'da çok ses getiren rejisinden de etkiler taşır. Kenter, Sırça Kümes'i 2004'te İzmir Devlet Tiyatrosu'nda konuk yönetmen olarak yönetir.

1998-2003 arasındaki yenilik arayışları, Yıldız veya Müşfik Kenter'in de oynadığı çağdaş metinler (David Auburn'un Çözüm, Margaret Edson'un Nükte, Rebecca Lenkiewicz, David Hare'in Aşk Çemberi, Eric Emanuel Schmidt'in Helen Helen oyunları gibi) ve çağdaş reji anlayışlarıyla yorumlanan prodüksiyonlarla (Sırça Kümes, Martı gibi) devam ederken, belli bir tarihten sonra sanki bir üçüncü dinamik devreye girmiş gibi bir hareket gözlemlenir. Yıldız ve Müşfik Kenter, daha alışık oldukları biçemlerdeki oyunlara (Brian Friel'in İki Hayat Sonrası, Michael Frayn'in Sesler, Ziller ve Bizler gibi), monodramalara (Hep Aşk Vardı, Oscar ve Pembeli Meleği, Nasrettin Hoca Bir Gün gibi) ya da tekrarlanan prodüksiyonlara (Ben Anadolu gibi) dönerler.

1980'lerde Yıldız Kenter ve ekibi, Müşfik Kenter'in daha çok tek kişilik oyunları ya da bazı ekip oyunları olarak gözlemlenen ikili kutuplaşmaya ek olarak, 2000'lerin ortasından itibaren üçüncü bir ayrışma gözlemlenir. Tezin Ses Tiyatrosu bölümünde anlatıldığı gibi Genco Erkal ile uyumsuz tiyatro, Tuncay Çavdar ile epik tiyatro konusunda ayrışarak bildikleri yolda ilerleyen, Mehmet Birkiye'nin de belirttiği gibi kendilerine teklif edilen Keşanlı Ali Destanı gibi oyunları "kurallarına göre iyi yazılmış oyun" çerçevesinde kabul etmeyen Kent Oyuncuları, "in yer face" akımının da dışında kalır. Yıldız ve Müşfik Kenter bu oyunlarda yer almazlar. Yenilikçi arayışlar, Mehmet Birkiye'nin yönlendirmesiyle, genç ve dinamik bir ekip tarafından sürdürülürken, iki kardeş bilerek ve isteyerek, sürecin neredeyse tamamen dışında kalır. 2007-2009 arasında klasiklerin çağdaş yorumlarında ekibe katılsalar da, genelde ayrı ayrı üretim yapmayı seçerler.

Hakan Altın ve Mehmet Birkiye ile görüşmelerde de değinildiği gibi, Kent Oyuncuları'nın geleneği incelendiği zaman, yıllar içinde çizgilerini koruma savaşı verirken, günün öne çıkan teatral anlayışlarına körü körüne uymamayı seçmişlerdir. Kenter, 1984 yılında Selim İleri ile yaptığı söyleşide, İleri'nin kendisine günün modalarına pek yüz göstermediği konusundaki sorusuna şu yanıtı verir: "Günün modaları diyorsunuz. Bir ekol, bir üsluptan söz etmiyorsunuz. Moda, bazılarının dediği gibi bir illet

mi bilmiyorum. Modanın gırtlığına kadar içinde olmak kadar, dışında kalmak da tuhaf düşürebilir kişileri.” (İleri, 1983)

Kent Oyuncuları’nın üçüncü üretim kolu olarak adlandırılabilir olan süreç, 2003 yılında Mehmet Ergen’in Türkiye’deki ilk rejisi olan Inishmore’lu Yüzbaşı oyunuyla başlamıştır. Oyunda Mehmet Birkiye, Hakan Gerçek, Yeşim Koçak, Engin Hepileri, Okan Yalabık, Bülent Şakrak, Bartu Küçükçağlayan rol almıştır. Mehmet Ergen ile birlikte Arcola Theatre’ın kurucuları arasında yer alan Cengiz Bozkurt, Türkiye’de ilk kez bu oyunla profesyonel olarak sahneye çıkmıştır. Inishmore’lu Yüzbaşı, Afife Ödülleri’nde Hakan Gerçek’e yılın en başarılı komedi oyuncusu ödülü kazandırmış, ayrıca aynı ödüllerde yılın yönetmeni ve yardımcı rolde kadın oyuncusu ödülleri adayı olmuştur.

Inishmore’lu Yüzbaşı, İrlanda’daki terör olaylarını konu alan bir kara komedidir. IRA örgütünden ayrılan ve kendisini yüzbaşı olarak ilan eden Padraic’in dünyada sevgi duyduğu tek varlık olan kedisinin öldürülmesiyle başlayan olayların tırmanışına yer verir. Bilindiği gibi, 2003 yılında İstanbul’da art arda terör saldırıları gerçekleştirilmiştir. Böyle bir dönemde, böyle bir oyun sahnelenmesi tartışma konusu olmuştur. The Observer gazetesinde Susannah Clapp imzasıyla çıkan yazıda, Mehmet Ergen’in bu oyunu sahnelemesinin cesur bir atılım olduğuna dikkat çekilir. (Clapp, 2003)

Köşe yazarı Hasan Pulur ise (2004) şu yorumu getirir:

“Terörün mizahı olur mu? Ya da mizah terörün içinde olur mu?... İnsanların öldürüldüğü bir ortamda mizaha yer bulunabilir mi? Bulunabiliyor! Eğer yazar iyi yazarsa, oyuncular iyi oynarsa kanlı terörün bile mizahı yapılıyor... İnsanlar öldürülmüş, cesetler toprağa gömülmek için testere ile kesiliyor, her taraf kan içinde ve seyirci gülüyor.”

Daha klasik bir tiyatro izleyicisi olduğu halde oyunun temasını yadırgamayan Pulur oyunun dilini de eleştirir: “Küfür lafin tuzudur, biberidir, ama durup dururken yerli yersiz küfretmek hem havada kalır, hem de küfrün anlamını, sevimliliğini yitirir.”

Kent Oyuncuları’nın kıdemli izleyicilerinden olan Pulur’un eleştirdiği küfürlü oyun dili, Kent Oyuncuları’nın kentsoylu seyircisi tarafından yadırgandığını da işaret eder. Kent Oyuncuları’nın yenilenme çabası, genç seyirciyi de çekerek, kendi seyircilerini arttırma başarısını sağlayamamıştır. Aksine, seyirci, Yıldız Kenter’in oynadığı, Müşfik Kenter’in oynadığı ve genç ekibin oynadığı oyunlara bölünerek, dağılmıştır. Yeni arayışlardaki oyunların bazıları klasik Kenter seyircisine hitap etmediği için, seyircinin ayağını tiyatrodan çekmesi durumuyla karşı karşıya kalınmıştır. Bu kopuşta, binanın

eskimiş olması, salondaki rutubet, kaloriferlerin bozulması ve tabii ki salonun konumunun da etkisi vardır.

2003 yılında Inishmore ve Aşk Çemberi gibi iki sert oyunun ardından, 2004 sezonu Brian Friel'in İki Hayat Sonra, Sönmez Atasoy'un Nasrettin Hoca Bir Gün, Eric Emanuel Schmidt'in Oscar ve Pembeli Meleği gibi Kent Oyuncuları'nın geleneksel çizgisine yakın oyunlarla sürdürülmüştür.

2005 yılında ise, bu çizginin tamamen dışında kalan iki yeni oyun sahnelenmiştir. Yıldız Kenter'in Gece Mevsimi oyunuyla kadroya katılmasıyla, oyun tercihlerini Yıldız Kenter'in oynadığı oyunları gözeterek yapan seyircinin tekrar kazanılması hedeflenmiştir. Mehmet Birkiye'nin yönettiği oyunu Şükran Yücel Türkçeye kazandırmış, dekoru Barış Dinçel, kostümü Gülay Kuriş, ışığı Cem Yılmazlar tasarlamış, Elvan Boran, Yeşim Koçak, Demet Evgar, Osman Sonant, Umut Temizaş rol almıştır. Gece Mevsimi'nin güçlü kadrosuna Selçuk Yöntem de konuk sanatçı olarak katılmıştır.

Genel olarak beklenen beklentiye karşılayamayan oyun için İhsan Ata, "Oyun bu kadar sönük olmamalıydı. Oyuncular yüzünden bu kadar sönük geçti desem, ustalara haksızlık mı etmiş olurum. Bence oyunculuklarını yeterince gösteremeyen bir oyun seçiminde bulunmuşlar." demiştir. Ata, oyunun üç dalda Afife Ödülü almasını da yadırgadığını belirtmiş, sadece dekor tasarımının ödülü hak ettiğini ileri sürmüştür. (Ata, 2006)

Gece Mevsimi ile aynı sezonda bu kez Cüneyt Türel, Köksal Engür, Okan Yalabık, Engin Hepileri, Bülent Şakrak, Patrick Marber'ın Kumarcının Seçimi'ni Cengiz Bozkurt rejisiyle sahneler. Bartu Küçükçağlayan oyundaki Mugsy rolüyle Sadri Alışık, TEB, Afife, Lions ödülleri en iyi yardımcı oyuncu ve tiyatrodaki yeni kuşak ödülleri kazanır.

2007 yılında Anna Karenina, 2008'de 39. Basamak, 2009'da Cimri, Mehmet Birkiye rejisiyle sahneye taşınan üç yenilikçi prodüksiyondur. Bu oyunların yapısına bakıldığı zaman, klasikleri yenilikçi yorumlarla sergileme düşüncesi öne çıkar. Kent Oyuncuları, in yer face denemelerini sonlandırarak 1998'de yükseliş çizgilerini başlatan Martı gibi, seyircilerinin daha çok tanıdıkları oyunları çağdaş yorumlarla sahneler. Helen Edmundson'un uyarladığı, Cevat Çapan'ın Türkçeleştirdiği Anna Karenina'da Yıldız Kenter, Cüneyt Türel, Hakan Gerçek, Yeşim Koçak, Engin Hepileri, Cengiz Bozkurt, Osman Sonant, Engin Altan Düzyatan, Sibel Taşçıoğlu, Ahsen Ever, Ece Aksel, Ushan Çakır, Hare Sürel, Ferdi Alver, Hakan Silahsızoğlu, Derya Aslan, Seval İşgören, Ece

Erişti gibi güçlü ve kalabalık bir kadro oynar. John Buchanan'ın romanından Alfred Hitchcock'un filme taşıdığı 39. Basamak, Patrick Barlow tarafından sahneye uyarlanmış ve İngiltere'de çok ses getirmiştir. Mehmet Birkiye'nin Kenter Tiyatrosu'ndaki yorumu West End yorumuna yakındır. Çeviri Mehmet Ergen'e, dekor-kostüm Efer Tunç'a, ışık Cem Yılmaz'ın'a aittir. Oyunda Demet Evgar, Okan Yalabık, Hakan Gerçek, Bülent Şakrak rolleri paylaşır. 39. Basamak, daha sonra Hakan Gerçek yerine Engin Hepileri'nin katılımıyla Zorlu PSM'de sahnelenmiş ve gişe rekorları kırmıştır. Cimri'de ise Müşfik Kenter, Kadriye Kenter, Engin Hepileri, Mehmet Birkiye, Demet Evgar, Bülent Şakrak, İlker Ayrık, Emrah Eren, Çağlar Tüfekçi, Hare Sürel, Seval İşgören, Ersin Olgaç, Cem Bahşi, Simge Defne, Güneş Sayın, İmer Özgün, Derya Aslan, Duygu Eren Tosya, Çağrı Şensoy, Salih Sevimli rol alır.

Araştırmacı tarafından, Mehmet Birkiye'nin Kent Oyuncuları'nın yenilenmesi konusunda özeleştirisi sorulmuş ve şu cevap almıştır:

“Bence çok doğru bir iş yaptık çünkü bir tiyatro yatırım yapmak zorunda ve yatırımını oyuncuya yapmalıdır. Biz o sırada iyi bir jenerasyon yakaladık. Demet Evgar, Yeşim Koçak, Engin Hepileri, Bülent Şakrak, Çağrı Şensoy, Altan Düzyatan, Okan Yalabık... Bu jenerasyonun üstünden geliştirilmesi lazımdı, biz Inishmorelu'dan başlayarak iki üç tane böyle oyun yaptık. Kumarbaz, Cimri, 39. Basamak, Anna Karenina gibi bir dizi oyun yaptık. Ama tiyatro arkasında duramadı. Neden duramadı? Çünkü bu çocukların seyirciyi cezbedecek şöhrete gelmeleri bir zaman ve yatırım. Bu da tiyatro için bir maliyet, bu nedenle tiyatro paniğe kapıldı. Biraz sabretseydi, karşılığını alacaktı. Bugün Okan'ın oynadığı oyuna biraz eli yüzü düzgünse seyirci gitmez olur mu?” (Birkie, 2019).

Hakan Gerçek (kişisel iletişim, Eylül 2021), “Müşfik Kenter-Yıldız Kenter ölünce tiyatro biter diye korkuyorduk. Parlak insanlar yer alırsa hocaların da desteğiyle yürür diye düşündüm. Daha çok üretmek istiyordum. O salonda bize daha çok yer ayrılmalıydı.” Demiştir. Gerçek, Kent Oyuncuları'nın bu evriminin Mehmet Birkiye'nin genel sanat yönetmenliğiyle gerçekleşeceğini ancak hem idari açıdan yürümemesi hem salonun eskimesi, ayrıca televizyonun da daha çekici hale gelmesi nedeniyle yarıda kaldığını belirtir.

Tilbe Saran ise, değişimin zamansız olduğunu çünkü tiyatronun ekonomik açıdan en zayıf dönemine rastladığını düşündüğünü söylemiştir. “Yıldız Kenter'in sağlığı ve maddi gücü zayıflamamış olsaydı, Kenter Tiyatrosu çağdaşlaşır mıydı?” sorusunu, “Yıldız Kenter riskler alabilen biriydi, mutlaka yeni bir arayışa girerdi” diye yanıtlamıştır. (T. Saran, kişisel iletişim, Ağustos 2021)

Yaşamlarını yeni tiyatro oyuncularının yetişmesine adanmış olan Kenter kardeşler, oyuncuya yatırım yapmak amacıyla 2006'da dramaturg Sündüz Haşar yönetmenliğinde Kenter Akademi'yi de kurmuşlar, ancak bu girişimleri de sadece iki yıl sürmüştür.

Kuruluşundan beri oyuncularıyla maaş sistemiyle çalışan Kent Oyuncuları, turnelerin azalması ve 12 ay perde açılmaması nedeniyle, önce yıl boyu maaş sistemini kaldırır. Zaten Hakan Gerçek, koşulların değişmesi nedeniyle uzun süredir maaş sisteminin kaldırılması gerektiğini vurgulamıştır. 2005 yılında, maaş sistemi tamamen terk edilerek, oyun başı ödeme sistemine geçilir. Tiyatronun oyuncunun arkasında duramamış olması konusundaki değerlendirme de, bu maddi uygulama değişikliği de önem taşır.

Cimri oyunu dolu salonlara oynanmasına rağmen, tiyatrodaki dengeler nedeniyle aniden kaldırılır. Defne Halman, Engin Hepileri gibi oyuncular, Dikmen Gürün'e kararın yanlış olduğunu ve bazı kopuşları tetiklediğini belirtmişlerdir. (Gürün, 2015, s. 275).

Defne Halman şu yorumu yapmıştır:

“Çok iyi bir işti... Seyirci severek izliyordu ama kalktı oyun... Bazı kararlar başka arayışlara yönlendirir insanları. Burada da öyle oldu ve herkes bir tarafa gitti... Bir de şöyle bir şey var tabii, belli bir noktaya geldikten sonra, belki kendi işlerini yapmak istedi insanlar. Bu olay o süreci hızlandırdı”. (Gürün, 2015, s. 275).

Engin Hepileri ise Gürün'e şunları söylemiştir:

“Başımızda tiyatroya ömrünü vermiş bir hocamız varken biz gençler bir şeyleri devam ettirme gücüne sahip olduğumuzu düşünüyorduk. Böyle bir isteğimiz vardı. Sanatsal yeterlilik anlamında da hepimiz Yıldız Hocamız sayesinde o noktaya gelmiştik. Kent Oyuncuları nesilden nesile bir ekol olarak devam edebilirdi. Fakat olmadı, olmadı. Aslında Inishmore'lu Yüzbaşı ile bir atağa kalkmıştık ve Yıldız Hoca bizi desteklemişti. Cimri bir yükseliş noktasıydı. Ama birkaç adım daha atılması, ileriye dönük olarak yeni projelere ışık tutulması gerekiyordu. Yapılmadı ya da yapılmadı. Durdu, durduruldu. O süre içinde ekip de yavaş yavaş dağıldı. Şurası bir gerçek ki, Yıldız Hocamızın müthiş bir sanatsal zekâsı vardı ve bu zekâyı ticari anlamda kullanmadı. Belki de kullanmak istemedi. Yorulmuştu. Her durumda saygı duyduğum bir süreçti bu.” (Gürün, 2015, s. 276).

Ancak, Hepileri'nin göz ardı ettiği konu, 2008 yılındaki bir ticari stratejinin de bu dağılma sürecini hızlandırmış olduğudur. 39. Basamak, Açık Denizde ve Kuyruk oyunları için “3 oyuna 30 TL bilet kampanyası” yapılmış, bu kampanya beklenen sonuca ulaşmadığı için, tiyatroyu ticari anlamda da büyük zarara uğratmıştır. Aslında dünyanın pek çok kurumsal tiyatrosunda abonelik sisteminin tanıdığı avantajlar vardır. Ancak,

Türkiye’de böyle bir uygulama olmadığı için, Kent Oyuncuları’nın “3 oyuna 30 TL” kampanyası, bir imaj zedelemesine de sebebiyet vermiştir.

Kent Oyuncuları’nın tarihine bakıldığında, Kenter kardeşlerin rol almadığı oyunların başarılarından bağımsız olarak seyirciyle yeterince buluşamadığına tez boyunca değinilmişti. “39. Basamak, Cimri, Anna Karenina bunların hepsi çok ciddi maliyetli oyunlardı. Ben yapmak istediğim için Yıldız Hanım izin verdi. Ama tiyatroya gelen seyirci Yıldız, Müşfik ikilisini görmek istedikleri için bu oyunlar da aynı kaderi paylaştılar.” (M. Birkiye, kişisel iletişim, Ağustos 2019)

Ancak, oyunlarda Müşfik-Yıldız Kenter’in oynamaması dışında göz ardı edilmemesi gereken başka etkenler de vardır. Bunlardan bir tanesi, alternatif oyunların da aslında yine Anglosakson bir tiyatro kökenine dayandığı, çoğunlukla İngiliz yazarların yapıtları arasından seçildiğidir. Aynı dönemlerde, Türkiye tiyatrosunda in yer face akımı başlamış ve özellikle İngiliz yazarların bu çizgideki oyunları alternatif mekânlarda heyecan yaratmaya başlamıştır. In yer face akımının alternatif mekânlarda filizlenerek, Broadway ve West End’e de yansıdığı ve “hot versiyon”, “cool versiyon” olarak ayrıştırılarak, “cool versiyon” kategorisinin çerçeve sahneye de taşındığı bilinmektedir. Ancak, İstanbullu seyircinin bu akımı henüz çok az tanıdığı bir dönemde, Kenter Tiyatrosu’nun klasik olarak tasarlanmış mekânı ve çerçeve sahnesi bu oyunların çarpıcı biçimde aktarılmasına olanak tanımamıştır.

Tilbe Saran (T. Saran, kişisel iletişim, Ağustos 2021) konuyu şöyle yorumlamıştır:

“Kenter seyircisinin de görmek istediği bir şey var. Onları ayakta tutacak seyirci, yani bilet alıp gelecek seyirci artık orta yaşı geçmiş bir seyirciydi, ya da az belki üniversite seyircisi. Hiçbir zaman o geleneği de şaşırtıcı olan şeyler izleyici tarafından kimse bağrına basmaz, yadırgatıcı olur. O yadırgatıcı oyunlar seyirciyi, zaten televizyona gömülmüş olan ve artık başka alternatifler de olan, yeni yeni genç seyirciyi de cezbeden başka seçenekler olduğu için de orada bir yol ayrımı var. Bu yol ayrımı 500 kişilik bir tiyatroyu dolduramadığın zaman, zaten mekânı kaybetmeye başlıyorsun. Seyircinin böyle tutuculuğu bence daha belirliydi. Her zaman olduğu gibi seyirci tutucu.”

İstanbul’un Avrupa Kültür Başkenti seçildiği 2010 yılında, Kenter Tiyatrosu binasına birblack box sahne eklenmesi de düşünülmüştür. Eğer bu girişim olumlu sonuçlansaydı, Kenter Tiyatrosu’nun yeni biçem arayışları, belki de seyirciden daha çabuk karşılık bulacaktı. Mehmet Birkiye (2019) konuyu şöyle değerlendirmiştir:

“Şimdi o binanın yapıldığı teknoloji devlet tiyatrosunun bir modeli ve binanın yapısı bu. O zaman o teknoloji ucuz bir teknolojiydi şimdi ise çok pahalı. O binayı yürütmek için asgari 12

kişiyetihtiyaç var. İyi yürütmek istiyorsan 15 kişi, bir de en az 15 kişilik oyuncu grubu var. 30 kişinin maliyeti, maaşı ve sigortası korkunç bir maliyet. Bunun içinden çıkılmıyor.”

İkinci bir etmen ise, tiyatro mekânın yeridir. Tez boyunca mekânların konumlarının ve hatta oyun saatlerinin bile seyirci profili üzerinde etkili olduğunun altı çizilmektedir Kent Oyuncuları’nın yenilenme arayışlarının en yoğun olduğu dönemde, hem Harbiye çekim merkezi olarak özelliklerini kaybetmiş, hem de trafik, park sorunları gibi nedeniyle Kenter Tiyatrosu gözden düşmüştür. Öte yandan, gençler Gezi Direnişi öncesinde Beyoğlu ve daha sonrasında da Kadıköy’ü tercih eder olmuşlar, sosyal hayatlarını bu semtlerde sürdürmeye başlamışlardır. Tezin Ses, Küçük Sahne, Çevre Tiyatrosu bölümlerinde, tiyatro seyircisinin kentsoylu olduğu, oturdukları ya da rahat ulaşabildikleri semtleri seçtikleri vurgulanmıştı. Ancak, 2000’lerden itibaren, genç ve aydın tiyatro seyircisinin, İstanbul’un hangi semtinde yaşarlarsa yaşasınlar, Beyoğlu ya da Kadıköy’de ortak mekânlarda toplandıkları gözlemlenmektedir. Harbiye bu nedenle de gündem dışındadır.

Gezi Direnişi’nin ardından yaşanan sosyolojik değişimin de etkili olduğunu göz ardı etmemek gerekir. “Şu an 300 civarı oyun yapılıyor, küçük küçük tiyatrolarda. Neden oraya taşındı? Çünkü insanlar artık farklı şeyler, farklı hikâyeler görmek istiyor. Klasik, devleti ve otoriteyi hatırlatan her şeyden kaçmak istiyorlar özellikle otoritenin desteklediği hiçbir şeyi istemiyorlar. Gençler bunu tercih ediyor.” (M. Birkiye, kişisel iletişim, Ağustos 2019) Kent Oyuncuları’nın aradığı seyirci profiline ulaşamamasının bir diğer nedeni de budur. Mehmet Birkiye de bu görüşü doğrulamıştır: “Kent’in bu kısmı düştü. Başta burada olması iyiydi ama şu an karşıda, mesela Kadıköy’de olması çok daha iyi olurdu. Kent buradan çekildi çünkü. 80’lerden 90’lardan sonra şehrin merkezi doğru bağ bahçelere Kemerburgaz gibi yerlere kaydı.”

Hakan Altınır (kişisel iletişim, Ağustos 2021), tiyatronun konumunun Kent Oyuncuları’nın aleyhinde işlediğini ve salonun iki kardeşi adeta esir aldığını düşünmektedir. Kent Oyuncuları, salonda yeni bir etkinlik gerçekleştirebilmek için art arda oyunlar çıkartmak, sürekli yeni çözümler aramak zorunda kalmış, binayı açık tutma zorunluluğu nedeniyle, diğer bazı özel tiyatroların yaptığı gibi yeterince turneye bile gidememişlerdir. Altınır, uzun süre yöneticiliğini yaptığı İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu’nun Harbiye Sahnesi’nin de aynı kaderi paylaştığına tanık olmuştur. Gencay Gürün’ün genel sanat yönetmenliğine başladığı dönemde Şehir Tiyatrosu’nun en ölü sahnelerinden biri olan Muhsin Ertuğrul Sahnesi, Gürün’ün bu mekâna özel önem

vermesinin ve en görkemli prodüksiyonları bu sahne merkezinde planlamasının yanı sıra, ulaşım yönünün bu tiyatroya sapak vererek değiştirilmesiyle de avantajlı hale gelmiştir. Bu avantaj Kenter Tiyatrosu için geçerli olamamıştır. (H. Altıner, kişisel iletişim, Ağustos 2021) Ayrıca, şehir Tiyatrosu’nun seyirci profili, bilet fiyatları nedeniyle öğrenciler, memurlar ve orta sınıf için avantajlı hale gelmişken, alım gücü düşmüş olan Kent Oyuncuları seyircisi toplumsal olarak da irtifa kaybetmiş, kültür ve sanat etkinliklerinden uzak kalmıştır.

2002 yılında eşi şükran Güngör’n de ölümüyle sarsılan Yıldız Kenter, sahnede 60. yılını Kenter Tiyatrosu’nda, bir genel prova öncesinde mütevazi bir biçimde dostları arasında kutlar. Zuhal Olcay’ın kendisine önerdiği Charles Fariala’nın Victoria oyununda bir tekerlekli sandalye üzerinde oynanması gereken rolü kendi üstlenmez, Defne Halman’a armağan eder. Yıldız Kenter, oyunun yönetmen koltuğundadır. Halman ve Hepileri, oyunu Yıldız Kenter’in sahneye adım attığı günün tam 60. yildnmne denk getirir. Defne Halman, 2013’te Toplu Hikâyeler oyununda Kadriye Kenter ile sahneyi paylaştıktan sonra topluluğa veda eder.

Yıldız Kenter ise 2009 yılında, kendi oynadığı Kraliçe Lear’dan sonra hiçbir oyunda oynamaz. Müşfik Kenter de 2011’de Müşfik Kenter’i Dinliyorum adlı bir kolaj ve 2012’de Kadriye Kenter ile Aşk Mektupları adlı bir okuma tiyatrosu çalışmasından sonra, sağlık sorunları nedeniyle sahneye veda eder.

2008-2012 yılları arasında ekipten kopmuş olan Mehmet Birkiye, geri dönerek Moira Buffini’nin ölümüne oyununu Kadriye Kenter, Engin Hepileri, Bülent şakrak, Hare Sürel, Güneş Sayın, ağrı şensoy, Edip Tepeli, Ebru Soyuerden, Aelya zcan, Sükan Kahraman gibi geçen oyuncuların oluşan bir ekiple sahneye koymuştur. Ancak, Stalin döneminde sansrlenerek yazarı sürgüne gönderilen İntihar adlı bir oyunun yaratım sürecini anlatan oyun seyircide karşılık bulmamıştır. Oysa, Birkiye’nin aynı sezonda İstanbul Devlet Tiyatrosu’nda sahneye koyduğu aynı yazarın Sessizlik adlı oyunu çok ses getirmiş, yılın prodüksiyonu olarak pek çok ödül kazanmıştır.

Kent Oyuncuları’nın son yıl repertuvarında yer alan ve Othello ve Romeo Juliet’in harmanlanmasıyla yazılmış olan İyi Geceler Desdemona, Günaydın Jliet de, belki tematik özelliklerinin tiyatroya dayalı olması nedeniyle tutmamıştır. Yıldız Kenter, Michael Frayn’ın Oyunun Oyunu’nu da “sahne arkası kimseyi ilgilendirmez” düşüncesiyle redetmiş, ancak oyunun 1992’de Devlet Tiyatrosu’nda çok ses getirmesinin ardından, 2000 yılında Kent Oyuncuları’nın da repertuvarına almıştır.

Kent Oyuncuları, 2014 yılından sonra hiçbir yeni prodüksiyon yapmamıştır. Bazı topluluklara kiralanın bina adeta kaderine terk edilmiştir.

4.4.3. Kenter Tiyatrosu'nun kiracıları

Resmi olarak kuruluşlarının ilk altı yılını kiracı statüsünde yaşayan Kent Oyuncuları, ev sahibi olduktan sonra, zaman zaman salonlarını başka topluluklarla da paylaşmışlardır. Ancak Harbiye semtinin çekim gücünü zamanla yitirmesi, otopark sıkıntısı yaşanması ve en önemlisi İstanbul trafiğinin iş çıkışı saatlerde kilitleniyor olması nedeniyle, bu salonu kiralayan tiyatrolar 18 seanslarını sürdürememişlerdir, daha çok suare ve repo günlerinin paylaşımına gitmişlerdir. 1980'lerde ekonomik olarak açmaza giren Kent Oyuncuları, özellikle tek kişilik oyunlarla kış aylarında da hafta içi turnelerine yoğunlaşıp, oyunlarını hafta sonuna çektiği için, hafta içi suarelerini de başka tiyatrolara açmıştır. Seyircilerinin yaş almış olması nedeniyle Cumartesi 14.00, 16.30 ve Pazar 15.00 matinelere revaçtır. Diğer seanslar farklı tiyatrolarla paylaşılmaktadır.

Kent Oyuncuları kiracı seçiminde de çok titizdir. Köklü tiyatrolar ya da Yıldız Kenter'in öğrencileri tarafından kurulan tiyatroları yeğlerler. Tezin Küçük Sahne ve Ses Tiyatrosu bölümlerinde sözü edilen Ankara Sanat Tiyatrosu'nun ilkbahar ve sonbahar turneleri, zaman içinde Kenter Tiyatrosu'na taşınır. 1976-77 yılında Uğur Mumcu'nun Sakıncalı Piyade, Vasıf Öngören'in Zengin Mutfağı, 1977-78 sezonunda Bertolt Brecht'in Tak Tik, 1979-80 sezonunda Nâzım Hikmet'in Kafatası, Ferhad ile Şirin, Vasıf Öngören'in Oyun Nasıl Oynanmalı, 1980- 81 sezonunda Ataol Behramoğlu'nun İyi Bir Yurttaş Aranıyor, Muzaffer İzgü'nün Sınırdı- Duvar, Mehmet Akan'ın Hikâye-i Mahmud Bedreddin oyunları gibi yapımlar İstanbul seyircisiyle Kenter Tiyatrosu'nda buluşmuştur. Hatta 12 Eylül 1980 darbesi sırasında Ankara Sanat Tiyatrosu, İstanbul turnesindedir. AST'ın 1980 Kenter turnesi, sokağa çıkma yasağının kaldırıldığı 13 Eylül'den itibaren kesintisiz biçimde devam eder.

Bu yıllarda Devekuşu Kabare'nin de Harbiye'ye taşınması ve gişe başarısı elde etmesi üzerine, Harbiye'de alternatif kabare tiyatrosu olarak, Müjdat Gezen ile Savaş Dinçel'in kurduğu Miyatro oluşumuna rastlanır. Oyunlarını Kenter Tiyatrosu'nda sahnelemeye başlayan Miyatro, sadece Vatan Yahut Memleket adlı tek bir prodüksiyon gerçekleştirir. Kabare tiyatrosu denemeleri ise 1980'lerde Kenterlere komşu olan Tef Kulüp'te bir süre Ahmet Gülhan ve Haldun Taner tarafından sürdürülür.

Oyunculuğa Dormen Tiyatrosu çatısı altında başlayan Hadi Çaman, 1982 yılında Yeditepe Oyuncuları'nı kurar. Bu tiyatronun ilk oyunu olan Kelebekler Özgürdür'ü

Haldun Dormen yönetir. Daha önce Dormen ve Kent Oyuncuları tarafından oynanan Kelebekler Özgürdür'ün Yeditepe Oyuncuları versiyonu Yeditepe Oyuncuları tarafından Kenter Tiyatrosu'nun 18 seanslarında başarı kazanır ve tüm Türkiye'yi dolaşır. Kadroda Hadi Çaman, Füsün Önal, Yüksel Gözen, Suna Selen vardır.

1982 yılında Fikret Hakan ve Işıl Yücesoy, Esentepe'de Hodri Meydan Tiyatrosu'nda kendi tiyatrolarını kurarak, Erol Günaydın ile beraber Tarlakuşuydu Jülyet oyununu oynarlar. Ancak bu girişim fazla uzun sürmez, Işıl Yücesoy ortaklıktan ayrılır; ertesi yıl Fikret Hakan, Nikos Kazancakis'in Zorba romanını sahneye uyarlar ve Kenter Tiyatrosu'nda sahneler. Oyunda Madam Ortans rolünde Füsün Erbulak Şahin vardır. Zorba'nın ardından, Jack London'un Meksikalı romanı sahneye taşınır, ancak Kenter Tiyatrosu'nda sahnelenen kalabalık prodüksiyonun masrafları karşılanamaz ve tiyatro kapanır.

Ümit Tiyatrosu'nun kapanmasının ardından Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu da Kenter Tiyatrosu'na taşınmış ve burada çok başarılı dört sezon geçirmiştir. Topluluk, Çılgınlar Kulübü ve Morfin'in yanı sıra, Aziz Nesin'in Deliler Boşandı oyununu müzikli olarak sahneye taşımıştır. Poyrazoğlu'nun Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu'nda oyuncuyken oynadığı Alfonso Paso'nun Evet Evet Evet oyunu da Kenter Tiyatrosu salonunda perde açar. Oyunda Ali Poyrazoğlu, Oya Başar, Bülent Kayabaş, Selim Naşit, Sevim Oral oynamaktadır.

Bu oyunlara ek olarak, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu'nun, Kenter Tiyatrosu'ndaki kiracılık sürecinde en çok ses getiren oyunu Arthur Miller'in Orkestra'sıdır. Oyun, bir Nazi kampında ölüme gönderilen kurbanları müzikle uğurlamak zorunda kalan kadınlardan kurulu bir orkestranın çarpıcı öyküsünü anlatır. Çok kalabalık bir kadroyla sahnelenen oyunun kadrosu kadın oyuncu ağırlıklıdır. Ali Poyrazoğlu, İsmet, Alpay İzer, Ali Avenk küçük roller oynar, Ayla Algan ve Tijen Par başrolleri paylaşır. Ayrıca Duygu Ankara, Sedef Ecer, Nilgün Belgün, Derya Alabora, Güzin Çorağan, Hümeysra, Gülsen Tuncer nazi kampındaki orkestra üyelerini canlandırır. Orkestra, Kent Oyuncuları'nın kendi salonlarında ilk günlerde cesaret ettikleri gibi büyük bir prodüksiyondur.

Özellikle tüm kadın oyuncuların saçlarını kestirmesiyle manşetlere taşınan ve oyun sonundaki: “Ya bizler de bir gün bize yapılanları, başkasına yaparsak” sözü nedeniyle günlerce tartışma konusu olan Orkestra, 1984'ün en çok ses getiren ve ödül alan oyunudur.

Ardından, topluluk Sam Bobrick ve Ray Clark'ın Oğlum Çiçek Açtı oyununu repertuvara alır. Bu oyun, LGBT teması nedeniyle baskıya uğrar, hatta İzmir'de yasaklanır. Sansürün çıkış noktası, Poyrazoğlu'nun oyunda geçen dünyada yedi kişiden birinde eşcinsellik eğilimi olduğu repliğini söyledikten sonra, interaktif olarak seyirciyi sayarak, her yedinci kişide durmasıdır.

Poyrazoğlu Tiyatrosu, Kenter'deki başarılı sezonlarını, bir iş insanının hippie dönüşmesini anlatan Henry Danker'ın Aş Bunları Aş komedisiyle tamamlar. Topluluk, kısa bir süre için Bomonti, ardından Sıraselviler Kulüp 12'e taşınır.

Bu yıllarda Kenter Tiyatrosu'nda perde açan bir topluluk da, türünün tek örneği olan Taner Barlas Mim Tiyatro'dur. Topluluk, Kafka'nın Değişim, John Arden'in Sanat Uzun Hayat Kısa, Richard Bach'ın Martı romanının bir uyarlamasını, pantomim sanatına dayanan zengin bir görsellikle sahneye taşır.

Ümit Tiyatrosu'nun yıkılmasının ardından, Nejat Uygur Tiyatrosu 1981-82 sezonunda Pangaltı İdil Sineması'na taşınmıştır. Bu tiyatronun açılış oyunu olan Cibali 1945'te gişe önünde uzun kuyruklar oluşmuştur. Kadroda Alpay İzer, Tuluğ Çizgen gibi sanatçılar vardır. Oyun, Ses Tiyatrosu'ndaki 1950 revüleri gibi, ayrıca dans grubuyla desteklenir.

Birkaç sezon sonrasında İdil Sineması'nın mal sahibiyle ters düşülünce, Nejat Uygur Tiyatrosu Kenter Tiyatrosu'na taşınır ve burada Demirel'e Söylerim adlı siyasi taşlamayı oynar. Ancak, bu çalışma belki de Nejat Uygur Tiyatrosu'nun en tutmayan oyunudur. (S. Uygur, kişisel iletişim, Ağustos 2020). Nejat Uygur Tiyatrosu'nun Kenter Tiyatrosu'ndaki sezonu kısa kesilir ve Nejat Uygur, yıllar boyu perde açacağı Çevre Tiyatrosu'na taşınır. Tiyatronun müdürlüğünü yapmış olan Suha Uygur'a, Kenter'de yarım kalan sezonun nedenini sorulmuştur; Suha Uygur'a göre Nejat Uygur Tiyatrosu'nun Kenter yapısında barınamamasının nedeni, seyircinin lüks döşenmiş bir salona girme konusundaki çekincesidir. (S. Uygur, kişisel iletişim, Ağustos 2020).

Muammer Karaca, 1945'te kendi tiyatrosunu açtığı zaman bütün malzemelerinin yurtdışından geldiğini, ama espri kalitesinin yerli olduğunu özellikle açıklayan ilanlar verirken, seyircinin bu konudaki çekincesini öngörmüş olabilir. İşin ilginç yanı, Kocamustafapaşa Çevre Tiyatrosu'na Bodrumdaki Pencere ile turne düzenleyen Kent Oyuncuları'nın da bu turnesin çok kısa sürmüş olmasıdır. Kent Oyuncuları "Haliç'in Ötesinde Tiyatro" denemelerini zorunlu olarak çok kısa tutmuşlardır.

Yıldız Kenter'in gerçekleştiremediği projelerinden biri, Nejat Uygur'un Kent Oyuncuları'nın da bir oyun yönetmesidir. Belki bu proje hayata geçirilip türlerin özgürce karışımı sağlanabilmiş olsaydı, Türkiye tiyatrosunun Doğu ile Batı, modern ile geleneksel arasında kalan kimlik problemi de çözülmüş olacaktı.

Kenter Tiyatrosu'nda, Sermet Erkin de iki yıl boyunca Ses Tiyatrosu geleneğini andıran Sihirli Kabare adlı bir revü programı ve tek kişilik bir illüzyon resitali yapmıştır. Bazen irili ufaklı topluluklar da perde açmayı denemiş, örneğin Tiyatro C adlı bir topluluk Cengiz Tünay'ın yazdığı Selenis adlı oyunu Gül Akelli, Mehmet Gürhan, Aslı Öyken gibi isimlerle oynamıştır. Kent Oyuncuları birkaç kez kendi çocuk oyunlarını sahnelemeyi denemişler, bazen de çocuk tiyatrosu seanslarını bankaların çocuk tiyatrolarına kiralamıştır.

İstanbul Devlet Tiyatrosu, 2008'de Lemi Bilgin'in genel sanat yönetmenliği döneminde, Kenter Tiyatrosu'nu kendi bünyesinde salonlardan biri olarak kullanmıştır. Bu tiyatroda DT'nin dönüşümlü oyun sistemiyle oyunlarını sahnelemiştir. Işıl Yücesoy, Theresia Walser'in King Kong'un Kızları oyununu kalabalık bir kadroyla sahnelemiş, Özgür Yalım ise Saatleri Ayarlama Enstitüsü oyununu sahneye taşımıştır. Hakan Gerçek, bu kiralamanın tiyatronun kimliğini zedelediğini düşünmektedir. Ayrıca DT'nin biletlerinin, Kenter Tiyatrosu'na göre çok ucuz olması da bir haksız rekabet yaratarak Kenter Tiyatrosu'nun seyirci sayısını düşürmüştür. Zaten, ne yazık ki Devlet Tiyatrosu ile işbirliği kısa sürmüştür. Devlet Tiyatrosu yetkilileri bunun nedenini, Kent Oyuncuları yönetiminin bir yıl sonra kirayı fahiş biçimde artırmasına bağlar. Oysa, sahne restore edilip, uzun bir işbirliği gerçekleştirilebilse, salonun 2008 yılı sonrasında adeta bir cenaze hazırlığı içine girmesi önlenebilmiş olacaktı.

1980'li yılları Tünel'de minik Baro Han salonunda geçirdikten sonra, 1991-92 sezonunda Mehmet Ulusoy'un yönettiği Sevdalı Bulut oyununu Maçka İTÜ'de sahneye koyan Dostlar Tiyatrosu, 1992'de Kenter Tiyatrosu'nda Bir Delinin Hatıra Defteri'nin ikinci versiyonunu sahneye taşır. Genco Erkal'ın, yine Coşkun Tunçtan çevirisiyle sahnelediği oyunun dekorlarına Duygu Sağıroğlu imza atar. Karaca Tiyatro'nun tekrar açılmasıyla oyunlarını Karaca Tiyatro'ya taşıyan topluluk, 2012'de Kenter'e dönerek bu kez Bir Delinin Hatıra Defteri'nin üçüncü versiyonunu oynar. Tezin yazıldığı tarihte, oyun halen başarıyla devam etmektedir.

Kent Oyuncuları'nın kapanmasının ardından Dostlar Tiyatrosu, düzenli olarak Kenter Tiyatrosu'nda perde açarak bu salonun ayakta durmasında en etkili olan

topluluklardan biri olmuştur. Genco Erkal, Tülay Günel ile birlikte 2016-2017 sezonunda Nâzım ile Brecht'in eserlerinden derlenen Güneşin Sofrasında, 2017-2018 sezonunda Matei Visniec'den Zeynep Irgat ve Osman Senemoğlu tarafından Türkçeleştirilen ve Erkal tarafından sahneye taşınan Göçmenleeeer ve 2018-2019 sezonunda Nesin, Brecht, Yücel, Hikmet, Shakespeare'in eserlerinden derlenen Merhaba oyunlarını sahnelemiştir. Göçmenleeeer kısa sürede kalkmış, ancak, diğer oyunlar COVID-19 pandemisi öncesine kadar turnelerde ve Kenter Tiyatrosu'nda dönüşümlü olarak sahnelenmiştir.

Daha önce Kent Oyuncuları'nın uzun İzmir turnelerini organize eden Aysa Organizasyon'un oluşturduğu prodüksiyon tiyatrosu ise, Kenter Tiyatrosu'nun kiracısı olarak, 2006 yılında, Philippe Basbland'ın Nathalie adlı oyununu Işıl Kasapoğlu rejisi, Zeynep Avcı çevirisi ile sahnelemiştir. Oyunda Zuhal Olcay ile Tilbe Saran rol almıştır.

Yukarıda anlatıldığı gibi, Cimri oyununun aniden kaldırılmasıyla Kent Oyuncuları'ndan koptuktan sonra kendi oluşumlarını başlatan oyunculardan biri olan Demet Evgar'ın kurduğu Pangar Tiyatro da 2012'de Macbeth'i Mehmet Birkiye'nin rejisi ve dramaturjisi, Ali Cem Köroğlu'nun dekor tasarımı, Başak Özdoğan'ın kostüm tasarımı, Alparslan Karaduman'ın koreografisiyle sahnelemiştir. 26 kişilik bir kadroya sahip olan oyunda Lady Macbeth'i Demet Evgar, Macbeth'i Erkan Bektaş, Macduff'ı Deniz Celiloğlu, Duncan'ı Kubilay Karşlıoğlu oynamıştır.

2011-12 sezonunda Avrupa yakasında salon bulmakta güçlük çeken Tiyatrokare de, Zülfü Livaneli'nin romanından Zeynep Avcı tarafından uyarlanan Leyla'nın Evi adlı oyunu Nedim Saban rejisiyle Kenter Tiyatrosu'na taşımıştır. Kısa bir aradan sonra, 2014-15 sezonundan itibaren özellikle pazar günü matinelерinde tekrar Leyla'nın Evi, ardından Şen Makas ve Ahududu oyunlarını Kenter Tiyatrosu'na taşımıştır. Melek Baykal, Suna Keskin, Nedim Saban, Bülent Seyran, Özgür Yetkinoğlu, Dicle Alkan, Birol Engeler, Halim Ercan'ın oynadığı Ahududu adlı komedi, galasını Kenter Tiyatrosu'nda yapmıştır. Ancak, gala gününde kalorifer sisteminin arızalanması nedeniyle bu özel gösteri sobalar altında tamamlanmıştır.

Ayrıca, Kumbaracı 50, Tünay Günel'in başrolde oynadığı Kaldırım Serçesi'ni de bu mekânda oynamaya başlamış, ancak pandeminin de ara girmesiyle, az sayıda oyun oynayabilmiştir. Bu salonu yaşatmaya çalışan tüm tiyatrolar altyapı sorunları başta olmak üzere, yenilenme gerektirdiğini vurgular.

4.4.4. İki cenaze

Kent Oyuncuları, 1960'ların gençlik simgesidir. Ankara Devlet Tiyatrosu'nun kemikleşmeye yüz tutan ekolünden, sanatsal tercihlerini adam kayırma, klikleşme gibi tehlikeleri ön gören bir kaçış, bir özgürleşme çabasıdır. Sadece bu yapıları devrimci bir eylemdir.

Kent Oyuncuları, yeteneği eksene alan bir hayat görüşüne sahiptir. Hiçbir maddi olanakları olmadığı halde, İstanbul'a taşınmayı göze alan iki idealist gencin zaferidir. Tiyatroda eğitimin, ustalığın, yeteneğin her şeyin ötesinde olduğunu ve en uzun yolculukların göze almaya değer olduğunu göstergesidir. Kent Oyuncuları, iynin her koşulda, alıcısı olacağına inanırlar. Sadece bu yapıları devrimci bir eylemdir.

Kent Oyuncuları, birbirinden cesaret alarak, birbirinin içinden doğan tiyatroların aksine, maddi anlamda hiçbir güvenceleri ve tanınırlıkları olmadığı halde, tiyatrodaki bir hayal ve Tezin Karaca Tiyatro bölümünde anlatıldığı gibi, Ankara'dan İstanbul'a taşınan iki genç oyuncunun başta sığınacak bir evi bile yoktur. İlk yıl aile dostları Metin And ile yaşarlar. Tiyatrocu için asıl hayatın sahnede olduğunu göstergesidir bu. Aslolan tiyatrodur, yaşamın diğer anları ayrıntıdır. Zaman içinde tiyatronun bir evinin olması fikri sanatçının bir evi olmasından daha önemli hale gelmiştir.

Mekân, üretimin ayrılmaz bir parçasıdır. Özellikle, yılda birkaç oyun çıkararak sürekli üretim halinde olan ve disiplinli bir prova süreci sürdüren bir tiyatronun olmazsa olmazıdır. Dormen Tiyatrosu'ndaki dönemlerinde, iki tiyatro olarak tüm uyumlu sürece rağmen, mekânı özgürce yaratımın bir ön koşulu olduğunu defalarca vurgulamışlardır.

Yıldız Kenter, Maria Callas'ı canlandırdığı oyun için, "Zaten oynamak, Callas'ın da deyimiyle, savaşmaktır. Kazanmak zorunda olduğumuz bir savaş," der. (İKSV 9. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali Kataloğu, 1997, s.101) Kenter Tiyatrosu hep oynamayı seçmiştir. Bu nitelikleriyle devrimcidirler. Ancak, Türkiye'de hak etmedikleri güçlüklerle dolu bir savaşı kazanamamışlardır. Ayakta durabilmek için salt oynamak yeterli olmamıştır.

Kenter kardeşlerin yalnızca yeteneklerine dayanarak çıktıkları sanatsal yolculuk, Türkiye tiyatrosunun bir dönüm noktasıdır. Tezin birçok bölümünde, tiyatromuzun Kavuklu- Pişekar geleneğinin modern komedilere de yansıdığını belirtmiştik. Ancak bu kez görüntü yerini farklı bir ikiliye bırakmıştır. Sahnede bir kadın-erkek dayanışması vardır. Tezin bazı bölümlerinde Müslüman kadınların sahneye özgürce çıktıktan sonra

bile nice mahalle baskısını göğüslemek zorunda kaldıklarına değinilmişti. Ancak bunun yanı sıra, kardeşilik ve dayanışma tiyatro dünyasına hâkimdir.

1960 yıllarındaki kardeşlik ruhu, her alandaki devrimcileri cesaretlendirirken, 1980 yıllarındaki içe kapanma, bir yalnızlığı tetikler. Kent Oyuncuları'nın da kardeşlik bağlarının zedelenmesi, oyun kadrolarının ayrılması, monodramalara yönelinmesi aslında bir yalnızlığın ve içe kapanıklığın göstergesidir. Bazı oyunlar kalabalıktır, ama hayatta olduğu gibi, sahnede de yalnızlık vardır. 1990'lardaki liberalleşme, bir nevi bireyselleşme gibi algılansa da bireye yeni değerlerde tanınan özellik tiyatroya uğramaz. Hatta, liberal olduklarını iddia eden bazı kalemler tiyatroyu demode bulurlar. Tiyatronun, sosyolojik olarak trend olmadığı iddiaları o hayat kurulabileceğinin göstergesi olmuştur. Kent Oyuncuları'nın başarısı hayattaki en güçlü sermayenin yetenek olduğunu muştulamıştır.

Çalışmada daha önce değinildiği üzere, Ankara'dan İstanbul'a taşınan iki genç oyuncunun başta sığınacak bir evi bile yoktur. İlk yıl aile dostları Metin And ile yaşarlar. Tiyatrocu için asıl hayatın sahnede olduğunun göstergesidir bu. Aslolan tiyatrodur, yaşamın diğer anları ayrıntıdır. Zaman içinde tiyatronun bir evinin olması fikri sanatçının bir evi olmasından daha önemli hale gelmiştir.

Mekân, üretimin ayrılmaz bir parçasıdır. Özellikle, yılda birkaç oyun çıkararak sürekli üretim halinde olan ve disiplinli bir prova süreci sürdüren bir tiyatronun olmazsa olmazıdır. Dormen Tiyatrosu'ndaki dönemlerinde, iki tiyatro olarak tüm uyumlu sürece rağmen, mekânı özgürce yaratımın bir ön koşulu olduğunu defalarca vurgulamışlardır.

Yıldız Kenter, Maria Callas'ı canlandırdığı oyun için, “Zaten oynamak, Callas'ın da deyimiyle, savaşmaktır. Kazanmak zorunda olduğumuz bir savaş,” der. (İKSV 9. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali Kataloğu, 1997, s.101) Kenter Tiyatrosu hep oynamayı seçmiştir. Bu nitelikleriyle devrimcidirler. Ancak, Türkiye'de hak etmedikleri güçlüklerle dolu bir savaşı kazanamamışlardır. Ayakta durabilmek için salt oynamak yeterli olmamıştır.

Kenter kardeşlerin yalnızca yeteneklerine dayanarak çıktıkları sanatsal yolculuk, Türkiye tiyatrosunun bir dönüm noktasıdır. Tezin birçok bölümünde, tiyatromuzun Kavuklu- Pişekar geleneğinin modern komedilere de yansıdığını belirtmiştik. Ancak bu kez görüntü yerini farklı bir ikiliye bırakmıştır. Sahnede bir kadın-erkek dayanışması vardır. Tezin bazı bölümlerinde Müslüman kadınların sahneye özgürce çıktıktan sonra bile nice mahalle baskısını göğüslemek zorunda kaldıklarına değinilmişti. Ancak bunun yanı sıra, kardeşilik ve dayanışma tiyatro dünyasına hâkimdir.

1960 yıllarındaki kardeşlik ruhu, her alandaki devrimcileri cesaretlendirirken, 1980 yıllarındaki içe kapanma, bir yalnızlığı tetikler. Kent Oyuncuları'nın da kardeşlik bağlarının zedelenmesi, oyun kadrolarının ayrılması, monodramalara yönelinmesi aslında bir yalnızlığın ve içe kapanıklığın göstergesidir. Bazı oyunlar kalabalıktır, ama hayatta olduğu gibi, sahnede de yalnızlık vardır. 1990'lardaki liberalleşme, bir nevi bireyselleşme gibi algılansa da bireye yeni değerlerde tanınan özellik tiyatroya uğramaz. Hatta, liberal olduklarını iddia eden bazı kalemler tiyatroyu demode bulurlar. Tiyatronun, sosyolojik olarak trend olmadığı iddiaları o dönemde karşılık da bulur. Perihan Mağden gibi yazarlar, Yıldız Kenter'in oyunculuğunun abartılı olduğunu belirterek "tiyatro antipatisinin" hâkim olduğu bir hava oluşmasını hedeflerler. Ancak bugün Kenter hakkında kitaplar, tezler yazılırken, o günün modasına uyarak tiyatroyu "trend dışı" kabul edenlerin neredeyse esamisi okunmamaktadır. Yıldız Kenter'in modanın genel geçer bir tanım olduğu, tiyatronun çağın modasına uymak gibi bir zorlama içine girmemesi gerektiği tezi geçerlidir.

Hakkı Devrim, Kent Oyuncuları'nın 10. yılı için yayımlanan program dergisinde (1970): "Kent Oyuncuları tiyatrosunun kurucuları bugün yorgun insanlardır... Türkiye her alanda böyle yorgun insanlara muhtaç ... Yorgun ve mutludurlar... Sanatın, bu arada tiyatronun vazgeçilmez şartı bağımsızlıktır, Kent Oyuncuları ise Türkiye'nin ömürlü olduğu artık bilinen gerçek anlamda ilk bağımsız tiyatrosu," diye yazar. Kent Oyuncuları bağımsızca ürettikleri bir mekân yaratmayı başarmışlar, ancak hak etmedikleri yorgunlukları sırtlamak zorunda kalmışlardır. Bu nedenle bağımsızlık mücadeleleri de kesintiye uğramıştır.

Dikmen Gürün, Yıldız Kenter'in yaşamını anlattığı Tiyatro Benim Hayatım (2015, s. 179) kitabında, "Kent Oyuncuları repertuvarlarına aldıkları pek çok eserde tiyatroda devrim yapan yazarlarla buluşmuş ama o dönemlerde dünyada yaşananlar bağlamında da yaygın olan toplumcu tiyatro ideolojisini benimsememiş olabilirler. Aslında tiyatro kendi içinde toplumcu, devrimci bir karakter taşımaz mı?" sorusunu sorar.

Yıldız Kenter bu konuda görüşlerini: "Hiçbir zaman toplumcu tiyatro kavramı ile ilgilenmedim çünkü tiyatro zaten bir eleştiridir. Başlı başına eleştiri." diyerek dillendirir. (Gürün, 2015, s. 179) Siyasi duruşunu: "Tek bir kanala sokmak istemedim Kenter Tiyatrosu'nu. Bazıları istediler ki hep sosyal içerikli oyunları oynayalım. Niye? Tiyatro dediğin zaman komediye de yer vardır, klasiklere de, absürt oyunlara da. Hepsinde de eleştiri vardır. Politik eleştiri yapan bir tiyatro istemedim." sözleriyle açıklar. Ancak,

sahnede 60 yıl kalabilmek, bir topluluğu 50 yıla yakın bir süre ayakta tutabilmek, bir salonu 50 yıldan fazla yaşatabilmek zaten devrimci bir eylemdir.

Kentin değişen yapısında, arabesk dönemde kitapçılar kebabçılara, sahaf dükkanları zincir mağazalara, İstanbul kültürünün tarihi pasajları alışveriş merkezlerine dönüşürken, bir tiyatro salonu olarak ayakta kalabilmek, fuayede kitap, dergi stantları açmak, sürekli yayınlar çıkartabilmek devrimci bir eylemdir.

Uzun yıllar Kent Oyuncuları'nın girişindeki komşuları olan kuruyemişiçi, artık tanıdık simalara dönüşen Kent Oyuncuları'nın müdavimleriyle, oyun sonrası tiyatro sohbetleri yaparken, küçük esnafı acımasızca eleyen zamanın akışına yenilmiş, küçük dükkanını semtin gözde turistlerine hizmet eden bir döviz bürosuna dönüşmüştür. Ucuzluğuyla tanınan bir perakende tüketim mağazası, manav kasalarını tiyatronun girişinde sergilerken bir kültür kirliliği yarattığının ayırdına varmamış, hatta tiyatronun kapalı olduğu zamanlarda fuayeyi de stok deposu olarak kiralamıştır.

Kenter Tiyatrosu, çağın bu çirkinliklerine, yeni oyun çıkartamadıkları halde sadece tabelalarını koruyarak direnmişlerdir. Aslında, tek tek koltuk satarak sığındıkları salonlarının süregelen cenazesidir bu.

Kenter Tiyatrosu, ne yazık ki iki acıklı cenazeye ev sahipliği yapmıştır. Müşfik Kenter, 17 Ağustos 2012, Yıldız Kenter 20 Kasım 2019'da Kenter Tiyatrosu'ndan uğurlanmıştır. Ancak, bu cenazelerden öncesinde salonları da sessiz bir biçimde can çekmişti. Kenter kardeşler, sanki daha önceden başlamış bir cenazenin içine dahil edilmişlerdir. Ankara'dan İstanbul'a geldiklerinde doğumun simgesidirler. Uluslararası alanda kabul görmüş iki büyük yıldız olarak dünyayı terk etmeleri ise, zaten daha önceden başlamış bir cenaze töreninin tamamlanmasıdır.

Yıldız Kenter'in cenaze töreninde Kültür ve Turizm Bakanı Mehmet Nuri Ersoy, bakanlığın tiyatroyu sahipleneceğini söylemiştir. Ancak, bu iyi niyetli kişisel yaklaşıma rağmen, bakanlığının kültür politikası aslında Kenter Tiyatrosu'nun yavaş yavaş ölümüne neden olmuş, Devlet Tiyatrosu'nun bir sezon için Kenter Tiyatrosu'nu kiralayıp, ertesi yıl çıkmış olması, Kenter'in de nefesini teslim etmesini hızlandırmıştır.

Dünyanın herhangi bir başka bir ülkesinde bir devlet sanatçısının 60. sanat yılının nasıl kutlandığı ön görülebilir. Türkiye'de ise şöyle olmuştur:

“80 yaşındaki Yıldız Kenter, akan damını bile onaramadıkları tiyatrosunun kapanmaması için çalışıyor. Bunun için en son Kültür ve Turizm Bakanı Ertuğrul Günay'a dil döküyordu. Belki Devlet Tiyatrosu'nun bir yan sahnesi olabileceğini söylüyor, salonu siz alın, biz oynayalım

önerisini getiriyordu. Ve o ünlü tiyatrolarının geçen yıl söz verilmesine rağmen devlet yardımı alamadıklarından yakınıyordu. Ve ben, tiyatro efsanemiz Yıldız Hanımın kim bilir kaçınıcı kez bir bakana benzer isteklerde bulunmasına tanık olurken utandım. Başka ülkelerde olsa bir canlı hazine olarak koruma altına alınacak o muhteşem kadının, hâlâ tiyatrosunu ayakta tutmak için dil dökmesinden utandım”. (Sabah, 1 Şubat 2008).

Mehmet Birkiye (kişisel iletişim, Ağustos 2019) Yıldız Kenter’in hayat arkadaşı Şükran Güngör’ü kaybetmesinin oyuncuyu nasıl etkilediği üzerine “Şükran Beyin ölümünün etkisi Yıldız hanımın 10 sene daha tiyatro hayatı olacaksa o 5 seneye indirmiştir” yorumunda bulunmuştur.

Birkiye’nin örneğinde olduğu gibi, Kenter Tiyatrosu binasının can çekişmesi de, Kenter kardeşlerin ölümünü hızlandırmıştır. İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Ekrem İmamoğlu, aldığı bir kararla, Kenter Tiyatrosu’nu kent mirası olarak değerlendirip belediye bünyesine almaya karar vermiştir. Ancak ne yazık ki iki büyük usta, binalarının yaşayacağı müjdesini alamadan sonsuzluğa göçmüşlerdir.

4.5. Çevre Tiyatrosu

4.5.1. Haliç’in ötesinde tiyatro

Haliç’in ötesinde tiyatro hareketi, 1859 yılından itibaren başlamış ve yaygın kanının aksine, Tanzimat Döneminde, bu tiyatrolarda da Batılı repertuvar anlayışı hâkim olmuştur. Darülbedayi’nin 1914’te Letafet Apartmanı’nda kurulmuş olduğunu, Cumhuriyet döneminde Milli Tiyatro ve Şark Tiyatrosu’nda oyunlar sahneleyerek şekillendiğini belirtmiştik.

1917 yılında Naşit Özcan tarafından Şark Tiyatrosu ve Milli Osmanlı Dram, Komedi ve Operet Kumpanyası ile Direklerarası, geleneksel tiyatronun merkezi haline gelmiştir. Naşit’in kumpanyası 1928 yılında ise Millet Tiyatrosu’na taşınmış, adı Hilal Sineması olarak değişen Şark Tiyatrosu’nda İsmail Dümbüllü ve Tevfik İnce’nin kumpanyaları perde açmışlardır. Direklerarası özellikle ramazan aylarında geleneksel tiyatronun merkezi haline gelmişlerdir.

1930’larda, Darülbedayi’den ayrılan Ercüment Behzat Lav ve Ertuğrul Sadi Tek, Şark Tiyatrosu’nda, Darülbedayi’ye alternatif Türk Akademi Tiyatrosu’nu kurar ve sanat politikalarını, “Biz bu tiyatroyu özentî Frenk harcı kullanarak, Garplı mütehassıs çalımıyla değil, kendi toprak çocuklarımızın öz yardımıyla kuracağız! Biz burada hür başlarımızı sizin hükmünüzle satıra vuracağız!” olarak açıklarlar. (And, 1983, s .197)

Kerem Karaboğa, 1941 yılında Ferah Tiyatrosu'nun yanması ve 1943'te Naşit Özcan'ın ölümüyle hem tarihsel hem simgesel olarak Direklerarası'nın sona erdiğini belirtir. (Karaboğa, vd., 2011, s. 113)

Ayrıca, İsmet İnönü ile Lütü Kırda, daha sonraları da Adnan Menderes ile Fahrettin Kerim Gökay'ın İstanbul'u güzelleştirme planları çerçevesinde, Belediye Binası inşaatının yapılarak, yolların düzenlenmesi ve Atatürk Bulvarı, Ordu, Vatan ve Millet caddelerinin yapılmasıyla birlikte Direklerarası'nın transit yolların arasına sıkışmış olmasının da etkisiyle, semtin eğlence dünyasındaki etkisini yitirdiğini vurgular. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin ve bu yapıya bağlı binaların inşaatı ile bölgedeki yerleşim yerlerinin yıkılması, Beyazıt'a giden yol girişinin Bakırcılar Çarşısı'yla birleştirilmesi nedeniyle, eskiden Beyazıt bölgesinde yoğunlaşmış olan ticaretin Şehzadebaşı'na kayması sonucunda, bölge daha çok iş yerleri, dükkanların hâkimiyeti altına girer. Karaboğa, Doğan Kuban'ın İstanbul Yazıları kitabından alıntı yaparak, Beyazıt ile Şehzadebaşı arasında erken orta çağdan başlayarak kurulan ilişkilerin topografik ve görsel olarak bozulduğu sonucuna varır.

Bir diğer önemli sosyolojik etmen ise, Şehzadebaşı'nın demografik yapısının değişmesidir. Bölgedeki konak sahipleri Boğaz kıyıları, Nişantaşı, Şişli gibi yeni semtlere taşınınca ve 1950'deki ilk göç dalgasıyla Anadolu'dan gelenler Şehzadebaşı'na taşınmaya başlayınca, potansiyel seyirci profili de değişmiştir.

Tezde sıkça değinildiği gibi sosyolojik profilin, eğlence alışkanlıklarının değişimi, ulaşım ve mekân sorunları, tiyatronun gelişimini olumsuz olarak etkilemiştir. Ancak, yukarıdaki değerlendirmenin ışığında, bölgedeki tiyatro hareketinin tamamen bitmiş olduğu algısına kapılmak doğru olmayacaktır.

Tezin özel tiyatrolar tarihinde değinildiği gibi, bölgede tiyatro hareketi 1960'larda tekrar canlanır ve nice özel tiyatro perde açar.

4.5.2. Semt tiyatroları ve Kocamustafapaşa

Tezin Karaca Tiyatrosu ve Ses Tiyatrosu bölümlerinde, Kent Oyuncuları'nın yapılanmasında Harbiye Site Sineması'na taşınarak, bir yıl geçirdikleri ve Muhsin Ertuğrul'un 1959 yılındaki bu oluşumu Türkiye'nin ilk mahalle tiyatrosu olarak değerlendirdiği belirtilmiştir.

Burada, semt tiyatrosu düşüncesini açıklamak gerekir. Yavuz Pekman, Fakiye Özsoysal, Metin Balay, Kerem Karaboğa'nın üç farklı ciltte ele aldığı "Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları" adlı eserde, İstanbul'da tiyatro hareketinin Suriçi,

Bakırköy, Kadıköy, Üsküdar, Beyoğlu, Şişli’de yoğunlaştığına; kent merkezinin değişmesi sonucunda bazen eksen kayması yaşandığına değinilmiştir. Ancak 1990’lı yıllara kadar tiyatroların çoğu bir bulvarda ya da semt merkezinde öbeklenir ve birbirlerinin seyirci potansiyeline olumlu anlamda katkı sağlarlar.

Muhsin Ertuğrul, semt tiyatroları düşüncesini 1965 yılında, Şehir Tiyatrosu’nda genel sanat yönetmenliği sırasında Zeytinburnu Tiyatrosu’nu açarak geliştirmek ister. Cüneyt Türel, kendisiyle yapılan bir röportajda şöyle der:

“Şehir Tiyatrosu’na bağlıydı ama özel bir kadro oluşturulacaktı. Şehir Tiyatrosu’nun o zamanki elemanları, hazır yiyicileri Zeytinburnu’na gitmek istemiyorlardı. Çünkü kentin merkezinden ayrılıp bir gecekondu bölgesine gitmek istemiyorlardı. Bu yüzden Muhsin Ertuğrul özel bir kadro oluşturmak için uğraştı. Fakat bunu o yıl gerçekleştiremedi. (Kurhan, vd., 1996).

Ertuğrul, 1966 yılında, Şehir Tiyatrosu içindeki bazı kıdemli oyuncuların başlattığı dalgalanmayla görevden alınır. Zeytinburnu Tiyatrosu bu dönemde açılır. Cüneyt Türel (Kurhan, Saral, Ulutepe ve Mordeniz, 1996) yaşananları şöyle açıklar:

“Burada bir çelişki vardır, Muhsin Ertuğrul Zeytinburnu Tiyatrosu yüzünden Şehir Tiyatrosu’ndan dışlanmıştı. Fakat darbe yaparak Şehir Tiyatrosu’nun iktidarını ele geçirenler politik olarak bu konuda açık vermemek için Zeytinburnu Tiyatrosu’nu bir okulun alt katında, bir yemekhanede devam ettirir gibi göründüler. Muhsin Ertuğrul geri döndüğünde ise sadece Zeytinburnu Tiyatrosu’yla yetinmedi. Hep beraber Gültepe Tiyatrosu’nu açtık, büyük şenliklerle, kortejler düzenleyerek. Zeytinburnu Tiyatrosu’nu daha büyük bir alana taşındık, yüz-yüz elli kişilik bir salondan dört yüz-beş yüz kişilik bir salona. Ama yerleşik bir Zeytinburnu Tiyatrosu olamadı. Gültepe Tiyatrosu ise yerleşikti. Küçük bir salonu vardı. Orada halkla birlikte oyun yazma denemeleri, pantomim çalışmaları, çeşitli kültür etkinlikleri gerçekleştirdik. Biz Şehir Tiyatrosu’nun genç kanları olarak Gültepe Tiyatrosu’nda militanca iş yapmaya çalışıyorduk. Ama bir şeyler yürümüyordu. İşlerin iyi yürümemesinin nedeni merkezi yönetimdi. Mesela ben sosyoloji okumuş olduğum için seyirci anketleri yapmak istiyordum ama bir türlü beceremiyordum, idareyle en azından kağıt, teksir makinası gibi problemleri çözemiyordum. Muhsin Bey talimat veriyordu ‘şunlar yapılacak’ diye ama zamanında ve yerinde olamıyordu, gövde büyümüş, elbise dar geliyordu.”

Bunun üzerine, Muhsin Ertuğrul sanatçı arkadaşlarının önerisiyle yerinden yönetim düşüncesini hayata geçirir. Bu çalışma Cüneyt Türel, Beklan Algan, Ali Taygun, Başar Sabuncu, Zihni Küçümen, Hamit Akınlı, Haşmet Zeybek, Vecdi Sayar gibi isimler tarafından yürütülür. Cüneyt Türel o günlere dair düşüncelerini şöyle ifade eder:

“Önerdiğimiz yönetim modeli Türkiye için çok yeniydi ama dünyada örnekleri vardı. Yabancı dilde desantralizasyon, Osmanlıca adem-i merkeziyetçilik diyebileceğimiz yönetim

modeline Türkçe yerinden veya yerinde yönetim adını verdik ve hazırladığımız raporu tartışmaya açtık. Şu anda itiraf etmek zorundayım: Önerdiğimiz Örgütlenme modelinin bir kusuru işin mali yanıyla ilgiliydi. Bütçeyi bölememiştik. Yani bağımsız birimlerin kendi bağımsız bütçeleri yoktu. Zaten bu işin nasıl yapılabileceğini anlayamamıştık. Çünkü tiyatronun örneğin tek marangozhanesi, tek kostüm atölyesi, tek ışık birimi vardı. Dolayısıyla mali yönetim merkezde kalmıştı ama sonuçta, biçimsel olarak çok iyi bir örgütlenme planı hazırlamıştık.” (Kurhan, vd., 1996).

Şehir Tiyatrosu’nda başlatılan yerinden yönetim modeli başarıya ulaşsa, belki de İstanbul’da onlarca semt tiyatrosu kurulacak ve büyüyen kentin insanları tiyatro seyretmek için kent merkezine yolculuk yapmak zorunda kalmayacaktı. Ama Muhsin Ertuğrul’un semt tiyatroları projesi sadece Gültepe, Zeytinburnu, Bayrampaşa tiyatroları ile sınırlı kalmıştır. Altan Erbulak, semt tiyatroları kavramını şöyle ele alır

“Sayın Ertuğrul Muhsin’in Şehir Tiyatroları’nın başına geldiği günlerde içimizi umutla dolduran sözleri hâlâ kulağımızda, tiyatroyu halkın ayağına götüreceğiz, gerekirse kahvelerde oynayacağız... Türk tiyatrosu, Meddahı ile, Karagözü ile, Ortaoyunu ile, yüzyıllar öncesinde kahvelerde, yani halkın yanında başlamıştı, ama batıya özenme yöntemi giderek Türk Tiyatrosu’nu yozlaştırmış ve bugünkü içinden çıkılmaz krizi doğurmuştu.” (Erbulak, 1989, s. 215).

And (1983, s. 383) sem tiyatrolarını şu şekilde değerlendirmektedir: “Semt tiyatroları Tanzimat’tan beri önemliydi. Aslında semt tiyatroları İstanbul’da kendiliğinden bir dönemde açılmıştı, kimi topluluklar her gün İstanbul’un değişik semtlerinde gösterim veriyordu... 1971 yılında kurulan Çevre Tiyatrosu, Kocamustafapaşa’da kuruldu.”

And’ın değerlendirmesinin aksine, tezde semt tiyatrolarını turne değil, yerleşik düzendeki bir model olarak inceleme altına aldığımız için Çevre Tiyatrosu’nun ilk semt tiyatrosu olduğu söylenebilir. Aslında bu tiyatronun kurulması güzel bir tesadüfe dayalıdır.

Türkiye tiyatrosunda örnek alınması gereken vizyon sahibi bir iş adamı olan Hasan Zengin, 1968 yılından itibaren özellikle Kocamustafapaşa’da bir tiyatro hareketi başlatmış ve bu konuda sessiz bir mücadele sürdürmüştür.

Hasan Zengin, Gürcistan sınırına yakın olan Borçka Maçahelli bir ailedendir. 1921 yılında bu coğrafyadaki 18 köyün 12’si Rusya’ya bağlanmayı seçmiş, artık UNESCO Dünya Kültürel Mirası’nda yer alan Maçahel, 6 köyden biri olarak kalmıştır. Kısıtlı olanaklarla yetişmiş olan ve ilkokulu bitirememiş olan Hasan Zengin, 1950 yılında İstanbul’a gelmiş ve Kocamustafapaşa’da ticaret hayatına atılarak bir konakta yaşamaya

başlamıştır. Sevinç Erbulak'ın, 3 Temmuz 2020 tarihinde Tiyatro Dergisi için gerçekleştirdiği “Sen O Sırada Ne Yapıyordun” yayınında konuk ettiği Hasan Zengin'in oğulları Halit-Nuri Zengin, o dönemin çok kültürlülüğünü şöyle ifade ederler: “Komşularımızın çoğu Ermeni ve Rumdu, bize saygıdan Ramazan ayında oruç tutarlar, biz de Paskalya Bayramında onların gönderdiği paskalya çöreklerinden yedik.” (Tiyatro Dergisi, 2020)

Kültürel açıdan zengin olan bu coğrafyada açılmış olan İstanbul Sineması'nın önünde bir gün uzun kuyruklar oluşur. Türkan Şoray'ın oynadığı Sinekli Bakkal filmi vizyona girmiştir. Hasan Zengin, kuyruğa girerek bilet alanlar arasındadır. Sinema çıkışında büyük bir coşku yaşamaktadır. Oğlu Nuri Zengin, araştırmacı ile konuşmasında, babasının yaşadığı duyguyu şöyle aktarmıştır: “Yusuf Atılgan, Aylak Adam romanında sinemadan çıkan bir adamın duygularını dile getirir. Babam da o filmde aynı duygularla çıkmış. Yıllar boyunca Kocamustafapaşa'da kurduğu tiyatroların çıkışındaki insanların coşkularını izler, büyük keyif alırdı.”

Hasan Zengin ise, o günleri şöyle anımsar:

“1967-68 yıllarında semtte sadece İstanbul Sineması vardı. O sıra, Türkan Şoray'ın oynadığı 'Sinekli Bakkal' filmine girmek için seyirci, gişe önünde uzun kuyruklar oluşturmıştı. Büyük bir ilgi olduğunu gördüm sinemaya karşı. Ben de ilk sinema salonumu açtım. Bu başlangıçta ticari maksatla düşünülmüş bir girişimdi. Sinema ve özellikle tiyatronun eğitimdeki yerini biliyordum. Kocamustafapaşa, Gaziosmanpaşa, Zeytinburnu gibi semtler, Beyoğlu'na gidip tiyatro seyrederlerdi. Böylece Kocamustafapaşa'dan başlayarak bölge tiyatrosunu kurmaya giriştim. Amaç, tiyatro ve sinema yapılarının sayısını 50'ye çıkarmaktı. Yaptığımız her binanın altına bir sinema ya da tiyatro salonu yapmaya karar verdik”. (Ayvaz, 1987).

Hasan Zengin, Zeytinburnu, Aksaray, Gaziosmanpaşa'da yaptığı inşaatını yaptığı mesken ya da iş hanların altına sinemalar açar. Gürcistan'dan dans topluluklarının, orkestraların İstanbul turnelerini organize eder. Ardından, Kocamustafapaşa Çoruh Sineması'nı hayata geçirir. 1968 yılında ise bu sinemayı tiyatroya dönüştürerek, Kocamustafapaşa semtinde yaşayan arkadaşı Adil Şengül'e teslim eder. Şengül'ün Kocamustafapaşa Özlem Tiyatrosu girişimi sadece bir yıl devam eder. Metin Serezli, aşağıda sözü edilecek olan Çevre Tiyatrosu'nun beşinci yılı için Adil Şengül'le yaptığı söyleşide, “Bugün Kocamustafapaşa'da tam üç tiyatro var. Bu semtte ilk tiyatroyu sizin kurduğunuzu biliyoruz... Tiyatronuzu neden Kocamustafapaşa'da açtınız?” sorusunu sorar ve şu cevabı alır: “Kocamustafapaşa'lıyım. Burada küfecilik, kundura boyacılığı, taksi şoförlüğü yaptım. Beni büyüten, bugünlere gelebilmem için karnımı doyuran

halkıma, semtime bir tiyatro kazandırmaktan daha güzel ne olabilirdi benim için?” (Elemterefiş program dergisi)

Adil Şengül’ün Çoruh Sineması’nda sadece bir yıl sürdürebildiği çalışmanın ardından, şimdiki Çevre Tiyatrosu’nun yanında Küçük Komedi Tiyatrosu hayata geçmiştir. Mehmet Özekit burada Millete Selam, Zamlara Devam oyununu oynamıştır. Hatta oyun tanıtımı için üzerinde oyuncu fotoğraflarının yer aldığı kağıt paralar broşür olarak dağıtılmış ve böylece semtlilerin ilgisinin çekilmesi hedeflenmiştir.

Aynı salonda bir sonraki yıl Şahin Tek ve Nişan Hançeryan tarafından Türk Oyun Yazarları Tiyatrosu kurulur. Türk Oyun Yazarları Tiyatrosu, sanat politikasını açıklarken Haldun Taner’in “Neden Bizim Tiyatro” başlıklı yazısını örnekler:

“Oyuncularımız var, yabancı rolleri yabancılar kadar başarılı oynayabiliyorlar. Yönetmenlerimiz var, Avrupa’da gördükleri mizansenleri burada aynen uygulayıp alkış topluyorlar. Yazarlarımız var, yapıtlarını yabancı örneklerle benzetebildikleri ölçüde iyi yazar sayılıyorlar. Peki ama nerde Türk oynayışı, Türk sahneleyişi, Türk yazışı, Türk algılayışı? Bir kelime ile nerede tiyatro üslubu?” (Taner, 1969).

Türk Oyun Yazarları Tiyatrosu sahnede Türk tavrını şovence bir duygu içinde yansıtmaktan yana olmadıklarını vurgular. Kerem Karaboğa, bu tiyatronun üç ana ilkesini şöyle sıralar: 1) Repertuvarlarının sadece yerli oyunlardan oluşması 2) Halka yakın konulara değinmek ve öğretmen, öğrenci, işçi, emekçi bir seyirciye ulaşmayı hedeflemek 3) Örgütlü bir seyirci yaratmak için özel seanslar ve hedef kitleye (muhtarlık belgesiyle gelen dar kesimli kitle gibi) indirim yapmak. (Karaboğa, Pekman, Özsoysal ve Balay, 2011, s. 154)

Şahin Tek, Suhandan Tek, Nişan Hançeryan, Adil Şengün, Nevzat Açıkgöz, Gül Yalaz, Tomris Kiper, İshak Bıçakçı gibi oyuncuların oluşan tiyatro üç sezon içinde Muzaffer İzgü’nün Gecekondu, Çöpçü gibi yapıtları ağırlıklı olmak üzere, Ali Yörük’ün Çatallı Köy, Tuncer Cücenoglu’nun Öğretmen, Şemsi Belli’nin, aynı adlı şiirinden derledikleri Anayasso oyunlarını oynamışlardır. Daha sonra Devlet Tiyatrosu repertuvarına alınan Öğretmen yasaklanmıştır. Anayasso ise toplumsal bir dayanışmanın da önünü açmış, oyundan etkilenen Deniz Gezmiş ve arkadaşları Hakkâri’nin Şavata köyüne giderek, Zap suyunun üzerine Gençlik Köprüsü’nü inşa etmişlerdir. Selda Bağcan ve Moğollar da şiiri besteleyerek geniş kitlelere ulaştırmıştır.

Ardından, aynı salonda Kadriye Demirel (Kenter), Ankara Sanat Tiyatrosu’ndan ayrılan Ali Uyandıran, Cezmi Baskın’ın kurduğu Halk Sahnesi Oyuncuları oyunları sunmaya başlar. Nâzım Hikmet’in İstasyon oyununun ardından, Brecht’in Carrar Ana’nın

Silahları'nın genel provasında yangın çıkar ve tiyatro kapanır. Nuri Zengin (kişisel iletişim, Haziran 2019), olayın sadece bir kaza olduğunun ve bir kundaklama ya da politik saldırı olmadığına altını çizmiştir. Tiyatronun yanmasının ardından Hasan Zengin'e borçları yapılandırmak niyetiyle başvuran Kadriye Demirel ise, bir televizyon programında, Zengin'in tüm senetleri yırtarak tüm kira borcunu sildiğini anlatmıştır.

Aynı dönemlerde Kocamustafapaşa Yazlık Sineması, 2 bin 500 kişilik bir kapasiteyle yaz aylarında hizmet vermekte, iki film birden gösterilen günlerin bazılarında ilk seans yerine dönemin ünlü isimleri varyete şovlarını burada gerçekleştirmektedir. Aynı sinemada yılda birkaç kez mahallenin yoksul çocuklarının sünnet düğünleri de düzenlenir. Yıllar içinde Kocamustafapaşa'daki yazlık sinemaların sayısı sekize kadar çıkar, Devekuşu Kabare Tiyatrosu başta olmak üzere pek çok tiyatro bu mekânlara yaz turneleri düzenler.

Görüldüğü gibi, Çevre Tiyatrosu'nun büyük başarısının temelleri Kocamustafapaşa'da mahalleyle özdeşleşen, mahalleye hizmet eden ve çok kültürlü yapıyı zengin bir potada eriterek, siyasi anlamda sözü olan sanat olaylarının var olduğu bir yapıya sahiptir. Nuri Zengin, Çevre Tiyatrosu'nu anarken, "Mahallenin işsiz gençleri, öğrencileri harçlıklarını burada teşrifatçılık, teknisyenlik, büfecilik yaparak çıkartırlardı," diyerek, aslında semt tiyatrosunun çok önemli bir işlevini vurgulamaktadır. Kocamustafapaşa'da tiyatro hareketi kapalı bir yapıda değil, semtle büyüyüp gelişen bir oluşumla dinamik hale gelir. Altan Erbulak ve Metin Serezli'nin semte uyum göstermesi, boş zamanlarda mahallelilerle futbol maçı yapması, Füsun Erbulak'ın da siyasi olarak TSİP Kocamustafapaşa'da siyasi kavgasını sürdürürken, işçi-emekçi ve mahallelilerle bütünleşmesi de Çevre'nin mahalle ile bütünleşmesinin önemli etkenlerindendir. Çevre Tiyatrosu'na aşağıda uzunca değinilecektir, ancak Erbulak'ın, Dormen ekolünü de eleştiren halkçılık anlayışı, tiyatronun semtle bütünleşmesi açısından önemli bir örnek olduğu kadar, sanat politikasını da örnekler:

"O koca koca yanlışlar, doğruları bulmak için bize geniş ölçüde yararlı oldular. Örneğin, bu yanlış öğrendiklerimiz arasında, sakın halkın arasına karışmayın koşulu vardı. Halk sizi bir başka görsün, onlardan daima uzak durun derlerdi bizlere... Siyah gözlükler, kalkık yakalarımızla dolaşırdık cıvıl cıvıl halk dolu caddelerde. Kendi kabuğumuzda, kendi çevremizde konuşurduk hep birbirinin eşi sözcükleri. Ve hep halktan uzak." (Erbulak, 1989, s. 205)

4.5.3. Kocamustafapaşa Çevre Tiyatrosu

Çalışmada daha önce, Dormen’den kopan altı oyuncunun bir özel tiyatro girişimi içinde olduklarına değinilmişti. Metin Serezli, Altan Erbulak, Erol Keskin, Fusun Erbulak, Nevra Serezli, Suna Keskin bir tiyatro kurma düşüncesiyle harekete geçerler ve Harbiye’deki Site Sinemasının sahibi ile anlaşılır. Altan Erbulak, Çevre Tiyatrosu’nun kuruluş program dergisinde Bu Tiyatro başlıklı yazısında Çevre Tiyatrosu’nun üç kurucusu olduğunu belirtir. Nevra Serezli, araştırmacıyla görüşmesinde bunun nedenini, “Biz, onların karıları olarak çalıştık. Ortak değildik, iyi bir oyuncunun parasını aldık,” diye açıklar. (N. Serezli, kişisel iletişim, Mayıs 2019)

Altan Erbulak, Çevre Tiyatrosu’nun Açılış Dergisi’nde şu satırları yazar

Bir salon bulduk... Tam Harbiye’nin göbeğinde, pırıl pırıl herşyri ile hazır bir yer... Salon bir sinemanın balkonuydu. Alt salonda yine sinema oynanacak ve biz balkonu tiyatro haline sokacaktık... Sinemanın sahibi hep sinerma bilet fiyatlarının ucuzluğundan yakınıyor, eğer tiyatro olursa daha çok kazanacağımızdan dem vuruyordu... Günler geçtikçe sinemanın sahibiyle temaslarımız azaldı... Endişe etmeye başladık çünkü emek bizden, sermaye ondandı. Ve birgün gerçek, çırılçıplak karşımıza dikildi. Sinema bilet fiyatlarına zam geldiği için sinemanın sahibi salonunu tiyatro yapmaktan vazgeçmişti. Sokakta kaldık sandık önceleri. Evsiz, barksız, ekmeksiz.” (Çevre Tiyatrosu, 1971).

O dönem aynı zamanda Milliyet Gazetesi’nde Taş Arabası adlı bir sütunda yazı ve karikatürleri yayınlanan Altan Erbulak, Harbiye As Sineması’nda yaşadıkları durumu köşesinden duyurur. Yazıyı okuyan Hasan Zengin, hemen Erbulak’ı ziyaret ederek, ilgilenirse Kocamustafapaşa’da yeni yapacağı inşaatta bu amaçla bir tiyatro inşaatına başlamaya hazır olduğunu bildirir. Gazetede ki tanışmanın ardından, Erbulak, Kocamustafapaşa’yı ziyaret eder.

“Erbulak, Kocamustafapaşa’da Hasan Zengin ile buluşmasını Milliyet gazetesindeki köşesinde şöyle anlatır:

“1971’in Mayıs ayı filan. Ilık, taze, sissiz bir İstanbul sabahı. İstanbul’da, İstanbul’un Kocamustafapaşa’sında, Altımermer sokağı ile Başvekil Caddesinin kesiştiği kocaman bir toprakmeydanda bakışıyoruz birbirimizle. Doğal olarak, o aşağıya, ben yukarıya bakıyorum.

- ‘Burası iyi mi?’

- ‘İyi. Fena değil Hasan Ağabey.’

Hasan Ağabey, elindeki sert, çatalı bir değnekle yere, toprağın üzerine bir çarpı işareti çiziyor. Koskocaman bir çarpı. İkimiz de, o koskocaman ‘çarpı’ işaretine bakıyoruz. Sesi rüzgara karışıyor.

-‘İşte, tiyatronun tam ortası burası olacak.’

-‘Ne zaman başlayacaksın Hasan Ağabey?’

-‘Şimdi.’

-‘Şimdi mi?’

-‘Şimdi ya... Hadi, biz Sami’nin kahvesine gidip, bir tavla atalım seninle... Tavla bilir misin?’

O da ne? Biz üçüncü oyunun ortalarındayken, Altımermer sokağı’nın iki tarafından kocaman iki dozer, tarih öncesi dinazorları anımsatır bir biçimde, önlerindeki kepçeleri kafa salları gibi döndüre döndüre, o kocaman arsanın ortasındaki kocaman “çarpy işaretine” doğru yaklaşıyorlar.

Bizim tavla maçının ikinci devresinin 74’üncü dakikası oynanırken, Hasan Ağabey 6-0 önde. Yenildiğime ilk kez seviniyorum. Orada bir tiyatro oluşuyor. Hem de temelinden bizim olacak birtiyatro. İstanbul’un Kocamustafapaşa’sında bir “tiyatro doğuyor.”

-‘Hadi, oyna dübeşini...’

-‘Oynayamam Hasan Ağabey... Gözlerime inanamıyorum. Koskoca temeli kazdılar Hasan Ağabey...’

O gün akşama kadar sanırım 15-20 el tavla oynadık Hasan Ağabey ile ve ben her oyunda kaybettim. Ooooh ne güzel...”

Ertesi gün, daha ertesi gün hep yinelendi bu olay. Hasan Ağabey, beni Sami’nin kahvesinde, tavlada hep yenerken, tiyatro binası yavaş yavaş yükselmeye başladı.

-‘İşte sahne şurası olacak’ dediğinde, 15-20 adam hemen oraya üşüşüyor ve betonu döküp sahneyi yapmaya başlıyorlardı.

-‘Şurasını soyunma odaları için ayırdım...’

Hooop, 15-20 kişi araç gereçleri ile oraya seyirtiyorlardı.

Hasan Ağabey, elindeki çatallı değnekle toprağın üzerine çarpı işareti koyduğundan bu yana 2 aygeçmiş, kaba inşaat bitmiş, tiyatronun tavanının betonu dökülmüştü bile.

Sevinçten kabıma sığamıyordum.”

Ancak ekip üyeleri bile Kocamustafapaşa’da tiyatro açma konusunda ikircikli kalır. “Benorada yürüyebileceğine inanmıyorum dedim,” (N. Serezli, kişisel iletişim, Mayıs 2019), “Bilet fiyatlarını mecburen ucuz tutmak zorundaydık. Engin ile Gülriz batarsınız demişti”. (A. Erbulak, kişisel iletişim, Haziran 2019) “Bursa’da bir büyük kişi ile konuşuyordum geçenlerde. Nerede yapıyorsunuz tiyatroyu dedi bana, Kocamustafapaşa dedim. Kocamustafapaşa mı? Çokuzak dedi. Ben evet ama şeye çok yakın dedim. Nereye diye meraklandı. Kocamustafapaşa’ya çok yakın”. (Erbulak, 1989, 209)

Altan Erbulak, Metin Serezli ile birlikte tiyatrolarını Kocamustafapaşa’da açacağını duyurduğu sütununda, Metin Serezli ile kendi karikatürünü çizer. İkili ellerinde bavullarıyla yürümekte ve seyircilere ulaşmaya çalışmaktadır. Karikatür altında: Yok siz zahmet etmeyin. Biz size geliyoruz” yazmaktadır.

“Metin Serezli ile birlikte yıllarımızı verdiğimiz tiyatrodan ayrılınca yine bildiğimiz işi yapmaya karar verdik. Bildiğimiz iş tiyatroculuktu ama İstanbul’da aşağı yukarı on bin tiyatro filan vardı. Bu on bin tiyatronun dokuz bini Tünel’den Şişli’ye kadar bütün köşe bucağı doldurmuştu. Aralarına girmeye çalışsak iki ay içinde kim vurduya gidebilirdik... Kafamızı Beyoğlu’ndan İstanbul’a çevirdik İstanbul yakasına.” (Erbulak, 1989, s. 209)

Öte yandan, Kocamustafapaşa konusundaki ikilemini de kuruluş program dergisine şöyler: “Tiyatro ancak buralarda olursa tiyatro olurdu. Buralarda olursa para kazanabilirdik. Seyirci ancak buralara gelirdi. Yıllar yılı böyle öğrenmiş, böyle alışmıştık”

“Kocamustafapaşa nerede bilir misiniz? Sorum Kocamustafapaşalılara değil, sorum oradan öte oturanlara, oradan uzakta olanlara... Bilenler bilmeyenlere öğretsin. Kocamustafapaşa, Fatih ilçesinin sınırları içinde pırl pırl bir çevre. Fatih ise beş yüz elli bini aşkın kişiyle Türkiye’nin dördüncü büyük semti...Ve biz önümüzdeki yıl orada tiyatro yapacağız.” (Çevre Tiyatrosu, 1971)

Erbulak’ın bu haberi verdiği Taş Arabası sütununda, Metin Serezli-Altan Erbulak’a bir seyirci tarafından gönderilen bir zarf çizilmiştir, adres ise sadece Kocamustafapaşa-İstanbul’dur. Mahalle sözcüğünün Arapça kökenli olması nedeniyle, tiyatroya Mahalle yerine Çevre Tiyatrosu adını vermeyi kararlaştırırlar. “Çevre Tiyatrosu sizin çevrenizin, kısacası sizin tiyatronuz”. (Erbulak, Kim Kime Dum Duma program dergisi) Nevra Serezli de, Çevre Tiyatrosu’nun adının, o çevrenin gelmesini cesaretlendirmek için konulduğunu, ancak başarısını kanıtladıktan sonra İstanbul’un bütün semtleri, hatta çevre illerden bile seyirci çektiğini vurgular:

“Biz o zaman Kocamustafapaşa’nın adını bile bilmiyorduk. Metin ve Altan gidip baktılar ve İnşaat’a başlanmaya karar verildi. O dönem ilk Semt Tiyatrosu’nu kuranlardandırlar. Bu çok cesurca bir karardı, çünkü bütün tiyatrolar Beyoğlu çevresindeydi. Harbiye, Şişli, ve Taksim de olan tiyatrolardan sonra birden bire Kocamustafapaşa’ya gitmek o zaman için bana çok abuk bir şey gibi gelmişti, kimsenin gelmeyeceğini düşünüyordum. Fakat Altan ile Metin biz zaten Şişli’den gelenden çok Aksaray’dan Fındıkzade’den geleni istiyoruz diyorlardı. O çevre çok büyük bir alandı o nedenle tiyatro “Çevre” adını aldı. O çevre bize gelsin, bizde onların ayaklarına tiyatroyu götürelim diye düşündüler.” (Serezli, 2019).

Yazıda aynı zamanda, Kocamustafapaşa’da tiyatro kurulmasını isteyen her seyirci adayından sembolik olarak birer lira göndermesi için çağrı yapılmıştır. “Birer liralara ve milyonlar değerinde mektup aldım. Tiyatro kurmamızı istiyorlardı. Halk bir kere istemeye görsün, yaptıramayacağı şey yoktur”. (Çevre Tiyatrosu, 1971) Bu durum Kent Oyuncuları’nın Kenter Tiyatrosu’nun inşaatı için yaratmaya çalıştığı fondan farklıdır, bir anlamda moral ve destek için yapılmış bir hamledir.

İnşaatın büyük hızla ilerlemesi, ortaklarda hem heyecan hem kaygı yaratır

“Olaylar çok hızlı gelişmiş, konuştuğumuz haftasında “tiyatro binası”nın inşaatı başlamıştı. Ve ne benim, ne de Metin Serezli’nin cebinde 25 kuruş vardı ve bizim için uzun boylu, kır saçlı bir adam tiyatro binası yapıyordu.

-“Hasan Ağabey, niçin yapıyorsunuz bütün bunları? Herhalde bu işten çok para kazanacağınızı sanmıyorsunuz değil mi?”

-“Her şey para değildir ki. Bu çevre bana çok şey verdi. Buraya geldiğimde hiçbir şeyim yoktu. Buralara evler, apartmanlar, binalar yaptım ve şimdi çevreye teşekkür olarak bir ‘tiyatro’ yapıyorum. Fena mı?”

Görüldüğü gibi, Kocamustafapaşa’da tiyatro hareketinin temelleri idealist Hasan Zengin tarafından atılmış, birkaç tiyatronun açılıp kapanmasından sonra, Çevre Tiyatrosu ile tiyatro izleme alışkanlığı perçinlenmiştir. Nuri ve Halit Zengin, tezin yazıldığı tarihte halen faal halde olan Çevre Tiyatrosu’nun korunmasının babalarının vasiyeti olarak korunmasını istediğini belirtmişlerdir.

Eylül ayının ortalarında, “tiyatro binamızın” hemen hemen her şeyi tamamlanmıştı.

Koltukları, perdesi, ışıkları, soyunma odaları, hatta, gene Hasan Ağabey’in deyimi ile “dedikodu odası” bile hazır. Bu “dedikodu odası” oyuncuların “dinlenme salonu” idi. İşte Kocamustafapaşa’da bir tiyatro vardı artık.

Biz “beş kuruş” harcamamıştık, her şeyi o inanılmaz Hasan Ağabey yapmıştı. İş kontrata geldidayandı. Korka korka sordum.

-“Hasan Ağabey, kontrat?”

-“Ne kontratı. Biz birbirimize söz vermedik mi? Bir kağıt parçası sözümüzden kıymetli mi?”

-“Aman Hasan Ağabey, elektrik için gerekli bu. Şimdi söyle bana, aylık kaç para kira yazayım?”

-“Ne bileyim? Ne istersen onu yaz.”

-“Olur mu Hasan Ağabey? Bana kalırsa ben ‘1 Lira’ yazarım.”

Ve “1 Lira” yazdım kontrata. 1971 yılının Ekim, Kasım, Aralık aylarında koskoca tiyatro binasına ayda “1 Lira” kira ödedim.” (Erbulak, 1989, s. 83)

Hasan Zengin, Çevre Tiyatrosu'nun kuruluşu için hem sıfırdan bir bina yapmış, hem ilk aylarda kira almayarak desteğini sürdürmüştür, Ramazan döneminde büyük iftar sofralarında tiyatro sanatçıları Kocamustafapaşalılarla buluşturmuş, galalara, şimdi tebessümle hatırlanan memleketinden kilolarca muz getirterek renk katmış, tiyatronun kapanışına kadar her zaman arkasında durmuştur. Çevre Tiyatrosu'nun kurulmasında ayrıca Milliyet Gazetesi, gazetenin o zamanki sahibi Ercüment Karacan ve Türkiye İş Bankası'nın desteği vardır. Erbulak, pek çok dostunun sırt çevirdiği destek arayışını anlatırken, yukarıda adı sayılan kişi ve kurumlara özel olarak teşekkür eder.

Fusun Erbulak, Nedim Saban ile yaptığı görüşmede salonun halkı irkiltmemek adına mütevazı bir mimariye sahip olmasını ve bu amaçla tuvaletlerin alaturka yapılması gerektiğinde ısrarcı olduğunu söylemiştir. Zengin'in bu uyarısına kulak asmayan tiyatronun tuvaletleri daha sonra değiştirilmek durumunda kalmıştır. (F. Erbulak, kişisel iletişim, Mayıs 2019)

Bu arada, Erol Keskin yeni tiyatronun sanat politikası konusunda ikircikli kaldığı için ortaklıktan ayrılmaya karar verir:

“Kendi adıma kuracağım tiyatronun halka dönük, emekten yana olmasını isterim. İleride hesabını vermek isterim seçtiğim, seçeceğim oyunların. Sadece patron olmak yeterli değil benim için, özel girişimlere dayanılmaz bir yatkınlığım da yok. Amacım, yalnız kendi işimle geçimimi sağlamak da değil. Tiyatroya gelene kadar ekmek paramı çıkartacağım binlerce iş var. Onları denerim. Kafamdaki tiyatro, bunca yıldır gerçekleştiremediğim tiyatro adına bırakırım tüm uğraşlarımı. Dormen’de de kalacak değilim. Beni bağışlayın.” (Erbulak, 1989, s. 139)

Erbulak ile Serezli, Keskin'in bu kararından vazgeçmesi için, “Maaşları aksatmadan ödeyen, kulisi huzurlu, dedikodusuz, seyirciyi selamlarken kıvanan bir tiyatro topluluğumuz olacak yetmez mi?” savını öne sürerler. Keskin ise: “Sanat döktürmekle, iyi dekor, iyi kostümve iyi kadroyla yetineceğiz, öyle mi? Ne ileteceğiz peki? Ne diyeceğiz oyunlarımızla? Karı- koca aşık üçgenini mi işleyeceğiz, toplumumuz bunca kıpırtı içindeyken?” diye yanıtlar.

Keskin, bu kararının ardından Şehir Tiyatrosu'nda *Oppenheimer Davası*'nda oynayarak, Türkiye tiyatrosundaki ilk belgesel oyunundaki başarısıyla tarihe geçer ve uzun yıllar boyunca, kurumun yetkin bir oyuncu, yönetmen, genel sanat yönetmeni, eğitmeni olarak sanatsal misyonunu gerçekleştirmeyi hedefler. 1993'te Tiyatrokare'de *Oleanna*, 2006'da *Salı Ziyaretleri* ve 2007'de Tiyatro Ayna'da Sarah Bernhardt'ın *Anılar* oyunları dışında hiçbir özel tiyatroda oynamaz. Tiyatro 71'de yayımlanan Serezli- Erbulak

röportajında şöyle yazar: “Bizeuymadıkça dünya tiyatrosundan örnekler vermeyi şimdilik düşünmüyoruz. Çünkü anlatılacak,söylenilecek pek çok derdimiz var. Bunun ötesinde halkımızın da fazlasıyla gülmeye ihtiyacı var. Tiyatromuzda bu iki sorun birbirine kaynaştırılmış olarak sürdürülecektir”. (Tiyatro 71, 1971)

“Çevre’ye politik tiyatro diye başlanmadı. Ama asıl gaye doğruları söylemek, Devekusu Kabare gibi biraz bir şeylerin altını çizmek ve sanatçı ruhunun ileriliğini yansıtmak gibi amaçları vardı. Kabare gibi değildi ama her zaman bir sözü olan oyunlar oynamaya çalıştık. Didaktik tiyatro değil ama içi boş oyunlar oynamamak amacımız vardı.” (Serezli, 2019)

Araştırmacı, Füsun Erbulak ile söyleşisinde (kişisel iletişim, Mayıs 2019) Çevre Tiyatrosu’nun, halicin ötesinde farklı dönemlerde tiyatro yapan topluluklarla nasıl bir farkı olduğunu sormuştur: “Onlar sırf komedi oynuyorlardı, illa ki iki replikte bir güldüreceklerdi.

Tabi Altan ile Metin de güldürüyordu ama onlar gibi değildi. Gençlik özellikle bunu çok sevdi. Böyle bir semtte yapmak, deneysel bir şeydi, bir cesaretti.” yanıtını alır.

Füsun Erbulak, tiyatronun hedefini şöyle özetler: “Çevre Tiyatrosu yepyeni bir olguydu. Erol Keskin’in aramızdan ayrılması, bendeki değişimi geliştirdi. Erol haklı çıkmıştı. Oynamayı tasarladığımız sulu komedileri sahnelemek elimizde değildi artık... Yüzsüz Zühtü’yü aynı süreç içinde seçtik ilk oyun olarak.” (Erbulak, 2019, s. 139).

Tiyatronun açılışı için seçilen Yüzsüz Zühtü’nün yazarı Kandemir Konduk, o dönem tersanede çalışan bir işçidir, aynı zamanda iyi bir tiyatro seyircisidir. Altan Erbulak’ın yazısında tiyatronun kurulacağını öğrendiği gün, kendisini tanıtan bir yazı yazar. Füsun Erbulak, mektubu cevaplamış ve Kandemir Konduk’u oyun yazma konusunda cesaretlendirmiş, “Tamam kardeşbekliyoruz.” yazmıştır.

“Ben de o zaman tersanede çalışıyorum, oradan 2 ay ücretsiz izin aldım. Bir akasya ağacının dibine oturdum, kafamdaki oyunu yazmaya başladım. Bu arada bir parantez açmak istiyorum. Ben inanılmaz bir tiyatro hastasıydım, bir oyundan çıkıp birine giderdim. Bütün oyunları takip ederdim ama hayatımda bir tane oyun okumuşluğum yoktu. 2 ay çalışıp Yüzsüz Zühtü oyununu yazdım ve tek nüsha halde onların Elmadağ’daki evlerine gittim. Ama evde bulamayınca kapıcıya bıraktım. Oapartman aynı zamanda İsrail Başkonsolosu Elrom’un kaçırıldığı yerdı ve o günlerde son derece hareketli günler yaşanıyordu. Sonrasında Altan abi defalarca sen nasıl kapıcıya emanet edersin tek nüshayı, adam alıp atsa ne yapardık demiştir.”

Çevre Tiyatrosu’nun oyun seçimi ve dramaturji sorumluluğunu üstlenen Füsun Erbulak oyunu çok beğenir. O dönem kendini kanıtlamış olan yazarlara ait altı proje rafa

kaldırılır ve Yüzsüz Zühtü üzerine çalışmaya başlanır. Oyun çok uzun olduğu için baştan sona kesilir, hatta Nevra Serezli, Metin Serezli'nin Kandemir Konduk'a oyunun iki kişi tarafından mı yazıldığını sorduğunu gülümseyerek anımsar. Serezli'ye göre oyunun bazı bölümleri profesyonel birinin elinden çıkmış, bazı bölümlerinde ise deneyimsizlik açığa çıkmaktadır. (N. Serezli, kişisel iletişim, Mayıs 2019)

Nuri Zengin de, büyük başarı elde eden oyunun hiç tanınmayan yazarının kim olduğunun sorgulandığı, hatta Kandemir Konduk adının takma olup olmadığının tartışıldığını hatırlar. (N. Zengin, kişisel iletişim, Haziran 2019) Yüzsüz Zühtü ile büyük başarı elde etmiş olan Konduk, daha sonra Çevre Tiyatrosu'nun Deli Deli Tepeli ve Işıklar Neden Karardı başta olmak üzere pek çok oyun, senaryo ve öykünün yazarı olarak yerini alacaktır.

Kandemir Konduk'a (kişisel iletişim, Mayıs 2019 kendisini Yüzsüz Zühtü'ye yazmaya yönelten itkiyi sorulduğunda, “Kendi içinde bulunduğum sınıfla ilgili bir şeylere tepki göstermek istiyordum. O sırada işçiydim. Geçim sıkıntısı var, eşitlik yok ülkede bütün bunlara tepki olarak yazdım. Yüzsüz Zühtü git gide yüzünü kaybediyor, biraz da absürd bir anlatımı vardı.” yanıtı alınmıştır.

Çevre Tiyatrosu, 6 Ekim 1971'de Yüzsüz Zühtü ile açılır. Oyunu Altan Erbulak yönetmiştir, dekor Teoman Orberk, kostüm Sema Bilir, müzik Oğuz Zulik'e aittir. Oyunda Metin Serezli, Altan Erbulak, Nevra Serezli, Füsun Erbulak, Mete İnselel, Hikmet Karagöz, Savaş Kalkan, Serpil Şafak, Mehtap Demirci, İbrahim Şirin, Demir Serezli rol alır. Oyun kapalı gişe olarak 395 kez oynanır.

“Yüzsüz Zühtü düzene başkaldıran kişidir. Toplumsal çelişkilerden ötürü yabancılaşıyor içinde bulunduğu çevreye karşı. Akılcı bir tarafı da var üstelik. Doğruları görebilen ama içinde bulunduğu toplumun yaşamıyla çelişen bir kişi olmaktan öteye gidemiyor sonunda. Irmağın yatağını değiştirmek için bunca yıl uğraşan Zühtü, kurtulmanın yollarını toplumdaki bireyin başkaldıracılığıyla gerçekleştiremeyeceğini anlaması akılcılığını doğrulamaktadır. Düzen değişmedikçe Zühtü, kurtulmanın düşçülük olacağını sonunda kavrar.” (Asilyazıcı, Tiyatro 71, sayı 1, s. 39)

Bir gün Milliyet Gazetesi'nde Yüzsüz Zühtü'nün Çin turnesinden bir fotoğraf paylaşılır. Oyunun Türkçe afişi Pekin sokaklarında asılıdır. Çin'in dışarıya kapalı komünizm rejiminde böyle bir turne yapılıyor olması şaşkınlık yaratır. Daha sonra bunun çocuk ruhlu Altan Erbulak'ın muzırlıklarından biri olduğu anlaşılır. Erbulak, Milliyet'te çalışma arkadaşı olan Sami Kohen'den böyle bir ricada bulunmuş, Kohen de çok ses getiren Çin ziyaretinde bu afişi asmayı kabul etmiştir. Ancak, Mao dönemindeki Çin'de,

devrim muhafızlarına aldırış etmeden yabancı dilde, belki de propaganda niteliğindeki afiş asıyor ve bu afişin önünde fotoğraf çektiriyor olmanın bedelini neredeyse tutuklanarak ödeyecektir. Neyse ki, Türk diplomatları araya girerek, olayın büyümesini önlerler (Kohen, Nisan 2020).

İkinci sezon Kim Kime Dum Duma ile açılır, bu oyun da 343 kez seyirciyle buluşur. Perdelerini sekiz yıl boyunca açık tutan Çevre Tiyatrosu'nda daha sonra sırasıyla Necati Beyi Görmek İstiyorum (285 temsil), Deli Deli Tepeli (403 temsil), Utanmıyorum Üşüyorum (125 temsil), Elemterefış (137 temsil), Pamuk Eller Cebe (89 temsil), Nalınlar (148 temsil), Işıklar Neden Karardı (251 temsil) oynanır. Tiyatronun son oyunu ise Olur Böyle Vakalar'dır. Olur Böyle Vakalar'dan önceki dokuz oyun Kocamustafapaşa ve turnelerde 2159 kez perde açmıştır. Çevre Tiyatrosu, yaklaşık olarak 1 milyon 500 bin izleyiciye ulaşmıştır.

Çevre Tiyatrosu sekiz yıl içinde sadece tek konuk yönetmen olarak Yılmaz Gruda ile çalışmıştır. Beş oyun Metin Serezli, dört oyun Altan Erbulak tarafından sahneye konulmuştur. Nevra Serezli, Metin Serezli, Altan Erbulak tüm oyunlarda, Füsün Erbulak on prodüksiyonun dokuzunda yer almıştır. Aralarında Ercan Yazgan, Mete İnselel, Ayşen Gruda, Göksel Kortay, Hüseyin Kutman, Kerem Yılmaz, Nevzat Açıkgöz, İhsan Bilsev, Selahattin Güney, Tuluğ Çizgen, Güler Öktem, Filiz Bozkurt, Adil Şengül gibi isimlerin bulunduğu 35 farklı oyuncu yer almıştır. Erdinç Akbaş, on oyunun sekizinde, Ayten Güvenç yedisinde, Muhsin Kurtaran, Mehtap Demirci, Hikmet Karagöz altısında oynamıştır.

Nevzat Açıkgöz, ayrıca Çevre Tiyatrosu bünyesinde Kuklacı Amca ve Bizler Çocuk Oyuncuları'nı kurmuş, 31 Aralık 1977'de ilk çocuk oyununu sergilemiştir. Çevre Tiyatrosu'nun kapanmasıyla sona eren bu girişimin en ilginç yanı ise 15 kişilik kadroda, Nevzat Açıkgöz hariç herkesin çocuk oyuncularından oluşmasıdır.

Dormen ekolünde, tiyatronun önemli bir paydaşı olarak tanımlanan sahne amirliği geleneği de devam etmiş, yedi oyunun sahne amirliğini Muhsin Kurtaran, iki oyununkini Demir Nuyan, bir oyununkini de Demir Serezli yürütmüştür. Çevre Tiyatrosu, emeğe saygı ile öne çıkmış, ayrıca Metin Serezli'nin sahne-ışık teknisyenliği konusundaki hassasiyeti nedeniyle her program dergisinde teknisyenlerini de öne çıkartmıştır. Selahattin Güney Çevre Tiyatrosu'nun kuruluşundan kapanışına kadar bütün oyunlarının sahne teknisyenliğini yapmıştır. Ayhan Güldağları, Şerafettin Güney, Coşkun Aslan, Şevket Devrim de ışık ve efekt düzenlerini yürütmüşlerdir. Sema Bilir ve Nevra Serezli

çeşitli oyunların kostüm tasarımlarını, Altan Erbulak, Arto Berberyan, Teoman Orberk de dekor tasarımlarını yapmıştır.

Çevre Tiyatrosu'nun kurulduğu günden kapandığı güne kadar, tüm idari işleri Vehbi Altan tarafından yürütülmüştür. Hesap kontrolü ise Altan Erbulak ile Metin Serezli arasında her yıl dönüşümlü olarak yapılmıştır. “Bir sene Altan ilgileniyordu para işleriyle, diğer sene Metin. Ama Altan'ın parayla ilişkisi hiç yoktu. Metin de olduğunda daha rahat idare ediyorduk. Altan vurdumduymazdı, oynardı işini yapardı ama ne girmiş ne alınmış çok karışmazdı.” (Erbulak, 2019, 78).

8 yılda yalnızca 10 oyun oynandığı göz önüne alınırsa, özellikle ilk dört sezonda bütün sezonun tek prodüksiyonla devam ettiğini görürüz. Bu da Çevre Tiyatrosu'nun sadece Kocamustafapaşa çevresinden değil, bütün İstanbul'dan geniş bir seyirci kitlesi edindiğinin bir başka göstergesidir. Üstelik, dönemde online bilet satışı olmadığı, gişeden telefonla yapılan rezervasyonların oyundan 2 gün öncesine kadar opsiyonlandığı düşünülürse, seyircinin bir oyunu izlemek için Kocamustafapaşa'ya iki kez gitmek durumunda kalarak ekstra emek harcadığı göz önüne alınmalıdır.

Çevre Tiyatrosu'nun en çok tutan oyunlarından biri olan Deli Deli Tepeli kabare türünde yazılmıştır. Deli Deli Tepeli'nin, Çevre Tiyatrosu'nun en sevilen ve en çok seyirci bulan oyunlarından biri olduğunu yukarıda belirtmiştik. Oyun kendilerini Baltacı Mehmet Paşa, Şekspir, Kazanova, Brigjitte Bardot, Kleopatra, Patrona Halil, Napolyon, Harun Reşit, Zeki Müren gibi starlar ya da tarihi kişiliklerle özdeşleştiren kişileri anlatır. Bu oyun da Yüzsüz Zühtü gibi, Çevre Tiyatrosu'nun kuruluş ilkelerinden neredeyse bütünü içinde barındırır.

“Sözümü deliler söyleyin istedim. Sonunda deli olmadıkları anlaşılabilir, baştan deli sanılan kişiler söyleyin istedim... Neden biliyor musunuz? Gerçek yaşantıda da durum böyledi ondan. Baştan deli diye bakıyorlardı herkesin bildiğini uluorta söyleyenlere... Delilikti çünkü bunu yapmak. Akıllılıktı! Susmak... Sonra bir gün deli olmadıkları anlaşılıyordu deli deyip geçtiklerimizin. Ya da cezaevinde kendilerine birer köşe seçtiklerimizin! Deli olmadıklarına, haklı olduklarına, üstelik yürekli olduklarına inanıp saygı duyuyorduk. Aslında biz de onların deli olmadığını biliyorduk. Ama savunabilir miydik onları hiç.” (Konduk, Deli Deli Tepeli program dergisi).

Fusun Erbulak ise oyunu Konduk'tan farklı biçimde yorumlar:

“Söz konusu kişiler her ne kadar Harun Reşit, Kleopatra, Baltacı gibi ulaşılmaz görüntülere bürünmüşler de aslında basit bir sekreter, memur, şairdirler. Sık sık rastladığımız, olağan kişilerdir kısacası tümü. Kendilerine dokunan, kendilerini yakından ilgilendiren sorunlar

aracılığıyla tepki gösterirler. Gösterdikleri bu tepki baskı organlarınca anarşistlik, kışkırtıcılık olarak tanımlanır. Oysa genel olarak ilerici bile değildirler. Salt bireyci, doyumsuz, sınıf değiştirme çabası içinde kişilerdir. “(Kim Kime Dum Duma program dergisi).

Görüldüğü gibi Erbulak, Konduk gibi deliliği cesaretle değil bilinçsizlikle özdeşleştirir ve seyirciye şu çağrıyla yapar:

“Bilimsel gerçeklerle akıl yolu öylesine kesin, geçerli ve olumludur ki, en bilinçsiz, en umursamaz, en vurdumduymaz kişi bile belli olaylar aracılığıyla sezinler bazı verileri. En azından temel sorunun ekonomik olduğunu kavrar. Onca güç bir olay değildir doğru dünya görüşünü savunmak. Hele her an, yaşamının tümünde böylesine bir dünya görüşünün sağlayacağı nimetlerden bu denli yoksun halk kitleleri için. Güç olan devrimci olmaktır. Bu da herkesten beklenemez. Halkın büyük çoğunluğundan beklenilebilen ise, başı sıkıştığında kendini devrimciye yakın hissetmesi, onu anlamasıdır. Bu da ilericilerin haklı olduğunu kanıtlar.”

Türkiye’de ilk sergilenen Dario Fo oyunu olan Elemterefış (Ergün Erenel) oyunuyla Çevre Tiyatrosu’nun en tutmayan oyunudur. Utanmıyorum, Üşüyorum da diğer oyunlar kadar ilgi görmemiştir.

Çevre Tiyatrosu Kandemir Konduk’tan 3, Necati Cumalı’dan 1, Suphi Tekniker’den 1, Muzaffer İzgü’den 1, Vural Sözer’den 1 yerli oyun oynamıştır. 10 oyunun 7’sinin yerli olması o dönem en çok yerli oyun oynayan tiyatrolardan biri olmasını sağlamıştır. Ayrıca tiyatroya Kandemir Konduk gibi bir yazar kazandırmamakla kalmamış, oyuncu Suphi Tekniker’in de ilk yazdığı oyunu sergilemiştir. Türk oyun yazarlarıyla tam bir uyum içinde çalışmıştır. Ayrıca ikisi daha önce oynanan Fare Kapanı ve Bugün Git Yarın Gel oyunlarını adapte etmiş, ayrıca Dario Fo’nun Türkiye’deki ilk oyununu adaptasyon olarak sahnelemiştir.

Repertuvar politikasına bakıldığı zaman, Kandemir Konduk’un Yüzsüz Zühtü oyunu ile başlayan ve Suphi Tekniker’in Kim Kime Dum Duma oyunuyla devam eden, Deli Deli Tepeli ile doruğa ulaşan özgün tiyatro biçiminin yavaş yavaş değiştiğini, daha önce Dormen Tiyatrosu’nda oynanan oyunların adaptasyonlarına başvurulduğunu, Nalınlar gibi oyunların tekrarlandığını gözlemleriz. Genco Erkal (kişisel iletişim, Temmuz 2019) ve Haldun Dormen (kişisel iletişim, Haziran 2019)’de, Çevre Tiyatrosu’nun özgünlüğünü giderek yitirdiği savına katılmışlardır. Öte yandan, kuruluş amacındaki halkı siyasi açıdan bilinçlendirirken, güldürmek hedefi her oyunda tutturulamamış, bazen terazi farklı yere kaymıştır. (Elemterefış’in, Utanmıyorum Üşüyorum’un komedi beklentisini sağlayamaması, Necati Bey, Nalınlar’ın ise siyasi

açından sözünün zayıf kalması gibi) Ancak, Füsun Erbulak, komedilerde en azından yanlış mesaj verilmekten kaçınıldığına dikkat edildiğini vurgular. (Necati Beyi Görmek İstiyorum program dergisi)

Çevre Tiyatrosu kurulduğu zaman Hayati Asilyazıcı, bu tiyatronun özgün ve biricik yapısına değinmiş, Çevre Tiyatrosu'nun özlenen anlamda bir halk tiyatrosu olacağını düşündüğünü belirtmiştir:

“Tiyatronun niteliğini, başarılan işi ve girişimi olumlu bulmamın nedeni özel tiyatroların henüz böyle bir çalışma düzenini gerçekleştiremediklerindendir. (...) Gerçek anlamda halk tiyatrosu kavramının ne olduğunu bilmeden, Batı ülkelerinden aktarmalar yapmanın geçerli olduğunu sanmak safdillik olur elbet... Az gelişmiş bir ülke için gerekli olan halk tiyatrosu ile uygar, ileri ülkelerin düşündüğü anlamda halk tiyatrolarının başka başka nitelikleri olacaktır. Çevre Tiyatrosu özel bir girişim. Kanımızca şaşırtıcı olan yönleri de buradan ortaya çıkmaktadır... Kocamustafapaşa gibi tiyatrodan çok kopuk çevreden böylesine coşkun bir seyirci kitlelerini bulup çıkartmak büyük başarıdır. İlk kez bu soy bir denemenin içine girdikleri halde, yabancılaşmadan konuyu ve sorunu çözümlemeyi başarmışlardır. Çevre Tiyatrosu, bir iki yıl bu denli bir çalışma temposuyla yaşamını sürdürürse, halka giden en iyi tiyatro ve belki de tek tiyatro olabilecektir.” (Tiyatro 71, Sayı 1, s. 37)

Çalışmada daha önce bahsedildiği üzere, ABD'den yeni dönen Haldun Dormen'in Akis Gazetesi'nde kapak olması, ancak tiyatrosunu kurduğu birinci yıldan sonra aynı dergi tarafından ağır biçimde eleştirildiği gibi, Tiyatro 72, bir yıl önce halka giden en iyi ve belki de tek tiyatro olabilecek tiyatro olarak göklere çıkardığı tiyatronun ikinci oyununu eleştirir. “Kim Kime Dum Duma gerek tiyatro, gerekse dünya görüşü açısından yanlışları doğrularından ağır basan bir oyundu... Bir yıl önce umut veren bir topluluk, ikinci yılını Altan Erbulak'ın sırtında tüketerek ayakta kaldı.” (Tiyatro 72, 1972, s. 12)

Füsun Erbulak, ertesi yılki Tiyatro Dergisinde “Yarına Belgeler” başlığıyla yayınlanan yazısında bu eleştiriye cevap vermiştir: “Siz değil miydiniz star sisteminin oyun kötü olduktan sonra hiçbir işe yaramayacağının çığırkanlığını yapan? Dormen Tiyatrosu'nun kapanışını bu gerçekle bağdaştırın?” (Tiyatro 73, 1973, s. 25)

Erbulak yazısında oyunun Ankara turnesinde 34 farklı noktadan sansürlendiğini belirtmeden geçemez. Oyunun siyasi içeriği için ise şöyle yazar:

“Bu oyun sınıf meselesini açık seçik vurgulayıp, insan ilişkilerini saptırmadan, sınıfsal gerçeklerine uygun olarak yansıtmakta, kesin olarak ne lümpen proleteriyayı göklere çıkartıp, ne de büyük burjuvaziye hoş görülü bir tutum takınmaktadır. 12 Mart sonrasındaki oyundaki dramatik olayın izin verdiğince (henüz epik oynamak haddimiz olmadığından) demokratik açıdan karşısında olunması görev olan sorunlara değinilmektedir. (...) Tiyatro 73 dergisindeki

yazının sahibi Çevre Tiyatrosu'ndan bugünkü çizgisini ummamış olan bir kişidir. Oysa bulvar komedileriyle işe başlamış olsak, haddimizi bilmiş olacaktık. Nemize bizim tarihsel maddeciliği hor görmemek? Diyalektiği hiçe sayıp, hâkim sınıfın yanı başında yer alan iş yerlerinde çalışmış olmak, insanın elinden değişmek, sıçramalı aşama yapmak hakkını almaktır.” (Tiyatro, 1973, 24).

Çevre Tiyatrosu'nun 12 Mart sonrasında kurulduğu Füsun Erbulak tarafından bu yazıda da vurgulanmaktadır. O dönem siyasi tiyatro eğilimli tiyatrolar epik biçemi çoğunlukla asık suratla gerçekleştirirken, bu tiyatronun ayrıca güldürmek gibi bir hedefi vardır. Üçüncü bir hedef ise, halkın sorunları halkın dilinden anlatmaktır. Aslında, bu üç hedef aynı amaca hizmet etse de, bazen ağırlık dengesi gözetilemediği için sapmalar olabilmektedir. Halk oyuna gülerken, kendini soyutlayabilmektedir. Oyunun siyasi mesajı komedinin içinde kaybolabilmektedir.

Füsun Erbulak, “Halkın Tiyatrosu” yazısında bu durumu daha ayrıntılı biçimde şöyle dile getirir:

“Akıl yolunda olan bütün girişimlerde olduğu gibi, tiyatro dalında da halktan yana olmaya karar vermiş tiyatrolar arasında ayrılıklar baş gösterir. Kimi topluluk kesin ilerici, kimi ılımlı, kimi de bozguncu niteliğe bürünür. Hangi tutumun doğru olduğuna karar vermek için anahtar şu olmalıdır. Karşısına çıktığım seyirci kitlesinin çoğunluğu neyi, nasıl değerlendirmektedir, onu bir sonraki aşamaya nasıl yönleltebilirim, karşısında boy gösterdiğim kişilerin hayat koşulları, ekonomik durumları, yapıları, umut, sevinç ve küskünlükleri nedir? Onları en iyiye, en güzele, en doğruya götürecek gerçekleri nasıl dile getirmeliyim? Çevre Tiyatrosu kanımca bu görevi yerine getirmiştir.” (Necati Beyi Görmek İstiyorum program dergisi).

Kandemir Konduk, Yüzsüz Zühtü program dergisinde, “Görmezler şu halimizi/ Anlatsak kimse dinlemez/ Duyup da hiç sesimizi/ Bizimle kimse inlemez.” diyerek ekseninde halkı kahraman alan bir tiyatro anlayışını vurgular. Ancak, birkaç yıl sonra kaleme aldığı Işıklar Neden Karardı'da, Erbulak'ın “Halk Tiyatrosu” yazısındaki sorunsala değinir:

“Biliyordum ki ışıkların kararmaya başlaması üzerine, sizler de artık Işıklar Neden Karardı demeye başlamıştınız... Bu durumu görünce, ben de bakkaldan bir düzine mum alıp, başladım gördüklerimi yazmaya... Meğer ben geceleri mum ışığında bu oyunu yazarken sanki sizler çöken karanlığın farkına varıyor, fakat ya adam sen de diyormuşsunuz, ya da gelen agram, giden paşam diyerek aldırımıyormuşsunuz gibi”. (Işıklar Neden Karardı program dergisi).

Füsun Erbulak halkı bilinçlendirme ve tiyatro yoluyla toplumda bir değişim tetikleme hedefini şöyle açıklar:

“Seyircimizden tepki geldikçe, seyircimiz örgütlenip, bilinçlendikçe, çalışanlar seyircimizin büyük çoğunluğunu giderek oluşturdukça, bizler de gelişecek ve başkaca toplumsal deperi olan kesin gerçekleri, kanunları sergileyecek ve hatta zaman zaman çözüm önerebileceğiz... Seyircimize ileriye dönük bir dünya görüşü adına tad verebiliyorsak, ne mutlu bizlere!” (Utanmıyorum Üşüyorum program dergisi)

Altan Erbulak ise, Tiyatro 73 Dergisi’nin eleştirisine, “Seyircilerle Sohbet” başlığıyla ağır bir yanıt verir:

“Bir tiyatro olayının gerçekleşmesi için şu üç ögenin yanyana olması kaçınılmaz bir koşuldur. Toplumun yararı için yazılmış bir oyun, bu oyunu seyirciye aktarabilecek yetenekli ve güçlü oyuncular, en önemlisi salonu dolduracak seyirciler. Biz bu üç ögeyi birleştirip tiyatro olayını gerçekleştirdiğimiz için mi suçluyuz? Biz halk olduğumuz için mi suçluyuz? (Necati Beyi Görmek İstiyorum program dergisi)

Öte yandan, Metin And’ın Elli Yılda Türk Tiyatrosu yapıtında Çevre Tiyatrosu’nu konumlandığı kategoriye de içermektedir. “Türk Tiyatrosu’nu en iyi bilen biri olarak tanımladığımız Metin And, bir sürü ansiklopedik yanlışın yanı sıra, hiç seyretmediği Çevre Tiyatrosu için iş ve sürüm tiyatrosu yargısını vermiş... Zahmet edip bir kere oyunlarımızı onurlandırsaydın, sanırım yargın başka türlü olurdu.” (Necati Beyi Görmek İstiyorum program dergisi)

Çevre Tiyatrosu’nun üçüncü yılında oynanan Necati Beyi Görmek İstiyorum, daha çok komedi özelliğiyle öne çıkar. Füsün Erbulak, program dergisinde bir özeleştiri yapmış, “Şunu da itiraf etmek gerekir ki, üçüncü eserimiz Necati Beyi Görmek İstiyorum, diğer iki oyunumuzla kıyaslanamaz. Namuslu bir güldürüdür sadece. Yanlış, zararlı bir birikim sağlayacak yönü yoktur. Sizlere hoşça vakit geçirtcekti.” demiştir. (Necati Beyi Görmek İstiyorum program dergisi) Tiyatro 1973 (Sayı 17), eleştiri fırsatını kaçırmamış, tüm tiyatrolar kronolojisinde, oyunu “Sizin Necati Beyi Görmek isteyeceğinizi hiç sanmıyorum” diyerek tanıtmıştır.

Çevre Tiyatrosu’nun devam ettiği sekiz yılı değerlendiren Nevra Serezli, ““Altan ile Metin futbol dışında hiç kavga etmedi.” demiştir. (N. Serezli, kişisel iletişim, Mayıs 2019) Ancak gerek Ayşe Erbulak ile yapılan görüşmede (kişisel iletişim, Haziran 2019), gerek son oyunun program dergisinde Serezli-Erbulak imzasıyla yazılmış olan: “En büyük arzumuz sizlerle birlikte olabilmektir sevgili seyircilerimiz. Ama çeşitli nedenlerle, hiç de istemediğimiz halde bir süre için birbirimizden ayrı kalabiliriz” tümcesinin satır aralarında da ekip içi gerilimin büyümemesi amacıyla, daha sezon başında kapanma kararı verildiği anlaşılmaktadır. Çevre Tiyatrosu, hiçbir borcu olmadan

kapanan ender tiyatrolardan biridir. Kapanışının nedeni ekonomik değildir. Nevra Serezli (kişisel iletişim, Mayıs 2019), Altan Erbulak'ın 1978 yılında iş yükünden dolayı da yorgun olduğunu ve ara vermek istediğini belirtmiştir.

Siyasi koşullar ağırlaşmış, çok kültürlülüğün simgelerinden biri olan, 2 bin 500 kişinin dirsek dirseğe oyunlar, filmler izlediği Kocamustafapaşa'da siyasi kutuplaşmalar artmıştır. Nevra Serezli (kişisel iletişim, Mayıs 2019), günün siyasi koşullarını şöyle özetlemiştir: "1978 yılında tiyatronun yanında baskınlar oldu, oyun oynarken silahlar patladı. İnsanlar tiyatroya gelmeye korkuyoruz dediler."

Çevre Tiyatrosu, Nalınlar adlı oyunun İzmir turnesiyle sonlanmıştır. Füsün Erbulak (kişisel iletişim, Mayıs 2019), o gün Belkıs Dilligil'in bu zorunlu ara konusunda kendilerini uyardığını ve tiyatro bir kez kapanırsa, bir daha açılmayacağını söylemiştir. Ancak, Nalınlar'ın 1978 İzmir Açık hava turnesini anımsayan Serezli, seyirci profilinin de değiştiğini ve bundan da rahatsızlık duymaya başladıklarını belirtir. (Nevra Serezli, kişisel iletişim, Mayıs 2019)

Nedim Saban, Metin Serezli ile 2007 ile 2010 yılları arasında Tiyatrokare bünyesinde çalışmış ve Çevre Tiyatrosu'nun oyunlarından birinin repertuvara alınarak, geleneğin yaşatılması konusunda bir adım atmayı teklif etmiştir. Ancak Serezli, Çevre Tiyatrosu'nun o günün koşullarında değerlendirilmesi gerektiğini, metinlerin tekrarlanmasının artık anlam taşımayacağını belirtmiştir. (Nevra Serezli, kişisel iletişim, 2007-2010)

Son oyunun program dergisinde Metin Serezli-Altan Erbulak imzasıyla bir özeleştiri ve durum değerlendirmesi yapılmıştır:

"Bir tiyatroda sekiz yılda sadece on oyun oynanması tarihsel mutluluktur. Bir zamanlar bir Çevre Tiyatrosu vardı. Bizi güldürdü, eğlendirdi, ama güldürürken düşündürdü, evrende olup bitenlerin bir hesabını yapardı, ne iyiydi dersiniz ölçülemeyecek kadar büyük bir mutluluk duyacağız. 1971'de bizlere Kocamustafapaşa'da tiyatro olur mu? Kim gelir? Kim anlar? diyenler yıllar önce sustular. İstanbul'da tiyatro yalnız Kocamustafapaşa'da olur demeye başladılar. Evet biz Kocamustafapaşa'ya geldik ama burada tiyatroyu siz yarattınız. Bizlere güç verdiniz, yol gösterdiniz. Sizler, sevgili seyircilerimiz, sadece Çevre Tiyatrosu'nun varlığını değil, Türk Tiyatrosu'nun da varlığını kanıtladınız."

Çevre Tiyatrosu, tiyatronun tekrar Haliç'in ötesine dönmesinin yanı sıra, aynı zamanda adı bile bilinmeyen bir semtin İstanbullular tarafından keşfedilişini de gerçekleştirmiştir. Bu, başlı başına bir başarıdır. Tezin yazıldığı tarihe kadar, Türkiye'de

hiçbir zaman kent merkezi dışında bir semtte arka arkaya onlarca tiyatro açılmasına tanık olunmamıştır.

“Kimsenin adını bile bilmediği bu semt, tiyatrolar nedeniyle tanındı. Öyle ki, Akbank, Ziraat Bankası, İş Bankası çocuk tiyatrolarını bu semte getirdi. Çok büyük ilgi topladılar. Sonra, giderek bankalar, zengin semtlere gittiler. Çocuk tiyatrolarını, oralarda sahnelediler.” (Cumhuriyet, 1 Ocak 1987) Yahya Kemal’in fakir, ücra İstanbul diye tanımladığı Kocamustafapaşa, Çevre Tiyatrosu sayesinde kültürel bir zenginlik olarak kent hafızasında yer edinmiştir.

Çevre Tiyatrosu halen örnek alınabilecek bir pilot semt tiyatrosu çalışmasıdır. Araştırmacı, Nevra Serezli’ye, “Tiyatro bugünlerde kurulsa, mahalleliyle aynı sinerjiyi yaratabilir miydi?” sorusunu yöneltmiş ve “Şimdi olmazdı, çünkü o zaman mahalle kültürü vardı. Mahallenin bize kattıkları oldu ama bizim de mahalleye kattığımız çok şey oldu” cevabını almıştır. (N. Serezli, kişisel iletişim, Mayıs 2019) Füsün Erbulak da, mahallenin kozmopolit yapısının büyük bir etken olduğunu, Ermeni ve Rum seyircilerin varlığının önemli olduğunu belirtmiştir, Nuri Zengin de aynı konuyu vurgulamış: Paskalyaları beraber kutlardık, ancak ASALA terör örgütünün yurtdışı eylemlerinden sonra, Türkiye’deki Ermeni nüfusun kendini tehdit altında his ettiğini belirterek: “İstanbul’u terk etmeye ya da korkudan kimliklerini gizlemeye başladılar” diye özetlemiştir. (N. Zengin, kişisel iletişim, Haziran 2019) Erbulak (kişisel iletişim, Mayıs 2019), araştırmacının, “Çevre Tiyatrosu, Kocamustafapaşa dışında bir yerde kurulsa, yine semt tiyatrosu olur muydu?” sorusunun kısmi olarak yanıtlamıştır. Erbulak, aynı zamanda mahalle esnafıyla sıcak ilişkiyi, “Meyvenin parasını almaz, davetiye isterlerdi” örneğiyle ifade etmiştir.

Tiyatro pasajındaki sahaf ve anahtarcının halen ayakta kaldığını, ancak mahalle kültürünün önemli ölçüde yitirildiğini belirtmek gerekir.

“Serezli: Tiyatro yöneticisi olarak bütün isteklerinizi gerçekleştirebildiniz mi?

Adil Şengül: İsteklerimin yüzde beşini bile gerçekleştiremedim. Zaten tiyatromu kapatmamın nedenlerinden başta geleni de, bu oldu.

Serezli: Gelecek yıllarda ne yapmak istiyorsunuz?

Şengül: Kocamustafapaşa’da inandığım bir tiyatrodaki çalışmazsam, yine Kocamustafapaşalılara hizmet edeceğim. Galeri Adil adlı konfeksiyon mağazamda halka ucuz satarak!” (Elemterefiş program dergisi).

Kocamustafapaşa’da ilk tiyatroyu açan Şengül, yıllar içinde hem Kocamustafapaşa’ya esnaf olarak hizmet etmiş, hem de uzunca bir süre Kocamustafapaşa Çevre Tiyatrosu’nda çalışmıştır. Halit Zengin’den, Kocamustafapaşa seyircisi ile Şehzadebaşı seyirci profilini karşılaştırması istenildiğinde, Şehzadebaşı’nın daha lümpen kültüre hizmet ettiğini, Kocamustafapaşa seyircisinin sokakta sigara bile içmeyen bir kültürden geldiğini belirtmiştir. (N. Zengin, kişisel iletişim, Haziran 2019) Ulvi Uraz da Şehzadebaşı’nı, Zengin’e paralel olarak, “Köprü’nün bu yakası genel olarak belden yukarı gülmek ister, öbür yakası ise belden aşağı gülmek ister.” diye özetlemiştir. (Necati Beyi Görmek İstiyorum program dergisi)

Çevre Tiyatrosu’nun program dergilerinde hep “Haliç’in Ötesinde” tiyatro kurmuş yapımcılarla (Nejat Uygur, Gazanfer Özcan, Şahin Tek, Ulvi Uraz, Adil Şengül gibi) söyleşiler yer almaktadır. Yalnızca Toto Karaca bu örneğin dışındadır. Ancak, kendisine tiyatrosunu Beyoğlu’nun merkezinden Ayazpaşa’ya taşımalarının sebebi sorularak, semt tiyatrosu kavramı sorgulanmıştır: “Eskiden yalnız Beyoğlu diye bir tiyatro piyasası vardı. Şimdi durum değişti ve alan genişledi. Halkın tiyatroya sevgisi ve ilgisi arttıkça semt tiyatroları da çoğaldı.” (Deli Deli Tepeli program dergisi) Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu’nun oynadığı vodvil türünün, her yerde karşılık bulduğu konusunda deneyimini aktarır: “Seyircimiz oyun türümüze göre belirlendiği için, Köprü’nün her iki yakasında da birbirine çok benzer, hatta aynı seyirci kitlesi ile karşılaştık. Aynı tanıdık yüzleri gördük, aynı reaksiyonları aldık” (Kim Kime Dum Duma program dergisi)

Gazanfer Özcan, İstanbul gibi çok değişik etnik bir yapıya sahip, büyük şehirlerde seyirci gruplaması yapılamayacağını, tiyatroların seyircilerinin kendi estetik anlayışı ve sanat biçimine göre belirleneceğini vurgular. (Kim Kime Dum Duma program dergisi) Uygur bu görüşe kısmen katılır: “Sanat anlayışı bakımından hiçbir fark yok. Ancak, uzaktaki tiyatrolara gitmekte güçlük çeken, dar gelirli büyük bir kitle var. Onlar kendi yakalarındaki tiyatroya koşarak geliyorlar, ben seyircilerim arasında kürklü hanımlar görünce seviniyorum ama karısını ve çocuğunu getirmiş bir kunduracı çırağını görünce sevincim iki kat oluyor.” (Yüzsüz Zühtü, 1971, Çevre Tiyatrosu, Açılış Dergisi, Sayı 1,)

Çevreye hitap etmek amacıyla kurulan Çevre Tiyatrosu’nun semtle bütünleştiği halde, çevreye hitap etmekten bir semt tiyatrosundan öteye geçerek, çok daha başka bir yere evrildiğini ve Çevre’yi tanıtmak gibi ek bir hizmet gerçekleştirdiğini vurgulamak gerekir. Kandemir Konduk da, Çevre Tiyatrosu’nun mahalle tiyatrosu kavramını tetiklediği ve tezin Özel Tiyatrolar bölümünde değinilen İstanbul Şehir Tiyatroları’nın

mahalle tiyatrosu girişimine ivme kazandırdığını vurgulamıştır. (K. Konduk, kişisel iletişim, Mayıs 2019)

Ulvi Uraz, Nejat Uygur ve Gazanfer Özcan'ın Direklerarası'na bakışı ise şöyledir:

“Türk Tiyatrosunun kuruluşuna beşiklik etmiş bölge, köprü'nün İstanbul yakasıdır. Gedikpaşaları, Direklerarasını, daha geniş bir anlatımla Mınakyan Efendi dışında gerek geleneksel Türk Tiyatrosunun gerekse Türk Tiyatro yazarlarının oyunları ilk kez köprü'nün bu yakasında oynanmıştır. O zamanki deyimiyle Pera'ya Fransız topluluklar gelirler ve Türk seyirciler de dil bilen mutlu azınlığın dışında, rağbet etmezlermiş. Yani Vefanın bozası, Çemberlitaşının turşusu, Yedikulenin marulu nasıl bizimse öylesine bir tiyatomuz varmış bir zamanlar köprü'nün bu yakasında” (Necati Beyi Görmek İstiyorum program dergisi)

Uygur da Uygur, Yüzsüz Zühtü program dergisinde “Sanat yönünden köprü'nün bu yakası, Direklerarası'ndan sonra, babası ölen bir üvey evlat muamelesi görmüş. Onlara oynamak büyük bir zevk.” yazmıştır.

4.5.4. Serezli-Erbulak sonrasında Çevre Tiyatrosu

Çevre Tiyatrosu'nun parlak ve umut verici biçimde başlayan kuruluş öyküsü, dönemin de etkisiyle 1984 yılına kadar kesintiye uğramıştır. Bazı oyunlar seyirciyle buluşmuş olsa bile, tiyatrolar kısa süreli olmuş ve Çevre Tiyatrosu'na Serezli-Erbulak'ın kazandırdığı kimliği taşıyamamıştır. Ne yazık ki bölgedeki sinerjiden kimse yararlanmamış, Kocamustafapaşa çevresinde süreklilik sağlayan bir tiyatro kurulmamıştır. Ergin Orbey'in genel müdürlüğü döneminde, Devlet Tiyatrosu'nun Kocamustafapaşa'da bir sahne açma düşüncesi oluşmuş, ancak Orbey'in genel müdürlüğünün sona ermesiyle, bu proje de yarım kalmıştır. (Cumhuriyet, 11 Ocak 1987)

Aynı dönemde Dostlar Tiyatrosu, Çevre Tiyatrosu'na yerleşmeyi de düşünmüştür: “Dostlar Tiyatrosu, bir ara Çevre Tiyatrosu salonuna yerleşmek istedi, ama sonra vazgeçtiler bundan. Diyebilirim ki, Dostlar semte gelseydi, buranın potansiyeli onları yalnız bırakmazdı.” (a.g.k.) Hasan Zengin, sadece salonun temiz bırakılmasını ön şart olarak koşarak, amatörler de ücretsiz tahsisler yapmıştır.

Serezli-Erbulak'ın ardından Zengin kardeşlerin desteğiyle Bülent Ark, Çevre Tiyatrosu'nda Bizim Tiyatro adlı oluşumla Sadri Alışık'ın tiyatroya dönmesini başarmışlardır. Alışık, Hulusi Kentmen, Neriman Köksal, Gülsen Tuncer, Deniz Akbulut, Serpil Çakmaklı gibi sanatçılarla birlikte Piç Kuruşu adlı komediyi çıkartmış, ancak bu girişim Alışık'ın sağlık sorunları nedeniyle çok kısa sürmüştür. Tezin Ses Tiyatrosu bölümünde söz edildiği gibi, Alışık, kuracağı tiyatro için Ferhan Şensoy'a oyun yazdırtmış, ancak bu proje de gerçekleşmemiştir.

1981 yılında ise Çevre Tiyatrosu yeni bir Ferhan Şensoy oyunu ile açılır. O dönem televizyonda Bizim Dersane adlı mini diziyle ünlenen Tuncay Özinel Tiyatrosu, Şensoy'un Bizim Sınıf oyunuyla açılır. Ardınan, Suavi Süalp'in Aç Koynunu Ben Geldim komedisi sergilenir. Oyunda Altan Karındaş konuk sanatçıdır. Tuncay Özinel Tiyatrosu, 1982 yılında yine Hasan Zengin'e ait olan Aksaray Köşebaşı Tiyatrosu'na taşınarak, yerini yine o dönem televizyonda büyük şöhret yapmış olan Nokta-Virgül Tiyatrosu'na bırakmıştır. Abdullah Şahin ve Enver Demirkan tarafından kurulan tiyatro, 1982 yılında Defne Yalnız'ın konuk olarak oynadığı Çılgın Yenge oyunuyla perde açmış, ancak ortaklık yapısı kısa sürede dağılmıştır.

Yine televizyonun o dönem gözde hale gelen isimlerinden Levent Kırca da, Levent Kırca Tiyatrosu'nu Üsküdar'dan Kocamustafapaşa'ya taşımış ve Hayatiye Bir Hayat Ver adlı siyasi güldürüyü oynamıştır. Ancak bu girişim de tek sezonla sınırlı kalmıştır.

Çevre Tiyatrosu'nda Yıldırım Yanılmaz da daha çok turne hedefli bir tiyatro oluşturur. İspanaklı Safinaz ve Aptallık Rekori oyunlarını sergiler. Ancak, ne yazık ki İspanaklı Safinaz'ın, Çetin Altan'ın Tahteravalli oyunundan intihal olduğu anlaşılır. Çetin Altan, o dönemki Güneş Gazetesi'nde "İspanaklı Safinaz Ya da Rezaletin Daniskası" adlı köşe yazısında konuyu gündeme getirir ve Çevre Tiyatrosu'nun adı belki de ilk kez bir leke alır. (Güneş Gazetesi, 3 Mart 1983)

Tiyatronun dönemsel olarak yaşadığı krizin de etkisiyle, büyük bir idealist ruhla inşa ettiği salonların boş kalmaması için, Hasan Zengin yapımcılığa da adım atar. Çapa ile Kocamustafapaşa arasında kalan Odabaşı'nda Tiyatro Zengin'i kurar ve semtte çok özlenen Metin Serezli'yi geri döndürmeyi başarır. Ahmet Üstel'in yazdığı Sahte Sevgili'de Serezli'nin yanı sıra, Suna Keskin, Ahmet Sezerel, Yaşar Güner, Filiz Küçüktepe, Romalı Perihan, Beyaz Kelebekler gibi isimler de vardır. Müzikli revü tarzındaki oyunda Romalı Perihan, sofıtanın salıncakla inmiş, magazine konu olacak şekilde bir çıplaklık öyküsüyle öne çıkmıştır. Açıkça görüldüğü gibi, tiyatro televizyonla rekabet haline girme zorunluluğunu hissetmiştir.

Aynı sinemanın ikinci salonunda bir cep tiyatrosu da açılmış, yine Tiyatro Zengin bünyesinde sonra Oktay Güzeloğlu'nun yazdığı Donumdaki Para oynanmıştır. Hasan Zengin, Aksaray'da da yapımcılığı denemiş ve Aksaray Köşebaşı Tiyatrosu'nun boş kalmaması için Altan Erbulak'ı tekrar bölgenin seyirciyle buluşturan bir yapıma imza atmıştır. Fehim Paşa Konağı'nın İstanbul prömiyerinde Ercan Yazgan, Şahin Tek, Mete İnselel, Yıldırım Yanılmaz gibi her biri tiyatro sahibi olan pek çok isim yer almıştır. Altan

Erbulak'ın çevre düzeni fuayeden başlayarak, cumbalı Osmanlı evlerinin sahneye kadar uzandığı bir tasarımla yenilik olarak denenmiştir. Ancak ne yazık ki, oyun seyirciye yabancı kalmış ve beklenen gişe başarısını ulaşamamıştır.

Görüldüğü gibi Hasan Zengin, hem Metin Serezli, hem Altan Erbulak'ı tekrar çevreye kazandırarak yine mahallesine hizmet etmeye çalışmış, kontrolsüz biçimde açılan özel tiyatroları birleştirerek, dağılan ekipleri bir araya getirmiştir. Fehim Paşa Konağı'nda tümüyle tiyatroculardan oluşan bir ekip yer almış, ardından Kocamustafapaşa'da dönemin televizyon alışkanlıklarıyla başa çıkabilmek için, daha çok televizyon odaklı isimler görev almıştır.

Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan bir yazı ve bir röportaj o döneme ışık tutar:

“Sıradan komediler giderek arttı. Sudan oyunlardı bunlar. Bu topluluklar, eğer tanınmış oyuncularla çalışıyorsa, doldurabildiler salonu. Yani son yıllarda durum böyleydi. Televizyonda kendini tanıtan oyuncularla bunlar daha çok. Giderek onlara da ilgi azaldı. Ama şunu özellikle tekrarlamak isterim: İyi oyun her zaman seyirci buldu.

(...)

- Bunca yıllık deneyimden sonra, semtin seyircisini, oyunlar ile seyirci etkileşimini nasıl değerlendiriyorsunuz?

- Şunu söyleyebilirim ki, salon sayısı arttıkça, seyirci sayısı da arttı. Uzun bir süre, seyirci sıkıntısı çekmedi topluluklar. Kocamustafapaşa tiyatrolarına, Ümraniye'den Kartal'dan seyirci geldiğini tespit ettik. Bu, önemli bir gelişmeydi. Semtte on yıl boyunca yürütülen faaliyet, en azından bilinçli bir seyirci yarattı. İyi oyunların her zaman seyircisi oldu.

- Peki seyircide bir değişme olmadı mı? Son yıllar bütün topluluklar bu bakımdan dert yaşıyor.

- Oldu tabii. Ama her sonucun küçük de olsa çözümleri olduğuna inanıyorum. Televizyonun yaygınlaşmaya başladığında ve sokağa çıkma yasağı sırasında salonlar boş kaldı. Tiyatro öldü, denildi. Oysa bir zaman sonra bu kriz atlatıldı. Kocamustafapaşa seyircisi, bilinçli bir seyircidir. Tiyatroya sahip çıkar, yeter ki iyi topluluklar, iyi oyunlar oynasınlar.” (Ayvaz, 1987)

Ancak tüm çabalara, zorlamalara rağmen hiçbir topluluğun mayası tam olarak tutmamıştır. Aşağıda görüleceği gibi, Çevre Tiyatrosu, Nejat Uygur Tiyatrosu'nun dönüşü ile kısa bir süreliğine de olsa, yine yükselişe geçecektir.

4.5.5. Nejat Uygur Tiyatrosu

Türkiye tiyatrosuna kendi tarzını getiren Nejat Uygur, İstanbul'da Şehzadebaşı kültürüne büyük bir katkı sağlamıştır. Zeynep Oral, Nejat Uygur'u şöyle tanımlar:

“Dümbüllü’den Charlie Chaplin’e uzanan çizgide Nejat Uygur tekti, benzersizdi.” (Oral, 2013)

Yılmaz Gruda, bir Adana turnesinde keşfettiği Uygur’u şöyle anlatır: “Adana’da bazı ağaçlarda en komik tiyatroya çıkar okları asılıydı. Okları takip ettiğimde, Nejat Uygur’u keşfettim. Bambaşka bir sahne sempatisi vardı. İstanbul’a geldiğimde, organizatörlere anlata anlata bitiremedim. Sonunda İsmail Şirin, Uygur’u İstanbul’a getirme kararı aldı.” (Gruda, 2019).

Hasan Zengin, Uygur ile diyalog kurarak, kendisi için Aksaray’da PTT’nin sokağı olarak anılan bir ara sokakta 280 kişilik Köşebaşı Tiyatrosu’nu inşa eder. Daha sonra, bir süreliğine Haliç’in ötesinde Şişli Ümit Tiyatrosu’na taşınır. Suha Uygur, bu taşınmanın nedenini, Aksaray’daki salon kapasitesinin düşük olmasının yanı sıra, tiyatronun üniversite ve yurtlara yakın olması nedeniyle sağ-sol çatışmasından etkilenmesine de bağlamıştır (Uygur, 2020). Ayrıca, Ümit Utku, İzmir’de motorsiklet kazası geçirdikten sonra, sahneden bir yıl uzak kalan Nejat Uygur’un bazı borçlarını üstlenerek, kendisini Ümit Tiyatrosu’na çekmeye çalışmıştır.

Araştırmacı Suha Uygur’a: “Nejat Uygur ne oynasa, seyirci gelir miydi?” sorusunu sormuş ve evet yanıtını almıştır. Behzat Uygur da Damdaki Zurnacı örneğini vererek, oyun isimlerinin içerikten bağımsız olduğunu belirtmiştir. “Başta bir dakika dama çıkardı, onun dışında hiçbir ilgisi yoktu” (Uygur, 2020) Süheyl Uygur ise (2019), seyircinin çoğunlukla oyun adından bağımsız olarak, tiyatroya “Nejat Uygur’a gidelim” diyerek geldiğini vurgulamıştır. Ancak, şaşırtıcı biçimde Goodbye Mr. Charlie seyirci bulamamıştır. Bedia Muvahhit’in Nejat Uygur’a, “Yabancı dilde mi oynuyorsun?” esprisini yapması, yapımcı Uygur’da oyunun neden yadırgandığını açıklar. Oyunun içeriği değiştirilmez, ancak adı Hadi Eyvallah Çarlı Efendi diye değiştirilince alışılan kuyruklar yine oluşur.

Nejat Uygur Tiyatrosu’nun, Çevre Tiyatrosu’nda oynadığı ilk oyun Demirel’e Söylerim’dir. Suha Uygur’a Uygur’un siyasi hiciv konusunda, Muammer Karaca ile benzerliği sorulmuştur (kişisel iletişim, Ağustos 2020) ve şu yanıt alınmıştır: “Babam, daha çok düzen içinde var olmaya çalışan vatandaşa yoğunlaşmış ve her siyasi partiye mesafeli yaklaşmıştır. Atatürkçülüğü ve Atatürkçü çizgide vatanseverliği benimsemiş ve bunun dışındaki her türlü siyasi görüşten uzak durmuştur. Öyle olmasa, bu kadar farklı kesimlere hitap edemezdi.”

Fusun Erbulak, halkın sanatçısı olmayı seyirciyle kurulan empatiye bağlar:

“Zamanın eleştirmenleri, Naşit’ten söz ederken ona halk sanatçısı unvanını uygun bulmuşlar. Eğitim görmemiş olmasına rağmen bu işi nasıl kıvırdığını da izah etmişler. Ancak o zamanki koşullar altında halkın ayağına gidip, onu güldürmek, yöneticiler hakkında zararsız, yüzeyde eleştirilerde bulunmak yeterliydi. Ustamız, Hocamız Naşit Bey, o zaman bu işi iyi kıvırtıyormuş. Semt semt, Fatih’ten Kireçburnu’na kadar dolaştığı yerlerde, seyirciler onu evlerinin içinde yaşıyormuşçasına izlemişler. Ne tuhaf işte, aynı ben demişler.” (F. Erbulak, Necati Beyi Görmek İstiyorum program dergisi).

Nejat Uygur’un da en büyük başarısı, halkın oynadığı tiplerle empati kurabilmesi, kendinden bir şeyler bulabilmesidir. Tezin Ses Tiyatrosu bölümünde söz edildiği gibi, bulvar komedileri genelde dışarıda kalan, zorda kalan kişinin düzene ayak uydurma, oyuna tekrar girme, toplumda tekrar kabul edilme çabası üzerine kuruludur. Bir anlamda, gülünen tip eğitilir, tımar edilir ve tekrar topluma kabul edilir. Oysa Uygur’un yarattığı tiplerde, seyirci kendini veya yakını bularak, empati kurar. Zeynep Oral, Uygur fenomenini şöyle değerlendirir: “O hem bir kahraman, hem de anti kahramandı. Ezen ve ezilen.” (Oral, 2013) Burada gülme eylemi aslında baştan sona bir katarsis niteliği taşır. Bir anlamda, bireyin toplumsal öfkesini dizginler. Tam anlamıyla depolitizasyon olmasa da toplumun kurallarına, acımasızlıklarına gülerek geçme eylemidir.

Nejat Uygur Tiyatrosu, halkın sevdiği bir tiyatrodur, halkçıdır ama Ulvi Uraz Tiyatrosu ile özdeşleştirilen “halk tiyatrosu” değildir. Burada, özellikle halkla bütünleşen sanatçıların tiyatrolarının da halkçı olduğu konusunda bir yanlış algı vardır. Uygur Tiyatrosu, memur, içi, esnafa da hitap eden oyunlar sahneler, ancak tezde açıklanan halkçı tiyatro kavramına tam anlamıyla uymaz.

Behzat Uygur: Ne demek halkla iç içe? Biz kimiz? Biz kraliyet ailesi miyiz? Zaten hepimiz halkız. Onlardan malzeme toplamak için değil. Sakın ha. Öyle bir yanlışa düşülmesin... Ama bu, 'Oyun için bir araştırma, deneysel bir şey yapayım, halkın içinde olayım.' ile olmaz. Gerçekten içinizden gelmeli. Sakın bunlardan bir malzeme alayım diye değil. Gerçekten muhabbet edin. Taksiciyle, manavla, bakkalla gerçekten muhabbet edin. Bakın onların size çok büyük katkısını göreceksiniz diyorum."

Süheyl Uygur: "Geleneksel Türk tiyatrosundan, halkın içinde olmaktan bahsediyoruz. Yıllar önce babayla bir şey yaşadım ben. Bakın o kadar değerli bir şey ki. Tokat gibi adamın yüzüne cevap veriyor. Anadolu’da turnede eski otobüslerle gidiyoruz. Aşağı yukarı 20-25 yıl oldu galiba. Otobüsle giderken cadde ile sokak arası bir yerden geçtik. Köşe başında simitçi var, etrafta vatandaşlar, garibanlar var, iyi halli, daha iyi halli. Ama garibanlara bakınca, o resim belli oluyor. Babam kaptana ‘Dur kaptan.’ dedi. Otobüsün camından onu izliyorum. Gitti simitçiye bütün simitleri aldı, atıyorum 500 lira verdi. O simitleri dağıttı. Ama önce iyi hallilere, en son garibanlara dağıttı. Otobüse geldi, gidiyoruz. 'Baba bir şey dikkatimi çekti,

size bir şey soracağım?' dedim. Biz sizli bizli konuşurduk, şimdiki gençlere tuhaf geliyor. Niye önce garibanlara dağıtmadınız simidi? Önce onların karnını aç, bir an önce doymak istemezler mi?' dedim. 'Söyleyeyim evladım, ben herkesin içinde simidi önce onlara dağıtsaydım, onların gururu ile oynardım.' dedi. Halk sanatçısı da biraz öyle oluyor. Behzat'ın dediğinden yola çıkarak aklıma geldi."

Behzat Uygur: "Yine bir gün Adana turnesinde bir çocuk ya mendil ya şeker satıyordu. Kısa pantolonlu küçük bir çocuk. Babam çocuğa, 'Tiyatroya gel. Oyunu seyredersin?' diyor. Küçük çocuk, 'Bunları satmam lazım.' diyor. 'Ben hepsini aldım. Şimdi tiyatroya gelir misin?' diyor Nejat Uygur. 'Gelirim.' diyor çocuk. Otobüse alıyor çocuğu, Oyunu seyrediyor o çocuk. Çocuğa imzalı resmini de veriyor. Yıllar sonra o çocuk çok beğenilen bir oyuncu, Caner Cindoruk oluyor. Yıllar sonra bakın her şey nasıl güzel bir şeye dönüşüyor." (Dallıdağ, 2021).

Nejat Uygur ile ilgili başka bir eksik algı ise geleneksel Türk tiyatrosu tarzını sürdürdüğüyle ilgilidir. Uygur Tiyatrosu, tabi ki gelenekselin bazı kalıplarından, örneğin oyunun genellikle muhavere bölümüyle başlaması, Kavuklu- Pişekar gibi sırar ve komik olması, yanlış anlamalar, söz oyunları, sözün argodaki anlamı üzerine kurulması, oyundan çıkılarak güncel esprilerin katılması gibi özellikleri kullanır, ancak Oral'ın ve Uygur kardeşlerin de belirttiği gibi, clown, Charlie Chaplin, sessiz sinema, operetlerdeki bale grubu geleneği, sahne aksesuarları, dekor, barkovizyon gibi aksesuarlardan yararlanılması gibi modern teknikler de kullanılır.

Behzat Uygur, babasının tiyatro tarzını: "Geleneksel tiyatroyu günümüze uyarladı, Bbati Tiyatrosundan da yararlandı. İbiş ve clown'u birleştirdi ve önce çocuklara sevdirdi bunu. Bir çocuk tiyatrosu değil ama aileler çocuklarıyla geliyordu ve onu çok sevdiler" diye özetler.

Uygur komedileri, clown anlayışında olduğu gibi oyun boyunca gülünen adamın hayattaki dramı üzerine kuruludur. Seyirci, sahnedeki komiğin hayattaki dramıyla empati kurar ve tiyatro çıkışında onu özler. Zeynep Oral, Uygur'un ardından kaleme aldığı yazıda tiyatrocunun tarzını şu sözlerle yorumlar: "Nejat Uygur'un en önemli özelliklerinden biri de komik olanla trajik olanı iç içe var etme ve büyütme yeteneğiydi. Bir duruş, bir bakış, bir dudak büküşle, kahkahaları gözyaşına, gözyaşlarını kahkahaya dönüştürebilirdi." (Oral, 2013)

Behzat Uygur (kişisel iletişim, Ağustos 2020) bu konuda şu yorumu getirmiştir: "Dümbüllü yeni Türkçe konuşmuş, Kel Hasan eski Türkçede direnirmiş. Bir gün seyirci, bizim anladığımız dilde konuş demiş ona. Dümbüllü'nün bu yaptığının bir

versiyonunu Nejat Uygur da yaptı. Zaten Charlie Chaplin'i çok severdi. Gelenekselin üzerine ne koyarım diye düşündü ve geniş kitlelerle buluşturdu.”

4.5.6. Nejat Uygur Tiyatrosu sonrası

Bizimkiler dizisinin çok izlendiği bir dönemde Ercan Yazgan-Cihat Tamer de kendi tiyatrolarını kurmuşlar ve Aziz Nesin'in skeçlerinden kolajlanan İnsan Suretleri adlı kabare oyununu oynamışlardır. Ekipte Yazgan ve Tamer gibi tiyatro ustalarının yanı sıra, dönemin Özden Özgürdal, Arzu Atalay, Buket Dereoglu gibi başarılı gençleri ve daha sonra Kadıköy'de kendi tiyatrosunu kuran yazar-oyuncu Kazım Eryüksel de rol almıştır.

Kocamustafapaşa semtinde doğup, büyüyen yazar Ülkü Ayvaz'ın, onlarca tiyatroyu bünyesinde barındırmış olan semtte sadece iki tiyatro kalmasının üzerine kaleme aldığı yazıda şu bilgiler yer alır:

“Kocamustafapaşa semtinde, 1969-1980 yılları arasında 7 tiyatro binası; 7 yazlık sinema; 7 kışlık sinema bulunuyordu. 7 tiyatro binasının adları şunlar: Özlem Tiyatrosu; Türk Yazarları Tiyatrosu; Çevre Tiyatrosu; Zengin Komedi Tiyatrosu; Erdem Kültür Merkezi; Yuvam Tiyatrosu ve semte çok yakın olduğundan bunlara eklenebilecek Aksaray Köşebaşı Tiyatrosu.

Kışlık sinemalar: İstanbul, Çoruh, Özlem, Özkan, K.M.P. Zengin, Can, Yuvam.

Yazlık sinemalar: Çoruh, Sayanora, Erten, Merih, Kral, İstanbul, Arı.

Yedi tiyatro binasında etkinlik gösteren topluluklar şunlar: Altan Erbulak-Metin Serezli Tiyatrosu, Tuncay Özinel Tiyatrosu, Yıldırım Yanılmaz Tiyatrosu, Nokta-Virgül Tiyatrosu, Nejat Uygur Tiyatrosu .

Aksaray Köşebaşı Tiyatrosu'nda etkinlik gösterenler: Nejat Uygur Tiyatrosu, Mete İnselel Tiyatrosu, Altan Erbulak Tiyatrosu, Tuncay Özinel Tiyatrosu, Nokta Tiyatrosu.

Türk Yazarları Tiyatrosu'nda etkinlik gösterenler: Mehmet Özekit Tiyatrosu, Türk Yazarları Tiyatrosu, Halk Sahnesi Oyuncuları.

Yuvam Tiyatrosu'nda: Lale Oraloğlu Tiyatrosu, Yapı-Kredi Bankası Çocuk Tiyatrosu, Çocuk Esirgeme Kurumu Çocuk Tiyatrosu.

Zengin Komedi Tiyatrosu: Aynı adla Turgut Demirağ'ın kurduğu topluluk, burada 1 yıl etkinlik göstermiştir.

Ayrıca bu binalarda İş Bankası, Akbank, Ziraat Bankası Yapı Kredi Bankası'nın Çocuk Tiyatroları da uzun süre oyunlar sergilemiştir.

Açıkça görüldüğü gibi 7 tiyatro binası 20'yi aşkın tiyatro topluluğunu çağırmış, çok sayıda oyuna sahne olmuştur.

Yukarıda sıraladığımız tiyatro binalarından, Yuvam ile Özlem Tiyatrosu, şimdi sinema salonu, T. Yazarları, Zengin Komedi, Erdem Kültür Merkezi, Köşebaşı; konfeksiyon-mobilya atölyesi olmuş, tiyatro etkinliğinden kopmuşlardır. Sinema binaları açısından da durum pek parlak değildir. 7 kışlık sinemadan 3'ü kapanmış; 7 yazlık sinemanın tümü başka işyerlerine çevrilmiş bulunuyor.

Kocamustafapaşa'da sadece iki tiyatro binası bulunmakta. Diğerleri zamanla kapanarak ya mobilyacı dükkanı olmuş ya da atölyeye dönüşmüş.”

Ülkü Ayvaz, tiyatroların bir bir kapanmasının hüznünün yanı sıra, çoğu bina ve oynanan oyundan bir tek kare fotoğraf bile bulunamadığından yakınır. Aksaray Köşebaşı, Hasan Zengin'in tüm çabalarına rağmen mobilya mağazası olmuş, Kocamustafapaşa'da bütün salonlar kapanmış, Çevre Tiyatrosu ise yıllarca boş kalmıştır. Hasan Zengin ise, salonu temiz bırakmak koşuluyla amatörler için ücretsiz tahsis ederek, ölene değin Çevre Tiyatrosu'nda bir gün tekrar tiyatro yapılacağı inancını sürdürmüştür.

4.5.7. Semaver Kumpanya

Semaver Kumpanya, 2002 yılında Işıl Kasapoğlu tarafından kurulmuştur. İlk sezonunda, On İkinci Gece, Kuşlar Meclisi, Memo'nun Ölenemez Yükselişi ve Nasreddin Hoca çocuk oyunuyla, “popüler elit” çizgisinde, şenlikli ve semt profiline uygun oyunlar sahnelemiştir. Topluluk, ikinci sezonunda Murtaza gibi bir projeye imza atmıştır. Yavuz Pekman, açılış oyunu olan Onikinci Gece'nin Semaver Kumpanya'nın estetik çizgisinde belirleyici, Murtaza'nın ise gişe başarısında etkin olduğunu belirtmiştir. (Kişisel İletişim, Eylül 2020)

Semaver Kumpanya, dönem içinde, Madde 22, Akşam Yemeği, Metot, Trainspotting, Chamacco, Kuşlar Meclisi, İnfazcı, Resmi Geçit gibi çağdaş oyunlar; Mağrur Fil Ölülere, İçerdekiler, Sait Faik'ten uyarlanan Semaver ve Kumpanya, Mem ile Zin gibi yerli yapıtlar; Kuşlar, Cimri, Titus Andronicus, Fırtına, Cesaret Ana ve Çocukları gibi klasikler; Masal Masal İçinde, Varyemez gibi çocuk oyunları sahnelemiştir.

Aynen Metin Serezli/Altan Erbulağın döneminde olduğu gibi Semaver Kumpanya'nın Kocamustafapaşa'ya taşınması bir tesadüfe dayalıdır, ancak proje şekillenince, tiyatronun vizyon sahibi kurucusu Işıl Kasapoğlu, bu tesadüf bir avantaja çevirmiş ve Fransa'da modellenen semt tiyatrosu modelini örnek almıştır. Bu uygulama Haliç'in Ötesinde Tiyatro adıyla öne çıkmıştır. Ancak, tezin giriş bölümünde görüldüğü gibi, bazı başka tiyatroların da Haliç'in ötesine geçerek, Direklerarası geleneğini başlatma yönündeki çabaları etkin olmamıştır.

Semaver Kumpanya, başta ortak üretim düşüncesiyle, herkesle eşit paydalı gelir ortaklığı yapmayı hedeflemiş, ancak aynen Dostlar Tiyatrosu'nda olduğu gibi, zaman içinde hedeflerini değiştirmek durumunda kalmıştır.

“Ekonomi iyi gitmiyorsa, onu ayarlamak çok zor. Semaver’de bütün parayı paylaşalım diyorduk ama elektriği var, muhtasarı var. Hayat öyle bir şey değil. Çok fazla faktör var bir ensemble’ı dağıtan.” (Kişisel Görüşme, 2021)

Araştırmacı, Yavuz Pekman’a, özellikle Zorlu PSM, Uniq Hall gibi merkezlerde, Açıkhava turnelerinde kalabalık bir seyirci kitlesiyle buluşan Semaver Kumpanya’nın bir star tiyatrosu olma yönündeki eğilimini sormuştur. Pekman, bu gözlemin kısmen doğruluğunu kabul etmiştir.

“Biz Semaver’e başladık 40 kişiydik. Zaten zor bir iş. Birileri karakteri örseleyecek, birileri egoyu patlatacak. Bir arkadaşımız vardı, her oyunda oynuyordu ama Jülyet, Makbet oynamak istiyordu. Herkes star olamaz... Bizim çoğu aktör bunu kabullenmiyor. Semaver son beş yıldır epey seyirciyle buluştu, hem tiyatro doldu, para kazandı. O para da aktörleri çekti. Sonradan roller de doyurdu. Serkan’ın televizyon dünyasında parlaması da çok etkili oldu. Bu da bir tesadüf, böyle planlamamıştık. Serkan’ı Cimri’ye koyunca seyirci geliyor. “(Kişisel İletişim, Y. Pekman, Eylül 2020)

Ekip ruhunun eşitlikle özdeşleştirilmemesi gerektiğini vurgulayan Pekman’a göre, Semaver’in ekip ruhu, ekipte baştan beri var olan altı yedi kişi sayesinde halen yaşatılmaktadır. Volkan Yosunlu da bu görüşe katılmıştır. (Kişisel Görüşme, Ağustos 2020)

Semaver Kumpanya’nın ilk yıllarında fuaye yemekleri ekibin ilkeleri konusunda ipucu verir. Bu yemeklere mahallelinin de katıldığını belirten Yosunlu, Çevre Tiyatrosu’nun yeniden açılmasının coşku yarattığını, mahallelinin tadilat süresi boyunca dayanışma kültürüyle hareket ettiğini, ancak Semaver’in seyirci profilinde, semtli sayısının düşük kaldığını belirtmiştir.

5. PERFORMANSIN DÜŞÜNSEL İNŞASI

5.1. Performans Fikri

Ölüm ve Doğum temalarını içeren bir çalışma.

5.2. Çıkış Noktası

Tezde yer alan tiyatrolar ve tiyatro hareketinin yenilenirken yaşlanması, doğum sancısı yaşarken ölüme yaklaşması

5.3. Ana Çatışma

İnsan, içgüdüsel olarak en rahat ettiği yere, ana rahmine dönmek ister ama bilmediği bir yolculuğa sürüklenir.

5.4. Temalar

- Yarattıkça eskimek
- Çoğaldıkça azalmak
- Yaratıcılıkla tekrarcılık arasındaki ince çizgi
- Taklit ile oyun arasındaki fark
- En rahat yerde konuşamadığın için toplumda konuşmak
- Güvensizlik duygusuna rağmen üretmek
- Düş gücünü kaybetmek
- Çocuk olmanın ciddi olmamakla karıştırılması
- İç sesler ve bilinçaltının yönlendirici etkisi
- Ölüm korkusu
- Öldürme korkusu
- Üretirken tüketici konumuna düşmek

5.5. Sosyolojik Zemin

- Covid 19 sonrasında geçmişe bakmak.
- Geçmişe bugünden bakmak.
- Bugüne geçmişten bakmak.

5.6. Karakterler

Nedim Saban: Annesiyle konuşan N.S. tez savunması yapan N.S., 1970/1980/1990/2000/2010/2020 ile yüzleşen N.S.

Sahne Amiri: Nedim Saban'ın süperegosu. (Bu karakter Türkiye Tiyatrosu'ndaki değişimi de yönetir, oyunun dünyasında dekor, ışık, aksesuar kullanımını aktif olarak yapar, yaptırır.)

Suflör: Nedim Saban'ın egosu. (Bu karakter Türkiye tiyatrosunda kavram olarak kalmadığı halde, halen kurallar koyan ve doğruyu fısıldayan kişidir. Performans boyunca Nedim Saban'a sufle verecektir.)

5.7. Mekân

Mekân yaratıcı olarak kullanılacaktır, çerçeve sahneye bağlı kalınmayacaktır.

5.8. Görsel Tasarım

Beş kapı ve kapının ardı.

Çocukluğa ait bir bahçe ve bu bahçeyi simgeleyen aksesuarlar.

5.9. Ana Karakter Hedef

Ana rahmi olarak gördüğü çocukluk bahçesini kurmak.

5.10. Engeller

Hayatın kendisi ve tez jürisi! N.S tez jürisine, sanatta yeterlilik konusunda sınav verirken, hayatın kendisine sanatta yeterlilik konusunda nasıl davrandığını, tiyatro yaşamından örneklerle belgeleyecektir.

5.11. Yaratıcı Kaynak

Artaud'nun Tiyatro ve Veba makalesi. (Cooke, 2020)

5.12. İlk Prova

Metinsiz olacak, oyuncular sürprize açık olacak.

5.13. Son Prova

Metin yönlendirici olacak, oyuncular sürprize açık olacak.

5.14. Performans

Anın gerçekliği belirleyici olacak, seyirciler sürprize açık olacak.

6. SONUÇ

Küçük Sahne'nin kurulmasının Türkiye tiyatrosu için bir milat oluşturduğuna tezin Küçük Sahne bölümünde değinilmişti. Ancak Küçük Sahne özelinde, Beyoğlu genelindeki Batıya yüz çevirme, Türkiye tiyatrosunu aynı zamanda köklerinden kopartmıştır.

Öncelikle, çalışma boyunca sıkça belirtildiği gibi Direklerarası'nın geleneksel, Beyoğlu'nun Batı tiyatrosunu simgelediği konusundaki yanlış algı kırılmalıdır. Darülbeyaz'ın köklerinin Direklerarası'nda olduğu ve bu bölgede kurulduğu; operetler, adaptasyonlar, yerli oyunlar, tuluat kumpanyalarının da Beyoğlu'nda perde açtıkları; 1912 yılında Varyete Tiyatrosu'nda perde açan Eliza Binemeciyan topluluğunun Ramazan ayı boyunca zengin Batı Tiyatrosu repertuvarıyla, Ramazan eğlencelerinin salt güldürüye dayalı anlayışını kırdığı göz önünde bulundurulmalıdır. Geleneksel tiyatronun, İstanbul'un kültürel hazinesinin bir parçası olan azınlık kültürüyle zenginleştiği, toplumsal bütünleşmeye hizmet ettiği, Türkiye Tiyatrosu'na damga vuran tuluat ve operetlerin Güllü Agop'un Saray'a yakınlığı nedeniyle yarattığı tekelin kırılmasıyla başladığı unutulmamalıdır. Bu başkaldırı, sanatın doğasında var olan bir siyasal önermedir ve çokkültürlülüğün beslenir.

Beyoğlu tiyatrolarının 1951 öncesindeki tarihi incelendiği zaman, Türkiye'ye turne düzenleyen yabancı tiyatroların bazen iki dilde (Burhaneddin Tepsi topluluğunda Papazyan'ın Hamlet rolünü Ermenice oynaması gibi) çokkültürlülüğün beslendiği, sanatın türleri değil, doğasında var olan sentezleme ile özgün estetik bilincine ulaştıkları dikkate alınmalıdır. Birinci Dünya Savaşı'nın sürdüğü dönemde Kınar Hanım ve Madam Binemeciyan'ın ortaklığıyla iki kadın tarafından yönetilen bir tiyatro anlayışına sahip olan Türkiye tiyatrosu, cinsiyet ayrımcılığına takılmadan, özellikle Batı'daki Sarah Bernhardt gibi büyük kadın oyuncuların repertuvarlarını rahatça sahneye taşımış, kadınlar sahnede seslerini rahatça duyurmuşlardır.

Cumhuriyet kültürünün erken yıllarında dayatılan Batılılaşma politikası ise, bir yandan tiyatroyu modern toplumun inşası için kullanmak gibi bir yüce amaç taşırken, öte yandan çok kültürlülük penceresinin kapanması, "öz kültüre yabancılaşma" gibi sonuçlar doğurmuştur. Vasfi Rıza Zobu otobiyografisinde Atatürk'ün 1934 yılında Sarayburnu'ndaki bir gösteriyi izledikten sonra, musiki konusundaki görüşlerini aktarmasının ardından, Matbuat ve İstihbarat Müdüriyeti Umumiyesi'nin Lüküs Hayat Opereti'ni bile yasaklandığına değinir.

Küçük Sahne'nin kurulması devrim niteliğindedir. Ancak, devrimin sancılarını da barındırır. Küçük Sahne, Batı düşüncesindeki tiyatronun benimsenmesi hedefiyle kurulmuştur ama bu sahnede Batılı tiyatro değil Batılı tiyatro düşüncesi taklit edilmiştir. Sözgelimi, açılış oyunu Fareler ve İnsanlar'da, toplumun duyargasında var olmayan psikolojik gerçekçilik benimsenmiş, ancak buna koşut olarak psikolojik gerçekçilik sahneye gerçekçi biçimde taşınamamıştır.

Başka bir toplumun gerçekçilik anlayışının, modern Cumhuriyet toplumdan farklı olabileceği, gerçek kavramının toplumsal ve dönemsel koşullara göre değişkenlik taşıyabileceği ve göreceli olabileceği dikkate alınamamıştır. Tezin Küçük Sahne bölümünde, Voltaire'in estetik anlayışının da kültürel hafıza ve sosyolojiyle bağdaştırılması gerektiği ve toplumsal anlamda göreceli olduğunu vurguladığı belirtilmiştir. Tiyatro toplumun değerlerine bağlı olarak yeniden inşa edilirken, çok kültürlü bağlarından kopartılmasının karşılık görmesi beklenilemez.

Bu dönemde seyirci, tiyatro yoluyla eğitilmesi gereken bir öğrenci gibi algılandığı için, seyircinin yabancı kaldığı bir oyunu anlaması beklenir. Metin And bu konuyu, tiyatrodaki kabuklu yemiş yenmesini yasaklamak yerine halkın ilgisinin canlı tutularak kabuklu yemiş yemeye gereksinim duymamasını sağlayacak dinamik bir yapıya sahip olması gerektiği örneğine indirgeyerek eleştirir.

Asıl sorun seyircinin anlaması değil, yaratıcının veya aktarıcının bütünü kavrayamadan, temelsiz, dayanaksız ya da eksik bilgiyle üretime zorlanmış olmasıdır. Metinler üzerinde sadece dile ve çeviriye dayalı yüzeysel bir çalışma yapılarak, dönemin yetenekli oyuncularının yaratıcılık içgüdüsüne güvenilmiştir. Kaldı ki, bir metni derinlemesine kavrayabilmek bile, o metni aktarabilmek için yeterli değildir.

Psikolojik gerçekçilik boyutundan bakılırsa, Sigmund Freud'un bilinçaltı kavramı, tiyatrodaki alt metnin sorgulanmasını gerektirmektedir. Oysa, metinli tiyatroyu sadece söz söyleme sanatı gibi değerlendiren anlayışla, psikolojik gerçekçi metinler boyutlandırılmaz. Sorun Batılı repertuvar ya da Batı tiyatrosunun formunu taklit etmenin ötesine geçer, içi boş bir estetik anlayışıyla sınırlanır.

Dönemin tiyatro ruhunda kolektif üretim, metin çözümlemesi, dramaturji, çağdaş oyunculuk, üslup birliği gibi kavramlar yoktur. Zaten seyirci sayısının da kısıtlı olması nedeniyle, neredeyse her ay yeni bir oyun çıkarılması zorunluymışken, metin çözümlenmesine zaman ayırmak gibi bir "lüks" de yoktur. Oyuncudan, daha çok ezbere ve içtepkisel güdülere dayalı bir beklenti vardır. Bu yüzden, tiyatro ezber bozamaz hatta

başka bir toplumun ezberini tekrarlar. Tiyatro, kendi bedenini saklamak için adeta başkasının elbisesini giymiş biri gibidir. Klasiklerin daha evrensel temellere dayandığı düşüncesiyle, günün psikolojik gerçekçilik akımı ya da Alman, Norveç, İsveç tiyatrolarından ihraç edilmeye çalışılan ciddiyet anlayışının dışında, klasik oyunların seçimiyle, çıkılmaya çalışılır. Ancak, klasik metinlerin de sahne yorumu gerektirdiği dikkate alınmaz, salt metin seçiminin ve tıratları güzel ses tonlarıyla seslendirmenin yeterli olduğu sanısına kapılır. O dönemlerde, metin çoğaltma konusunda bugünün kolaylıklarına sahip olunamadığı için, Şehir Tiyatrosu'nun çoğunlukla kütüphanede gerçekleştirilen okuma provalarında, oyuncular sadece kendi sözlerini ve karşı oyuncunun son repliğini not ederler. Oyunculuk, sadece suflöre bağımlı olduğu için değil, aynı zamanda anı yakalayan, andan ana gelişen, karşıdaki oyuncunun sözlerine verilen tepkiyle zenginleşen niteliğini kaybeder, bir ezber yarıştırmaya arenasına dönüşür.

Gülriiz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, Othello ile bu anlamda büyük bir değişimi tetikler, klasiklerin çağdaş topluma söyleyecek bir sözü olmasını başarır. Küçük Sahne'de sahnelenen Othello, o günün klasik tiyatroya tek boyutlu bakış açısını kırmış, klasiklere arkaik bir bakış açısı ve önyargıyla değil, çağdaş oyunculuk yöntemlerinin öne çıktığı heyecan verici yorumlarla yaklaşabilmenin öncülüğünü etmiştir.

Yıldız-Müşfik Kenter de klasik oyunları sahneleme konusunda istekli ve heyecanlıdır. Tezin Kenter Tiyatrosu bölümünde görüldüğü gibi, Kenter Tiyatrosu'nun altıncı yılında, yeni binası çağdaş bir Hamlet yorumuyla açılır hatta bu yorumdaki doğallık alelade bulunduğu için yadırganır. Kent Oyuncuları, dönem içinde Çehov, Rostand, Turgenyev, Tolstoy'un klasiklerini de sahneler. Ancak hem tiyatro mekânlarının kısıtlamaları hem de kadrolarını küçük tutmalarının doğurduğu zorunluluk nedeniyle, klasikleri sadeleştirme yoluna gider. Bu zorunluluk, aslında yeni bir sahne dilinin sorgulanması adına yararlı olmuştur. Yıldız Kenter, 1990'lı yıllarda Martı'yı tekrar yorumlarken, 1960'lardaki yorumun eksik olduğunu düşünür.

Küçük Sahne ile ilgili bölümde belirtildiği gibi, ABD'de eğitim alan Haldun Dormen, Küçük Sahne deneyimini, "Muhsin Bey'in tiyatrosu taklide dayalıydı," diyerek eleştirmiştir. Yurtdışında aldığı eğitimin de etkisiyle, oyunculukta doğal arar. Ancak Dormen Tiyatrosu da hem oyun seçimi hem sahnelenişinde eleştirdiği öykünmeciliğin tuzaklarına düşer. Dormen Tiyatrosu'nun en büyük fiyaskolarından biri olan Machiavelli'nin Aşk Otu oyununun İstanbul seyircisinde karşılığı yoktur; seansları art arda iptal edilir. Bütün dünyada büyük tartışma yaratan Nora oyunu, kadının Türk

toplumdaki yeri ile ilgili söyleyecek bir sözü olmadığı için sıradan bir oyun gibi algılanır. Oysa oyun, kadının baskılandığı Çin’de yasaklanmış, çoğu ülkede farklı finallerle oynanması diretilmiştir. Oyun, kadın haklarını elde etmiş modern Türk toplumunda, kadın sorunsalının aşıldığı varsayılarak dümdüz biçimde oynanmış ve topluma hitap edememiştir. İkinci Dünya Savaşı ile ilgili Ben Bir Fotoğraf Makinesiyim, Kamp 17 gibi oyunlar Batıda ses getirdiği için repertuvarda yer alırlar, ancak savaşla ilgili evrensel bir söze dayandırılmadıkları için günün savaş haberlerini radyodan dinlemek gibi yüzeysel bir hale dönüşürler.

Çalışmada daha önce bahsediliği üzere, Dormen Tiyatrosu’nun Küçük Sahne’deki ilk sezonu hem gişe, hem sanatsal başarı açısından bekleneni yakalayamaz. Dormen, bu durumu kadrosunda kadın oyuncu eksikliğine bağlar. Çağdaş Türk tiyatrosunun kadın oyuncularını nicel açıdan azdır.

Öte yandan, Cumhuriyet’in büyük bir kazanımı olarak, Müslüman Türk kadınının sahneye yasaksız biçimde çıkması sağlanmış, ancak sahneye çıkmak ile sahnede görünür olmak arasında uzun bir süreç yaşanmıştır. Avni Dilligil, Çığır Sahne deneyiminde, üniversite bünyesinde bile kadınların tiyatroya mesafeli yaklaştığına tanık olmuştur. Muhsin Ertuğrul’un kadınlara Hamlet rolünü oynatmasının ardında, tiyatrodaki kadını güçlendirme çabası vardır.

Dönemin anlayışında kadına biçilen roller genelde erkek üzerinden tanımlanan, erkek dünyasında var olan, hafif meşrep, deli dolu özelliklere sahip rollerdir. Batılı bir müzikal olan Sokak Kızı İrma ya da devrimci bir oyun olan Asiye Nasıl Kurtulur’da bile kadın kurtarılması gereken, savunmasız ama masum bir karakter taşır.

Hamlet’in bir kadın tarafından oynanmasını dönem içinde anlamlandıramayan Haldun Dormen, çağdaş tiyatroya uyumlanmış kadın oyuncu bulma konusunda sıkıntı çeker. Ayfer Feray ve Gülriz Sururi, Dormen Tiyatrosu’nun ikinci sezonuna büyük bir ivme kazandırır. Dormen ise yüzünü Batılı okullarda (Robert Kolej, Notre Dame de Sion, Galatasaray Lisesi gibi) eğitim alan kadınlara çevirerek yeni bir arayış başlatır. Nevra Serezli, Füsun Erbulak, Göksel Kortay gibi isimler tiyatroya katılır.

Haldun Dormen, birinci sezonun özeleştirisinde yerli oyun yazarı eksikliğinden yakınmaktadır. Burada yerli oyun yazarının, çağdaş Amerikan ya da İngiliz tiyatrolarına yakın eserler üretmesi beklenmektedir. Robert Lisesi mezunu Refik Erduran’ın Cengizhan’ın Bisikleti ve İkinci Baskı oyunları, bu çizgide, giriş/gelime/sonuç kurgusuyla yazılan, bir asal karakterin yolculuğu üzerine kurulu, neden/sonuç ilişkisine

dayalı oyunlardır. 1958-1959 sezonunda Dormen Tiyatrosu'nda, Ulvi Uraz'ın başrolde oynadığı Cengizhan'ın Bisikleti'nin başarısının ardından Refik Erduran'ın İkinci Baskı oyununun gişede Dormen Tiyatrosu'nun o güne kadar en çok oynadığı ikinci oyun olması özel tiyatroların yerli yazarlarla çalışma isteğini güçlendirir.

Bununla birlikte, yerli oyun yazarları kendilerine dikilen elbisenin içinde rahat değildir. Artık evrensel konular yerine daha yerel konuları içeren oyunlar üretmeye yönelik bir arayış başlamıştır. Turgut Özakman'ın yazdığı ve Dormen Tiyatrosu'nun 1959 yılında sahnelediği Duvarların Ötesinde, cezaevi gerçeğini sahneye taşır.

Bu dönemde öykücülüğü ve Susuz Yaz senaryosuyla öne çıkan Necati Cumalı da Nalınlar adlı oyunu yazmıştır. Nalınlar, Şehir Tiyatrosu tarafından yeterince eğlenceli olmadığı gerekçesiyle ret edilir. Devlet Tiyatrosu, oyun üzerine düzeltmeler talep eder. Necati Cumalı, oyunu Dormen ve Ulvi Uraz tiyatrolarının yapısına daha yakın bulduğu için önceleri Kent Oyuncuları'na başvurmaz. Son çare olarak bağlantı kurduğu Kenterler oyunu hemen kabul eder. Ege'nin bir köyünde kurulu olan Nalınlar oyununun bu kadar çabuk kabul görmesinde kuşkusuz Şükran Güngör'ün Aydınli olmasının da payı büyüktür. Ancak Yıldız Kenter de kadın olarak imza atacağı dolu bir karakter bulmuştur.

Nalınlar değişimi tetikleyen önemli bir oyundur. Cumhuriyet tiyatrosu, ataerkil döngüsünü bu oyunla kırar. Artık kadınların erkek rollerini kendilerine devşirmelerine gerek kalmamıştır. Yıldız Kenter, Pembe Kadın ile bu yolculuğa devam eder. Bugünün tiyatrosunda köy gerçeği kalmamış olsa da, Türkiye tiyatrosu Anadolu'nun bağrındaki güçlü kadını yeniden keşfederek yine öze dönmüştür. Diğer bir deyişle, Batı modelindeki örnek kadın tiplemesini yakalamaya çalıştığı yolculuğu sonlandırarak ana rahmine dönmüştür. Yıldız Kenter'in 1980'lerde sahnelediği Ben Anadolu oyunu da bu anlamda önem taşır.

Gülriiz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu da yerli yapıtlar konusunda duyarlıdır. Yapımcı kimliğiyle aynı zamanda bir yetenek avcısı olan Gülriiz Sururi, Ankara Devlet Tiyatrosu'nda Güngör Dilmen'in Midas'ın Kulakları oyununu izlemiş ve yazar olarak Dilmen'i keşfetmiştir. Dilmen, Canlı Maymun Lokantası adlı tek perdelik soyut bir oyun yazar ve Gülriiz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu bu iki tek perdelik oyunu Küçük Sahne'de sahnelemeye başlar. Ancak soyut bir çalışma olan bu oyun seyirciden ve eleştirmenlerden karşılık bulamaz.

Özel tiyatroların devrim niteliği taşıyan çalışmalarının tekil çabalar olarak kalmasının ardında, tüm gelirlerinin gişeye endeksli olması nedeniyle yaşadıkları

çekincelerin yanısıra, vizyon sahibi özel tiyatro yöneticilerinin bir yandan çağı yakalama gereksinimi his ederken, öte yandan tiyatrolarını yaşatma telaşı ve korkusuyla, seyirci kitleleri tarafından yadırganma korkusu yatar. Bir oyunun tutması günü kurtarır, tutmaması ise tiyatroların kaderinde ölümcül olabilir. Türkiye Tiyatrosu, dönemsel olarak kendi ezberini bozmayı başarır ama seyircinin ezberini bozmanın ağır bedelini ödemeyi göze alamaz.

Yavuz Pekman'ın da doğruladığı gibi, Türkiye Tiyatrosu'nda özel tiyatroların başarıları tesadüflere de dayalıdır. Ancak bu tesadüfleri, bilinçli estetik seçimlerine dönüştürme konusunda adım atılamamıştır. Çağın sosyolojik koşullarıyla evrilen özel tiyatrolar, çağın koşulsuzluklarına yenilmişlerdir.

Batı Tiyatrosu bu nedenle tiyatroda süreç yönetimini önemser. Bir özgün metnin seyirciyle buluşana kadar, genellikle seyirciye açık okuma tiyatrosu biçiminde şekillenmesi, bazen küçük bütçeli ve seyirciye açık denemelerle yorumlanması, yazarın, yönetmenin, dramaturgun tiyatro mutfağında yer alması, oyunların seyirciye açılmadan önce farklı ortamlarda ya da kentlerde, daha güvenli ve risksiz alanlarda denenmesi, hatta oyuncuların da bu süreçteki arayışlarının gözardı edilmeden, deneme yanılma, yeniden yazma, farklı biçimde yorumlama süreçlerinde ortak üretime başvurması önem taşır. Sanatçının yolculuğu kültür fonlarıyla desteklenir. Bu konuda ödenekli tiyatrolar da sorumluluğa ortak olur ve proje gelişimini destekler. Oysa, tezde incelenen tiyatrolara böyle bir hak tanınmamış, açılış gecesi baskısının doğurduğu bir geri sayım süreciyle üretmeleri beklenmiştir. Sembolik sayılabilecek bütçelerin, yılda bir kez dağıtılması mantığıyla şekillenen devlet desteği de sonuç odaklı biçimde kurgulanmış, yardım kriterlerinde bir oyunun oynanması ön şart sayılmıştır. Her anlamda yalnız bırakılan özel tiyatroların devrimleri genellikle gerçekleştirilememiş ya da olgunlaştırılamamış hayaller olarak kalmıştır. Bu nedenle özel tiyatrolar tecimsel olarak değerlendirilerek, yenilikçi ve devrimci hamleler hiçe sayılmıştır.

İnsanın yapısında nasıl anlamadığından korkmak varsa, Türkiye tiyatrosu da hep soyuttan uzak durmuştur. Bilinmeyene direnmek güdüsü nedeniyle, çağcıl, avangart denemeler karşılık bulamamıştır. Öte yandan, ekipler zaten bu değişime ayak uyduracak oyunculuk donanımına sahip değildir. Bu nedenle genelde doğallık tercih ederler, ancak doğallığın doğasının da bir oyunculuk sentezlemesi gerektirdiğinin ayırdına varmazlar.

Küçük Sahne'de sahnelenen Godot'yu Beklerken üstü örtülü biçimde yasaklanmış, oyunun anlaşılmadığı ve seyirci bulamadığı gerekçesiyle kapalı gişe bilet satışları iptal

edilmiştir. Kenter Tiyatrosu'nun Muammer Karaca Tiyatrosu bünyesinde kuruluş sürecine katılan Genco Erkal yenilikçi bir tiyatro anlayışına sahiptir. Kent Oyuncuları, Karaca Tiyatrosu'nun ardından, yine Karaca-Muhsin Ertuğrul öncülüğünde Harbiye Site Sineması'nın üst katında bir cep tiyatrosu oluşturur. Bu alternatif tiyatro oluşumu 1960 yılında Türkiye sahnelerindeki ilk Harold Pinter oyunu olan Kapıcı'yı sahneler, ancak ağır eleştirilere maruz kalır.

Sabri Esat Siyavuşgil, bir makalesinde, “İçlerinden biri Godot'yu Beklerken'i yazdı ve beğenildi ya, öbürleri de hep aynı yola dökülmüşler. Godot'larını bekliyorlar... Ah şu Godot bir gelse de genç İngiliz muharrirlerin ilham çanağı ve biz Türk seyircilerinin de çilesi artık dolsa” yazmıştır. (Yeni Sabah, 16 Ekim 1960) Daha ziyade bulvar tiyatrosunu tercih eden Ulunay da, Türkiye'deki ilk Pinter'ın oyunu bir “cinnet piyesi” olarak tanımlamıştır.

Kenter kardeşler gişeyi de gözeterek bir komedi oynarlar; bu kez de “bu seçimin ciddiyetlerine yaraşmadığı” söylenir. Hem seyirci, hem eleştirmenler Kent Oyuncuları'ndan Anglosakson realizminde oyunlar beklemektedir.

Ancak Genco Erkal, yönetmen olarak Pinter, Beckett, Ionesco'nun çağdaş tiyatrodaki karşılığını çözümlenmiştir. Çevirmen Ülkü Tamer de zaten Ionesco'nun dildeki inceliğini ustalıkla Türkçeye yansıtmıştır. Kent Oyuncuları, Dormen Tiyatrosu salonundaki saat 6 oyunlarına, Genco Erkal yönetiminde Sandalyeler/Ders ile başlar. Oyunun program dergisinde, bu türün seyirci tarafından daha az yadırganması güdüsüyle, Ionesco oyunları ısrarla geleneksel tiyatro ile özdeşleştirilir. Seyirci üzerinde, aslında alışık oldukları bir türü izlemekte oldukları gibi bir ön etki bırakılmak istenilmektedir.

Sandalyeler/Ders oyununu Türkçeye kazandıran Fikret Adil, program dergisindeki tanıtım yazısına bu yeni yazarın nasıl karşılanacağı konusundaki tedirginliğini yansıtmıştır:

“Ionesco'nun geleneksel kalıplara uygunluğu adeta bir Ionesco muhaveresidir. Ionesco'ya nasıl uymalı?... Çocukluğumuzun en büyük zevki olan masalları, Karagözü, Ortaoyunları düşünelim. Masalların tekerlemeleri, Karagözle Hacivat ve Pişekarlar Kavuklu'nun muhavereleri saçmanın bir yüksek anlama, bir şiir güzelliğine yükseldiğini gösterir. Ionesco, bir başka yönden bu sonuca varmıştır, bu türü yenilemiştir.” (Sandalyeler ve Ders Program Dergisi).

Darülbedayi, Batı öykünmeciliğini çoğunlukla Fransız komedilerinin adaptasyonlarıyla kırmaya çalışarak toplumla uyumlandırmaya çalışmıştır. Muhsin Ertuğrul, kurumda Alman tiyatrosunun ve çağdaş Avrupa tiyatrosunun sahnelenmesi için

büyük mücadele verir. Ancak gerek oyun gerek seyirci gerek dramaturjinin tam olarak gerçekleştirilememesi, gerek tiyatro çevirmeni eksikliği gibi nedenlerle bu devrimci hamleler tam olarak karşılığını bulamaz. Hatta, komedi tiyatrosu ile dram tiyatrosunun ayrılması gibi bir hataya düşülür, komedi Antik Yunan'da olduğu gibi ikinci sınıf bir sanat olarak hor görülür.

Oysa, geleneksel tiyatromuzun kökeninde eğlence vardır. Nasrettin Hoca'nın hoşgörü ve özeleştirici kültüründen beslenen halk, kendine gülebilme alışkanlığını taşır. Hatta bu durum, halk diline bazen, “güleriz ağlanacak halimize” deyiimiyle geçmiştir. Tiyatronun özündeki eğlencenin kesilip atılmasıyla, Türkiye tiyatrosu asık suratlı hale getirilmiştir. Bu nedenle, temelde kapsamlı biçimde sorgulanmayan bir sorun, sadece başkasının dramı gibi sahnelenir.

Muammer Karaca, 1945 yılında kurduğu tiyatrosunda hep adaptasyonlara yer vermişken, çağdaş dünyaya uyumlanmak zorunluluğu ile 1957'de Karaca Tiyatrosu'nda ilk kez Umberto Moricchio'ya ait Mahut Heykel oyununu, Lütfi Ay çevirisi ile, oynar. Bu yenilik arayışı Karaca'nın seyirci üzerindeki sempatisini kaybetmesine neden olur.

Karaca, güncel tiyatrodaki yönetmenin de varlığını hissederek, Cibali Karakolu'nun yeni versiyonunu Muzeyidis'e yönettirir. Ancak Karaca'nın yıllardır “bildiği gibi” oynadığı oyun bütün sıcaklığını yitirmiştir. Bu durum, başka bir bedene geçirilmiş giysi benzetmesiyle betimlenebilir.

Karaca, tiyatrodaki siyasi hicvin öncüsüdür. 1955 yılında oynadığı Etnan Bey Duymasın, politik taşlama türünün en önemli örneği olarak Türkiye tiyatrosunda değişimi tetiklemiştir. Çeşitli entrikalar çeviren ve bunların ortaya çıkmasından korkan bir siyasetçinin hikâyesine dayalı olan oyun, düşünülenin aksine Menderes'i eleştirmez; aksine, dönemin yolsuzluklarının kötü niyetli siyasetçiler tarafından Menderes'in bilgisi dışında yapıldığını vurgulayarak onu aklar. Karaca Tiyatro, bir devlet bankasının kredi desteğiyle açılmış, açılış gecesine dönemin valisi ve belediye başkanı da katılmıştır. Zaten Muammer Karaca, bir dönem sonra Demokrat Parti üyeliğine başvurmuş ve bucak başkanı olmuştur. Müjdat Gezen'in de bir söyleşide doğruladığı gibi, Karaca siyasi hicvi destekleyici reklam malzemesi olarak kullanmıştır. Basının sansürlendiği dönemde, Başbakan Adnan Menderes, Karaca'nın oyunlarında en önde oturarak eleştirilere güler ve o dönem toplumda rol modeli olarak kullanılan tiyatrodaki görünerek sözde hoşgörüsünü göstermiş olur. Komedinin katartik etkisi, dönemin siyasi iklimin tansiyonun da düşürülmesine neden olur.

Ancak, Karaca'nın Türkiye tiyatrosuna kattığı siyasi hiciv, gelenekselcilerin ve komedyenlerin keskin zekâlarıyla birleşip, zaman içinde siyasi bir kimlik kazanır. Tiyatro siyasileşmeye başlar, döneme ayna tutar, eleştirel yaklaşır. Ödenekli tiyatrolar Arthur Miller'in Cadı Kazanı gibi oyunlarını da repertuvaya almaya başlar. 1958'de dönemin İstanbul Emniyet Müdürü, Polis Vazife ve Selahiyetleri kanununu öne sürerek, devlet büyüklerini küçük düşüren tiyatrolar hakkında yasal işlem başlatılacağını ve mekânların kapatılacağını bildirir.

Siyasi taşlamaların sansürleneceği tebliğ edilince Karaca da yetkinleştiği bu türe ara vermek durumunda kalır. Tiyatro ticari olarak zorluğa düşer, Karaca yurtdışında yeni oyunlar seyrederek, yeni bir kimlik arayışına girer. Daha önceleri sanat matinelere adıyla başlattığı ve Cam Kırıkları, Anne Frank'ın Hatıra Defteri gibi oyunları arttırmaya karar verir ve genel sanat yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'a bırakır. Ancak, Genco Erkal'ın da doğruladığı gibi, Ankara'dan İstanbul'a gelen Ertuğrul, yine Şehir Tiyatrosu'nda genel sanat yönetmenliğine atanınca özel tiyatroya yeterince zaman ayıramaz. Muhsin Hocalarının ardından Ankara'dan İstanbul'a gelen Kenter kardeşler, Ertuğrul'dan kısmi destek alarak, Karaca Tiyatrosu adı ve çatısı altında, Salıncakta İki Kişi oyununu sahneler ve çok ses getirir. Batılı bir ailede yetişmiş olan Kenter kardeşler, gerçekçiliği öykünmez, ince ayrıntılı oyunculuklarıyla yakalarlar. Bunda Yıldız Kenter'in, daha sonra öğrencilerine de kazandırdığı Batıya açık metot oyuncululuğu araştırmaları, Müşfik Kenter'in de olağanüstü oyunculuk güdülerini etkin olmuştur. Salıncakta İki Kişi, Kent Oyuncuları'nın temelini oluşturan doğal ve insan doğasına ait ayrıntılar içeren oyuncululuğunun temelini atar. Karaca Tiyatro bünyesindeki Kent Oyuncuları, Dormen'in davetiyle Ses Tiyatrosu'na taşınır. Muammer Karaca ise, yine bildiği türde tiyatroya devam eder. Eski parlaklığını yakalayamamış olsa da sanatta öykünme yerine samimi üretime dönmüştür.

Kent Oyuncuları'nın estetik bilincinin şekillenmeye başlaması, Dormen Tiyatrosu'nun da gerçekçilik konusundaki arayışlarını pekiştirir. Ayrıca tiyatro kurumsallaşmış ve ekip ruhunu yakalamıştır. Haldun Dormen, Ses Tiyatrosu'nda kendi yönetmenlerini yetiştirmiş bir tiyatro insanı olarak, oyuncululuğa yoğunlaşır ve çok farklı ekollerden gelen, farklı birikimlere sahip bir ekibin senkronizasyonunu yaparak üslup birliği yaratır. Tezde, Devlet Tiyatrosu oyuncusu Muazzez Kurdoğlu'nun konuk olarak katıldığı ve Erol Keskin-Metin Serezli ile başrolü oynadığı Derin Mavi Deniz oyununda üslup birliği yakalamadıklarına değinilmişti. Ancak bu sorunun kökeni Dormen Tiyatrosu

oyuncularında değil, belki de henüz çağcıl oyunculuğu yakalayamamış olan Devlet Tiyatrosu'nun oyunculuk üslubunda aranmalıdır.

Yarı profesyonellik dönemlerinde Papaz Kaçtı farsını başarıyla sahneleyen Dormen Tiyatrosu, gün geçtikçe bulvar komedileri ve farslarda ustalaşır. Şahane Züğürtler büyük gişe başarısı sağlamış ve Dormen Tiyatrosu için bir dönüm noktası olmuştur. Bu oyun Dormen Tiyatrosu'nu tecimsel olarak kalkındırdığı gibi, dönemin burjuva seyircisinin de eğlence anlayışını ve tiyatrodan beklentilerini netleşmiştir.

18. yüzyılın Fransız oyunların yazarlarından Beaumarchais, komedyanın yapısında seyirciyi sahne ile özdeşleştirerek, korkutmayan bir ahlak eğitimi önerir. “Akıl, duygu ve ahlak bütünlüğü XVIII. yüzyıl burjuvasının dünya görüşünü biçimlendirmektedir. Bu bütünlüğün sanatta uygulanması sonucu tiyatronun işlevi, bireyi içten yakalamak, duyguyu, vicdanı, ahlakı ve mantığı kullanarak bireyi etkilemek ve böylelikle burjuva dünya görüşünü yüceltmek olarak nitelendirilir.” (Turhan, 1996, s. 63) Turhan, Burjuva Tiyatrosu'nu, “İnsanın doğasında iyi olduğu, ancak bir takım toplumsal koşullardan ötürü kötüleştiğini göstermek isteyen ve bundan da ahlaksal bir sonuç çıkaran tiyatro” olarak nitelendirilir.

Şahane Züğürtler, tam da bu amaca hizmet ettiği için, Dormen'in bile öngöremediği bir başarı sağlamıştır. Michel Aubriant, oyun yazarı Deval'in melankolik yapısını vurgular: “Her şey perde kapandığında başlar. Dört perde kederle köşe kapmaca oynanmıştır. Ama perde açıldığında hazırdır keder.” (Şahane Züğürtler program dergisi) Aubriant, Şahane Züğürtler'in perde kapandığında yoksul hayatlarına döneceklerini ve kederli hayatlarının başlayacağına değinir.

Şahane Züğürtler, iyi bir bulvar tiyatrosu örneğidir. Dormen Tiyatrosu'nun, uzun vadedeki fars anlayışı üzerinde etkili olan bir başka oyun Türkiye'de ilk kez sahnelenen Feydau'nun Bit Yeniği'dir.

“Feydau'nun komedilerinde trajedilerde olması gereken, önüne geçmez rastlantılar bulunur, kader bu oyunlarda da karakterleri aynı şiddet ve gaddarlıkla elinde oyuncak eder... Racine veya Shakespeare'in karakterleri kaderin kendilerine ettiği oyunu müzikli bir dille, en çiçekli cümlelerle anlatırlar. Feydau'nun zavallı karakterlerininse bir şey anlatmaya vakitleri bile yoktur. Oradan oraya koşarak paçalarını kurtarmaya bakarlar.” (Achard, Bit Yeniği program dergisi)

Bilindiği gibi, müzikaller de Haldun Dormen'in yaşamında önem taşır. Dormen, Sokak Kızı İrma'nın büyük başarısı ve Pasifik Şarkısı'nın seyirciye yabancı kalmış olmasından ders çıkararak, Keşanlı Ali Destanı'nın da Türkiye tiyatrosundaki sinerjisiyle

Bulvar gibi yerli müzikal denemeleri yapar. Kendisi Bulvar müzikalinin yeni taşındığı Ses Tiyatrosu geleneği ile uyumlu olacağını düşündüğü için seçmiştir. Ancak, yine 1950’li yıllardaki yerli oyun yazarlarının öykülerini Batıya formatlamak gibi bir hataya düşülür.

Dormen, vizyonlu bir yapımcı olarak Cemal Reşit Rey’in tiyatroya dönmesini sağlar ve Beyoğlu’nun genlerindeki operet geleneğini yine canlandırır. Yaygara 70 bu anlamda çok önemlidir. Ne yazık ki, Türkiye tiyatrosunda bir proje için sıfırdan yaratıcı ekip kurulma fikri çok işlemez, çarkların bazıları işlemediği için üretim sancısı çekilir. Yaygara 70’in devamı niteliğindeki çalışmalar aynı başarıyı göstermez ve Türkiye tiyatrosu, kendi zengin geleneğine ait bir türe sırt çevirir.

1960-70 döneminin seyircisi artık tiyatroyu bir okul olarak görmez, hatta tiyatronun bu işlevini ret eder. Seyirci profili sosyolojik olarak ikiye bölünmüştür. Bir kesim, sınıf çatışması, gelir dağılımı-adaletsizliği, demokratik hak ve özgürlüklerin tiyatrodaki sorgulanmasını ister. Diğer bir kesim ise, sosyal sınıfı ve değerleri hakkında hiçbir yargıyı kabul etmez.

1960’lı yılların altın yıllarında hedef kitlesini tanımaya başlayan özel tiyatrolar, 1970 döneminin ağır koşullarına direnemese de, seyirci profillerinin netlik kazanmasıyla yenilikçi denemelerde kör atışlar yerine daha bilinçli seçimler yapabilmişlerdir.

Tiyatronun da seyirciye bakışı değişmiştir. Tek desteği gişe geliri olan özel tiyatroların tabii ki ana hedefi ayakta durmaktır. Bunun için tiyatronun yüce amaçları kısmen terk edilir. Kabaca, burjuva tiyatroları ya da devrimci tiyatrolar olarak iki ana kategoriye ayrılan tiyatrolar, seyircinin bilet almasına muhtaçtırlar. Burjuva tiyatroları, seyirciyi daha çok eğlendirmek adına televizyon, gazino kültürü, sinema sektörüyle mücadele etmeye çalışırlar. Artık kurucularının ya da oyuncularının star sistemine bağlı olduğu bir tiyatro vardır. Hızla içerik üretmeye zorlanmıştır tiyatro.

Halk tiyatrosu kavramı, tam da bu dönemde gelişir.

Tülin Sağlam’ın (2008, s. 7-20) Halk Tiyatrosu tanımlaması ise şöyledir: Gösterilerinin otoriteye bağlı olmayan; yaşayan bir geleneğe bağlı ve katılımcılar arasında tekrar çeşitliliği ile topluluğa aidiyet duygusu, yaratan ve/veya bunu güçlendiren, seyirci ve oyuncunun paylaştığı “mış gibi” eylemi çerçevesinde yer alan, tasarım, müzik, hareket, konuşmayı kullanarak zaman ve mekân ötesinde oluşan estetik performanslar olarak belirtilmektedir. Metin Balay’ın Halk Tiyatrosu tanımıyla şöyle uyumlanmaktadır. İçinden çıktığı grubun ya da toplumun değer yargılarını anlatır; bunu ya duyu ve gelenek

aracılığı ile basit bir biçim kullanarak yapar... Sanatçıları amatör ya da profesyonel olabilir, ancak kesinlikle topluma yöneliktir (Balay, 1995, s. 12).

Ulvi Uraz Tiyatrosu, yukarıdaki tanımlamalara uygun bir halk tiyatrosudur. Tiyatronun kuruluş program dergisinde iki büyük başarısından hedefi şöyle özetlenir:

“Kendi insanımızın kendi sorunlarını, soluğunu, gülüşünü, ağlayışını gösterme mutluluğu bu mevsim kazanılacak ve devam edecektir. Seyircilerimiz tiyatrolarımıza toplumumuzla sokağımızla beraber girecekler. Kendilerine gülüp kendilerine ağlayacaklar. Aynada kendilerini çirkin bulanlar ise, aynaya kızmayıp güzel olmanın yollarını yine tiyatrolarımızda eğlene güle öğrenecekler.” (Pastav). Ulvi Uraz’ın halk tiyatrosu anlayışında, oyun metni kadar, halka yakın bir oyunculuk biçemi geliştirilmesi de önem taşır. Seyircinin aynaya bakabilmesi için, sahnede gördüğü kişiyi kendine yakın bulması önemsenir.

“Halk tiyatrosu bu yaşamsal tutumu ile gülmece ağırlıklı bir üsluba sahiptir. Günlük yaşamdan alınma sahneler ortaya çıkarır ve bu sahneleri daha kaba bir gerçekçilikle sunar. Şüphesiz halk tiyatrosu toplum içerisindeki sosyal ve siyasi hareketlenmelerden de beslenmektedir. Bu nedenle politik bir sahne dili kullanmaktadır, yani taşlama şeklinde de sahnelenmiştir. Ancak gülmece ile bunu aktarmaktan vazgeçmez. Halk tiyatrosunda amaç yaşamı düzeltmek değil, yaşamı olduğu gibi göstererek bir yaşam enerjisi üretmektir. Toplumu bilinçlendirme misyonunu içerisinde gizliden de olsa barındırmaktadır” (Akgül, 2011, s 974- 983).

Ulvi Uraz Tiyatrosu, hem oynadığı Hababam Sınıfı, Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım gibi oyun seçimleri, hem Metin Akpınar’ın, Ulvi Uraz Tiyatrosu’nu araştıran Çimen Akgül’e belirttiği gibi, sahnede günlük dili kullanarak, tiyatroda alışlageldik bir konuşma biçiminin kırılması ancak en önemlisi, Türkiye’ye has bir oyunculuk biçimini sorgulamasıyla gerçek bir halk tiyatrosu örneğidir.

1970’lerde siyasi konjonktür, burjuva tiyatrosu ile siyasi tiyatroların keskin bir çizgiyle ayırır. Burjuva tiyatrosu sadece eğlendirmek, politik tiyatro da bilinçlendirmek gibi sığ bir anlayışa kilitlenir. Oysa tiyatro, zengin yapısında her iki işlevi de rahatlıkla yerine getirebilir. Politik tiyatrolar örgütlü bir seyirci kitlesine ulaşmak için dernek, sendika, siyasi parti kollarıyla hareket eder; bu da bir anlamda tiyatroların estetik yaklaşımlarına gem vurur, tiyatroyu kitleleştmek adına sanatçının bireysel sesini yitirmesine neden olur.

Politik tiyatro düşüncesini benimseyen Dostlar Tiyatrosu, bu kısır döngüye düşmeden, yeniliği tetikler. Önceleri sadece yerli oyun yazarlarıyla çalışma ilkesi güden tiyatro, yukarıda belirtildiği gibi, proje tasarımı adına ekip kurarak kısa sürede sonuca ulaşmanın olası olmadığına ayırdına varır. “Nasıl bir tiyatro?” sorusu, dogmatik olarak iyi bir başlangıçtır, ancak sanatsal olarak yeterli bir sav değildir. Dostlar Tiyatrosu, süreç içinde yerli, yabancı nice oyun oynar. Topluluk özellikle yılda dört oyun sahnelediği dönemlerdeki oyunlardan birinin mutlaka belgesel tiyatro örneği olmasını önemser. Dostlar Tiyatrosu, belgesel tiyatrodaki ilk çıkışı Rossenbergler Ölmemeli ile yapar, ardından da Ses Tiyatrosu’nda Havana Duruşması’nı oynar.

Havana Duruşması, Ayşegül Yüksel’in değerlendirmesine göre, Dostlar Tiyatrosu’nun gerçek anlamda sunduğu ilk belgeseldir. (Yüksel, 2019, s. 75) Umur Bugay ve Genco Erkal, sahne metnine bir ön oyun ekleyerek oyunun tarihsel perspektifine ayna tutar. 1971 yılında sahnelenen Havana Duruşması, aynı zamanda Dostlar Tiyatrosu’nun yasaklanan ilk oyunudur. Dostlar Tiyatrosu, süreç içinde Ses Tiyatrosu’nda Peter Weiss’in Soruşturma oyununu, Küçük Sahne’de Bilgesu Erenus’un Sabotaj oyununu, Karaca Tiyatro’da ise Genco Erkal’ın Sivas 93’ünü oynayarak bu türde olgunlaşır.

Oyun yazarı Recep Bilginer, 2008 yılında Dünya Tiyatro Günü için Ulvi Uraz’ı andığı bir yazı kaleme alır:

“Düşüncesinin ve amacının özünde şu vardı: ‘Bir Türk tiyatrosu ancak Türk yazarın varlığıyla var olabilir’ derdi. Türk yazarı olmadan, Türk tiyatrosu olamaz. Ulvi Uraz’ın bu sözleri kimilerinin yaptığı gibi, lafta peynir gemisi yürütmek deyiminde kalmadı. Yıllar süren çekişmeli, sıkıntılı, acılı, bunalımlı, çalışmaları süresince hemen hemen yalnız Türk yazarların eserlerini oynadı. Kendini buna adamıştı, Ulvi Uraz: ‘Aktörlük bir davranış sanatıdır’ derdi. Bir Türk köylüsü, Amerikan Filmlerindeki aktörlerden kopya edilerek oynanamaz” derdi. “Türk köylüsünün, Türk işçisinin genel bir deyimle, Türk insanının olaylar ve durumlar karşısındaki, davranış öğelerini bilmeden tiyatro yapılamaz” derdi. Ve kendisi dediklerini yapardı. Rahmetli Orhan Kemal’in Murtaza oyunundaki Bekçi Murtaza’da Ulvi Uraz, gerçek Bekçi Murtaza’yı oynamıştı. Kopya yoktu, rol kesmek yoktu. Hababam Sınıfı oyunundaki devrini yitirmiş öğretmendeki Ulvi Uraz’da rol yapmadan o rolün gerçek kişiliğini oynamıştı. Şurada kapıcı, burada bekçi, orada umum müdür, Ulvi Uraz hep bu rollerin gerçek kişileri gibi konuşmuş, davranmıştı. Başarısı buradan ileri geliyordu...” (27 Mart 2008, Milliyet Blog, Dünya Tiyatro Günü’nde Unutulanlara Saygıyla)

Recep Bilginer’in bu yazısı, tiyatroyu bir bütüncül sanat olarak değerlendiren Ulvi Uraz’ın vizyonunu gösterir. 20. yüzyılda tiyatronun sadece oyun yazımından ibaret

olmadığının ayırdına varılmış, yönetmenin önemi ve değeri anlaşılmıştır. Aynı şekilde oyuncuyu da bir yorumcu yerine, yaratıcı olarak konumlandırmıştır. Zengin oyunculuğa, ancak kişinin özündeki biricik değerleri ortaya çıkartarak ulaşıldığı göz önüne alınırsa, bir oyuncunun kültürel birikimi, deneyimleri kadar hangi coğrafyada hangi koşullarda yetiştiği de önem taşır. Çağına tanıklık eden çağdaş oyuncu, toplumdan beslenir. Bu nedenle oyuncunun kültürel kodları önem taşır.

Oysa, evrensellik adına taklitçilik benimsenmiş, ulusal tiyatro tartışmaları öz/biçim kalıplarına sığdırılmaya çalışılmıştır. Ulusal tiyatronun oyuncunun özünden filizlendiği göz ardı edilmiştir.

Tezin giriş bölümünde sözü edilen Türk Oyun Yazarları Tiyatrosu, sanat politikasını açıklarken Haldun Taner'in "Neden Bizim Tiyatro" başlıklı yazısını örnekler: "Oyuncularımız var, yabancı rolleri yabancılar kadar başarılı oynayabiliyorlar. Yönetmenlerimiz var, Avrupa'da gördükleri mizansenleri burada aynen uygulayıp alkış topluyorlar. Yazarlarımız var, yapıtlarını yabancı örneklerle benzetebildikleri ölçüde iyi yazar sayılıyorlar. Peki ama nerde Türk oynayışı, Türk sahneleyişi, Türk yazışı, Türk algılayışı? Bir kelime ile nerede tiyatro üslubu?" Türk Oyun Yazarları Tiyatrosu, sahnede Türk tavrını şovence bir duygu ya da milliyetçilikle değil, ancak ulusal kaynakların zenginliğinden beslenerek yansıtmayı hedefler. Böylece, bir ulusal tiyatrodan söz edilebilecek ve hangi kültüre, hangi çağa ait oyun oynanırsa oynansın, özgün bir imza atılabilecektir. Böylece başka bir kültür ya da aynı kültürden, başka bir çağda ya da koşuldaki oyuncu taklit edilmeyecek, her prodüksiyon kendine has biricik bir özellik taşıyacaktır. Böylece tiyatro, her gece yenilenen ve genlerinde yeniliği bulunduran bir yapıya sahip olmak sureti ile yenilenme gençleşmeyle koşut tutulacaktır.

Kocamustafapaşa Çevre Tiyatrosu'nun ilk oyunu Yüzsüz Zühtü de aynı amacı taşır. Ancak bu tiyatronun gelişiminde Füsün Erbulak, halk tiyatrosunun politik sözünü güçlendirmesini savunurken, Metin Serezli-Altan Erbulak eğlenceli bir tiyatro anlayışında diretir. Kuşkusuz tiyatro eğlenceli olmalıdır, ancak söyleyecek sözü olmazsa kimliksiz olur, kimseyi incitmemek ve küstürmemek, seyirciyi kaybetmemek adına popülizm tuzağına düşer. Çevre Tiyatrosu'nun özgün yaklaşımı, zamanla Dormen Tiyatrosu'nun, Kent Oyuncuları'nın oyunlarının uyarlanmasına dönüşmüş, kimlik kaybına uğramıştır.

Dostlar Tiyatrosu'nun ilk Brecht adaptasyonu olan Analık Davası da değişimi tetikleyen oyunlar arasında özel bir yer tutar. Bu uyarlama, topluma sözünü daha açık

biçimde söylemek isteyen sanatçıların, kalıpları kırmasını ve toplumsal siyasi göndermeleri daha dolaysız yönden iletmesini sağlar. Siyasi bir hedef de taşıdığı için, Türkiye tiyatrosundaki sıkı reproduksiyon anlayışını kırar, çağdaş tiyatronun taklit etmek yerine yorum taşımasının öncülüğünü yapar.

“Genco Erkal’a göre Brecht, kurgu, düşünce ve içerik olarak tam istedikleri niteliklerde bir yazardır. Ancak bu oyunu çeviri olarak oynarlarsa, Türk seyircisi tadına varamaz, çok yabancı kalır düşüncesiyle yerelleştirmeye karar verirler.” (Eren, 1997, s. 92) Mehmet Akan da Analık Davası oyununu, “Brecht ile halkımız arasındaki kültür farkı perdesini kaldırma çabasıydı.”, diye değerlendirir. (Dostlar Tiyatrosu, 5. Yıl program dergisi) Akan, oyunu 14. Ve 15. yüzyıllardaki Anadolu isyanlarına dayandırmasını Celali Fetret Döneminin, Osmanlı’nın toprak düzenin bozuluşunun Brecht’in kullandığı tarihsel çerçeveyi de karşıladığını belirtir. (Milliyet, 29 Nisan 1972) Genco Erkal için, Mehmet Akan ile çalışmak yepyeni bir deneyimdir. Bu deneyimi Genco Erkal şu sözler ile açıklamaktadır:

Mehmet Akan bana bilmediğim bir dünyayı açmıştı. Anadolu kültürünü. Ben Galatasaray Lisesi, Robert Kolejinde Batı kültürüyle yoğrulmuş, İstanbullu bir ailenin çocuğu olarak halk kültürüne oldukça yabancıydım. Buna karşın Mehmet Akan Bilecik’ten getirdiği halk dansları, halk oyunları, halk türküleri, köy seyirlik oyunları ile bana bambaşka bir dünyanın kapılarını açmıştı. Dostlar Tiyatrosu kurulduğunda da amaçladığımız, Batı kültürüyle kendi halk kültürümüzü birleştiren bir sentezin oluşmasıydı ki, bu bağlamda, Mehmet Akan ve Arif Erkin yönlendirici olmuşlardır (akt. İpşiroğlu, 2009, s. 194).

Erkal, 1972 yılında Tiyatro 72’nin bu Brecht uyarlamasında geleneksel Türk tiyatrosu kalıplarından neden daha fazla yararlanılmadığı sorusuna da şöyle yanıt verir:

“Oyunu uyarlayan arkadaşımız Mehmet Akan da aynı şeyi önermişti. Ancak çalışmalar süresince bir sakınca belirdi: Oyunun temel diyalektik çelişkisi geleneksel tiyatro kalıpları içinde ikinci plana düşüyordu. Biçimsel espri uğruna özün kullanılması, hafiflemesi gibi bir sorunla karşılaştık. Bu nedenle Brecht’in oyunu ile geleneksel kalıplarımız arasında bağdaştırıcı bir sentezi yeğledik.” (Tiyatro 1972, sayı 7, s. 19)

İpşiroğlu, Küçük Sahne’de Ortaoyuncular tarafından sahnelenen Anna’nın Yedi Günahı eleştirisinde tam da bu noktaya değinir. Ferhan Şensoy’un kullandığı geleneksel tiyatro motiflerinin politik tiyatroyu yüzeyselleştirdiği savı ortaya atılmış ve mizahın içeriğin politik önemine ket vurduğu belirtilmiştir. (İpşiroğlu, 2004, s. 144)

Ferhan Şensoy’un kendi dilinin öne çıktığı ilk Brecht adaptasyonu, dönemin devrimci çevrelerinde bile dirençle karşılaşır. Nedense, uyarlanan metnin çıkış noktası

olan metin karşısında ezilmesi gerektiği, orijinal metinlerin birincil olduğu düşüncesi hâkimdir. Burada da tiyatroyu taklitçiliğe çekme çabası vardır. Ancak gençlik döneminde, Brecht konusundaki yargıları aşamayan Ferhan Şensoy, ustalık döneminde ürettiği Üç Kurşunluk Opera’da artık Brecht’le rahat rahat başa çıkar.

Ferhan Şensoy Brecht’e yaklaşımını, “Ve fakat Üç Kurşunluk Opera bir opera değildir. Bir Brecht çalışması değildir. Brecht’in Kel Hasan Efendi’ye yakın olduğu bir ortaoyunudur.” diye tanımlar. Yolu Brecht’ten geçerek, geleneksel Türk tiyatrosu ile 17. yüzyıl Batı Tiyatrosu’nu buluşturan Şensoy, oyunu bir “Bertolt Brecht Türküsü” ile başlatır. Ortaoyuncular’ın Üç Kurşunluk Opera yorumunda, Brecht’in hayatı adeta bir yabancılaştırma ögesi olarak kullanılır. Öykü John Gay, Bertolt Brecht ve Ferhan Şensoy’dan üç farklı izlek kullanılır.

Üç Kurşunluk Opera, Brecht’i geleneksel tiyatro düşüncesiyle anlatır, daha yerel bir hikaye olan Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı oyununda bir mahalle bakkalının hikâyesi, 1929 krizini anlatan İngilizce bir balatla başlar. Güle Güle Godot, içinde Kavuklu, Kavuksuz’un bulunduğu, Leke karakterinin dil oyunlarına başvurduğu, bir dönem güldürüsüne dönüşmüştür. Beckett oyunlarındaki zaman ve uzam belirsizliği kaldırılmış, her ne kadar yer tam olarak belirtilmese de Türkiye eksenine yerleştirilmiştir. O dönem Türkiye’nin gündeminde olan susuzluk sorunu ise, Ferhat ile Şirin masalı üzerinden anlatılır. Böylece saçma tiyatro ile bir halk masalının harmanlandığı yeni bir tür ortaya çıkar. Beckett’de sadece sözü edilen ve soyut bir kavram özelliği taşıyan Godot, Şensoy’un oyununda Godot’nun sesi haline dönüştürülür ve zalim bir hükümdar özelliği kazanır. Şensoy, Godot’yu bir fırıncı olarak geri getiren ve “devrimin kendi çocuklarını yediğini” vurgulayan Bulatoviç kadar somutlaştırmasa da siyasi bir kimliğe ve zalim bir karaktere oturtur.

Ferhan Şensoy’un kurduğu Ortaoyuncular, Türkiye Tiyatrosu’na yepyeni bir anlayış kazandırmıştır. Şensoy, tiyatronun farklı öğelerini özgürce ve güdümsüzce kullanarak ulaşır. Öz/biçim, içerik/biçem tartışmalarının sığınağına düşmez. Donanımlı bir tiyatro insanı olduğu için, aynı zamanda oyuncularını da bu aktarımı zenginleştirecek bireyler olarak, adeta bir laboratuvar ortamında yetiştirir. Şensoy’un oyunları evrenselidir ama sahne dili Türkiye topraklarının halk tiyatrosu örneğidir.

Araştırmacılar, Ferhan Şensoy oyunlarını, bir metodoloji geliştirebilmek adına belli bir kalıp içinde incelemeye çalışırlar. Ancak Şensoy Tiyatrosu böyle bir kalıba sığamaz. Bazen türler arası, bazen metinler arası, bazen kültürler arası bir etkileşim vardır.

Yavuz Pekman'ın belirttiği gibi (kişisel iletişim, Eylül 2020), İçinden Tramvay Geçen Şarkı Türkiye tiyatrosunda önemli bir yer tutar. Oyun, kökenini Alman ve Fransız kabarelerinden alır ama bununla birlikte geleneksel tiyatronun (açık biçim anlatım, tiplleme) ve epik tiyatronun (müzik, yabancılaştırma gibi) malzemelerini de özgürce kullanır.

Dönem içinde, Ferhan Şensoy'un oyunlarının ortaoyunu ya da meddahlıkla ne denli örtüştüğü tartışılmıştır. Bu tartışmanın kısır döngüsünden çıkarak, Şensoy'un her oyun için farklı bir sahne dili oluşturduğunu söylemek daha yerinde olur.

Şensoy, dilin kalıplarını da kırmayı başarır. Şahları da Vururlar Acemce ile Türkçe'nin harmanlanmasıyla ortaya çıkan yeni bir sahne dili yaratır. Kahpe Bizans Operası'nda Rumca, Fişne Bahçesu'nda Karadeniz şivesiyle harmanlanan bir yeni deyiş oluşturulur. Bu deyiş, dilin ve biçimin sınırlarının ötesine geçer.

Yavuz Pekman, Şensoy'un açık biçimi çerçeve sahneye sığdırması konusuna eleştirel bir yaklaşım sunar. Ancak, tezin Küçük Sahne ve Ses Tiyatrosu bölümlerinde Şensoy'un mekânın kalıplarını da kırmak istediği, onun da ustası Jérôme Savary gibi sirk sanatları ve diğer gösteri sanatlarının zenginliğine dayalı bir tiyatro düşlediği, bazen çok mekânlı bir anlatım, bazen mekânın dönüşmesine uygun bir anlatımı özlediği ve çerçeve sahnede bunu denediği bilinmektedir.

Şensoy oyunlarının bir çoğu Türkiye tiyatrosunda değişimi tetiklemiştir. Ferhangi Şeyler, tabii ki özel bir yere sahiptir ve metinli tiyatro, tuluat, gazete tiyatrosu türlerini iç içe geçirir. Tiyatrosunu kurduğu zaman, Nöbetçi Tiyatro'da yetiştirdiği oyuncuların doğaçlamaya açık olmasını isteyen Şensoy, bu kez seyirciyi bir yeni katman olarak değerlendirir ve sahnede özgürlükte sınır tanımaz. Ancak bu özgürlük, aynı zamanda bir yalnızlığı da tetikler.

Müşfik Kenter, Genco Erkal, Yıldız Kenter, Ali Poyrazoğlu, Ferhan Şensoy'un monodramalarında bir gençlik tutkusuyla başlayan çalışmalar (Müşfik Kenter'in Orhan Veli, Kahramanlar ve Soytarılar, Savunma'sı), Yıldız Kenter'in (Ben Anadolu'su gibi) zamanla, geçmişleriyle hesaplaştıkları hikayelere döner. (Müşfik Kenter'in Huysuz İhtiyar'ı, Yıldız Kenter'in Hep Aşk Vardı'sı gibi).

Genco Erkal da, Dostlar Tiyatrosu'nun kuruluşuna hâkim olan kolektif çalışma anlayışını, bazen ekonomik krizler, bazen ekiplerin siyasal olarak ayrışması nedeniyle mecburen terk eder. Zaman içinde Dostlar Tiyatrosu'nun ekip oyunları yerine, Genco Erkal'ın tek kişilik oyunları tercih edilir olur. Bazı retrospektiflerdeki yaratıcılık (Can,

Brecht Kabare) zaman içinde tekrara düşer. Ancak Erkal'ın Türkiye tiyatrosundaki ilk tek kişilik oyun denemesi olan Bir Delinin Hatıra Defteri, üç ayrı dönemde yorumlanarak ilk günkü etkisini korur. Kent Oyuncuları'nın monodramalara yönelmesinin, Kenter kardeşlerin uzun süren küskünlük dönemine denk gelmesi tesadüf değildir.

Türkiye Tiyatrosu'nun modern yalnızlığı olarak nitelendirilebilecek monodramaların bir uzanımı da stara endeksli tiyatro anlayışıdır. İçinde starların olduğu bir oyunun bilet satmasını yadırganmamalıdır, ancak bütüncül bir proje tasarımı yerine star çıkışlı bir tiyatro anlayışı, tiyatronun hayallerine ket vurur. Televizyon yapımcıları, kast direktörleri, menajerler, turne organizatörlerinin tiyatro kurduğu 2020'lerde, "iyi oyun bilet satar yerine", "o ne oynarsa oynasın bilet satar" anlayışı hakimdir. Ancak, böylesine güdük bir anlayışla yola çıkılan tiyatro maceralarının da genellikle hayal kırıklığıyla sonuçlandığını söylemek yanlış olmaz.

Zaten, genel anlamda dizi, sinema, televizyon sektörü, yaşam kavgası ile boğuşan oyuncular, tiyatro yapıyor olsa bile, tiyatrodaki ortak üretim konusundaki sabırlarını yitirmiş, hızla sonuca ulaşmaya yönelmiştir. Çağın acımasız hızında hayal etmek, duyumsamak, denemek, yanılmak artık lüks olmuştur. Ekip ruhu kaybolunca, yalnızlık başlar. Yalnızlık, bir oyunun tek kişi tarafından oynanması değil, tek ruhu kemirmesidir.

Şensoy'un, kendi oynadığı monodrama üçlemesi "Ferhangi Şeyler'in yengesi" olarak tanıtılan ve Derya Baykal tarafından oynanan Şu An Mutfaktayım'la aynı zamanda sahnelenen Felek Bir Gün Salakken oyunuyla sürer. Felek Bir Gün Salakken'de evli ve üç çocuklu Ferhan Şensoy'un hikâyesi ve geçmişle hesaplaşması öne çıkar. Şensoy, bu oyunla ilk kez doğum yeri olan Çarşamba'ya turne düzenler ve orada çocukluğuyla yüzleşir.

2007 yılında Ferhangi Şeyler 1600 temsili Felek Bir Gün Salakken ise 528. temsilini kutlarken yine tek kişilik bir oyun olan Fername sahnelenir. İşin ilginç yanı, bu üçlemenin eşzamanlı olarak oynanmasıdır. Ses Tiyatrosu'nu üç kez ziyaret eden bir seyirci, aslında aynı yaştaki bir oyuncunun üç farklı dönemine tanık olabilmektedir. Bu monodramalar Şensoy tarafından değil de farklı yaştaki kişiler tarafından oynanmış olsa, belki yazarın ruh halinin izleyici tarafından daha net olarak anlaşılması mümkün olacaktır.

Şensoy, Dikmen Gürün'e oyunu bir vasiyetname olarak tanımlamıştır. (Cumhuriyet, 13 Mart 2017) Ferhangi Şeyler'deki genç Ferhan Şensoy, Felek Bir Gün

Salakken'deki orta yaşlı Ferhan Şensoy geçmişiyile hesaplaşmaktadır, Fername'de ise artık yorgun bir Ferhan Şensoy vardır.

“Üç duvar içindeyim

Evimizin cephesi yok

Çok yıllardır sahnedeyim

Ama artık hevesim yok.” (Fername)

Ferhangi Şeyler, genç bir ruhun özgürlüğü ve özgünlüğünü yansıtırken, Fername'nin Şensoy'u çekilme derdindedir. Ölümü duyumsamıştır. Artık üretim doğum değildir, ölüme bir adım daha yaklaşılan bir yok oluşturdur.

Aynı durum Dormen ve Kenter Tiyatrosu için de geçerlidir. Kendilerini adeta gençleşme zorunluluğunda hissederek, duyumsadıkları ve inandıkları tiyatrodan uzaklaşırlar. Başkasının modernine ayak uydurma kaygısı taşırlar, ancak ekiplerinin dağılmış ya da zayıflamış olması nedeniyle, modernite çabaları tek başlarına sırtlanmaya çalıştıkları ağır bir dekora dönüşür. Daha genç birinin kıyafetini giymiş olmak, önce kendilerini rahatsız etmeye başlar.

Uzun yıllar boyunca kendini Batılı kimliği üzerinden tanımlamayan Türkiye Tiyatrosu, bu kez gençleşme sevdasına kapılır. İşin ilginç yanı, 2000'lerde yaşanan bu kimlik arayışının da aynen 1950'lerdeki gibi Batıya endeksli olmasıdır.

Zaten içine kapanmış olan, yalnızlaştırılmış bir tiyatronun, yenilik ruhunu ve enerjisini taşıması beklenilmemelidir. Türkiye Tiyatrosu'nun özel insanları yenilik arayışlarında yalnız bırakılmamış olsa, sahnede bazen istemsiz, bazen hazırlıksızca başlattıkları yenilik arayışlarını sürdürerek, her yeni üretimde gençleşeceklerdir. Oysa, ne yazık ki, her yeni arayışta kendilerini tüketmiş ve ölüme daha çok yaklaşmışlardır.

Bir fidanın yeşermesi ve bir ağaca dönüşerek meyve vermesi doğal bir süreç gerektirir. Bu süreç desteklenmeli, hatta bir kültür mirası gibi koruma altına alınmalıdır. Oysa, Türkiye Tiyatrosu'nda buna hiç izin verilmemiş, sanatçıdan adeta hazır üretim beklenmiştir. Bunun için de tiyatromuz hormonlu bir bitki gibi serpilmeden, büyümüştür. Yenilik, bir yüksünme ve özenme olarak kalmış, Türkiye Tiyatrosu'nun genlerini gençleştirememiştir.

Sanatçının kimlik araması başka kültürler ya da kendisine yenilikçi biçim adına giydirilen kıyafetlere sığdırılmaya çalıştıkça, aidiyet duygusu kaybolmuş, üretim, sancılı

bir sürece dönüştürerek, sanatçıyı tüketmiştir. Sanatçı yaş almamış, yaşlanmış ve her yeniliğin bedelini gişe başarısı, eleştirmen direnci ya da seyirci alkışıyla güdümlenmiştir.

Bugün, en sonunda, genç bir Türkiye tiyatrosundan söz edilebiliyorsa, bu bedelin yakın geçmişte yenilenme çabasıyla tükenmiş bir kuşağa ağır biçimde ödettirildiği unutulmamalıdır.



KAYNAKÇA

- Adnan Benk, Dünya Gazetesi, 18 Mart 1960 Akis, 5 Ekim 1957.
- Ahmad, F. (2012). Modern Türkiye'nin oluşumu. İstanbul: Kaynak Yayınları. Akçura, G. (1996). Kırkıncı sanat yılında Engin Cezzar Kitabı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akıncı, T. (2019). Cumhuriyetle Beyoğlu: Kültür, sanat, yaşam 1923-2003. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Akıncı, U. (2010). Oyun yazarlarımızın çok partili sisteme, politikaya ve politikacıya bakışı (1946-1960). Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 29(29), 171-184.
- Akis, (1954). Haftalık Aktüalite Mecmuası, 12 Haziran
- Alpöge, A. (2007). Hayat ağacında tavuskuşları: Genç oyuncular. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- And, M. (1963). Ataç tiyatrosunda: Ataç'ın tiyatro eleştirileri ve yazıları üzerine inceleme.
- And, M. (1969). Geleneksel Türk tiyatrosu: Kukla, karagöz, ortaoyunu. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- And, M. (1972). Tanzimat ve istibdat döneminde Türk tiyatrosu, 1839-1908. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (1973). 50 yılın Türk tiyatrosu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- And, M. (1983). Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu (1923-1983). Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (1983b). Türk tiyatrosunun evreleri. Ankara: Turhan Kitabevi.
- And, M. (1985). Geleneksel Türk tiyatrosu: Köylü ve halk tiyatrosu gelenekleri. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- And, M. (1992). Cumhuriyet'in 70. yıldönümünde kimliğini bulamamış Türk tiyatrosu ve Kültür Bakanlığı. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 10(10), 1-21.
- Andak, S. (1963, 28 Kasım). Cumhuriyet gazetesi. Andak, S. (1965, 22 Ekim). Cumhuriyet gazetesi. Andak, S. (1965, 22 Kasım). Cumhuriyet gazetesi. Andak, S. (1967, 16 Ocak). Cumhuriyet gazetesi. Andak, S. (1967, 8 Aralık). Cumhuriyet gazetesi.

- Andak, S. (1971, 16 Şubat). Başarılı Oynanış Ters Bir Yorum”, Cumhuriyet gazetesi.
- Andak, S. Aktaran: Ayşegül Yüksel, Cumhuriyet Gazetesi, 12 Aralık 1970. Arpad, B. (1957, 9 Ekim). Vatan Gazetesi.
- Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Aracı, E. (2012). Ferhan Şensoy'un metinlerinde geleneksel halk tiyatrosunun çağdaşlaştırılma biçimleri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arena (1975). Tiyatrosu, Program Dergisi 2(5).
- Arena Tiyatrosu (1965, 16 Mart). Çay ve Sempati. Arena Tiyatrosu, Karolin Kayboldu, sayı 9.
- Arena Tiyatrosu, (1971). Program Dergisi, 2(8).
- Arpad, B. (2001). Perde arkası: Türk tiyatrosundan anılar. İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Artaud, A. (1993). Tiyatro ve ikizi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ata, İ. (2006). Gece Mevsimi-Kent Oyuncuları. 7 Mart 2022 tarihinde https://tiyatronline.com//gece-mevsimi_-kent-oyunculari-2954 adresinden erişildi.
- Ayvaz, Ü. (1987, 11 Ocak) Hasan Zengin röportajı-Her binanın altında bir salon.
- Balay, M. (1995). Halk tiyatrosu ve Dario Fo. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları. Balkaya, F. (1992). Nisa Serezli Tolga Aşkîner snısına. Ankara: Balkaya Yayıncılık.
- Bek, G. (2007). 1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam.
- Belkıs, Ö. (2010). Oyun yazarlığımız üzerine dağınık düşünceler... “Neden hiç büyük tragedyamız yok?” Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 29(29), 203-216.
- Birliği, T. T. E. (1994). Eleştirmen gözüyle: Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu eleştiri seçkisi. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Millî Kütüphane Basımevi.
- Bürün, Yeni İstanbul
- Cimcoz, A. (1957, 13 Ekim). Ulus Gazetesi. Coşkun, N.S. (1948, 8 Şubat) Veto Dergisi.

Clapp, S. (2003, 30 Kasım). Pack up your Troubles... The Observer. Cumhuriyet Gazetesi, 1 Aralık 1992.

Cooke, J. (2020, 23 Nisan). Veba Tiyatrosunun Politikası: Artaud, Čapek ve Camus | E-Dergi, Sanat Tarihi. Skop Dergi, (16). <https://www.e-skop.com/skopdergi/veba-tiyatrosunun-politikasi-artaud-c%CC%8Capek-ve-camus/5737> adresinden erişildi.

Cumhuriyet Dergi, s. 11

Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi: Cilt 4. (1983). İstanbul: İletişim Yayınları.

Cumhuriyet Gazetesi, 11 Ocak 1987

Cumhuriyet Gazetesi, 13 Mart 1970.

Cumhuriyet Gazetesi, 13 Mart 2017

Cumhuriyet Gazetesi, 14 Mart 1999.

Cumhuriyet Gazetesi, 15 Ekim 1962.

Cumhuriyet Gazetesi, 17 Eylül 1983, s. 21.

Cumhuriyet Gazetesi, 18 Nisan 1983.

Cumhuriyet Gazetesi, 19 Ocak 1991.

Cumhuriyet Gazetesi, 2 Mart.

Cumhuriyet Gazetesi, 20 Mart 1994.

Cumhuriyet Gazetesi, 24 Kasım 1989. Ferhan Şensoy Röportajı Cumhuriyet Gazetesi, 29 Mayıs 1988. Ferhan Şensoy Röportajı Cumhuriyet Gazetesi, 3 Şubat 2005.

Cumhuriyet Gazetesi, 8 Aralık 1967.

Cumhuriyetin 75. Yılında Türk tiyatrosu. (1999). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Çalışlar, İ. (2005). Engin Cezzar'ı takdimimdir. İstanbul: Doğan Kitap. Çekirge, P. (2002). Sahne tozu. İstanbul: Bensen Yayınları.

Çavdar, T. (1965). Tiyatroda Açık Düzen. Oyun, sayı 19. Çetin Özkırım, İstanbul Postası Gazetesi, 1965

Çekirge, P. (2021). Ve perde indi. İstanbul: Kanon Kitap.

Çelik, A. (2013). Ölmeyi bilen adam-Muhsin Ertuğrul. İstanbul: Can Yayınları. Cem, İ. (1974). Türkiye’de geri kalmışlığın tarihi. İstanbul: Cem Yayınevi.

Çevre Tiyatrosu (1971). Açılış Dergisi, 1.

Çevre Tiyatrosu, (1974). Deli Deli Tepeli, Mart 1974, 4.

Çevre Tiyatrosu, Işıklar Neden Karardı, Şubat 1977, sayı 8. Çevre Tiyatrosu, Kim Kime Dum Duma, Şubat 1975, sayı 5. Çevre Tiyatrosu, Nalınlar, Eylül 1976, sayı 7.

Çevre Tiyatrosu, Necati Beyi Görmek İstiyorum, Ekim 1973, sayı 3. Çevre Tiyatrosu, Olur Böyle Vakalar, Şubat 1978, sayı 9.

Çevre Tiyatrosu, Utanmıyorum Üşüyorum. Dormen Tiyatrosu, 10. yıl Dergisi, yıl 5, sayı 15.

Çevrimiçi Beyoğlu Tiyatro Turu: www.hrantdink.org

Dallıdağ, D. (2021). Uygur kardeşler tiyatroyla geçen ömürlerini ve Nejat Uygur’u anlattı. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/uygur-kardesler-tiyatroyla-gecen-omurlerini-ve-nejat-uyguru-anlatti/2189959> adresinden erişildi.

Darülbedayi, 1 Birinci Kanun 1931, sayı 22.

Darülbedayi, 1 Birinci Teşrin 1930, sayı 5.

Darülbedayi, 1 İkinci Kanun 1931, sayı 11.

Darülbedayi, 1 İkinci Kanun 1932, sayı 24.

Darülbedayi, 1 İkinci Teşrin 1931, sayı 20.

Darülbedayi, 1 Mart 1930, sayı 2.

Darülbedayi, 1 Mart 1932, sayı 28.

Darülbedayi, 1 Nisan 1931, sayı 17.

Darülbedayi, 1 Nisan 1932, sayı 30.

Darülbedayi, 1 Nisan 1934, sayı 48.

Darülbedayi, 1 Şubat 1931, sayı 13.

Darülbedayi, 1 Teşrin Evvel 1932, sayı 31.

Darülbedayi, 1 Teşrinisani 1932, sayı 33.

- Darülbedayi, 15 Birinci Kanun 1931, sayı 23.
- Darülbedayi, 15 İkinci Kanun 1931, sayı 12.
- Darülbedayi, 15 İkinci Teşrin 1930, sayı 8.
- Darülbedayi, 15 İkinci Teşrin 1931, sayı 21.
- Darülbedayi, 15 Kanunu Evvel 1932, sayı 36.
- Darülbedayi, 15 Kanunusani 1933, sayı 37.
- Darülbedayi, 15 Mart 1932, sayı 29.
- Darülbedayi, 15 Mart 1934, sayı 58.
- Darülbedayi, 15 Şubat 1931, sayı 15.
- Darülbedayi, 15 Şubat 1932, sayı 27.
- Darülbedayi, 15 Şubat 1933, sayı 38.
- Darülbedayi, 15 Şubat 1934, sayı 46.
- Darülbedayi, 15 Teşrin Evvel 1931, sayı 19.
- Darülbedayi, 15 Teşrin Evvel 1932, sayı 32.
- Darülbedayi, 6 Birinci Teşrin 1930, sayı 6. Dikmen Gürün, Kim Dergisi, Mart 1965
- Demirci, V. (2003). Alnında ışığı ilk hisseden tiyatro sanatçılarımız. İstanbul: NTV Yayınları. Dicle, E. (2013). Resmî ideoloji sahnede. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dilligil, E. (1979). Avni Dilligil'i anıyoruz (1908-1971). İstanbul: Nurdoğan Matbaası.
- Doğan, C. (2016). Altın Yıllar (1938-1964). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi
- Dormen Tiyatrosu, Alamanyadan Bir Yar Gelir Bize, sayı 9, yıl 3. Dormen Tiyatrosu, Bay Puntila ve Uşağı Matı, yıl 12, sayı 4.
- Dormen Tiyatrosu, Beş Parmak-Sözde Melekler, Kasım-Aralık 1959, sayı 16-17.
- Dormen Tiyatrosu, Bit Yeniği, 5 Aralık 1962, sayı 2.
- Dormen Tiyatrosu, Bit Yeniği, yıl 8, sayı 20. Dormen Tiyatrosu, Bulvar, 4 Mart 1964, sayı 7. Dormen Tiyatrosu, Derin Mavi Deniz, yıl 9, sayı 23.

- Dormen Tiyatrosu, Dün Gece Yolda Giderken  ok Komik Bir Şey Oldu, yıl 10, sayı 3.
Dormen Tiyatrosu, Elden Ele, 1971, yıl 15 sayı 33.
- Dormen Tiyatrosu, Monserrat, yıl 7, sayı 5. Dormen Tiyatrosu, Müfettiş, Ekim 1959, sayı 15.
- Dormen Tiyatrosu, Nina-Ben Bir Fotoġraf Makinesiyim, Ekim 1958, sayı 9-10. Dormen Tiyatrosu, Oliver, yıl 11, sayı 27.
- Dormen Tiyatrosu, Paramparça, yıl 9, sayı 21. Dormen Tiyatrosu, Rus Gelir AŞka, yıl 13, sayı 28.
- Dormen Tiyatrosu, Sevgilime Göz Kulak Ol, yıl 6, sayı 2. Dormen Tiyatrosu, Şahane Z ġ rtler, yıl 2, sayı 6.
- Dormen Tiyatrosu, Teyzesi-Karaaġa lar Altında, sayı 1-2, Ekim 1957. Dormen Tiyatrosu, Uyy Balon Dünya, 1970
- Dormen Tiyatrosu, Yaygara 1970, yıl 14, sayı 29-30.
- Dormen, H. (1966, 15 Kasım) Röportaj, Cumhuriyet gazetesi. Güneş Gazetesi, 3 Mart 1983
- Dormen, H. (2017). Anılar: S r   Lisan Ettikse, Antrakt, İkinci perde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dorsay, A. (1991). Benim Beyoġlum. İstanbul:  aġdaŐ Yayıncılık.
- Dursun, A. (2010). Yaşamlarını tiyatroya adayanlar. İstanbul: Pia Yayınları. Erbulak, F. (1989). Delik r ile kırmızı başlıklı seyirci. İstanbul: Güneş Yayınları.
- Eren, U. H. (1997). Yaşamı ve sanatıyla Türk tiyatrosunda Genco Erkal (1959-90).
- Erkazancı, D. (2020). Pierre Bourdieu sosyolojisi ıŐıġında Türk tiyatro alanında çevirinin rolü ve Dostlar Tiyatrosunun konumu. İstanbul: Hiper Yayın. adresinden erişildi.
- Ertuġrul, M. (1989). Benden sonra tufan olmasın! İstanbul: Dr. Nejat F. EczacıbaŐı Vakfı Yayınları.
- Ertuġrul, M. (1993). Gerçeklerin düŐleri: Tiyatro düŐünceleri. İstanbul: Dr. Nejat F. EczacıbaŐı Vakfı Yayınları.
- Fehim, A. (2043). Sahnede elli sene. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

- Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, yıl 1, sayı 2, Aralık 1962.
- Gürün, D. (1990, 8 Aralık) Yıldız Kenter Röportajı. Cumhuriyet Gazetesi. Gürün, D. (1992, 1 Aralık). İki Virtüöz Devleşiyor. Cumhuriyet gazetesi.
- Gürün, D. (2009). 1950'ler ve tiyatro sanatının yönelimleri. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 28(28), 119-129.
- Gürün, D. (2015). Tiyatro benim hayatım: Yıldız Kenter'in hayat hikâyesi: Biyografi.
- Gürün, D. (1983, 2 Mart) Zeliha Berksoy Anna'nın Yedi Ana Günahını Anlatıyor.
- Güzel, O. (2003). Turne tiyatrocuları. İstanbul: Hiç Yayınları.
- İKSV 9. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali Kataloğu, (1997). İstanbul Sanat Tiyatrosu, Ayak Bacak Fabrikası Program Dergisi, 1970.
- İleri, S. (1983, 13 Kasım). Sanat Olayı.
- İpekçi, L. (1995, 24 Aralık) Kimse Ayıpladığı Bir şeyi yapmadan  lmemeli, Hürriyet Gazetesi.
- İpekçi, L. (1996, 2 şubat) Ramiz ile Jülide, Hürriyet Gazetesi Milliyet Gazetesi (1966, 1 Kasım)
- İpşiroğlu, N. (2004). Alımlama boyutları ve  eşitlemeleri. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Irgat, C. (2011). Çok yaşasın  l ler: Anı. İstanbul: Notos Kitap.
- İstanbul: Broy Yayınları.
- İstanbul: Kent Yayınları.
- İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karaboğa, K., Pekman, Y.,  zsoysal, F. ve Balay, M. (2011). Geleceğe perde açan gelenek: Geçmişten günümüze İstanbul tiyatroları (3 Cilt). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karag l, C. (2015). Alternatif tiyatrolar. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Karakadioğlu, G. ve Elmas, F. (2008). Eleştirmen gözüyle: Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu eleştiri seçkisi III 1990 sonrası. İstanbul: Arkadaş Yayınevi.
- Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi (1970) 10. Yıl  zel Sayısı, Sayı 10(41) Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, 12. yıl Program Dergisi, 15 Kasım 1973. Kent

- Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, 4. yıl Program Dergisi, yıl 4 , sayı 26 Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Bedel, yıl 9, sayı 9/40.
- Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi (1972). yıl 14, sayı 22(53). Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Üç Kız Kardeş.
- Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Deli İbrahim, yıl 4, sayı 26. Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Fadik Kız, yıl 4, sayı 25.
- Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Gülerak Girin, yıl 3, sayı 15. Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Günden Geceye, sayı 25.
- Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Hamlet, yıl 6, sayı 4-35.
- Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Hocamın Olgunluk Çağı Program Dergisi, 1971. Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, İnsan Denen Garip Hayvan, yıl 13, sayı 19-50. Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Kafesten Bir Kuş Uçtu, sayı 26.
- Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Kuruluş Dergisi, yıl 6, sayı 1-32.
- Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Küçük Devler, yıl 4, sayı 29. Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Maskeli Suvari, 1991.
- Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Mikadonun Çöpleri, yıl 4, sayı 29.
- Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Muhsin Ertuğrul Program Dergisi, yıl 7, sayı 6-37. Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Pembe Kadın yıl 3, sayı 19.
- Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Ver Elini Yeni Dünya, yıl 4, sayı 25. Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Kuruluş Dergisi, yıl. 6, sayı 1(32).
- Kenter, Y. (1980, Mart) Röportaj, Çağdaş Sanat Haberleri, Kenter, Y. (1990, 8 Aralık). Röportaj, Cumhuriyet gazetesi. Kenter, Y. (2005). Selim İleri ile Röportaj. Picus, 22(22).
- Kılıç, D. (2011) Sosyolojik izlekte tiyatro seyirci ilişkisi. Örnek bir çalışma olarak Semaver Kumpanya. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kocaman, Ş. (2007). Beklenen ve uğurlanan Godot'lar üzerine karşılaştırmalı edebiyat çalışması: Samuel Beckett Godot'yu Beklerken Ferhan Şensoy güle güle Godot. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 16(1), 429-444.

- Konuşmacılar: Dikmen Gürün, D., Çamurdan, E., Pekman, Y.
<https://www.youtube.com/watch?v=c6Xnlog7aPk> adresinden erişildi.
- Kurhan, Ö., Saral, S., Ulutepe, L. ve Mordeniz, C. (1996). Cüneyt Türel ile Söyleşi.
<https://www.art-izan.org/artizan-arsivi/cuneyt-turel-ile-soylesi/> adresinden erişildi.
- Kuyumcu, F.N. (1994). Köy oyunlarında kadının konumu. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Küçük Sahne, (1959, Ekim) Müfettiş, sayı 15. Küçük Sahne, Pastav, Ben Devletim, yıl 1, sayı 4. Küçük Sahne, Pepsi, yıl 2, sayı 3.
- Küçük Sahne, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Hakkımı Ver Hakkı, 1 Ekim 1972. Küçük Sahne, Mücap Ofluoğlu Tiyatrosu, Rafadan, yıl 3, sayı 5.
- Küçük Sahne, Ulvi Uraz Tiyatrosu Pastav, 1 Ekim 1964, sayı 1 Küçük Sahne, Ulvi Uraz Tiyatrosu Pastav, 1 Ekim 1965, sayı 7. Melih Vassaf, Kent Oyuncuları Kuruluş Program Dergisi, sayı 1 Muammer Karaca Tiyatrosu, Epik Program, 1965.
- Küçük Sahne: 1951-1994. (1994). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı. Mardin, Ş. (1997). Türk modernleşmesi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Küçümen, Z. (1975). Tiyatromuzda Batı aktarmacılığı, 1. Türk Tiyatro Kongresi Konuşma Metni Özeti, Tiyatro 75, 30(30).
- Metin, S. (Yönetmen). (2020) İyi ki Yapmışım. (Belgesel). Porte Film. Metin, S. (Yönetmen). (2021) Genco. (Belgesel). Porte Film.
- Milliyet Gazetesi, 29 Nisan 1972.
- Milliyet Gazetesi, 4 Ekim 2005.
- Milliyet Gazetesi, sayı 63, 18 Ocak 1974.
- Milliyet Sanat Dergisi, 7 Aralık 1973, sayı 57.
- Muammer Karaca, Epik Program, 1965. Mücap Ofluoğlu Tiyatrosu, Rafadan, 1969.
- Nedim Saban. (2018, 18 Eylül). Küçük Sahne Belgesel.
<https://www.youtube.com/watch?v=hvzaShHeQOk> adresinden erişildi.
- Nedim Saban. (2018, 23 Haziran). Küçük Sahne Performans.
<https://www.youtube.com/watch?v=QPryLnap0w> adresinden erişildi.

Nedim Saban. (2018, 3 Haziran). Haldun Dormen ve Ferhan Şensoy Küçük Sahne'nin Türkiye Tiyatro Tarihindeki Önemi Anlatıyor. <https://www.youtube.com/watch?v=30fXLSPwCF0> adresinden erişildi.

Nokta, 07 Ekim 1982.

Nutku, Ö. (1975). Çağdaş Türk tiyatrosunun çözüm bekleyen sorunları, 1. Türk Tiyatro Kongresi Konuşma Metni Özeti, Tiyatro 75, 30(30).

Nutku, Ö. (1983). Gösterim sanatları terimleri sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. Nutku, Ö. (1999). Atatürk ve Cumhuriyet tiyatrosu. İstanbul: Özgür Yayınları.

Ofluoğlu, M. (1991). Aynada: Anılar. İstanbul: Çağdaş Yayınları.

Ofluoğlu, M. (1993). Ağlamakla gülmek arasında. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Ofluoğlu, M. ve Dikeç, N. (2008). Silinmiş Alkışlar içinde: Mücap Ofluoğlu kitabı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Oral, Z. (2013). Hangi Role Girerse Girsin, Önce Nejat Uygur'du. Cumhuriyet.

Ortaoyuncular Ses Tiyatrosu 1885. (t.y.). <https://www.ortaoyuncular.com/tr/> adresinden erişildi.

Ortaoyuncular, Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri, 1996. Ortaoyuncular, Aşkımızın Gemisi Fındık Kabuğu, 1995 Ortaoyuncular, Çok Tuhaf Soruşturma, 1998.

Ortaoyuncular, Donjuan ile Madonna, 13 Mart 1988. Ortaoyuncular, İçinden Tramvay Geçen Şarkı, 1986. Ortaoyuncular, Köhne Bizans Operası, 1993.

Ortaoyuncular, Şu An Mutfaktayım, 12 Mart 1999. Ortaoyuncular, Üç Kurşunluk Opera, 1995 Ortaoyuncular, Yorgun Matador, 1990

Oyun, 01 Ocak 1964, sayı 6.

Oyun, 01 Şubat 1964, sayı 7.

Oyun, 16 Mayıs 1964, sayı 10.

Oyun, 18 Nisan 1964, sayı 9

Oyun, 18 Nisan 1964, sayı 9.

Oyun, Amatörlere Çağrı, Nisan 1979, sayı 2. Oyun, Bir Elmanın İki Yarısı, Eylül 1979, sayı 7. Oyun, Birlik Evet Birlik, Kasım 1979, sayı 9.

Oyun, Cüneyt Gökçer'e Neden Karşı Çıkıyoruz?, Şubat 1980, sayı 12. Oyun, Dünden Yarına, Ocak 1980, sayı 11.

Oyun, Ekim 1964, sayı 15.

Oyun, Epik mi? Göstermece mi?, 9 Mart 1964, sayı 8. Oyun, Haziran 1965, sayı 23.

Oyun, Hemen Bir Oyun Oynayalım, Ağustos 1979, sayı 6. Oyun, Her Yer Tiyatrodur, 4 Haziran 1964, sayı 11.

Oyun, İki Tür Şenlik, Temmuz 1979, sayı 5. Oyun, Köy Oyunları, 3 Kasım 1963, sayı 4.

Oyun, Sanat Şenlikleri Üstüne, Mayıs 1979, sayı 3.

Oyun, Sanatın Özgürlüğü İçin Birlik, Aralık 1979, sayı 10. Oyun, Sansür Yasaklama Baskı, Ekim 1979, sayı 8.

Oyun, sayı 22.

Oyun, Shakespeare, 1 Ağustos 1964, sayı 12.

Oyun, Şubat 1965, sayı 19.

Oyun, Tiyatro Dergisi Ya Da Bir Ev, Haziran 1979, sayı 4. Oyun, Tiyatro Üstüne Yazılar, 3 Aralık 1963, sayı 5.

Oyun, Yeniden Çıkarken, Mart 1979, sayı 1. Papirüs Dergisi, Şubat 1998, sayı 12,

Özdemir, A. (2017) Ferhan Şensoy'un Ferhangi Şeyler adlı oyununda geleneksel Türk tiyatrosunun izleri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özgentürk, N. (Yönetmen). (2001) Bir Yudum İnsan – Ferhan Şensoy.

Özgüç, A. (2007). Cahide Sonku: Peçete kâğıtlarındaki anılar. İstanbul: 1 Kitap.

Özön, M. N. ve Dürder, B. (1967). Türk tiyatrosu ansiklopedisi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Pekman, Y. (2010). Çağdaş tiyatromuzda geleneksellik. İstanbul: Mitos Boyut

Yayınları. Saba, Z. O. (1959). Değişen İstanbul. İstanbul: Varlık yayınevi.

Pastav, sayı 1, 1965.

Pastav, sayı 7, 1965

- Pekman, Y. (2012). Türk Tiyatrosunda bir “başrol” olarak mahalle. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, (10), 28-61.
- Poyrazoğlu Tiyatrosu, Kuruluş Dergisi, 1972. Poyrazoğlu Tiyatrosu, Program Dergisi, 1970.
- Pulur, H. (2004, 15 Ocak) Milliyet Gazetesi.
- Sabah gazetesi, (2008, 1 Şubat)
- Saran, T. (2019, 19 Kasım) Yıldız Kenter’in cenazesi – Konuşma metni, <http://www.tilbesaran.com.tr/haberler/yildiz-kenter-omrunu-tiyatroya-adamis-bir-destandihttps://tiyatronline.com/>
- Ses Dergisi, (1996)
- Sevengil, R. A. (1998). İstanbul nasıl eğleniyordu?: (1453’ten 1927’ye kadar). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sevengil, R. A. (2015). Türk tiyatrosu tarihi. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Sevinçli, E. (1987). Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e, sinemadan tiyatroya Muhsin Ertuğrul. Sinema söyleşileri: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi söyleşi, panel ve sunum yıllığı, 2008. (2009). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Sokullu, S. (1979). Türk tiyatrosunda komedyanın evrimi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sokullu, S. (2009). Geleneksel Türk tiyatrosunun ulusal tiyatromuza kaynaklığı üzerinde yeniden durmak. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 28(28), 151-160.
- Sorgun, H. (1998, 5 Aralık) Yıllar Sonra Yeniden Martı: Yıldız Kenter ile söyleşi. Zaman.
- Suner, L. (1991) Muammer Karaca ve tiyatrosu. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Sururi, G. (2016). Kıldan İnce Kılıçtan Keskince. İstanbul: Doğan Kitap. Taner, H. (1961). Deveküşuna mektuplar. Ankara: Dosy Yayınları.
- Şehir Tiyatroları, Türk Tiyatrosu, Mart 1965, sayı 362.
- Şener, S. (1998). Cumhuriyet’in 75. yılında Türk tiyatrosu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Şener, S. (2012). Gelişim sürecinde Türk tiyatrosu. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Şensoy, F. (1991) Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı. İstanbul: Ortaoyuncular.
- Şensoy, F. (2012). Başkaldıran kurşunkalem. İstanbul: Ortaoyuncular.
- Şenköken, H. (1998, 12 Aralık) Cumhuriyet gazetesi.
- Taner, H. (1969) Neden Bizim Tiyatro. Bizim Tiyatro Dergisi, Yıl 1, Sayı 2 Tiyatro 1963, (1963) Tiyatro Yıllığı, yıl 1, sayı 1, İstanbul: Kent Yayınları.
- Tekerek, N. (2001). Popüler halk tiyatrosu geleneğimizden çağdaş oyunlarımıza yansımalar.
- Tiyatro 70, (1970). sayı 2.
- Tiyatro 70, (1970). sayı 9.
- Tiyatro 70, (1970, Nisan). sayı 3.
- Tiyatro 70, (1970, Temmuz). sayı 6.
- Tiyatro 71, (1971 1 Aralık). sayı 1.
- Tiyatro 71, 1971, sayı 1.
- Tiyatro 71, 1971, sayı 10.
- Tiyatro 72, 1972, Sayı 16
- Tiyatro 72, 1972, sayı 7.
- Tiyatro 72, Aralık 1972, sayı 11.
- Tiyatro 72, Ekim 1972, sayı 9.
- Tiyatro 72, Eylül 1972, sayı 8.
- Tiyatro 72, Mart 1972, sayı 4.
- Tiyatro 72, Nisan 1972, sayı 5.
- Tiyatro 72, Ocak 1972, sayı 2.
- Tiyatro 72, Şubat 1972, sayı 3.
- Tiyatro 73, Eylül 1973, sayı 17.
- Tiyatro 73, Kasım-Aralık 1973, sayı 19.

- Tiyatro 73, Mayıs-Haziran 1973, sayı 15.
- Tiyatro 73, Temmuz-Ağustos 1973, sayı 16.
- Tiyatro 74, 1974, sayı 23.
- Tiyatro 74, 1974, sayı 25.
- Tiyatro 74, Mart 1974, sayı 22.
- Tiyatro 75, 1975, sayı 27.
- Tiyatro 75, I. Türk Tiyatro Kongresi, 17-20 Mayıs 1975, sayı 30.
- Tiyatro 78, Yoksulu Yoksula Kırdırmak, 1978, sayı 45.
- Tiyatro 79, 1979, sayı 47.
- Tiyatro 79, Hoş Geldin Münir Usta, 1979, sayı 46.
- Turhan, D. (1996). Bulvar oyunu geleneği ve Dormen Tiyatrosu modeli. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tüfekçi, M.E. (2011) Ulusal kimliği tiyatro ile kurmak: Türk Tiyatrosunun Kimlik İnşasındaki İşlevi. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tünay, C. (Yönetmen). (2010) İstanbul'un Ses'i. (Belgesel). Tünay Yapımcılık.
- Türk Dili Aylık Dil Edebiyat Dergisi Özel sayısı, Ankara Üniversitesi Basımevi, Anonim, Temmuz 1966, sayı 178.
- Türk Tiyatrosu, 1935, sayı 61.
- Türk Tiyatrosu, 1935, sayı 62.
- Türk Tiyatrosu, 1935, sayı 63.
- Türk Tiyatrosu, 1935, sayı 64.
- Türk Tiyatrosu, 1935, sayı 65.
- Türk Tiyatrosu, 1935, sayı 66.
- Türk Tiyatrosu, 1936, sayı 67.
- Türk Tiyatrosu, yıl 35, Mart 1965, sayı 362.

- Türk tiyatrosu. (2013). Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları. Veziroğlu, L. (2020). Tiyatrocu Nisa Annem. İstanbul: Duvar Yayınları.
- Türkiye Tiyatro Vakfı. (2021). Tiyatromuzda Tarih Konuşmaları I - Kerem Karaboğa. <https://www.youtube.com/watch?v=7xTe6dLYNjQ> adresinden erişildi.
- Türkiye Tiyatro Vakfı. (2021, 9 Haziran). Tiyatromuzda Tarih Konuşmaları VIII - Lisansüstü Öğrencileri Anlatıyor #1. <https://www.youtube.com/watch?v=wsohZGxz294> adresinden erişildi.
- Ulaş, M. (2019). 1960-80 arası Türk tiyatro edebiyatı metinlerinin tematik tahlili.
- Uzgören, S. (2017). Aidiyet olgusu ekseninde Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda oyun kişileri. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Varlık Gazetesi, 15 Kasım 1962.
- Yanık, F. (1995, 24 Aralık). Ayıplanmamak beni rahatlattı, Hürriyet Gazetesi. Yeni Sabah Gazetesi, 3 Ekim 1953.
- Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yayınlanmış Doktora Tezi (Salt e-yayın). Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınları.
- Yüce Başarır, D. (2021). Perde kapanmasa görecektiniz- Kamran Yüce'nin arşivinden Kent Oyuncularının kuruluş hikayesi (1959-1986). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Yüce, K. (1973). Tiyatro yillığı 1. Ankara: Kent Yayınları.
- Yüksel, A. (1992). Cumhuriyet'in 70. yılında tiyatromuz. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 10(10), 23-26.
- Yüksel, A. (1996). Yapısalcılık ve bir uygulama: Melih Cevdet Anday tiyatrosu. İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Yüksel, A. (2000). Sahneden izdüşümler, 1975-2000. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Yüksel, A. (2019). Güneşin sofrasında: Genco Erkal'ın dostlar tiyatrosu serüveni.
İstanbul: Kırmızı Kedi.

Zeynep Oral, Ben Anadolu, Milliyet Gazetesi, 17 Aralık 1985.

Zobu, V. R. (1977). O günden bugüne: Anılar. İstanbul: Milliyet Yayınları.



EKLER



Ek-1. Karşılıklı Görüşmeler

Kişi Adı	Görüşme Tarihi
Ali Poyrazoğlu	13 Eylül 2020
Ayşe Erbulak	22 Haziran 2019
Behzat Uygur	4 Ağustos 2020
Dilek Türker	7 Haziran 2020 ve 29 Ocak 2020
Duygu Sağıroğlu	14 Mayıs 2019
Ferhan Şensoy	20 Mart 2017 ve 29 Mart 2019
Füsun Erbulak	23 Mayıs 2019
Genco Erkal	27 Temmuz 2019
Göksel Kortay	17 Haziran 2019
Gül Onat	20 Kasım 2021
Güner Özkul	6 Haziran 2019
Hakan Altınır	10 Ağustos 2020
Hakan Gerçek	1 Eylül 2021
Haldun Dormen	25 Haziran 2019 ve 19 Eylül 2020
İzzet Günay	12 Eylül 2020
Kandemir Konduk	29 Mayıs 2019
Mehmet Birkiye	16 Ağustos 2019
Nevra Serezli	18 Mayıs 2019
Osman Nuri Zengin	19 Haziran 2019
Sami Kohen	23 Nisan 2020
Sami Zengin	19 Haziran 2019
Sermet Erkin	27 Ağustos 2019
Suha Uygur	27 Ağustos 2020
Suna Keskin	26 Haziran 2019
Suna Selen	3 Ağustos 2019
Süheyl Uygur	27 Haziran 2019
Tilbe Saran	31 Ağustos 2021
Tunca Turna	11 Kasım 2020
Ümit Denizler	12 Temmuz 2020
Volkan Yosunlu	21 Ağustos 2020

Ek-2. Performans Metni

DOĞARKEN ÖLMEK PERFORMANS METNİ:

Açıklama:

Bu performans metni, Nedim Saban tarafından, jüri üyelerine özel olarak sergilenmek üzere hazırlanmış ve sadece bir kez oynanmak üzere kurgulanmıştır. Tezin, ölüm ve doğum temalarından yola çıkarak kaleme alınmış metin, Nedim Saban'ın hayatından serbest çağrışımlar içermektedir. Performans metni sadece bir çıkış noktasıdır, bu nedenle aşağıdaki metin sadece bir önerme ve yol haritası olarak düşünülmelidir.

Metinde bugünle geçmiş zaman arasında gidiş gelişler vardır, tezde incelenen bazı oyunlar ve tiyatrolar referans olarak kullanılmıştır.

N.S, performansta kendi kimliğiyle yer alacaktır. Sahne Amiri, sahnenin sözde kurallarını uygularken, sanatın tersyüz eden öğeleriyle boğuşmaktadır. N.S'nin kimliğini kabul etmeyen, onu sanatta yeterli görmeyen, katı kurallara iten bir kimliğe sahiptir. Suflör de, ezber hatırlatırken, adeta bir bilinçaltı mekanizması gibi çalışmaktadır.

Performans Anadolu Üniversitesinde 24 Mart 2022 11.00'da geçer. Bittiği zaman biter, bir daha tekrarlanmaz.

(Seyirci kapıdan girdiği zaman, Nedim salondadır. Sağlık ekipleri gibi giyinmiştir, salonda sağa sola koşuşturmakta, fobi yaşamaktadır.)

Nedim: Lütfen yaklaşmasınlar. Lütfen.

Suflör: Sende bir şey yok abi. Zaten bu varyant basit, grip gibi.

Nedim: Kuş gibi çok tehlikeli. Kuş gripine tavuk vebası deniliyor aynı zamanda

...

(Sahne Amiri, seyirciyi sahnenin üzerine alır. Her seyirci, performansı sahnede farklı bir yerden izleyecek ve bir kapının arkasına oturacaktır. Bu kapılar, tezin kapsadığı döneme uygun olarak, 1950, 60, 70, 80 ve 2000'lere ait olacaktır. Kapılar bazen performansın görüş açısını olumsuz derecede etkileyecek biçimde kapanacaktır. Seyircinin oturduğu bölgede, ayrıca döneme ait masa, sandalye, sehpa gibi aksesuarlar, program dergileri, fotoğrafların bulunduğu kutular olacaktır.)

(Aynı anda,)

Sahne Amiri: (seyirciye) Buyurun efendim. Sizi şuraya alacağız. (Ezber tekrarlarcasına,) Halk dilinde Kuş gribi, Tavuk Vebası olarak da bilinen influenza, evcil ve yabani kanatlılar ile memeli hayvanların çoğunda solunum ve sindirim sistemine ait belirtiler gösteren, ölümle sonuçlanan çok bulaşıcı bir hastalıktır.

Suflör: (sufle vererek,) Halk dilinde Kuş gribi, Tavuk Vebası olarak da bilinen influenza, evcil ve yabani kanatlılar ile memeli hayvanların çoğunda solunum ve sindirim sistemine ait belirtiler gösteren, ölümle sonuçlanan çok bulaşıcı bir hastalıktır.

Nedim: İnsan da memeli hayvan.

Suflör: Hastalığın enfekte olan hayvanlardan (sıçan, fare, bazı sincap türleri, tavşan gibi) beslenen pirelerden insanlara bulaştığı bilinmektedir.

Nedim: Bahçede sincap var. Eskişehir sincaplarıyla ünlü.

Sahne Amiri: İstanbul'dayız efendim. Ah efendim Pera. Burası o kadar nezih bir muhittir ki, şapkasız çıkılmaz. (Sahne Amiri şapkalıdır)

(Sahne Amiri şapkasını çıkartır, tavşan çıkar.)

Sahne Amiri: Zati Sungur Bey ilk kez Ses Teatrosunda sahneye çıkmıştır. Jübilesi de bu sahnede yapılmıştır.

Nedim: Doğduğu yerde ölmüş.

Suflör: Tarih boyunca pek çok salgına neden olan veba hastalığının
(Nedim aynı anda tekrarlar.)

Nedim: Tarih boyunca pek çok salgına neden olan veba hastalığının

Suflör: Enfekte olan hayvanlardan (sıçan, fare,) beslenen pirelerden insanlara bulaştığı bilinmektedir.

(Nedim tekrarlar.)

Nedim: Kuliste fare!

Sahne Amiri: Temizlettik efendim. Buralar fevkalade nezih yerler. 1950'lerde Küçük Sahne var, Ses Teatrosu var. (Kapıyı kapatır,) Ah efendim şu anda Ses Opereti sefil halde, restore edilene kadar sıçanları görmemeniz için, pardon (kapıyı kapatarak, dışarıya bağırır) lütfen helayı kullanınız, beyler) 1960'larda Karaca, Kenter... 1970'lerde Çevre... Ah efendim, ne talihsiz bir kulsunuz. (Kapıyı kapatır.) 2020... Ve fekat Küçük Sahne

Nedim: Öldü.

Sahne Amiri: Karaca.

Nedim: Öldü.

Sahne Amiri: Tekrar doğuyor efendim. Malum bir ara Sular İdaresinin yemekhanesiydi.

Nedim: Sular İdaresi çok önemli. Tiyatrodan önemli. Tiyatro veba gibi. Tiyatro pis. Bulaşıcı. İyi ki sular idaresi var. Çünkü sular akmazsa kolera salgını olur ve ...

Sahne Amiri: Kenter de yeniden doğuyor.

(Nedim sahneye fırlar, 2000'lerin kapanmış olan kapısını açarak,)

Nedim: Yıldız Kenter'in tabutunu getirdiler, ah bir baktık ki meğer Kenter Tiyatrosu yeniden doğmuş.

Sahne Amiri: Her ölüm bir başlangıçtır.

Suflör: Her ölüm bir başlangıçtır.

Nedim: Her doğum bir sondur o zaman?

Suflör: Her doğum bir sondur o zaman?

Sahne Amiri: Her doğum bir başlangıçtır.

Suflör: Her doğum bir başlangıçtır.

Nedim: Hem doğum, hem ölüm nasıl başlangıç olur yahu?

Suflör: Hem doğum, hem ölüm nasıl başlangıç olur yahu? (oyundan çıkarak, sahne amirine,)Abi çok yoruldum.

Sahne Amiri: Haldun Dormen senin varlığını silecek. Çünkü tempoyu düşürüyorsun, bir zahmet oyuncular ezber yapsın ve azıcık hızlansın. (özgüvenle,) Ve fekat ben hep kalacağım.

(Kenter'in Orhan Veli oyunundan Müşfik Kenter sesiyle, herşey birdenbire oldu: şiir: efekt)

Sahne Amiri: Efektör arkadaş benden komut almadan efekt verme. Kapat o garip efekti. Her şey birdenbire olmadı. Önce söz vardı.

Nedim: Nasıl yani?

Suflör: Önce suflör vardı.

Nedim: Önce oyuncu vardı.

Suflör: Önce oyuncu vardı?

Sahne Amiri: Ama o lanet olası, tırnaklarını kesmeye bile tenezzül etmeyen, sofraya bir kuzu gelince onu sakatlatlarıyla beraber yiyen, kirli sakallı ilkel insan müsveddesi oyuncu olduğunu bilmiyordu.

(Sahne amiri zamanda geri döner, Muhsin Ertuğrul'u görmüş gibi davranır.)

Buyrun Hocam... Fareler ve İnsanlar provası evet. Evet Muhsin Hocam. Şimdi ben neden sahnedeyim, haklısınız hocam burası özel tiyatro. Ben henüz özel teatrodaki sahne amiri olarak keşfedilmedim ve fekat beş seyirci var Hocam. Bir başka deyimle teşrifatçıyım efem.

(Sahne Amiri ile Suflör yer değiştirmeye çalışır. Ancak seyircinin sahne üzerinde, oyuncunun salonda olması durumunu yadırgarlar)

Sahne Amiri: Olmadı ki. Sen oyuncuya sufle ver.

Suflör: Sen seyirciye söyle tiyatrodaki kabuklu yemiş yenmez.

Sahne Amiri: Tiyatrodaki kabuklu yemiş yenmez.

Nedim: Kabuksuz yemiş yenir.

Sahne Amiri: Geç kalanlar birinci perdeye kesinlikle alınmayacaktır.

Nedim: Geç kalanlar bazen çok şanslıdır. Ama bunu bilmedikleri için üzülmüşler.

(Efekt: Müşfik Kenter'in sesinden Orhan Veli: Yazık Oldu Süleyman Efendi'ye)

Nedim: Yazık oldu Müşfik Hocaya. Meseleydi onun için to be or not to be. Oynamak istiyormuş sadece, aklına geldiğinde oynamak, bina filan istemiyormuş, o kadar borç altına girmek istememiş. 2000'lerde filan bi karşılaştık, (suflör 2000 'lerin kapısını açar,) bina bize bakıyordu, biz binaya bakar olduk dedi.

Sahne Amiri: Efektör arkadaş, ben sana, bana sormadan efekt verme demedim mi? Efektör arkadaş, bak arkadaşlığımız bozulacak.

Nedim: Bir efekt için değer mi? Şu piyasada kaç kişiye.

(Guguklu saat sesi)

Sahne Amiri: Evet beyefendiler, bir de Lale Hanım, Altan Hanım, saat 10 deyince prova başlar. (1960 kapısını açar, kapının arkasında kalmış olan seyirciye) Ah kıyamam. Siz Ses Operetindeki ucuz operetleri seyretmeyiniz efendim. Buyrun üç gün sonra. Fareler ve İnsanlar'ın prova jeneraline teşrif edin. Fareler ve İnsanlar Kısım 2 Blok 4 Üçüncü Fasl Birinci Bab.

Nedim: (Tekrar salona inmiştir. Suflör'e): Bab?

Suflör: O zaman fotokopi yok. Aktörler kendi rollerini yazıyorlar.

Sahne Amiri: Agah Beyin defterini gören var mı? Vapörde unutmuş olabilir misiniz efendim? Üzülmeyiniz lütfen, Şehir Hatlarında hepi topu 6 kaptan var, hepsi belediye personeli, buluruz efendim. Ah motöre mi bindiniz bugün? Neyse üzülmeyin efendim, suflörümüz yardım edecek.

(Suflör, büyük bir edayla, Sahne Amirinin yanına yaklaşır)

Suflör: Lafınız yok zaten.

Sahne Amiri: Lafınız yok efendim. Lütfen laf söylemeyin. Münir Beyciğim tirat! Haklısınız efendim, lütfen celallenmeyin. Agah Bey lütfen laf söylemez gibi yapın ki, Münir Bey laf söyleyebilsin.

Suflör: Fare tiradı. (fare gibi yerlerde sürünerek, hatırlatma yapmaya çalışır)

Nedim: (salonda,) Hatırlıyor musun Anne. İlkokula gidiyordum. Leblebi tozu ve Arı stik var o zaman. Zavalı anneannem okulun karşısındaki apartmanda. Kantinde tost makinesi kokan kanserojen tostlar! Bir de renkli lokumlar. (Sahne amiri 1950, 60, 70 kutularından aksesuar çıkartır) Ama okulda verilen kabak tatlısından iyidir. Öğğğğh. Her Pazartesi olduğu gibi kapıyı çalmıştım, kantin harçlığı için. Asansör boşluğunda fare. Anneannem yüzüme kapıyı kapattı. Merdiven boşluğunda kaldım öyle...Anneannem ne erken öldü değil mi anne? İlk defa seni ve dedemi ağlarken gördüm. Kocaman fabrikatördü ama ağlıyordu dedem. Sert adamdı. Ama seni çok severdi di mi? Anneannem fareden korktu ama 53 yaşında toprağın altında böceklerle... Anne?

(Nedim'in annesinin sesi girer)

Anne: Ne?

Nedim: Şey diyordum.

Anne: Ne?

Suflör: Zihin bulanıklığı yapıyor hastalık. Ama değerleri normalmiş abi.

Sahne Amiri: (oyunun dışına çıkılmasından rahatsızlık duyarak, seyirciye) Maalesef teatronun ilk şartıdır, amma velakin zaman şartına uyulmuyor. Bir oradan bir buradan. Deli saçması.

Nedim: Godot gibi.

Suflör: Kimi bekliyorsun?

Nedim: Godot'yu.

(Suflör ile Nedim sarılır.)

Sahne Amiri: Yassak!

Suflör: Godot'yu Beklerkeni beklemek yasak.

Sahne Amiri: Muhsin Hocaya piyesin yasaklandığını söylemeyin, ona seyirci anlamadı diye neşrettiler.

(Sahne Amiri kutudan Nedim'in bir çocukluk fotoğrafını çıkartır, herkese dağıtır. Suadiye'deki bahçede çekilmiş olan fotoğrafta Nedim, annesi, babası, kardeşi vardır.

Nedim: O fotoğraf çocukluğumun bahçesi. Suadiye. Ben büyüdüm, çok yalnız kaldım geceleri, çok kaygılandım geceleri. Uyuyamadığım gecelerde hep bu fotoğrafı hayal ettim. Fotoğraftaki eksikleri de yerine koyarak. Babaannem, anneannemin annesi, kardeşlerim. Bu fotoğrafta kardeşlerim yeni doğmuş, anneannem hasta değil henüz. Eksilenleri hayal ettim ben. Anneannemi, dedemi, çocukluğumun bahçesini. Anneannem öldüğünde anneannemin annesi hayattaydı.

Sahne Amiri: Allah sıralı ölüm versin.

Suflör: (kendini kaptırarak,) Aminnnnnnn !

Sahne Amiri: (Suflörü düzelterek,) Allahhhhhhh sıralı ölüm versin. Aminn!!!!

Suflör: Allahhh sıralı ölüm versin. Aminn!!!

Nedim: Ben sıralı ölümden çok korkuyorum. Annemle babamın bir gün sırası gelecek ve ben o ölüm haberini alacağım günden çok korkuyorum. O ölüm haberini almamak için ölmek istiyorum ama o zaman da onlara benim ölüm haberim gidecek diye korkuyorum.

Sahne Amiri: Habercimiz var! Onlar söyler.

Suflör: (Antik Yunan'daki bir Haberci gibi girer,) Oğlunuz öldü.

Nedim: Bir boka yaramıyordu zaten. Sanatta yeterli değildi.

Sahne Amiri: (cenazede konuşma yapar gibi,) San'at camiası çok değerli bir mensubunu kaybetti. Ancak şunu biliyoruz ki, Batı felsefesinin bütün simaları arafta! Ve şunu biliyoruz ki, sanatta yeterli olan her er kişi ilk önce Sokrat tarafından karşılanır.

(Seyircinin oturduğu sandalyelerin arkasında bir bahçe kuruludur. Bahçede oyuncaklar ve kazma, kürek, kova gibi aksesuarlar vardır.)

(Nedim bahçeye doğru koşarken, bahçe aydınlanır. Ancak Nedim, fileye takılır.)

Nedim: Çocukluğumun bahçesi cennette. Lütfen şu günahkara cennetin kapısını açar mısınız?

(Fileye takılıp düşer.)

Sahne Amiri: Yaralanacaksınız.

Nedim: Ölmek istiyorum zaten.

Sahne Amiri: Kostümünüzü kirletmeden ölünüz. Ölür gibi yapınız.

Nedim: (Cenin pozisyonuna girer.)

Sahne Amiri: Doğar gibi yapmayınız.

Nedim: Ben böyle rahatım.

Sahne Amiri: Sahneyi rahat bir yer olarak görmeyiniz. (Küçük Sahne'ye dönerek,) Agah Bey, lütfen lafınızı söylemez gibi yapınız.

Suflör: (Fareler ve O gün anladım ki, benim minik farem meğer ölmüş.

(Nedim, sahneden inerek,)

Nedim: O gün anladım ki, benim içimde bir minik fare varmış. (Annesiyle konuşarak,) Artık iyileştin, ama yaşamak istemediğini his ediyorum. Ne oldu Anne? Bir şeye kırgın mısın?

Annenin sesi: Yoo.

Nedim: Neden gözümün içine bakmıyorsun?

Annenin sesi: Oyun oynuyorummm.

Nedim: Gel oynayalım. Ne oynayalım? Telefonla oynama, gel beraber oynayalım. Ne oynayalım? Kurşun asker! Fazla savaştıl. Monopoly. Fazla kapitalist, arsa al, fabrika kur. Hadi trenle oynayalım Anne. (Tekrar çocukluğunun bahçesine koşar, ama oyuncak treni fileye takılı kalır.) Hamile misin? O zaman beni bırakıp kardeşimle mi oynayacaksın? Hani trenle Avrupa'yı gezecektik?

Sahne Amiri: (performansın kapılarını vodvil ritminde açıp, kapatarak,) O kapıdan çıkmıyorsunuz Metin Bey, ah aman abi. Bu kapıdan çıkıyorsunuz. Altan Bey, ah aman abi, siz bu kapıdan çıkıyorsunuz. Haldun Hocam, ah aman abi, siz o kapıdan çıkmıyorsunuz. Anlatamadım! Kapı doğru efendim, çıkmak aksiyonu yanlış. O kapıdan giriyorsunuz. Metin abi, o kapıdan çıkamazsınız, çünkü orası mutfak, siz giriş kapısından çıkıyorsunuz. Hayır Haldun abi, siz giriş kapısından girmiyorsunuz, siz karınızın sizi uşağınızla aldattığını görmek için bu kapıdan giriyorsunuz. Pardon, girdikten sonra, görüyorsunuz. Hizmetçiyi oynayan hanım kızım... Bu kızın adı neydi? Neyse,ne! Hanım kızım, sen şimdi, Altan Beyi götür. Yani, al kapıdan götür. Sonra Haldun abi seni yakalayacak çünkü aslında sen onun metresisin. Anlamadınız mı?Baştan mı anlatayım? İnanmıyorum ya. (Tekrar başa dönerek,) Şimdi beş kapı var.

Nedim: Anne! Anne! Merdivenlerden düştü. Çabuk, çabuk.

Sahne Amiri: Fuayeye çıkmayınız Gazanfer Bey. Seyirci alındı çünkü. Evet bir kadın düştü ama önemli bir şey yok.

Nedim: Annem! Annem!

(Sahneye fırlamıştır.)

Nedim: (Hayali Gazanfer Özcan'a,) Siz Gazanfer Özcan'sınız değil mi? Şey annem düşen annem!

Sahne Amiri: Kardeşiniz düştü mü?

Nedim: Daha doğmadan nasıl düşsün?

Sahne Amiri: Tuhaf çocuk.

(Sahne Amiri, seyircilere Gönül Ülkü/ Gazanfer Özcan Tiyatrosu'nun program dergisini verir.)

Nedim: Kardeşim hala ana karnında! Yani ana karnında ölüyor mu? Bilmiyordum bunu! Doğmadan öldüğünü yani. Ne korkmuştum annem tiyatroda merdivenden düştüğü zaman. Gazanfer Özcan bile fuayeye fırlamıştı. Yıllarca o tiyatroda oynadık, her merdivenden indiğimde annemin düştüğü günü hatırladım! Tiyatro düşmeleri meşhurdur.

(2000'lerin kapısını açar.)

Nedim: Hatırlıyor musun Ferhan Abi Ses Tiyatrosunda düşmüştüm ben. Herkes merdivenden yukarı düşer, ben locadan yukarı. E Ortaoyuncular'a da böylesi yakışır. Deryacığım la hastaneye gelmiştiniz. Oğlum bir daha geleceğin zaman söyle, marangozu çağırayım demiştin ya, o acıyla ne gülmüştüm. Halen izi dururmuş kolumun locanın kapısında! Ne kadar önemli değil mi? Bir gün akademisyenler bu kapılara bakacaklar, şurada onun izi var, burada bunun izi mi var diyecekler? Kimin umrunda Allah Aşkına!

(Şahları da Vururlar'dan bir şarkı duyulur. Nedim, yerde tef çalarak, göbek atarak ölür.)

Nedim: Öler ek iz mi bıraktığını sanıyorsun? Sebay düyü penç geçiyormuş. Sen son derece manasız bir sabah ta öldün ama, sebay düyü penç geçeyi bile beklemedin, yazıklar olsun.

Sahne Amiri: Ölür gibi yapmayın.

Nedim: Kâbus musun be adam? İstedığımı yaparım. Hakikaten mi öleyim. Sinir etme adamı. Kimsenin olmadığı sahnede neyi duyayım? Ölür gibi yapacağım tabi. Oraya çakma dekor kurmuşsun, bir de duyar gibi yapmayın, ölür gibi yapmayın diyorsun.

Sahne Amiri: Sahne kutsaldır!

Nedim: Kutsal filan değildir, normal bir yerdir. Siz kutsal gibi yaptıkça yapmacık oluyorsunuz. (Annesiyle konuşur gibi,) Anne, dün kuzenimle tiyatroya gittik dedim ya, tiyatro gibi değildi. Yani perde yoktu, sahne böyle ortadaydı. Kim seyirci, kim oyuncu, belli değildi. Oyunun adı Birlikte Oynayalım'dı. Bilmeceyi bilen birlikte oynuyordu.

Sahne Amiri: Tarihi dram tiyatrosunun yanması tarihi bir dramdı. Ama Muhsin Hoca oranın terzihanesinden tiyatro yaptı. Adını da Deneme Tiyatrosu koydu zıdırın biri. Deneme tiyatrosu olmaz.

Suflör: Deneme tiyatrosu olmaz. Deneme tiyatrosu olsa, yanılma tiyatrosu da olur.

Nedim: (Annesine,) Ben oyuncu olsam kızar mısın?

Anne: Babana sor.

Nedim: Baba, ben oyuncu olsam kızar mısın? Neden mi? Şimdi senin gibi avukat birine nasıl anlatayım bilemedim. Yani sanki benim içimde minik bir fare var ve sanki gittikçe büyüyor ve ben ondan çok korkuyorum, çok. Yani sanki oyuncu olursam, o fareyi susturabilirmişim gibi geliyor. Yok, okuycam, okuycam. Zaten okumasam, replikleri okuyamam ki! Yaşasın! Dedeme söyleme ama tamam mı? Yaşasın! Aktörrr oluyorum.

Sahne Amiri: R.... R.... R...

(Sahne amiri, ağzına bir kalem koymuştur, Nedim temrin yapar.)

Nedim: Ri... Ra... Re... Ro!

Sahne Amiri: En evvela, oyuncu iyi konuşmalıdır. (Nedim'i sahneden indirir. Seyirciye,) Sanatta yeterli değil!

Nedim: Beni Türkbank Çocuk Tiyatrosuna almadılar biliyor musun? En evvela oyuncu iyi konuşmalıdır dediler, ne çok istemiştim orada olmayı halbukki. Babaanne, beni Tepebaşı'ndaki tiyatroya götürür müsün? Orada, sınav filan yok, bayağı bayağı birlikte oynuyorsun! Evet Petit Champs. Senin gelin olduğun yer. (Nedim, babaannesine Fransızca anlatır. Yaşasın tiyatroya gidiyoruz! (Elinde pamuk helva.)

Sahne Amiri: Nereye gidiyorsun öyle elini kolunu sallaya sallaya?

Nedim: (Pamuk helvayı Sahne Amirine verir.)

Nedim: Tatlı yiyeğim, tatlı konuşalım.

(Sahne Amiri, helva yiyerek...)

Sahne Amiri: Şimdi şu kapıdan girin, o kapıdan çıkın. O kapıdan girdiğinizde, annenizin öldüğünü görüyorsunuz, şu kapıdan çıktığınızda babanıza annenizin öldüğünü söylüyorsunuz.

(Nedim yapmayı red eder.)

Sahne Amiri: (seyirciye,) Sanatta yeterli değil!

(Nedim, sahneden sinirli biçimde iner. Dedesiyle konuşur.)

Nedim: Yemeğe geç kaldım çünkü provadaydım Dede. Ne olmuş on dakika geciktiysem, enginar soğumaz ki zaten. Ne bağırıyorsun be? Herkes senin gibi fabrikatör

mü olacak? Babam gibi avukat da olmayacağım. Herşey para değil! Ben tiyatroya gidiyorum. Tiyatroya!

(Sahneye fırlar.)

Nedim: Sırça Kümes'teki Tom gibi değildim. Tiyatroya gideceğim dediğimde hakikaten tiyatroya gidiyordum. Babaanne, beni Yarın Bütün Dünya Oyununa bir daha götür! Babaannem, o oyuna tekrar gitmek istemedi çünkü Naziler vardı içinde. Çok konuşmadık bu konuyu, ama ailesinden birileri Naziler tarafından öldürülmüştü galiba! Babaanne, lütfen beni Yarın Bütün Dünya Oyununa bir daha götür! O oyunda çocuklar da var çünkü. Yemin ederim, Nazilere bakmayacağım, çocuklara bakacağım. Çünkü yönetmen söz verdi, o çocuklardan biri ölürse o rolü bana oynatacaklar. Çocuklar ölür, neden ölmesin. Trafik kazasında ölürler, bisikletten düşerler, ben kıskançlıktan tekme atarım, atmam tabi de, atarsam ölürler. Savaş çıkarsa ölür çocuklar... Savaşı anlattı bana o gün babaannem. Eşini, hiç tanıyamadığım dedemi Erzurum'a sürmüşler Varlık Vergisinde. Kar sürümüş meğer! (Oyundan çıkarak,) Efektör arkadaş, Rejans lokantasını duydun mu?

Efektör: Yooo.

Nedim: Nereden duyacaksın, kapandı tabi. Beyaz Ruslar... Votka! Piroşki. Bir vals çalsana efektör arkadaş.

(Müthiş bir vals duyulur.)

Nedim: Bu sahne filmde olsa, yönetmen abartmış dersiniz. Dedemler, Erzurum'dan döndüğünde, büyük bir kutlama yapılmış Rejans'ta. Herkes dans ediyor. Babaannemin balo kıyafeti eprilmiş savaşa! Yıllarca dolapta kalmış tabi. Dans ettikçe, kumaşı yırtılmış, ama aldırmandan devam etmiş babaannem! Sırf dedem üzülmesin diye! Sırf hayat devam ediyor diyebilmek için.

Sahne Amiri: Dans edebiliyor musunuz?

Nedim: Yoo.

Sahne Amiri: Oyuncu olamazsınız.

Nedim: Müzikalde oynamam.

Sahne Amiri: Eskriminiz var mı?

Nedim: Ne münasebet?

Sahne Amiri: Konuşamıyorsunuz, hareket edemiyorsunuz, duyguya giremiyorsunuz, maşallah boyunuz yer cücesi gibi, eskriminiz de yok. Sanatta yeterli değilsiniz.

Nedim: Baba beni Tenis Eskrim Dağcılık Kulübüne yazdırır mısın? Ha orada eskrim dersi yok mu. Tenis? Tenis boy uzatıyor mu Baba?

(Sahneye toplar düşer, nefes nefese kalmıştır)

Nedim: Ay baba, bu nasıl bir spor ya. Hoca öyle bakıp duruyor, bir çocuk da top atıyor. Adı bol boymuş! Nasıl bir şey o ya? Kilo mu verdirtiyor? Ama baba benim boyum da maşallah yer cücesi gibi. Olsun, yanarsa yansın para. Benim için bir davaya daha girersin. Girmez misin? Ya baba beni baskete yazdır, lütfen.

Nedim: Baskete yazıldım. Pas vermiyor kimse! (Babasına,) Sen beni ucuz olsun diye pas verilmeyen programa mı yazdırttın baba? Tezsiz yüksek lisans gibi! Kimse pas vermiyor ya.

Sahne Amiri: Oyuncu pas alır, pas verir.

Nedim: Basket! Ay kendi potama atmışım. Dede, Nejat Uygur’u tanır mısın?

Sahne Amiri: Dedesi Nejat Uygur’u vülger bulur.

Suflör: (dedesinin yerine,) Vülger bulurum!

Sahne Amiri: Hiç görüldüğü gibi değil, müthiş biri. O komiklikleri halk beğensin diye yapıyor, çok kültürlü. Bir kere ben ne yazsam okuyor. İyi bir yazar olacaksın dedi. Bir konu verdi, al bunu yaz dedi. Hayır küfür filan yok, zaten çocuk oyunu. Dede, Akademi Kitabevine gidelim mi? Hadi lütfen, Emile Zola okumak istiyorum. Zolam geldi.

(Nedim, akademi kitabevine gitmeyi oynar.)

Nedim: Akademiye gittik.

Sahne Amiri: Ama oldu mu şimdi? Çok özür dilerim ama okuma yazma bilmeyen gelenekselcilere benzediniz. Yolculuğa çıkmış gibi yürüyorsunuz.

(Nedim oynamaya çalışır.)

Nedim: Ne yolculuğu yahu, kitapçı hemen dedemin evinin altında.

Sahne Amiri: Beni gittiğinize inandırınız!

Nedim: Haliya dikkat!

Sahne Amiri: Anlamadım?

Nedim: Haliya dikkat!

(Sahne Amiri hayali halıdan etkilenerek, sahneden iner.)

Nedim: Yaşa be Nejat Baba! Adamı hiçbir güç engellemiyordu, senin esprin sayesinde yok oldu gitti. Akademi Kitabevine gittik. Dedem dedi ki, “Hani Zola kitabı alacaktık”, Ben dedim ki, “Bak ne güzel bir daktilo var vitrinde”. Dedem dedi ki, ben

daktilo almam. Daktilo 3000 liraydı. Ben dedim ki, daktilo alma o zaman, 3000 lira ver. Dedem dedi ki, hani her şey para değildi? Bak nasıl para istedin. Ben dedim ki, dedem bu kadar sert olamaz.

Sahne Amiri: Son sözü sert bir tonda söyleyiniz.

Suflör: Hani her şey para değildi? Bak nasıl para istedin?

Nedim: Sert olarak söyle.

Suflör: O benim işim değil. Ben nötr söylerim, sen sert söyle.

Nedim: Hani her şey para değildi, bak nasıl para istedin dedi, evine gitti. Daktiloya baktım, ağlıyordum. Akademi Kitabevindeki Muzaffer Amca gel gel dedi. Deden sana bunu vermemi istedi dedi. Daktilo? Sakın Muzaffer Amca, bak öyle herkese bir şey hediye edersen, batar gidersin. Anlamadım? Meğer dedem geçen hafta imza gününde bana kitabını imzalayan Can Yücel'den çok etkilenmiş. Şey yazmıştı Can Yücel kitabın içine: Nedim, atlama damdan, şiirlerini yaz, dayan! Dedem o imza gününden sonra Muzaffer Amca'ya gitmiş ve demiş ki, al şu 3000 lirayı, bu çocuk bir gün yine o daktiloyu isterse, verirsin! (Çok duygulanarak,) Nasıl yani? O daktilo benim mi şimdi? Gözlerimi kapatıyorum, bir iki üç say, sonra alıcam.

(Nedim, gözlerini açtığı anda,)

Nedim: Ben sarı daktiloyu istiyorum. Vitrindekini yani! O daha sarı çünkü. Anlamadım, maket mi? Sen az değilsin Muzaffer Amca, çalınmasın diye sahici daktiloyu koymasın mı vitrine?

(Taburede seyircilerin yanına oturarak,)

Nedim: O gün anladım ki, gerçekten sahici arasında fark olabiliyor. Dedem sahiden sert değildi, ama sanki sertti. Daktilo sahteydi, ama gerçekte daktiloydu. Anladım ki, ben o sarı daktiloyla sert bir adamı değil, sert bir adamı oynayan kalbi temiz bir adamı yazacağım. Nejat Uygur'un istediği oyunu yazdım, ama hiçbir şeye benzemiyordu. Adada kaybolan çocuklar bana göre bir hikâye değildi ki! Ben bana ait bir hikâye yazmalıydım. Başkalarının istediğini değil, kendi istediğimi oynamalıydım. Mesela çocukluğumun bahçesini! Sarı daktilo yetmiyordu çocukluğumun bahçesini yazmaya, bir ayrıntı eksik kalmıştı ama ne! (Annesine,) Anne, bana çocukluğumun bahçesini anlat!

(Anne, Suadiye'deki bahçeyi anlatır. Nedim, sahnedeki bahçeye girebilmeyi başarır, anneyi dinler.)

Nedim: Hadi beni o bahçeye götür!

Annenin Sesi: Gel gidelim!

Nedim: Ama seyirciler?

Annenin Sesi: Onlar da gelsinler. Ama sessiz olsunlar.

(Nedim, önden çıkar. Sahne Amiri ve suflör seyircileri de alarak, okulun bahçesine götürürler. Nedim bahçede ölmüştür, çevresinde oyuncaklar vardır.)

