

Sinemada Anlamanın İzini Sürmek

Editör
NURDAN AKINER



DIRECTOR

BİDGE Yayınları

Sinemada Anlamın İzini Sürmek

Editör: NURDAN AKINER

ISBN: 978-625-8673-40-1

1. Baskı

Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL

Yayınlama Tarihi: 2025-12-25

BİDGE Yayınları

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374

Yayın hakları © BİDGE Yayınları

www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya /
Ankara



ÖNSÖZ

Sinema, görsel-işitsel bir metin olarak, yalnızca anlatısal yapılar üretmez; ideolojik ve semiyotik bir kodlar bütünü aracılığıyla anlam inşa eder. Bu kitabın epistemolojik çıkış noktası, sinemanın bu çok katmanlı yapısını, Roland Barthes'ın göstergebilimsel ve mitolojik analiz paradigması üzerinden yeniden okumaktır. Barthes'ın gösterge, mit ve anlamlandırma kavramları, burada salt yapısalcı bir çözümleme aracı olmanın ötesinde, post-yapısalcı, postkolonyal ve psikanalitik teorilerle diyalog kuran esnek bir metodolojik matris haline gelmiştir.

Bu çalışma yalnızca film çözümlemesi yapmakla kalmamakta; aynı zamanda mit, karşı-anlatı, postkolonyalizm, nekropolitika, kolektif travma ve hegemonik rıza gibi yüksek kavramsal düzeyde müdahaleler de içermektedir. Barthes, kitaptaki film çözümlemelerinde bir mikro-gösterge çözümleyicisi olarak başarıyla konumlandırılmaktadır. Çalışmanın alana özgün katkısı ise, Barthes'ın kuramsal çerçevesini, filmlerin çok katmanlı anlam yapısını analiz ederken dogmatik bir şablon olarak uygulamak yerine, yaratıcı ve uyarlanabilir bir “yöntem alet kutusu” olarak işlevselleştirmesidir. Böylece kitap, kuramı salt felsefî tartışmanın nesnesi olmaktan çıkararak doğrudan analitik bir araç haline getirmektedir. Bu yaklaşım, okuyucuya yüzeysel anlatı okumasından, ideolojik, psikanalitik ve semiyotik katmanları açığa çıkaran çok katmanlı bir eleştirel okuma becerisi kazandırmayı taahhüt etmektedir.

Kitabın bölümlerine hâkim olan disiplinlerarası ve eklektik metodoloji, tek bir kuramın sınırlayıcılığını aşarak, sinema metnini tarihsel, politik ve psikolojik güç alanlarının kesişiminde bir müzakere alanı olarak kavramamızı sağlamaktadır. Her bir analiz, sinemanın (animasyondan melodrama, çağdaş korkudan sosyal gerçekçiliğe) nasıl hâkim söylemleri meşrulaştıran, tahakkümü

estetize eden, ancak aynı zamanda potansiyel karşı-anlatı alanları da barındıran karmaşık bir gösterge sistematığı olduğunu göstermeyi hedeflemektedir.

Bu kitabın ortaya çıkmasında emeği geçen tüm yazarlara ve katkı sağlayan herkese şükranlarımızı sunarız. Kitabın, sinema ve iletişim alanına ilgi duyan değerli okuyucular için ilham verici ve ufuk açıcı bir okuma deneyimi olmasını diliyoruz.

Prof. Dr. NURDAN AKINER
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

İÇİNDEKİLER

YERALTINDAN YÜKSELEN GÖLGELER: JORDAN PEELE'NİN US FİLMİNDE NEKROPOLİTİK MEKÂN, HEGEMONİK RIZA VE AMERİKAN RÜYASI'NIN DEKONSTRÜKSİYONU	1
--	---

NURDAN AKİNER, ALEYNA RÜYA KÖMÜRCÜ, ALTAN KAYA, MUSA ARIK

POCAHONTAS'IN DISNEY TEMSİLİNDE MİTLER: JANET ROGERS'IN ŞİİRSEL KARŞI-ANLATISI IŞIĞINDA BARTHESEYEN BİR ANALİZ	50
--	----

NURDAN AKİNER, TUGAY ARAT, BEGÜM BAYRAKTAR, ESMA KORKMAZ

AZERBAYCAN SİNEMASINDA AŞK VE TOPLUMSAL MİTLER: TƏHMİNƏ FİLMİNİN ROLAND BARTHESE'İN GÖSTERGEBİLİM KURAMI ÇERÇEVESİNDE ANALİZİ	114
--	-----

NURDAN AKİNER, FATİMA RAHİMOVA, ALİ YARIYEV

SOSYALİST İDEOLOJİNİN GÖRSEL İNŞASI: SOVYET SİNEMASI	143
--	-----

BANU ERDOĞAN ÇAKAR

140.YILINDA DÜNDEN BUGÜNE SES TİYATROSU	169
---	-----

NEDİM SABAN

BİREYSEL VE KOLEKTİF HAFIZA BAĞLAMINDA CENGİZ AYTMAOV'UN KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ	296
---	-----

GÖKÇE YOĞURTÇU, BANU ERDOĞAN ÇAKAR

BÖLÜM 1

YERALTINDAN YÜKSELEN GÖLGELER: JORDAN PEELE'NİN US FİLMİNDE NEKROPOLİTİK MEKÂN, HEGEMONİK RIZA VE AMERİKAN RÜYASI'NIN DEKONSTRÜKSİYONU

NURDAN AKINER¹
ALEYNA RÜYA KÖMÜRCÜ²
ALTAN KAYA³
MUSA ARIK⁴

Giriş

Bu çalışmanın amacı, Jordan Peele'nin Us (2019) filmini Jung'un gölge arketipi ve Fanoncu postkolonyal eleştiriyi merkeze alarak incelemek ve Roland Barthes'ın semiyotik yaklaşımını kullanarak filmin sembolik düzeydeki anlamlarını çözümlemektir. Çalışma, filmin Amerikan Rüyası'nın altında yatan yapısal ırk ve sınıf şiddetini nasıl görünür kıldığını ortaya koymayı ve Peele'nin postkolonyal travmayı Jung'un gölge arketipi ile nasıl birleştirdiğini Barthes ve Mbembe'nin kuramlarıyla sentezleyerek tartışmayı hedeflemektedir. Peele, bir yandan ana akım Hollywood korku

¹ Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Orcid: 0000-0003-0295-9373

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema ABD, Orcid: 0009-0007-7486-5452

³ Yüksek Lisans Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema ABD, Orcid: 0009-0009-8995-9210

⁴ Yüksek Lisans Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema ABD, Orcid: 0009-0007-7868-8932

türünün sunduğu anlatı yapısı üzerinden gerilim unsurlarını kullanırken; diğer yandan klasik anlatı yapısının çatısı altında, grotesk estetik aracılığıyla Amerikan ideolojisinin siyahiler üzerindeki görünmez şiddetini görünür kılmaktadır. Bu yaklaşım, Amerikan Rüyası'nın karanlık yüzünü, postkolonyal ırk ve sınıf şiddeti bağlamında ele almasını mümkün kılmaktadır.

Jordan Peele, *Us* (2019) filminde Jung'u Hollywood'a taşımakta ve bağlı (tethered) doppelgänger'lar motifini kullanarak idealize edilmiş Amerikan yaşam tarzının ardındaki ulusal mitleri ve maddi eşitsizlikleri derinlemesine eleştirmektedir. Bu yaşam biçimi, Gramsci'nin işaret ettiği anlamda hegemonyanın, yani egemen düşüncenin toplumsal rızayı inşa ederek süregeldiği bir uyumluluk alanı olarak görülmektedir.

Peele, rızayla üretilen ve aynı zamanda rızanın kendisiyle şekillenen yaşam tarzını Mbembe'nin Nekropolitik çerçevesiyle sarsmaktadır; zira bu düzen, sistematik olarak dışlananlar için bir kâbus, faydalananlar için ise bir rüyadır. Film, bu bağlamda Afro-Amerikalı bir ailenin kendi gölgeleriyle yüzleşmesini ve Parçalanmış Benlik'in izini sürmesini konu edinir. Jung'un Persona maskesinin altında bastırılmış benliğin şiddetli geri dönüşünü göstermek için kullanılan doppelgänger (double walker-ikiz benlik) motifi, Carl Jung'un "gölge" kavramı ile Fanon'un bastırılmış olanın şiddetle geri dönüşüne dair teorisini birleştirerek somut bir anlatı aracı hâline gelir. Böylece Tethered'ler yalnızca ikizler değil, aynı zamanda tarihsel travmayı ve neoliberal konfor ile saygınlık maskesinin altında birikmiş öfkeyi temsil eden ve zamanla yüzeye çıkan Parçalanmış Benlik'ler olarak anlaşılmaktadır.

Bu çalışmada Achille Mbembe'nin Nekropolitik kavramı üç büyük sac ayağından sonuncusu olarak kullanılmaktadır. Mbembe'nin çerçevesi, Fanon'un sömürgeci şiddet yapısına dair endişesini çağdaş biyopolitik bağlama taşımakta ve bu da analiz için hayati önem taşımaktadır.

Spesifik olarak Yeraltı (Underground) mekanının temsili, Mbembe'nin Nekropolitik çerçevesine kusursuzca konumlandırılabilir, çünkü orası yalnız bir arka plan unsuru olmakla kalmayarak egemen ideolojinin dezavantajlı topluluklar için yarattığı sosyal ve fiziksel ölüm bölgelerinin mekânsal bir alegorisi olarak görülmektedir, “Bağlılar”, Amerika'nın yaşayan kurbanları ve hayaletleri olarak resmedilmektedir.

Filmin fantastik öğeleri (yer altındaki ikizler, kırmızı tulumlar, makaslar) hegemonik sağduyu dokusuna naif biçimde işlenmiş gizli yapısal şiddeti simgelemektedir (örneğin, sınıf eşitsizliği, ırkçılık, devlet şiddeti). Bu, tam da 'görünmez mekanizmaları görünür kılan' estetik anlayış olarak izleyici karşısına çıkmaktadır. Barthes'ın semiyotiği bu noktada devreye girerek bu göstergelerin (makas ve kırmızı tulum gibi) düz anlamsal işlevlerinin ötesinde, çok katmanlı anlamlarını çözümlemekte ve gizli yapısal şiddetin kurduğu politik mitleri ve göstergelerini nasıl ürettiğini görünür kılan sanatsal bir biçimde ifşa etmektedir (Bingöl, 2024, s. 45).

Bu çalışma, literatürde öne çıkan Fanoncu postkolonyal travma ve Jungcu psikanaliz eksenini kabul etmekle birlikte, Mbembe'nin Nekropolitikası (mekân ve biyoiktidar) ile Gramsci'nin Hegemonyası'nı (rıza ve karşı-hegemonya) spesifik olarak seçilmiş bu film bağlamında bir araya getirerek, diğer çalışmalardan farklılaşmayı amaçlamaktadır.

Temel direklerini bu kuramların oluşturduğu çalışmadaki özgün bileşim, filmdeki ulusal mitleri yalnızca ırksal bir travma olarak değil; ABD'nin dezavantajlı topluluklar ve azınlıklar için yarattığı sosyal ve fiziksel “ölüm bölgelerini” hegemonik rıza aracılığıyla nasıl sürdürmeye devam ettiğini gösteren politik bir metafor olarak sembolleştirmesini, daha önce ulaşılmamış bir kuramsal derinlikle yorumlamayı mümkün kılacaktır.

Yöntem

Çalışmanın sahip olduğu metodolojik çoğulculuk, filmin sosyopolitik yönden analize açık metaforlarının hem sinema dili hem de kuramsal okuma düzeyinde çözümlenmesini sağlamaktadır. Sahne analizi yöntemi kullanılarak, filmin anlatı ve dramatik yapısı üzerinden incelenmek üzere özellikle belirlenmiş kritik sahnelerin derinlemesine çözümlenmesi hem göstergebilimsel açıdan sinematik olarak hem de teknik unsurlar açısından açıklanacaktır.

Sahnelerin seçiminde ana karakter dönüşümünü temsil eden (ikiliğin kökenine inen ve postkolonyal travmanın sunumunu üstlenen) sahneler, yapısal şiddetin yoğun biçimde temsil edildiği (sınıfsal ve ırksal çatışma unsurlarının sunulduğu) sahneler ve teknik açıdan dikkat gerektiren sahneler (mizansen, kadraj ve açılar, ışık ve renk kullanımı) öncelikli olarak ele alınmıştır.

Metodolojik dört ayağın (Mbembe, Fanon, Jung ve Gramsci) köprüsünü oluşturacak olan Roland Barthes'ın göstergebilimsel analizi; filmdeki gösteren/gösterilen ilişkisi -belitiler ve bilgiler-, mit ve düz anlam/yan anlam ayrımı konusunda yol gösterici olacaktır (Özdemir, 2022, s. 129). Çünkü sinemada göstergebilim, filmde gösterilen görüntülerin neler olduklarını bir bir dizmek yerine o görüntülerin sinemasal dizgiler kullanılarak (çekimlerin açıları, kamera hareketleri, ışığın yönü ve dozu gibi) nasıl verildiğiyle ve bunun nihayetinde hangi anlamları ürettiğiyle ilgili olmaktadır (Bağder, 1999, s. 145). Barthes ise dili (buna sinematik dil de dahil edilebilir) hem göstergebilimsel dizgenin temeli hem de göstergebilimcinin tek gerçekliği olarak görmektedir (Bircan, 2015, s. 20).

Bu yöntemle filmin ikincil anlamları deşifre edilecek, makas ve kırmızı tulum gibi somut nesnelerin nasıl sınıfsal-ırksal travmatik çatışmaların metaforlarına dönüştüğü böylece göz önüne serilecektir. Mitlerin doğallaştırma işlevi gereği, mitsel söylem bir

şeyi ne kadar açık anlatırsa anlatsın, onu doğal ve değişmez bir gerçeklik olarak sunar. İşte bu nedenle, grotesk estetik ve anlatım araçları, hegemonik sağduyunun altındaki yapısal şiddeti ifşa eden mitleri görünür kılmak için kullanılabilecektir. Göstergebilim çalışmada bu açıdan “dilsel yahut dilsel olmayan” türlü göstergelerin çözümlenmesi için kullanılmış olacaktır (Bingöl, 2024, s. 37-42).

Antonio Gramsci’nin hegemonya kavramı, egemen sınıfın toplumsal kontrolü sağlamak ve sürdürmek için kullandığı yöntemleri derinlemesine analiz etmektedir. Gramsci, iktidarın yalnızca devletin zor aygıtları (tahakküm) vasıtasıyla sağlanan doğrudan baskı ve sınırlamalarla temin edilemeyeceğini savunmaktadır. Bunun yerine, egemen güç, toplumu etik ve kültürel liderlik yoluyla yönlendirerek kendi ideolojisini genel geçer bir algı olarak topluma benimsetmekte; bu sayede yönetilen kitleler, aleyhlerine işleyen yapısal düzenin devamına aktif olarak onay vermektedirler (Küçük, 2019, s. 13). Amerikan rüyası miti de Us (2019)’da Wilson ailesinin temsil ettiği konformist yaşam tarzı üzerinden hegemonik bir rıza üretimi aracı olarak ele alınacaktır. Bu teorik zemin kullanılarak filmin ideolojik örtüleri ve yapısal eşitsizliklerin nasıl görünmez kılındığı çözümlenecektir.

Analizlerde kullanılacak temel kuramsal çerçeveler (Nekropolitika, Hegemonya, Postkolonyal Kuram ve Jung Psikanalizi) bir araya getirilerek bütüncül bir okuma sunulması hedeflenmektedir. Ardından, kuramsal sentez yöntemiyle bireysel analizlerden elde edilen bulgular tek bir çatı altında toplanacaktır.

Buradaki zaruri amaç, bahsi geçen kuramların ışığında filmin çağdaş ve modern Amerika toplumunda oluşan yapısal eşitsizliklere karşı sunulan eleştirileri ortaya koymaktır. Böylece çalışma, Us (2019)’ın çok boyutlu politik alegorisini akademik literatüre kazandırmış olacaktır.

Sömürgecilik Sonrası Bedenler ve Mekanlar

Sömürgecilik sonrası çalışmalarda beden ve mekân, birbirinden ayrılmış kategoriler olarak değil; iktidarın yeniden ürettiği, iç içe geçen ontolojik düzlemler olarak ele alınmaktadır. Jordan Peele'nin *Us* (2019) filmi, bu teorik zeminde kurduğu evrenle, beden ve mekân arasındaki bu diyalektiğin bir temsili olarak yorumlanabilmektedir. Film boyunca işlenen mekânsal dikotomi ile yer altındaki tüneller ve Santa Cruz sahili, Frantz Fanon'un sömürge dünyasını tanımlarken kullandığı "bölmelere ayrılmış dünya" kavramı ile uyumlu bir biçimde örtüşmektedir. Fanon'a göre sömürge dünyası, sömürgeci ile sömürgeleştirilmişin yaşadığı iki ayrı alan olarak yapılandırılmıştır; bu alanlar Aristotelesçi mantığın karşılıklı dışlama ilkesine benzer şekilde işler ve birinin varlığı diğerinin varlığını ortadan kaldırır (Fanon, 2022, s. 41). Bu ayrım, Jordan Peele'nin *Us* (2019) filminde yeryüzü ve yeraltı dünyaları arasındaki kesin sınırlar ile somutlaşmaktadır. Fanon, sömürgecinin şehrini "karnı tok ve sırtı pek" bir yer olarak tarif ederken; sömürge halkının (filmdeki Bağlılar'ın) yaşadığı yeri "büzülmüş, diz çökmüş" ve "aç bir şehir" olarak betimlemiştir (Fanon, 2022, s. 43-45). Peele'nin yeraltı tünelleri sadece kanalizasyon tünelleri olmaktan öte, sömürgeci iktidarın ve abartılmış Amerikan Rüyası'nın karanlık tarafı olarak, ötekileştirilen bedenlerin hapsedildiği ve kısıtlandığı bir alandır.

Mekânsal ayrışma, insan bedeninin statüsünü ve yaşam hakkını belirleyen en temel faktörlerden biridir. Bu bağlamda yeraltı, Mbembe'nin (2019, s. 92) nekropolitika kavramı ile öne sürdüğü, geniş kitleleri "yaşayan ölü" durumuna indirgeyen "ölüm dünyaları"nın mekânsal karşılığıdır. Filmde bulunan ve kendilerini Tethered (Bağlı) olarak tanımlayan karakterler, Mbembe'nin tarifine uyan bir şekilde; maruz kaldıkları yaşam koşullarıyla "yaşayan ölü" statüsüne indirgenmiş bedenleri temsil etmektedirler. Bu mekânsal hapis durumu, fizyolojik gerilimleri de beraberinde getirmektedir.

Fanon'un (2007, s. 57) belirttiği gibi sömürge halkı "hapsedilmiş bir insandır" ve öğrendiği ilk şey sınırları aşmama kuralıdır. Buna bağlı olarak, sömürülen insanın kasları sürekli bir gerilim ve bekleme halindedir (Fanon, 2022, s. 59). Us filminde Bağlılar'ın bedensel hareketlerinin spazmodik yapıda olması, ritimsel olarak yeryüzündeki insanlardan farklılaşmaları ve sürekli tetikte olma halleri, Fanon'un tarif ettiği bu sömürü durumunun bedensel dışavurumudur. Red ve diğer Bağlılar, Adelaide ve yeryüzündekilerin yerine geçme arzusu taşımaktadır. Fanon'a (2007, s. 45) göre sömürge halkı sömürgecinin şehrine "şehvetle" bakmaktadır; bu, sömürgecinin yerine geçme arzusudur.

Nekropolitik İktidarın Kuramsal Çerçevesi

Achille Mbembe (2019, s. 27-92), Nekropolitika başlıklı eserinde çağdaş iktidarların yaşamı ölüme bağımlı kılan mekanizmalarını incelemiştir. Egemenliğin nihai ifadesinin, büyük ölçüde kimin yaşayabileceğini ve kimin ölmesi gerektiğini dikte etme güç ve kapasitesinde yattığını belirten Mbembe'ye göre, egemen olmak, sadece bir toprak parçasına hükmetmekten öte, insanın fani doğası üzerinde kontrol sahibi olmak ve yaşamı iktidarın bir uzantısı olarak tanımlamaktır. Mbembe bu gücü tanımlayabilmek için Michel Foucault'nun biyo-iktidar (biopower) kavramına başvurmuştur; ancak bu kavramın modern çağda yaşamın ölümün gücüne boyun eğdirilme biçimlerini açıklamakta yetersiz kaldığını savunmaktadır. Biyo-iktidarın ötesine geçen nekro-iktidar kavramı ise, geniş nüfus kitlelerinin statülerini "yaşayan ölü" konumuna indirgeyen yeni ve özgün "ölüm dünyaları"nın (death-worlds) yaratılmasını ifade etmektedir.

Bu çerçevede Mbembe, modern demokrasilerin şiddetten arınmış rejimler olduğu düşüncesinin aksine, demokrasilerin kendi temellerinde şiddeti ve vahşeti taşıyan karanlık bir yüzü olduğunu belirtmektedir. Bu rejimler, üçüncü yerler (third places) olarak adlandırdığı alanlarda, kendi kökenlerinde bulunan bu şiddeti

dışsallaştırmaktadır. Us filminde ise yüzeydeki konforlu ve rahat yaşamın tezatı olan yeraltı mekânı, Mbembe'nin "üçüncü yerler" kavramının somut bir karşılığıdır. Burada egemen iktidarın yaşamaya değer saymadığı ve sistemin dışına iterek görünmez kıldığı "yaşayan ölümler" in hapsedildiği bir tecrit alanı görevi görmektedir. Mekân, Amerikan Rüyası'nın üzerinde yükseldiği ancak görmezden geldiği o karanlık ve kıyım dolu temelleri temsil etmektedir.

Nekropolitik çalışmaların geniş yelpazesinin arasından en uygun yol çizelgesi takip edildiğinde, Jordan Peele'nin Us filmiyle bağlantı kurulabilecek birden fazla kesişim noktası yakalanabilmektedir. Film, yer üstü medeniyetinin "mevcut iktidara rıza gösterme olarak tanımlanan hegemonyanın kurulması açısından" yaratılan bir oydaşma üzerine inşa edildiğini göstermektedir (Biber & Turancı, 2014, s. 29). Bu yapının sürekliliği açık ve örtülü propaganda faaliyetleri aracılığıyla sağlanırken; bu rızaya dayalı düzene karşı çıkan Bağlılar'ın (The Tethered) eylemi, demokratik toplumlarda dahi baskıya karşı gösterilen bir direnç olarak okunmaktadır. "Kimin bedeni değerlidir?" sorusu, Bağlılar'ın nekropolitik varoluşunu aydınlatır ve hedefi doğrudan "değerli kurban ve değersiz kurban" arasındaki farklılaşma problemi üzerinden ırkçılık çatışmasına yöneltmektedir; zira yer altında bırakılan bu kopyalar, sistem tarafından hangi bedenin ölüme bırakılabileceği ve öldürülebileceği tartışmasını dile getiren nekropolitika kavramının doğrudan nesnesi haline getirilmiştir (Akdoğan, 2022, s. 4).

Filmdeki bu nekropolitik varoluş, teorik bir tanımdan öteye geçmiştir; özellikle tavşan metaforu ve mekanik taklit üzerinden görselleştirilmiştir. Açılış jeneriğinde kafeslere istiflenmiş tavşanlar ile yeraltı halkının yaşam alanı arasında kurulan görsel analogi, Bağlılar'ın sistemin gözündeki "denek" statüsü hakkında ipucu vermektedir. Filmin doruk noktası olan Red'in Adelaide ile yüzleştiği sahnede dile getirdiği "Gölge acıktığında, tavşanı çiğ ve kanlı yemek

zorundaydı" itirafı manidardır; çünkü bu itiraf, söz konusu insanların politik bir özne olmaktan çıkarılıp, insani vasıflarından soyutlanmış birer "başarısız numune" olarak Mbembe'nin ölüm dünyalarına terk edildiğinin kanıtıdır (Mbembe, 2019, s. 92). Yaşamları, yeryüzündekilerin hareketlerini anlamsızca tekrar eden ruhsuz bir taklide (mimicry) hapsedilmiştir. Ne var ki Homi Bhabha'nın perspektifinden bakıldığında bu taklit, neredeyse aynı ama tam olarak değil (almost the same but not quite) ilkesi uyarınca, orijinali tehdit eden tekinsiz bir fark yaratarak nekropolitik düzeni sarsmaktadır (Olafsen, 2020, s. 22).

Bağlılar'ın bu boğucu tecrit alanından yeryüzüne çıkışlarında tercih ettikleri kırmızı tulumlar ise, nekropolitik öznenin "nesne" konumundan sıyrılışının en somut ilanıdır. Bir yanıyla hapisane üniformalarını andıran bu tek tip kıyafetler, diğer yanıyla Barthesçi bir okumayla mitin doğallaştırdığı "görünmezliğin" reddini imlemektedir (Bingöl, 2024, s. 42). Yeraltında yok sayılan bedenler, yeryüzünde en dikkat çekici renk olan kırmızıyı kuşanarak, onları yok sayan iktidara karşıt bir duruş sergilemektedir. Filmdeki makas ise basit bir ev aleti olmaktan öte Bağlılar'ın kendilerini sisteme bağlayan o sömürü zincirini şiddet yoluyla parçalama iradesinin sembolüdür. Nitekim Red'in isyanını salt bir yer değiştirme arzusunun indirgemek eksik kalacaktır; bu eylem, nekropolitik iktidarın ölümü yönetme tekeline karşı, sömürülenin şiddeti bir arınma aracı olarak kuşanmasıdır (Fanon, 2022, s. 44).

Rıza Üretimi, Karşı-Hegemonya ve Amerikan Rüyası

Çalışmanın kuramsal çözümlemesinde merkezi bir rol üstlenen Gramsci'nin hegemonya teorisi, iktidar ve egemenliğin, yönetilenlerin rızasının üretimi aracılığıyla nasıl sürdürüldüğünü açıklamaktadır. Gramsci (1971, s. 12), Benedetto Croce'nin felsefi sisteminde halk kitlelerinin rolünün önemsiz görüldüğü görüşüne karşı çıkarak, Fransız ve Amerikan Devrimleri örnekleri üzerinden halk kitlelerinin modern dünya tasavvurunda varlığını ve önemini

savunmuş; aynı zamanda halkın tarihteki etkin rolüne dikkat çekmiştir.

Bu hegemonik anlayış sadece ulusal düzeyde değil, kurumsal ve ideolojik olarak uluslararası sistemin sürdürülmesinde de rızanın tesisinde de temel bir rol oynamaktadır. Bir hegemonik güç yaşam süresi içinde, uluslararası ilişkiler sisteminin pratikte işlediği kurumlar ve rejimler üzerinde neredeyse mutlak bir etkiye sahiptir. Hegemonik güç, oluşturduğu güç yapılanmasının devamlılığı için kurup sürdürdüğü uluslararası sistem içindeki diğer aktörlerin sistemin meşruiyetini kabullenmelerini sağlamak amacıyla, kendi kültürel/ideolojik değerlerini onlara benimsetmek yolunda çaba sarf etmektedir (Şener, 2014, s. 410). Bu bağlamda, Amerikan Rüyası ideolojisi de kültürel/ideolojik değerlerin küresel ve ulusal ölçekte benimsetilme çabasının bir uzantısı olarak okunmaktadır.

Film, Gramsci'nin hegemonya ve küreselleşme olgularıyla, egemen ve ezilen sınıflar arasındaki kültürel ve ekonomik ikiliğin çarpıcı bir temsili olarak incelenebilmektedir. Sivil toplumun rızaya dayalı egemenliği (iç hegemonya) ile devletin zor kullanma potansiyelini bir arada tutan hegemonik yapıyı ele almaktadır.

Bu ayrım, filmin içindeki çatışmaya kritik bir ışık tutmaktadır. Örneğin; yönetimde esas unsur özellikle askeri güç kullanmak yoluyla yaratılmak istenen topraksal genişleme ve ele geçirilen yerlerin egemenliğinin ortadan kaldırılarak siyasal anlamda merkeze bağlanıp doğrudan yönetilmesi iken; devletlerarası hiyerarşinin oluşumundaki araçlar, teorik olarak ikna/rıza oluşturma bir tarafta, güç/zor kullanımı diğer tarafta olarak düşünülebilmektedir. Bu bağlamda ilk taraf daha çok hegemonik güce, ikinci taraf daha çok emperyalist güce denk düşmektedir (Şener, 2014, s. 410).

Yüzeyde yaşayan Wilson ailesi ve diğer Amerikalılar, mevcut sosyo-ekonomik düzenin sunduğu konforun ve bu düzenin rıza yoluyla yeniden ürettiği, Antonio Gramsci'nin hegemonya

kuramının merkez kavramlarından biri olan “tarihsel blok”un temsilcileridir. Yüzeydeki Amerikalıların konforlu yaşamı, “popüler ortak duyu”da yerleşik birçok ögenin etkisiyle eşitsizliği doğal ve değiştirilemez olarak içselleştirmelerini sağlamakta ve bu yönüyle kültürel hegemonya tanımıyla örtüşmektedir (Cankurtaran, 2019, s. 16–17). Bu rızaya dayalı kabulün karşısında, Bağlılar’ın (Tethered) yüzeye çıkararak başlattıkları şiddet ise, sistemin zor kullanma potansiyelini görünür kılmaktadır.

Bu bağlamda literatürde öne çıkan bir diğer yaklaşım, Serter’in belirttiği üzere, televizyon ekranlarında gösterişin amaçtan daha fazla önemsendiği Amerikan yardım söylemi üzerinden ortaya çıkan toplumsal ikiyüzlülüğe işaret etmekte ve bu durumun psikoanalitik açıdan çözümlemeye dahil edilmesini gerekli kılmaktadır (Serter, 2021, s. 198).

Buna karşılık, yer altındaki Bağlılar (Tethered), Gramsci’nin bahsettiği, egemen sınıfın hegemonik yapısına entegre edilemeyen, bilakis tamamen görmezden gelinen ve bastırılan alt-sınıfın ve ulusun vicdanının fiziksel dışavurumudur. Ve bu, devletin sivil ve siyasal toplum arasındaki dinamik ilişkisini de ortaya koymaktadır. Gramsci, siyasal ve sivil toplumu kolektif olarak altyapının üstünde konumlanan üstyapı (superstructure) olarak adlandırmaktadır ve bu yapının egemen güçleri temsil ettiğini belirtmektedir. Gramsci’ye göre kuvvetler ayrılığı (separation of powers) ise sivil ve siyasal toplumun kitleler üzerindeki etkilerini ele geçirme mücadelesinin bir sonucudur (Dien, 2024, s. 6).

Antonio Gramsci’nin hegemonya anlayışı, rıza ve zorlama diyalektiği üzerinden ulusal ve uluslararası düzeylerdeki egemenlik ilişkilerini açıklamaya olanak tanımaktadır. Bu çerçevede Us (2019), iç hegemonya ile devletin zor kullanma potansiyelini birlikte görünür kılan hegemonik üstyapının sinemasal bir temsili olarak değerlendirilebilir.

Bağlılar'ın yüzeye çıkarak kendi "Amerikalı" kopyalarına karşı başlattığı şiddet eylemi ve "Hands Across America" zinciri, egemen yapının görmezden geldiği bastırılmış ötekinin, rızaya dayalı düzeni bozarak yıkıcı bir karşı-hegemonya oluşturma ve kendi varoluşunu dayatma çabası olarak yorumlanmaktadır. Bu eylem, "eski hegemonyanın karşısında yeni fikirlerin toplumsal güç haline gelmesini sağlayan hegemonyanın, örgütsel bir 'mevzi savaşı'nda galip gelmesi gerektiği" düşüncesini savunmaktadır (Davidson, 2005, s. 31).

Böylece film, bahsi geçen tezlerin incelediği gibi, bir toplumsal yapının kendi içindeki eşitsizliği ve ikiliği bastırarak sürdürdüğü istikrarın ne kadar kırılgan ve yüzeysel olduğunu gözler önüne sermektedir. Bu kapsamlı çerçeveye film, Gramsci'nin hegemonya ve rıza üretimi olgularıyla, egemen ve ezilen sınıflar arasındaki kültürel ve ekonomik ikiliğin çarpıcı bir temsili olarak incelenmektedir.

Rıza Üretimi, Karşı-Hegemonya ve Amerikan Rüyası başlığı altında ele alınan bu bölümde; Gramsci'nin hegemonya teorisinin toplumsal düzenin rıza üretimi, ideolojik aygıtlar ve ortak akıl üçgeninde nasıl kurulduğu gösterilmektedir. Filmde Amerikan rüyası ideolojisi, bu hegemonik yapının en güçlü ideolojik aygıtı olarak işlemektedir; eşitsizlikleri rasyonalize eden ve lüks tüketimi bir norm olarak dayatan ortak aklı inşa etmektedir.

Wilson ailesinin sisteme olan rızası, bu ideolojik aygıtların başarısının somut bir sonucu olarak görülmektedir. Onlar, egemen sistemin sunduğu faydalara gönüllü olarak uyum sağlayarak mevcut sosyo-ekonomik düzenin devamına zımni onay vermektedirler. Bu rızaya dayalı düzen, yer altına itilmiş alt-sınıfın ve ulus vicdanının temsili olan Bağlılar'ın yüzeye çıkmasıyla yıkılmaktadır. Bağlılar (Tethered)'ın isyanı, salt kaotik bir şiddet eylemi olarak değil, Wilson ailesinin rızayla kabul ettiği hegemonyaya karşıt gelişen, egemen yapının görmezden geldiği "Öteki"nin başlattığı yıkıcı bir

karşı-hegemonik direniş eylemi olarak yorumlanmaktadır. Böylece Us (2019)'da Gramsci'nin analiz ettiği rıza ve zor kullanma ikiliği arasındaki dengenin, bastırılan Gölge'nin geri dönüşüyle nasıl bozulduğunu ve yeni bir hegemonya mücadelesi çağrısı yaptığını gözler önüne sermektedir.

Postkolonyal Bağlamda Travma, Hayalet Metaforu ve Yapısal Şiddet

Jordan Peele'in Us filmi bu çalışmada, detaylı olarak gözden geçirilen kaynaklar ışığında, Fanoncu postkolonyal teori, hegemonya kavramı, ırkçı şiddet ve ırk-sınıf dinamikleri çerçevesinde; aynı zamanda bilinçdışı, ego, gölge, persona, kolektif bilinçdışı ve arketip gibi Jungcu kavramları harmanlayarak kuramsal bir analizle ele alınmaktadır.

Olafsen'in (2020, s. 21- 22) makalesi de bu eleştirel duruşu destekleyerek, filmin Amerikan toplumuna ve kültürüne yönelik bir eleştiri sunduğunu ve bu eleştirinin en iyi taklit merceğinden okunduğunda anlaşıldığını savunmaktadır. Bu kuramsal birleşim, filmin yarattığı bölünme temasını derinleştirmektedir. İktidar ve ayrıcalık ikiliği açısından yer üstündeki insanlar ile yer altındaki Bağlılar (Tethered) arasındaki farkların "ayrıcalık ve iktidar fikirlerine kadar izlenebileceği" ve Bağlılar'ın "ağır biçimde ezilmiş (madun)" olduğu gerçeği ayırdına varılmaktadır. Bu sosyoekonomik ikilik, ırk ve sınıf dinamiklerinde Wilson ailesinin dramatik deneyimi üzerinden belirginleşmektedir: siyahi Wilson ailesinin, beyaz Tyler ailesiyle aynı sosyoekonomik standarda ulaşma çabasında sürekli olarak yetersiz kalması ve siyah kimliklerin yer üstünde aynı yaşam standardını elde etmelerini engellemesi için yeterli olduğu tespitine yer verilmektedir. Bu durum, siyahi kimliklerin yer üstünde aynı yaşam standardını elde etmelerini engellemeye yetecek bir yapısal direncin varlığına işaret etmektedir.

Jungcu psikanaliz, toplumsal travma ve bölünmelerin analizine arketipsel bir boyut kazandırmıştır. Bu bağlamda, Us filmindeki Bağlılar'ın (Tethered) yarattığı esas dehşet, yer üstündeki benzerlerinin sıradan “kopyaları” olmalarından değil, “neredeysen aynı ama tam olarak özdeş olmama” halinden, yani “Öteki”nin tuhaf tanıdıklığından kaynaklanır (Bhabha, 1994, s. 194). Bu imkânsız özdeşleşme, Jung'un Gölge arketipinin, ulusal bilinçdışında bastırılan ırksal ve sınıfsal nefretlerin bir “hayaleti” olarak nasıl geri döndüğünü somutlar. Red karakterinin konumu ise bu güç dinamiğini daha da karmaşılaştırır; kendisi hem ezilen hem de ezen, hem sömürülen hem de sömürgeci konumunu üstlenerek hegemonik ilişkilerin diyalektiğini cisimleştirir (Fanon, 2022, s. 138; Gramsci, 1971, s. 77-78). Bu çifte bilinç hali, aynı zamanda, Amerikalı olma fikri ile orta sınıf bir Amerikan ailesinin ilkel ve şiddet dolu potansiyeline dair bir itirafı da izleyiciye sunar.

Bu çerçevede çalışma, filmi, sömürgeci ve sömürülen arasındaki ilişkinin Amerikan kültüründeki yansımasını gösteren bir ayna olarak konumlandırma işlevini görmektedir. Bu ayna, Fanon'un çifte bilinç teorisiyle Jung'un arketipsel gölge kavramını birleştirerek, travmanın ve bölünmenin ulusal kimliğin kaçınılmaz bir parçası olduğunu gösteren çarpıcı bir görüntü sunmaktadır.

Postkolonyalizm, temelinde sömürgecilik sonrası süreçte "öteki"nin inşasına ve merkez-çevre arasındaki sancılı ilişkiye odaklanmaktadır. Batı kaynaklı bir eleştiri geleneğinden doğsa da kısa sürede Batı dışı aydınların da entelektüel sığınağı haline gelmiştir (Ning, 1997, s. 57). Batı'nın; ekonomik, hukuki veya kültürel araçları kullanarak hedef coğrafyadaki insanları "ilkel", "vahşi" ya da "eğitilmesi gereken yığınlar" olarak kodlaması, aslında sömürgeciliğe meşru bir zemin yaratma çabası olmaktadır. Buradan hareketle, uluslararası düzenin doğal kabul edilen hiyerarşisi tartışmaya açılmakta ve dünyanın bugünkü şeklinin "doğal" olmadığı vurgulanmaktadır (Çıtak, 2014, s. 563-566). Batı'nın

evrensel olarak dayattığı değerlerin, gerçekte sömürgeci bir tahakküm aracına dönüştüğü gerçeğiyle yüzleşilmektedir.

Frantz Fanon, bu teorik çerçeveyi psikopolitik bir zemine taşımaktadır. Fanon'a (2007, s. 43) göre sömürge dünyası, Aristoteles mantığıyla işleyen, bölmelere ayrılmış ve keskin sınırlarla bölünmüş bir evrendir. Bir yanda sömürgecinin refah içindeki şehri, diğer yanda lanetlilerin aç mahallesi bulunmaktadır. Us filminin başlığı tam da bu noktada devreye girmiştir: "Biz" (Us) kelimesi hem United States (ABD) kısaltmasıdır hem de sömürgeci kimliğin o içsel bölünmüşlüğüne işaret etmektedir.

Yeryüzü norm kabul edilen "merkez"dir; yeraltı ise sesleri kısılmış, yüzleri karanlığa gömülmüş postkolonyal ötekilerin mekanıdır. Fanon'un (2019, s. 33) Siyah Deri, Beyaz Maskeler eserinde çizdiği çerçeve, filmde Adelaide karakteriyle vücut bulmaktadır. Sömürge öznesi olan Adelaide, beyaz dünyanın (yeryüzünün) konforuna erişmek uğruna travmatik geçmişini bastırmakta ve bir uyum maskesi takmaktadır. Ancak bastırılanın geri dönüşü kaçınılmaz olmaktadır.

Filmdeki Yeryüzü-Yeraltı ikiliği, Maniheizt bir karşıtlık ve dışlama mantığını cisimleştirir; bu mantık, sömürgecinin üstün ve erdemli, sömürülenin ise mutlak 'öteki' olarak kurgulandığı hiyerarşik bir düzeni temsil eder. Fanon'a göre (2007, s. 47) sömürgeci, sömürge halkını sadece ötekileştirmekle kalmamakta, onu aynı zamanda "kötülük ve vahşiliğin cisimleşmiş halleri" olarak kodlamaktadır. Filmde de Adelaide ve ailesi Amerikan Rüyası'nın temiz ve steril tarafını temsil ederken, yeraltındaki Bağlılar (Tethered), bu rüyanın üzerine inşa edildiği ve görülmesi istenmeyen karanlık gerçeği simgelemektedir. Bağlılar'ın hareketlerindeki tekinsiz, spazmodik ve ritmi bozuk yapı, yıllarca yeraltında bastırılmış ve hapsedilmiş bedenlerin yansıması olmaktadır. Fanon (2007, s. 59) bu durumu şöyle ifade etmiştir: "Yerlinin kasları sürekli gergindir, beklemededir. Kaygılı ya da dehşete düşmüş olduğu hiç

söylenemez. Aslında av rolünden çıkıp avcı olmaya her an hazırdır... Sömürgecinin yerini almaya yönelik bu itki, kasların sürekli gergin olmasını sağlar". Red'in o bozuk, gırtlaktan zorlanarak çıkan konuşması ve kasılmış beden dili ise; Fanon'un bahsettiği sömürge halkının gergin kaslarının ve dildeki o derin yabancılaşmanın somut bir tezahürüdür.

Fanon'un (2007, s. 44) ifade ettiği gibi; sömürge halkı, sömürgecinin şehrine "şehvet ve hasetle" bakmaktadır. Red'in Adelaide'e duyduğu öfke ve kurduğu planlar, Fanon'un substitution (yerinden etme) arzusu ile örtüşmektedir. Buna bağlı olarak Red'in başlattığı isyan, sadece bir yer değiştirme arzusu değil, sömürgeci yapıdan arınmak için şiddetin zorunlu bir araç olarak kullanılması olmaktadır. Bağlıların yeryüzüne çıkışı ve ellerindeki makaslarla gerçekleştirdikleri bu isyan, içlerinde biriken gerilimin şiddet yolu ile boşaltılmasıdır ve bu şiddet bir intikamdan öte, nesne konumundan çıkıp özne konumuna yükselme çabası olmaktadır.

Jordan Peele'nin Us (2019) filmi, Frantz Fanon'un sömürgecilik sonrası kimlik ve bilinç üzerine geliştirdiği düşünceleri çağdaş bir bağlamda yeniden yorumlamaktadır. Fanon (2019, s. 33), sömürge öznesinin "beyaz bakış" karşısında kendi kimliğini maskeler ardına gizleyerek "çifte bilinç" hâline sürüklendiğini ifade etmektedir. Bu durum, Us filminde "Tethered" karakterlerinin hem bastırılmış öfkeyi hem de "asimile edilmiş benliği" temsil edişlerinde yankı bulmuştur. Filmin merkezindeki Adelaide/Red ikiliği, Fanon'un "beyaz maskenin altındaki siyah bilinç" fikrinin güncel bir yansıması olarak okunabilir; bastırılmışın geri dönüşü, bireysel bir çatışmadan toplumsal bir travmaya uzanmaktadır.

Post-Fanoncu yaklaşımlar ise Fanon'un ikili modelini çoğullaştırarak kimliğin sabit bir yapı olmaktan çok, akışkan ve melez bir temsiller ağı içinde oluştuğunu vurgulamaktadır. Homi K. Bhabha'nın The Location of Culture (1994) adlı eserinde geliştirdiği "mimicry" (taklit) ve "hybridity" (melezlik) kavramları, Us'ta

Tethered’lern üst dünyadaki benzerlerini grotesk biçimde taklit etmeleriyle somutlaşmıştır. Bu taklit, Fanon’un tarif ettiği türden bir “özdeşleşme arzusu” değil; aksine, bastırılmışın orijinal olanı bozarak yeniden kurduğu bir parodi biçimidir. Bhabha (1994, s. 86) bu durumu “taklit, orijinalin bozulmuş bir yansımasıdır” şeklinde açıklamıştır. Jordan Peele’nin Us (2019) filmi, yapısal şiddet ve ötekilik açısından “öteki benim yerimi kapmış ise, ben sonunda kendim olabilmek için, onu yerinden etmek gayesiyle uğraşımı hiç bırakmayacağım” manasıyla ortaya çıkmaktadır (Serter, 2021, s. 24).

Gerbner’e (2014, s. 341) göre ise şiddet meşru ve gerekli bir kültürel ifadedir ve yaşadığımız dünya şiddet dünyasıdır. Kuralların, yasaların ve kuramların nedeni ve sonucu şiddeti azaltarak kontrol altında tutmaktır, zira şiddet toplumun işleyiş biçimini bozmaktadır.

Geçmişten bugüne kadar gelen şiddet, insanın en temel güdülerden birini ortaya çıkaran bir olgu olarak kökleşmiştir. Şiddet insanlık tarihini çerçeveleyen olaylar kadar eskidir. Mağara duvarlarına çizilen ilk resimlerde insanlar, av hikâyelerini görsel olarak çizmişlerdir. Dolayısıyla şiddet ile sanat girift bir ilişki içindedir (Çevikalp, 2020, s. 94).

Farmer (2003, s. 49-50) Pathologies of Power’da “yapısal şiddeti” bireylerin doğrudan maruz kalmadığı ama ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel yapıların sistematik olarak yarattığı eşitsizlikler olarak tanımlamaktadır. Yapısal şiddet görünmezdir, sınıf, ırk, coğrafya ve sömürge geçmişi tarafından yeniden üretilir. Modern dünya düzeninde “yoksulların ölümü” veya “alt sınıfların dışlanması” aslında kurumsal ve tarihsel şiddetin sonucudur yani “görünmeyen ama sürekli işleyen bir kolonyal mirasın” devamı olmaktadır.

Gerçeküstücülük, Grotesk Beden ve Jung

Gerçeküstücülük, gündelik yaşamda karşılaşılan mesajları kullanarak günlük gerçekliği dönüştürmektedir. Bu akımla ilişkili

düşünür Jacques Lacan, 1957 tarihli bir makalesinde, iki imge arasında çağrışımsal ilişki kurmaya dayalı otomatik yazı deneylerinin yanlış anlamalara yol açtığını savunmaktadır (Vangölü, 2016, s. 878). Öte yandan, grotesk beden kavramı, özellikle Red ve Umbræ gibi yapıtlarda, karakterlerin saldırı anlarında klasik normları aşarak taşmasını ve grotesk estetiğin aşırılık ile fazlalığını yansıtmaktadır. Dunn'a göre deforme edilmiş beden, izleyiciyi kendi bedenselliği üzerine düşünmeye sevk eder. Saville ise şişman bedenlere odaklanarak biçimin etik ve politik boyutunu görünür kılar (Büyükparmaksız, 2021, s. 129-130). Jungyen psikolojide gölge, benliğin bastırdığı karanlık yönleri barındıran bir arketip olarak tanımlanır. Göçmen bireylerde bastırılan kimlik ve değerlerin, Jung'un gölge arketipi ve posttravmatik büyüme yaklaşımı bağlamında, bağımlılıklar aracılığıyla dışavurulduğu ileri sürülmektedir (Türkmen, 2025, s. 32).

Tethered'ler, yerüstü toplumunun bireysel kimliklerini taklit etmek üzere üretilmiş kopyalar olarak konumlanmıştır. Bu yapay yaratım süreci, onları toplumsal cinsiyetin doğal kabul edilen kodlarından uzaklaştırmaktadır. Annelik, babalık, bakım emeği, güç dağılımı, duygusal ifade biçimleri Tethered dünyasında işlevini yitirmiştir. Bu nedenle Tethered toplumu, cinsiyet kimliğinin toplumsal bir inşa olduğuna dair güçlü bir kanıt sunmaktadır.

Us Filminin Biçimsel ve Teknik Özellikleri

Tablo 1 Us (2019) Filminin Künyesi (IMDb)

Yönetmen	Jordan Peele	Oyuncular
Senaryo	Jordan Peele	Lupita Nyong'o – Adelaide Wilson / Red
Yapım Yılı	2019	Winston Duke – Gabe Wilson / Abraham
Tür	Korku, Gerilim, Toplumsal Alegori	Shahadi Wright Joseph – Zora Wilson / Umbræ
Süre	116 Dakika	Evan Alex – Jason Wilson / Pluto
Yapım Şirketleri	Monkeypaw Productions, Universal Pictures	Elisabeth Moss – Kitty Tyler / Dahlia
Görüntü Yönetmeni	Mike Gioulakis	Tim Heidecker – Josh Tyler / Tex
Müzik	Michael Abels	Her oyuncu çift karakteri canlandırarak yeryüzündeki bireyler ve onların yeraltı kopyaları arasındaki ikili yapıyı temsil etmektedir.

- Sinopsis

Adelaide Wilson, çocukluğunda Santa Cruz'da yaşadığı ürpertici bir karşılaşmanın izlerini hâlâ taşımaktadır. Yıllar sonra ailesiyle aynı sahile tatile döndüğünde, geçmişteki korkuları yeniden canlanır. Bir gece, kendi görünümünün kopyası olan “Tethered” adlı gizemli bir aile evlerinin önünde belirir. Bu kopyalar, yeraltında yaşamış ve yıllardır bastırılmış öfke taşıyan gölgeleridir. Adelaide ve ailesi hem bu saldırgan doppelgänger'lar ile hem de Adelaide'in kimliğine dair karanlık bir sırla yüzleşmek zorunda kalır. Film, kimlik, sınıf ve bastırılmış benlik temalarını gerilimle birleştiren bir hayatta kalma hikâyesine dönüşür.

Tablo 2 Karakter Kimlikleri

Karakter	Kimlik Teması
Adelaide / Red	Çatışmalı Kimlik
Gabe / Abraham	Koruyucu Güç Kimliği
Zora / Umbræ	Hızlı Sezgi Kimliği
Jason / Pluto	Kırılgan Kimlik
Kitty / Dahlia	Yüzeysel Çıkarıcı Kimliği
Josh / Tex	Umursamaz Kimlik

- Kamera Hareketleri

Jordan Peele, filmde kamera hareketlerini anlatının psikolojik gerilimiyle doğrudan ilişkilendirmektedir. Yavaş kaydırmalar ve steadycam takipleri, karakterlerin içsel huzursuzluğunu görünür kılmaktadır. Geniş açılı dış mekân planları, karakterleri mekânsal olarak küçülterek tehdit hissini artırmakta; dar iç mekânlarda ise kameranın hareket alanı kısıtlanarak klostrofobik bir atmosfer üretilmektedir. Dönüm noktası sahnelerinde kamera, tehdit unsuru yaklaştıkça ağır çekim ritmine benzer bir gerilim temposu yaratmaktadır.

- Işık Kullanımı

Işık, filmde yalnızca atmosfer kurmak için değil, aynı zamanda tematik bir yapı taşı olarak konumlanmaktadır. Düşük anahtar (low-key) ışığın hâkim olduğu gece sahnelerinde gölgeler belirginleştirilerek “Tethered”ların görünmezliğine gönderme yapılmaktadır. Aydınlık ve karanlık arasındaki zıtlık, Adelaide’ın bölünmüş kimliğini temsil eden bir metafor olarak işlev görmektedir.

Yüzey dünyasında sıcak ışık kaynakları aile birlikteliğini simgelerken, yeraltında floresan, soğuk ve eşit dağılımlı ışık kullanılarak mekânın makineleşmiş, insan-dışı düzeni

vurgulanmaktadır. Sinemada mizansenin görünür kılmak amacıyla kurgulanan ışık, aynı zamanda mizansenin oluşturan öğeler üzerinde birbirinden farklı etkiler üretmektedir. Bu öğelerden biri olan mekân ise ışık kullanımıyla güçlü ve doğrudan bir ilişki içindedir (Kılınç, 2021, s. 95).

- Dekor ve Mekân Tasarımı

Mekânlar film boyunca ikili bir yapı üzerine kuruludur. Wilson ailesinin evi, tanıdık ve güvenli bir orta sınıf hanesini yansıtmakta; ahşap dokular, sıcak renk paletleri ve gündelik yaşam nesneleri karakterlerin normallliğini sabitlemektedir. Buna karşılık yeraltındaki “Tethered” mekanları steril, kurumsal ve klostrofobiktir. Boş koridorlar ve tekrarlayan kapılar sistematik bir kontrol mekanlığını anımsatmaktadır. Lunapark ve aynalar evi ise hem travmanın kaynağı hem de kimlik bölünmesinin görsel metaforu olarak mizansen içinde merkezi konumda bulunmaktadır.

- Oyuncu Yerleşimi

Oyuncu yerleşimi, filmdeki “yansıma” ve “ikizlik” temasını dramatik bir araç olarak görünür kılmaktadır. Pek çok sahnede karakterler simetrik dizilimlerle konumlandırılmıştır. Adelaide’ın sıklıkla kadrajın merkezinde yer alması, anlatının odak noktasındaki kimlik çatışmasını desteklemektedir.

Yeraltı sahnelerinde oyuncuların hareketleri daha ritmik ve mekaniktir. Bu koreografi, Tethered topluluğunun bireyselliği olmayan varlıklar olarak kurulmasını güçlendirmiştir. Bir izleyici, kayıt altına alınsın ya da alınmasın, ilk kez karşılaştığı bir imgede çoğunlukla bir düzen aramaktadır. Simetri kavramına yönelik belirgin bir duyarlılığı olmayan bir birey bile bu durumda simetriyi bilincin içinden çekip çıkararak etkinleştirmekte ve bu çerçevede bir bakış geliştirmektedir (Seçmen, 2020, s. 43).

Yeraltının Gölgesi: Kuramsal Sembolik Okuma

Jordan Peele'nin *Us* (2019) filmi, korku türünün 'ötekiler'den beslenen geleneksel anlatısını toplumsal bir ayna metaforuna dönüştürerek, izleyiciyi hem Bhabha'nın (1994) postkolonyal taklit kavramının hem de Jung'un gölge arketipinin kesişim noktasında konumlandırmaktadır. Bu filmde korku, kapımızdaki bir yabancından değil, aynamızdaki 'neredeyse biz olan ama tam olarak olmayan' yansımadan gelmektedir. Gramsci'nin hegemonyası, yönetilenlerin rızası ile kurulmakta, *Us* (2019) ise bu rızanın yırtıldığı o korkunç anı beyazperdeye taşımaktadır. Bu yırtılma anı, filmde sadece bir kaosun başlangıcı olmaktan öteye, aynı zamanda Jungcu ve Fanoncu teorilerin kesişimlerini taşımaktadır.

Peele, rızanın ortadan kalkmasıyla ortaya çıkan boşluğu, Jung'un 'Gölge' arketipiyle doldurmaktadır; ancak bunu yaparken gölgeyi bireysel bir bilinçdışı olmaktan çıkarıp Fanoncu bir perspektifle 'politikleştirmektedir'. Yeraltındakiler, Amerika'nın kolektif bilinçdışına ittiği sömürgecilik günahlarının ve ırkçı şiddetin somutlaşmış halidir (Mbembe, 2019, s. 92). Dolayısıyla Adelaide'ın Red ile yüzleşmesi, Jung'un bahsettiği 'benlik bütünleşmesi' çabasını aşarak, Fanon'un (2022, s. 44) tarif ettiği sömürgeci ile sömürülenin ölümcül diyalektiğine dönüşmektedir.

Bu bölüm, filminin derinlikli anlatısını, basit bir doppelgänger hikayesinden çıkarıp, Barthes'ın semiyotik merceği ile çözümlenebilir zengin bir mitler silsilesi olarak ele alacaktır. Film, 'İç ve Dış Hegemonya' kavramlarının iç içe geçtiği bir yapısal şiddet laboratuvarı olarak Kırmızı Tulumlar, Altın Makaslar ve Yeraltı Tünelleri gibi görsel göstergelerin ardındaki Amerikan rüyasının bastırılmış sınıfsal ve ırksal 'gölgesini' aydınlatmaktadır.

Barthes'ın Semiyotik metodu, birincil düzeydeki anlamın (gösterge) ötesinde, bu nesne ve eylemlerin toplumsal, kültürel ve ideolojik bağlamda ürettiği ikincil anlamları (mitler) açığa çıkarmayı sağlamaktadır.

Şekil 1’de incelenen semboller ve kuramsal düzeydeki anlamları bir özet halinde yer almaktadır. Ardından, semboller sahne fotoğraflarıyla desteklenerek detaylı olarak incelenmiştir.

Görüntüsel Göstergeler	Düz Anlam	Yan Anlam	Temalar
<i>a. Bağlılar (Tethered)</i>	Yeraltında yaşayan, insanların birebir kopyaları	Gölge Sınıf / Bastırılmış Öteki	Yapısal Şiddet Hegemonya Rıza Üretimi İrk-Sınıf Ayrımı Postkolonyalizm
<i>b. Kırmızı Tulumlar</i>	Bağlılar'ın giydikleri tek tip kıyafet	Birlik, Komünizm/İsyen	Karşı Hegemonya Sınıf Şiddeti
<i>c. Altın Makaslar</i>	Bağlılar'ın silahları	Bağların Kesilmesi	Yapısal Şiddet Sınıf Şiddeti Rıza Üretiminin Yıkılışıyla Bireyselleşme
<i>d. Yeraltı Tünelleri</i>	Bağlılar'ın yaşadığı alan	Tarihin Bilinçdışı	Yapısal Şiddet Postkolonyalizm Rıza Üretimi
<i>e. Tavşanlar</i>	Yeraltı'nda kafeslerde yaşayan hayvanlar	Kurban Edilebilirlik	Nekropolitik Rıza Üretimi Yapısal Şiddet
<i>f. "Hands Across America"</i>	İnsanlardan oluşan zincir eylemi	Sahte Hayırseverlik	Hegemonya Rıza Üretimi Yapısal Şiddet
<i>g. Santa Cruz Sahil Bölgesi</i>	Wilson ailesinin tatil yaptığı yer	Amerikan Rüyası / İdeal Sivil Toplum	Hegemonya Rıza Üretimi Sınıf Ayrımı
<i>h. Wilson Ailesi</i>	Filmin merkezindeki orta-üst sınıf siyahi aile	Sınıfsal/İrksal Asimilasyon	İrk-Sınıf Ayrımı Postkolonyalizm
<i>i. Red'in Konuşma Tarzı</i>	Normalden farklı, hırıltılı ve boğuk konuşma şekli	Sessizliğe hapsedilmiş Madun	Postkolonyalizm Yapısal Şiddet
<i>j. Ayna Labirenti</i>	Yansımalarından oluşan eğlence mekânı	Kimlik Krizi Miti	Postkolonyalizm Psikanalitik kuram
<i>k. Jason Maskesi</i>	Yüzü tamamen kapatan maske	Şiddetin Anonimleşmesi	Yapısal şiddet İrk-Sınıf Ayrımı Nekropolitik
<i>l. Jeremiah 11.11</i>	İncil'den bir ayet	İdeolojik Kehanet	Yapısal şiddet Nekropolitik

Şekil 1 Göstergibilimsel-İdeolojik Çözümleme Şeması

a. Bağlılar (Tethered)

Barthes'ın semiyotiğine göre, bu sembolün düz anlamı şudur: Bağlılar, yeryüzünde yaşıyan her bireyin, filmin merkezindeki Wilson ailesi ve onların kopyaları olan Adelaide ile fiziksel ve genetik olarak aynı olan, yeraltı tünellerinde yaşıyan ve toplumsal düzenin dışında kalan insanlardır. Yan anlamına bakıldığında ise, Bağlılar, Jung'un psikanalitik Gölge Arketipi'nin somutlaşmış h li olarak görülebilir. Yer üstündeki refah toplumunun bastırđı ve asla kabul etmediği karanlık, ilkel yönleri temsil ederler.



şekil 2 Bağlılarla ilk konuşma sahnesi (Peele, 2019, 00:44:11)

Bu kopyalar, postkolonyalizmin mimicry/taklit kavramıyla doğrudan örtüşen bir yapısal şiddet mitini temsil etmektedirler. Wilson ailesinin elde ettiği Amerikan Rüyası'na dayalı hegemonik rıza düzeninin bedelini, tüm konforları ile aynı görünüme sahip olmalarına rağmen, yeraltında nekropolitik bir varoluşa terk edilmiş olmalarıyla ödemektedirler. Bağlılar'ın ortaya  ıkışları, hegemonik düzenin kendisini sürdürmek için ne kadar büyük bir şiddet mekanizması kullandığını göstermektedir.

Olafsen (2020, s. 27), “‘It's Us:’ Mimicry in Jordan Peele's Us” adlı makalesinde, filmdeki dehşetin kaynağının Bağlılar'ın yer üstündeki muadillerinin yalnızca “tekrarları veya kopyaları” olmalarından kaynaklandığını belirtir; dehşet, ‘ teki’lerin

“neredeyse aynı ama yalnızca neredeyse” olmasından doğar. Wilson ailesi özelinde, bu durum, siyah kimliğin “yer üstünde aynı yaşam standardına erişmesini engellediği” düşüncesiyle birleşir. Bağlıların hayvansı sesler, kısa ünlemler ve sessizlikle kodlanması, üst sınıfın onları ötekileştirme biçimini görünür kılar. Film, izleyiciyi rahatsız ederek, “İnsanı insan yapan dil midir, yoksa tanınma hakkı mı?” sorusunu sürekli canlı tutar.

b. Wilson Ailesi

Bu sembol, bir önceki Bağlılar sembolüyle bağlantılı olarak incelenirse, postkolonyal mimicry (taklit) mitinin canlı bir göstergesi olduğu anlaşılabilmektedir. Düz anlamda bu aile, filmin merkezinde yer alan, orta-üst sınıfa dahil olan, siyahi bir ailedir. Bir erkek ve bir kız çocuk, anne ve babadan oluşan bu aile, aynı zamanda Amerikan Rüyası’nın sunduğu ve vadettiği geleneksel aile normunun da bir temsili olarak düşünülebilmektedir. Buna bağlı şekilde, Amerikan Rüyasına ulaşmış, kültürel olarak “beyaz ayrıcalığını” taklit etmeye çalışan, ancak köklerinden kopuk bir azınlık sınıfını temsil etmektedir. Bu nedenle aile, görünürde güvenli ve “normal” bir yaşamın içinde konumlanırken, Bağlılar’la karşılaşma anında bastırılmış tarihsel şiddetin ve madun bedenlerin geri dönüşüyle bu taklitçi aidiyetin kırılma anını görünür kılar.



Şekil 3 Wilson Ailesi (Peele, 2019, 00:41:28)

Siyahi bir aile olarak, beyaz Tyler ailesinin lüks yaşam standardını yakalama çabaları, Gramsci'nin sivil toplum içindeki kültürel hegemonya baskısına boyun eğme ve ırk-sınıf ayrımını aşmaya çalışma dinamiğini yansıtmaktadır. Adelaide'ın geçmişini unutup yeni bir kimliği kabul etmesi, hegemonik düzenin bireyi nasıl dönüştürdüğünün ve rıza üretimini nasıl sağladığının temel sembolü olarak okunabilmektedir; bu rıza, yeraltındaki gerçek kimliğin ve yapısal şiddetin üzerini örten bir persona haline gelmiştir. Ailenin yüzeydeki konforu, yeraltındaki Bağlı'sının çektiği sonsuz acıyla diyalektik bir ilişki içinde olmaktadır.

c. Kırmızı Tulumlar

Düz anlamda kırmızı tulumlar, Bağlılar'ın toplu olarak giydiği, tek tip ve belirgin kıyafetlerdir. Dış görünüş olarak birer hapishane mahkûmu kıyafetine benzemektedirler ve aynı zamanda bir işçi tulumunu da andırmaktadırlar. Buradan hareketle, bu tulumlar sıkışmışlığın ve kontrol edilmişliğin, Amerikan kapitalizminin “kölesi” oluna gelmişliğin bir temsili olarak değerlendirilebilmektedirler. Buna karşılık olarak kırmızı renkte olmaları da devrim, kan, tehlike ve kolektif bir hareketin (çoğunlukla komünist veya sosyalist) rengini taşıdıkları manasına gelmektedir (Saraç, 2023, s. 51).

Yapısal şiddet bağlamında ise bu tek biçimlilik, kapitalist düzenin süregelen yoksunluk ve denetim pratikleriyle ürettiği görünmez emek-artık nüfus konumunu işaret eder. Tulum, özneyi tanınmadan mahrum bırakan kurumsal dışlanmanın somut bir göstergesi hâline gelmektedir. Yapısal şiddet farkındalığı, bir grubun sistematik baskıya maruz kalması ve eşit yaşam koşullarına erişimini engelleyen bariyerlerin görülmesini ve bu duruma yönelik hoşnutsuzluğun dile getirilmesini ifade eder. Bu engellerle “barışık” bir fark ediş mümkün görünse de böylesi bir farkındalık çoğunlukla mevcut durumu yeniden kavramsallaştırmaya yönelir (Uğur, 2021, s. 69).

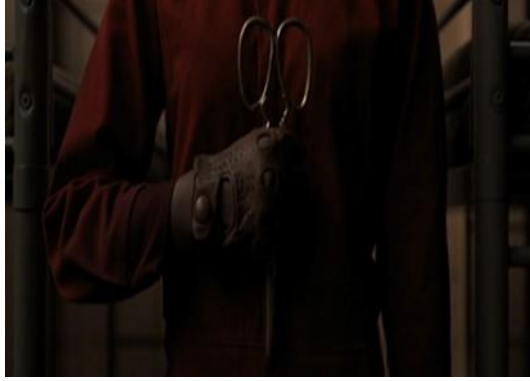


Şekil 4 Yeraltındaki Kırmızı Tulumlar (Peele, 2019, 00:38:56)

Bu sembol, bireysel çıkarlar yerine kolektif bir intikamı ve yapısal şiddete karşı birleşmeyi simgelemektedir. Onların tek tip giysileri, rıza üretiminin yarattığı bireyselleşmiş, dağınık toplumun aksine, zorla bir araya gelmiş, ortak amaçlı bir isyan gücünü göstermektedir.

d. Altın Makaslar

Çift bıçaklı, altın renginde araçlar olarak gösterilen makaslar, filmde hegemonik düzenin dayattığı rıza zincirlerini koparan birer “karşı-şiddet” aracıdır. Fanon’un (2022, s. 44) Yeryüzünün Lanetlileri eserinde belirttiği gibi, sömürgeci ile sömürülen arasındaki o kopmaz sanılan göbek bağı, ancak şiddet ile kesilebilir. Red’in ve Bağlılar’ın ellerindeki makas da bu bağlamda, onları yeraltından ve aşağılık kompleksinden kurtaran arındırıcı güçtür.



Şekil 5 Altın Makas (Peele, 2019, 01:40:37)

Altın rengi, yeryüzünün materyalist zenginliği ile yeraltının kanlı devrimini birleştirerek, ezilenlerin intikamının ne kadar değerli ve yıkıcı olduğunu vurgulamaktadır (Yıldırım, 2019). Bu, artık müzakere edilebilir bir talep değil, zorla alınan bir hak olarak okunabilir.

e. Hands Across America (1986)

Bu sahne, 1986'da Amerika'da gerçekten hayata geçirilen ve medyatik bir yardım organizasyonu olan "Hands Across America" kampanyasına göndermedir. Kamera, karakterlerin bu çağrışı izlediği televizyon ekranına odaklanırken, etraftaki VHS kasetler (örneğin Defne Avcıları-The Goonies, 1985) izleyiciyi 1980'lerin popüler kültür iklimine sabitler. Bu gerçekçi arka plan, filmin temel çatışmasını besler: Televizyonda kutlanan toplumsal birlik ideali ile karakterlerin maruz kaldığı sosyal dışlanma gerçekliği arasındaki uçurum. Sembol böylece, dönemin kolektif aidiyet söyleminin altındaki bireysel yalnızlıkları ortaya çıkaran diyalektik bir işlev kazanmaktadır.



Şekil 6 Hands Across America (Peele, 2019, 00:02:11)

Hands Across America 25 Mayıs 1986'da USA for Africa organizatörleri tarafından yoksulluk ve evsizlikle mücadele için düzenlenen, ülke çapında katılımlı somut bir hayır etkinliğiydi. Katılımcılar bağış karşılığında zincire katılıp şarkı söylemiş, yaklaşık 6,5 milyon insan Coast-to-coast (kıyıdan kıyıya) bir insan zinciri oluşturmuştu. Bu nedenle filmdeki referans, tamamen gerçek bir tarihsel/sosyal olaya dayanmaktadır (Klein, 2016).

Yüzlerce farklı insanın el ele tutuşarak binlerce metrelik bir zincir oluşturması, yüzeydeki sahte ve göstermelik olan rıza üretiminin (hayırseverlik miti) alaycı bir şekilde tersine çevrilmesi olarak okunmaktadır. Bu eylemle sergilenen parlak ve umutlu iyimserlik teması, bilinçaltının bunu psikoanalitik açıdan yorumlamasına açık şekilde, “ürkütücü” olarak algılamaktadır ve izleyenin tanımlayamadığı bir şekilde ürpermesine sebep olmaktadır. Ezilenler, bu gösteriyi ele geçirerek onu acı çekilmeye maruz bırakılan yapısal şiddet kurbanlarının görsel ve ürkütücü bir anıtına dönüştürmüştür.

f. Yeraltı Tünelleri

Filmin sonlarına doğru izleyiciye sunulan Yeraltı Tünelleri, karanlık ve ıssız bir geçiş yolu olarak, terk edilmiş ve rutubetli bir ulaşım ağı şeklinde betimlenmektedir. Tıpkı tulumlarda olduğu gibi,

tünellerde de bir “hapishanevari” yapı göze çarpmaktadır (kafes şeklinde kapılar, hücreleri andıran odalar ve boş koridorlar). Yan anlamsal düzeyde ise bu tüneller, bilinçdışının, unutulmuşluğun ve bastırılmış tarihin derinliklerini temsil etmektedir (Subramanian vd., 2015).



Şekil 7 Yeraltındaki Adelaide (Peele, 2019, 01:43:16)

Bu mekânsal tasarım, Frantz Fanon’un sömürge kentini tarif ederken kullandığı “Bölmelere Ayrılmış Dünya” kavramının bir karşılığıdır. Bu yeraltı dünyası aynı zamanda Mbembe’nin Nekrosiyaset kavramına bağlı olarak bir “Ölüm Dünyasıdır”. Sosyal veya politik bir varoluşun bulunmadığı bu tüneller, egemen iktidarın (yer üstü) biyolojik yaşamı sürdürdüğü birer nekropolitik laboratuvar işlevi görmektedir.

Yeryüzü ile Yeraltı’nı birbirine bağlayan yürüyen merdiven, Mbembe’nin tanımladığı “yaşam dünyası” ile “ölüm dünyası” arasındaki geçişin mekanik, soğuk ve endüstriyel doğasını göstermektedir (Mbembe, 2019, s.92). Adelaide, çocukken bu merdiveni kullanarak masumiyetinden çıkmış ve nekropolitik gerçeklikle yüzleşmiştir. Yeraltı Tünelleri, Amerika’nın ırk ve sınıf ayrımını derinleştirerek görmezden geldiği kölelikten, zorla kapatmalara uzanan gölge tarihinin mekânsal bir miti olarak okunabilir.

g. Tavşanlar

Filmin başında ve sonunda görülen çeşitli tavşanlar, düz anlamsal düzeyde kafeslerde çoğalan, hızla üreyen, sürekli tüketilen ve kurban edilen masum hayvanlardır. Bu masumiyetleri, çoğalan madun (subaltern) sınıfın pasif, sessiz ve nekropolitik açıdan kolayca feda edilebilir niteliğini simgeler. Başka bir perspektiften, bu hayvanlar iktidarın biyopolitik kontrolünün en alt seviyesinde yer alan, yalnızca çoğalmalarına izin verilen ve yaşam kalitesi sıfır olan nesneleri de temsil eder. Fanon (2022, s. 42), sömürgeciliğin yerli halkı tanımlarken sıklıkla zoolojik (hayvansı) terimlere başvurduğunu belirtmektedir. Filmde Bağlılar'ın (Tethered) çiğ tavşan etiyle beslenmek zorunda bırakılması ve tıpkı tavşanlar gibi deney nesnesi muamelesi görmesi, onların “insan olma” statüsünden çıkarılarak sadece hayatta kalmaya programlanmış birer zombi özneler hâline getirildiğini gösterir.



Şekil 8 Tavşan Kafesleri (Peele, 2019, 00:11:13)

Us filminde tekrar eden 49 tavşan figürü, İncil'e doğrudan bir gönderme olmaktan çok, 7×7'lik kapalı bir döngü içinde işleyen biyopolitik ve nekropolitik bir düzenin tamamlanmışlığını simgeler. Bu döngüde tavşanlar, Giorgio Agamben'in (1998, s. 7-12) tanımladığı biçimiyle “çıplak hayat”a (bare life) indirgenmiş

varlıklar olarak, yalnızca biyolojik süreklilikleri açısından anlamlandırılan, yaşam kalitesi ve öznel statüsü askıya alınmış bedenleri temsil eder. Achille Mbembe'nin (2003, s. 12-13) nekropolitika kavramı çerçevesinde ise bu bedenler, yaşatılmakla öldürülmek arasındaki belirsiz bir eşikte tutulur; tüketilmeleri, deney nesnesi olmaları ve çiğ etle beslenmeleri, onların yas tutulabilir öznellikten çıkarılıp kurban edilebilirliğinin normalleştirildiğini gösterir. Frantz Fanon'un sömürgeci iktidarın yerli bedeni hayvansılaştıran söylemine dair tespitleriyle birlikte düşünüldüğünde, tavşanların ve Bağlılar'ın (Tethered) aynı mekânsal ve anlamsal düzlemde konumlandırılması, bu öznelere sistematik biçimde insanlıktan çıkarıldığını ve sadece hayatta kalmaya programlanmış biyolojik varlıklar olarak kurulduğunu açığa çıkarır.

Bu bağlamda 49 sayısı, Jubilee'nin (Ringe, 1985, s. 33) — Tevrat'ta her yedi kez yedi yılın ardından ilan edilen, borçların silindiği ve köleliğin sona erdiği özgürlük yılı — vaat ettiği özgürlük ve yeniden dağıtım momentinin asla gelmediği, özgürlüğün sürekli ertelendiği ve nekropolitik rejimin kendi iç mantığını tamamladığı kapalı bir egemenlik düzeninin sayısal ifadesi olarak okunmalıdır.

h. Adelaide/Red İlişkisi ve Red Karakteri

Adelaide, yer üstünde yaşayan, başarılı, düzenli bir aile hayatına sahip, yaşamında görünür bir sorunu olmayan bir anne karakteridir. Red ise, yerin üstünde yaşayan Adelaide'nın, yeraltındaki “ürkütücü” versiyonu olarak izleyiciye sunulmaktadır.

Bu ikili, filmin merkezindeki ikilik ve kimlik krizi temasını somutlaştırmaktadır. Adelaide, bilincin, hegemonik kültüre uyum sağlamış Persona'nın temsilcisidir; Red ise, Jung'un Gölge Arketipinin fizikselleşmiş hali, yani bastırılmış, ilkel dürtülerin ve yapısal şiddetin kurbanının sesidir (Demir vd., 2020, s. 227).



Şekil 9 Red (Peele, 2019, 00:49:03)

Red'in konuşma tarzı, normalden farklı; gırtlığından gelen, hırıltılı, robotik ve boğuk bir sestir. Bu, Frantz Fanon'un sömürge öznesi için tanımladığı kas geriliminin (muscular tension) işitsel tezahürüdür. Fanon'a göre sömürge insanı, kasları her an gerili bir insandır ve bu gerilim doğrudan sömürgecinin varlığıyla ilişkilidir (Fanon, 2022, s. 41). Red'in sesi, yapısal şiddet sonucu dilini — yani kendini ifade etme yeteneğini — kaybetmiş olan ezilenin sesini simgeler. Sivil toplumun hegemonik dilinden dışlanmış olmanın ve madun olmanın sembolik yükünü taşıyan Red karakteri, postkolonyal eleştiride sömürgeci dilin ezilenin sesini nasıl boğduğunu ve onu anlaşılamaz kıldığını gösteren güçlü bir mit yaratır.

Adelaide/Red ikilemi, postkolonyalizmin taklit ve madun mitlerini birleştirmektedir. Orijinalde yeraltında yaşaması gereken Red'in (madun), yer üstündeki Adelaide'ın yerini alması, sömürgeci/egemen (Adelaide) ve sömürülen/ezilen (Red) arasındaki ilişkinin kökenindeki şiddeti ifşa etmektedir. Bu bağlamda Adelaide karakteri, Fanon'un Siyah Deri, Beyaz Maskeler eserinde kavramsallaştırdığı “beyaz maske” pratiğinin filmdeki taşıyıcısıdır. Adelaide'ın yüzey dünyasındaki yaşamı, sadece bir sınıf atlama

hikâyesi değil, aynı zamanda ırksal travmasını ve kökenini bastırarak inşa ettiği bir uyum performansıdır. Beyaz orta-sınıf normlarına (Tyler'ın ailesiyle olan ilişkisi, giyim tarzı, konuşma üslubu) kusursuzca entegre olmaya çalışarak, yeraltındaki 'siyah/gölge' benliğini (Red) susturmuştur.

Ancak Fanon'un (2019, s. 33) belirttiği gibi, sömürge öznesinin taktığı bu maske, altındaki travmayı yok etmez; aksine onu daha patlayıcı bir hale getirmektedir. Red'in yeryüzüne çıkışı, Adelaide'ın yıllardır sergilediği bu asimilasyon performansının çöküşünü ve maskenin altındaki bastırılmış ırksal öfkenin geri dönüşünü simgelemektedir.

i. Ayna Labirenti



Şekil 10 Ayna labirenti (Peele, 2019, 00:06:12)

Düz anlam boyutuyla bu mekân, herhangi bir eğlence parkında yahut lunaparkta bulunabilecek türden bir oyun ortamıdır. Sembolik okuması yapıldığında bu ortamın, Lacan'ın (2014) ayna evresi ile ilişkilendirilen kimlik oluşumu, yanılsama ve çarpıtılmış gerçeklik mekânı olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Labirent, kimliğin kırılğanlığını ve çarpıtılmış gerçekliği sembolize eden bir mekân olarak okunmaktadır. Ayrıca “Öteki” mitinin temel dayanak noktası olarak Ayna Labirenti, Adelaide'ın kimlik değişiminin de

gerçekleştirdiği yerdir. Bu göz yorucu, baş döndürücülüğüyle mide bulandırıcı ve karmaşık mekân, hegemonya altındaki yüzey ve yeraltı kimliklerinin birbirine karışabilirliğini ve postkolonyal taklidin yarattığı kimlik krizini sembolize etmektedir.

j. Jason Wilson/Pluto ve Maskeleri

Filmde Wilson ailesinin küçük oğlu Jason tarafından kullanılan Yıldız Savaşları (Star Wars, 1977) filminin karakteri Chewbacca (Gürocak, 2024, s. 1002) maskesinin aksi şekilde, onun doppelganger'ı Pluto'nun — bu isim, 2006'da Uluslararası Astronomi Birliği tarafından 'cüce gezegen' statüsüne indirgenen Pluto gezegeninin de ismidir (NASA) — taktığı maske, 13. Cuma (Friday the 13th, 1980) filmindeki Jason'ın adaşı ve filmin ana antagonisti Jason Voorhees'in maskesiyle çağrışım yapmaktadır (Anderson, 2013, s. 2-3). Bu yönüyle maske; kimliksiz ve affetmeyen, saf, ilkel korkuyu simgelemektedir.



Şekil 11 Jason ve Pluto (Peele, 2019, 00:53:37)

Sembolik düzeyde bu maske, yapısal şiddetin maskenin ardına gizlenmiş kolektif yüzü olarak okunabilir. Pluto'nun maskesi kullanması ise, yeraltındaki dehşetin popüler kültür aracılığıyla üretilen rıza ve normalleştirilmiş korku figürleriyle nasıl iç içe geçerek meşrulaştığını göstermektedir.

k. Yeremya 11:11

Bu yüzden RAB, ‘Kaçıp kurtulamayacakları bir yıkım getireceğim başlarına’ diyor, ‘Bana yakarsalar da onları dinlemeyeceğim. / Therefore, this is what the Lord says: ‘I will bring on them a disaster they cannot escape. Although they cry out to me, I will not listen to them (Yeremya 11:11 / Jeremiah 11:11)⁵.



Şekil 12 Jeremiah Pankartı (Peele, 2019, 00:04:44)

Film boyunca birçok kez ve çeşitli şekillerde seyirci karşısına çıkan, Kitab-ı Mukaddes’in ilk kısmı Eski Antlaşma’da bulunan Peygamber Yazıları bölümüne dahil olan, ağlayan peygamber olarak da bilinen Peygamber Yeremya’nın kitabında bulunan bir pasaj, Yeremya 11:11, ilahi yargı ve kaçınılmaz felaketi simgelemektedir. Yeremya 11’de (Kutsal Kitap.org, 2025) Tanrı halkına, atalarıyla Mısır’dan çıktıkları zaman yaptığı antlaşmayı hatırlatmaktadır. Ancak halk bu antlaşmayı bozmuş ve başka ilahlara yönelmiştir. Tanrı, bu itaatsizlikleri nedeniyle başlarına felaket geleceğini ve yardım çağrılarına cevap vermeyeceğini bildirmiştir.

⁵ kutsalkitap.info.tr / bible.com sitelerinden Yeni Türkçe Çeviri ve NIV (New International Version) alınmıştır.



Şekil 13 Santa Cruz sahilinde kollarını iki yana açan Bağlı (Peele, 2019, 00:28:25)

Bu sembol, tüm filmin sembolizmini özetleyen bir meta-mit olarak okunabilir. Yapısal şiddet ve nekropolitik dışlanmanın yarattığı felaketin kaçınılmazlığını ilan eder; yani hegemonik sistemin altındaki çelişkiler sonunda yüzeye çıkarak toplumu mahkûm edecektir. Bu, sınıf ve ırk ayrımının telafisiz bir yıkıma yol açacağı kehanetidir. Amerikan toplumunun ırk ve sınıf ayrımı ile ihmali sonucunda, felaketin kaynağı dışarıdan değil, doğrudan sistemin kendisinden gelmektedir; Tanrı bile bu ayrımcılığı görmezden gelenleri affetmeyecektir.

1. Santa Cruz Sahil Bölgesi

Santa Cruz, özellikle Santa Cruz Beach Boardwalk gibi yerleriyle Kuzey Kaliforniya'nın meşhur sahil kasabalarından biridir ve bu mekân, Amerikan popüler kültüründe idealleştirilmiş sahil yaşamının, özgür zaman ve eğlence pratiklerinin görsel bir temsili olarak işlev görmektedir.

Boardwalk'un peyzajı ve ikonik yapıları — dönme dolaplar, roller coaster'lar ve deniz kıyısı panoraması — güneşli, rahat ve ideal tatil imgesini güçlendiren unsurlardır. Bu sembolik değer, Boardwalk'u Hollywood'un gözünde de tanınabilir bir mekân hâline getirmiştir; Giant Dipper gibi yapıların yer aldığı Santa Cruz Beach

Boardwalk, Harold and Maude (1971), Sudden Impact (1983), The Sting II (1983), The Lost Boys (1987), Dangerous Minds (1995), Bumblebee (2018) ve Us (2019) gibi çok sayıda filmde arka plan olarak kullanılmıştır, bu da mekânın sinemada “Amerikan sahil kasabası”nın görsel temsili için bir ikon olarak konumlanmasına yol açmıştır. The Lost Boys özellikle Boardwalk’u “Santa Carla” olarak betimleyerek mekânı Amerikan görsel hafızasında kalıcılaştırmıştır (Iverson, 2023). Bu bağlamla Santa Cruz’un Us’ta kullanımı, ilk bakışta huzurlu bir tatil alanı sunarken altında yatan toplumsal çelişkileri görünür kılan sembolik bir alan yaratmaktadır.



Şekil 14 Santa Cruz (Peele, 2019, 01:47:59)

Sahil, “Amerikan Rüyası”nın vaat ettiği sivil toplum alanını ve zenginlik ile konforun doğal hak olarak varsayıldığı hegemonik düzenin sahnesini simgelemektedir. Aynı zamanda, mevcut iktidara rıza gösterilerek elde edilen huzurun, görünmez yeraltı çelişkileri tarafından nasıl tehdit edildiğini ortaya koyma işlevi görmektedir.

m. Havlu Desenine Tam Oturan Frizbi

Düz anlam boyutuyla bu sahne, seyirciye eğlenceyi temsil eden plastik bir oyuncağın yere serili havlunun üzerine düştüğünü göstermektedir. Yan anlam perspektifinden bakıldığında ise frizbinin, havlu üzerindeki yuvarlak desene tam olarak oturması,

Wilson ailesinin, ırksal kimliklerine rağmen bu orta-üst sınıf rüyasına sorunsuz bir şekilde entegre olabildiklerine, yani kültürel hegemonya tarafından belirlenen toplumsal kalıplara mükemmel bir rıza gösterdiklerine dair kurulan yanılsamayı temsil etmektedir.

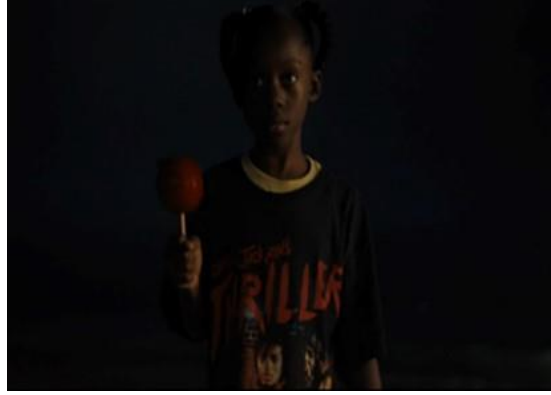


Şekil 15 Havluya Düşen Frizbi (Peele, 2019, 00:27:43)

Bu mit, ırk-sınıf ayrımının aşılabilir olduğuna dair üretilen bir propagandadır; bu propaganda, yapısal şiddetin ve ayrımcılığın yeraltında varlığını sürdürdüğü gerçeğini gizlemektedir. Ayrıca frizbinin kırmızı üzerine yıldız deseni, havlunun lacivert-beyaz rengiyle birleşince bir Amerikan bayrağı imgesi de yaratmaktadır.

n. Küçük Adelaide’ın Tişörtü

“Thriller” yazılı bu tişört, Michael Jackson’ın “Thriller” şarkısının kültürel bir referansı olarak seyirciye sunulmaktadır. Thriller, 1982’de yayımlanan Michael Jackson’ın aynı adlı albümü ve özellikle 1983 tarihli Thriller kısa filmiyle, korku sinemasının (zombi, canavar, dönüşüm) estetiğini pop müzikle birleştiren kültürel bir fenomendir. John Landis tarafından yönetilen bu video, yaşayan-ölüler, bedensel dönüşüm ve kolektif koreografi imgeleriyle, bireysel öznenin kitlesel ve tekinsiz bir topluluğa karışmasını temsil eder.



Şekil 16 Küçük Adelaide'ın Tişörtü (Peele, 2019, 00:05:57)

Bu yönüyle Thriller, korkunun sadece bireysel bir duygu değil, toplumsal olarak paylaşılan ve ritüelleşmiş bir deneyim olduğunu gösterir. Bu sembolün işlevi, yüzeydeki kültürel hegemonyanın bir parçası olmaktır (Cullors, 2011, s. 16-17). Kültürel tüketim ve eğlence (popüler kültür) ile rıza üretimi yapılırken, yeraltındaki dehşet (gerçek, ilkel, kelimenin tam anlamıyla 'thriller / heyecanlı hareket') görmezden gelinmektedir (Özcan, 2017, s. 165-168). Alaycı bir şekilde, Bağlılar da tıpkı "Thriller" şarkısının dansındaki gibi senkronize bir eylemle "dünyayı heyecanlandıracak" ve yüzeydeki düzeni yıkacaktır (YouTube, 2009).

Sonuç

Jordan Peele'nin *Us* (2019) filmi, Barthes'ın semiyotik analiz perspektifiyle incelendiğinde, yalnızca bir korku anlatısı olarak değil, Amerikan Rüyası'nın bastırılmış yapısal şiddetini sembolize eden bir kültürel metin olarak okunabilir. Buna yönelik yapılan sahne analizleri somut bir biçimde göstermektedir ki, altın makaslar yalnızca basit bir silah olmanın ötesinde, hegemonik rıza ilişkilerini koparan devrimci bir gösterge işlevi görürken; kırmızı tulumlar ise görünürdeki giyim eşyası olmanın ötesinde,

nekropolitik bir alanda hapsedilmiş madun bedenlerin görünürlük kazanma çılgılığı olarak işlev görmüştür.

Çalışmada, Fanoncu bölünmüş bilinç ile Gramsciye hegemonya kavramları, Jungcu Gölge arketipi çerçevesinde sentezlenmiş; yeraltındaki kopyaların isyanı, Achille Mbembe'nin öngördüğü "yaşama hakkı tanınmayanların" kaçınılmaz dönüşü olarak doğrulanmıştır. Bu doğrultuda film, Mbembe'nin nekrosiyaset kavramıyla çerçevelenen toplumsal bir felaket senaryosunu izleyiciye sunarken; yeraltı tünelleri, biyolojik yaşamı sürdürmelerine rağmen politik varoluşları elinden alınan kitlelerin hapsedildiği bir "Ölüm Dünyası" (Death-World) olarak işlev görmektedir. Bağlılar'ın yeryüzüne çıkışı, nekropolitik öznenin egemen iktidarın sınırlarını ihlal ederek yaşam hakkını zorla geri almasıdır. Fanoncu perspektiften bakıldığında ise bu süreç, sömürgeci (yeryüzü) ve sömürülen (yeraltı) arasındaki ilişkinin barışçıl bir sentezle çözülemeyeceğini kanıtlamaktadır. Adelaide ve Red arasındaki çatışma, taraflardan biri yok olmadan diğeri için özgürleşemeyeceği "Maniheist Dünya"nın (Manichean World) kaçınılmaz bir sonucudur ve makasların getirdiği şiddet, sömürge öznesi için "arındırıcı" ve kurucu bir eyleme dönüşmektedir.

Analiz ayrıcalıklı yüzeyin sürekliliğinin, dışlama, görünmezleştirme ve sömürü ilişkileriyle kurulan tarihsel bir iktidar düzenine yaslandığını göstermektedir. Filmde "Bağlılar" figürü, sessizliğin yalnızca temsili değil, aynı zamanda yaşamın hangi koşullarda sürdürülebilir/harcanabilir kılındığını belirleyen nekropolitik bir rejimin görsel alegorisi olarak okunmuştur. Simgesel düzlemde tekrar eden nesneler, mekânsal karşıtlıklar ve ikizlik motifi, hegemonik rızanın üretimindeki çatlakları görünür kılmakta ve şiddetin münferit bir olay olmaktan ziyade gündelik hayatın örgütlenmesine içkin yapısal bir mekanizma olduğunu vurgulamaktadır.

Jordan Peele, bu çok katmanlı anlatımıyla korku türünü, Amerikan Rüyası'nın altında yatan yapısal şiddetin ve kolektif bastırmanın etkili bir eleştirisi için kullanmıştır. Bu çalışma, filmin estetik kodlarının ardındaki hegemonik güç ilişkilerini ve ideolojik kodları, Fanoncu, Gramsciye ve Jungcu kuramları Mbembe'nin nekropolitik çerçevesiyle sentezleyerek ifşa etmekte ve bu alandaki literatüre özgün bir katkı sunmaktadır. Çalışmanın odağı, bu kuramsal perspektiften hareketle *Us* filminin sosyopolitik alegorisini çözümlemekle sınırlıdır. Filmin zengin anlatısı, cinsiyet rollerinin inşası, popüler kültür referanslarının daha detaylı bir envanteri veya sinematografik tekniklerin (ses, kurgu) ayrıntılı analizi gibi başka perspektiflerden de açılmayı hak etmektedir. Bu olguların gelecek araştırmalarda incelenmesi, filmin anlam katmanlarına dair kapsamı daha da genişletecektir. Nihayetinde Peele'nin *Us*'u, bastırılanın geri dönüşünün toplumsal bir uyanıştan ziyade, telafisi olmayan bir yıkım ve şiddetli bir hesap sorma biçiminde tezahür edebileceğini bilimsel ve sanatsal bir geçerlilikle gözler önüne sermektedir.

Kaynakça

Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press.

Akdoğan, B. (2022). *Biyopolitik ve nekropolitik süreçlerde beden: COVID-19 pandemi döneminde yaşlı bireylere yönelik nefret söylemi ve eylemi* [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Anderson, A. C. (2013). *Rethinking the slasher film: Violated bodies and spectators in "Halloween," "Friday the 13th," and "A nightmare on Elm Street"* [Doktora tezi, University of California, San Diego].

Bağder, D. (1999). Sinema göstergebilimi. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 10, 143-152.

Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.

Vangölü, Y. B. (2016). Geçmişten günümüze gerçeküstücülük / Surrealism: Past and present. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(3), 709-722.

Biber, A., & Turancı, E. (2014). Toplumsal şeytan üçgeni: İktidar, hegemonya ve propaganda. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 21, 28-41. <https://doi.org/10.31123/akil.442999>

Bible.com. (2025). *Jeremiah 11:11* (NIV). <https://www.bible.com/bible/111/JER.11.11.NIV>

Bingöl, S. (2024). Roland Barthes'ta mit ve burjuva ideolojisi. *Kilikya Felsefe Dergisi*, 1, 33-49.

Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13(26), 17-41.

Büyükparmaksız, M. A. (2021). Postmodern sanattan güncel sanata yapıbozuma uğrayan bedenler. *Sanat Tarihi Dergisi*, 30(1), 105-147. <https://doi.org/10.29135/std.741942>

Cankurtaran, A. (2019). *Antonio Gramsci'nin kültürel hegemonya kavramı bağlamında Black Mirror dizisinin incelenmesi* [Yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Cullors, K. P. (2011). *Gradations of thrills, kicks and moonwalks: A textual and cultural analysis of the effects of Michael Jackson, the legend and "Thriller", the legendary* [Yüksek lisans tezi, Bowling Green State University].

Cunningham, S. S. (Yönetmen). (1980). *Friday the 13th* [Film]. Paramount Pictures.

Çevikalp, A. (2020). Günümüzde şiddetin medya aracılığıyla pazarlanması ve ürünlerin sanatsal şiddete dönüşerek

estetikleşmesi. *Ankara Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(5), 59-73.

Çıtak, E. (2015). Postkolonyalizm ve batı sinemasında doğu-batı ayrımına yönelik postkolonyal öğeler. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(2), 561-578. <https://doi.org/10.17218/husbed.32579>

Davidson, A. (2005). Gramsci, hegemony and globalisation. *Kasarinlan: Philippine Journal of Third World Studies*, 20(2), 4-36.

Demir, R., & Anbarpınar, E. (2020). Mağara alegorisi ve gölge arketipi bağlamında çağdaş sanat nesnesi olarak ışık-gölge enstalasyonu. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 5(11), 219-231.

Dien, L. (2024). *Correlation of hegemony and violence: A case study of Detroit: Become Human (2018) and Red Dead Redemption II (2018)* [Yüksek lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi].

Donner, R. (Yönetmen). (1985). *The Goonies* [Film]. Warner Bros.

Fanon, F. (2019). *Siyah deri, beyaz maskeler* (B. Baysal, Çev.). Encore Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1952).

Fanon, F. (2022). *Yeryüzünün lanetlileri* (Ş. S. Kaya, Çev.). Encore Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1961).

Farmer, P. (2003). *Pathologies of power: Health, human rights, and the new war on the poor*. University of California Press.

Gerbner, G. (2014). *Medyaya karşı*. Ayrıntı Yayınları.

Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks* (Q. Hoare & G. Nowell Smith, Trans.). International Publishers.

Gürocak, T. (2024). Nazi propaganda sinemasının popüler sinemaya görsel tasarım açısından etkileri: Yıldız Savaşları. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 14(4), 997-1018. <https://doi.org/10.7456/tojdac.1516897>

Klein, C. (2016, May 25). *Remembering Hands Across America: The star-studded charity stunt that made a coast-to-coast statement*. History.com. <https://www.history.com/articles/remembering-hands-across-america>

IMDb. (1980). *Friday the 13th* [Film]. <https://www.imdb.com/title/tt0080761/>

IMDb. (1977). *Star Wars: Episode IV – A New Hope* [Film]. <https://www.imdb.com/title/tt0076759/>

IMDb. (1985). *The Goonies* [Film]. <https://www.imdb.com/title/tt0089218/>

IMDb. Jordan Peele [Web page]. <https://www.imdb.com/name/nm1443502/>

IMDb. (2019). *Us* [Film]. <https://www.imdb.com/title/tt6857112/>

Iverson, E. (July 13, 2023). BeachBoardwalk.com. *Movies Filmed at the Santa Cruz Beach Boardwalk*. <https://blog.beachboardwalk.com/nadm-movies/>

Kılınç, M. (2021). Sinemasal ışığın filmin dramatik yapısına etkisi: Se7en örneği. *Mediarts*, 1, 87-103.

Kutsal Kitap.org. (2025). *Kitab-ı Mukaddes – Eski Antlaşma*. <https://www.kutsalkitap.org/kitabi-mukaddes-tevrat-zebur-incilnedir>

Kutsal Kitap.org. (2025). *Yeremya: Yirmi Dördüncü Kitap*.
<https://www.kutsalkitap.org/yeremya>

Kutsalkitap.info.tr. (2025). *Yeremya 11*.
<https://kutsalkitap.info.tr/?q=Yeremya+11>

Küçük, U. (2019). *2000 sonrası bağımsız Türk sinemasında hegemonya kavramı ve aile: Çoğunluk (2010), Tepenin Ardı (2012) ve Ana Yurdu (2015) filmlerinin sosyolojik analizi* [Yüksek lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Lacan, J. (2014). The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience. In D. Birksted-Breen, S. Flanders, & A. Gibeault (Eds.), *Reading French psychoanalysis* (ss. 97-104). Routledge. (Orijinal çalışma basım tarihi 1949).

Lucas, G. (Yönetmen). (1977). *Star Wars* [Film]. Lucasfilm.

Mbembe, A. (2003). Necropolitics. *Public Culture*, 15(1), 11-40. <https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>

Mbembe, A. (2019). *Nekropolitika* (A. E. Pilgir, Çev.). İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2016).

NASA. *Pluto: Facts*. NASA Science Solar System Exploration. <https://science.nasa.gov/dwarf-planets/pluto/facts/>

Ning, W. (1997). Postcolonial theory and the “decolonization” of culture. *Ariel: A Review of International English Literature*, 28(4).

Olafsen, H. (2020). "It's us:" Mimicry in Jordan Peele's *Us*. *Iowa Journal of Cultural Studies*, 20(1).
<https://pubs.lib.uiowa.edu/ijcs/article/29806/galley/138151/view/>

Özcan, E. (2017). Popüler kültüre bakarken gündelik hayatı & mikro direnç pratiklerini görmek. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 28, 162-183.

Özdemir, E. (2022). Gösterge birlikteliklerinin anlamlı dizgelere dönüşümünü "alımlama" kavramı ve R. Barthes'ın göstergebilimsel serüveni ışığında tartışmak. *Disiplinler Arası Dil Araştırmaları Dergisi*, 5, 118-151.

Peele, J. (Yönetmen). (2019). *Us* [Film]. Monkeypaw Productions.

Ringe, S. H. (1985). *Jesus, Liberation, and the Biblical Jubilee: Images for Ethics and Christology*. Fortress Press.

Saraç, H. (2023). Sovyetlerden günümüze Rus siyasetinde renk sembolizmi (Tarihsel ve dilbilimsel perspektif). *Akademik İncelemeler Dergisi*, 18(1), 46-69.

Seçmen, E. A. (2020). Sinematografik çerçeveye simetri ve perspektif: Wes Anderson filmleri üzerine bir alan araştırması. *İNİF E-Dergi*, 5(1), 39-54.

Serter, S. S. (2021). Psikanalitik kuramın sinemadaki yansımaları: Aynadaki ötekimiz ve biz (Us, 2019). *Kültür ve İletişim*, 24(1), 190-226. <https://doi.org/10.18691/kulturveiletisim.785934>

Subramanian, R., Delaney, R., Roberts, S., Fishman, N., & McGarry, P. (2015). *Incarceration's front door: The misuse of jails in America*. Vera Institute of Justice.

Şener, B. (2024). Uluslararası ilişkilerde hegemonya olgusu ve ABD hegemonyasının siyasal ve kültürel kaynağı: "Amerikan istisnacılığı" ya da "açık/kaçınılmaz yazgı". *The Journal of Academic Social Science Studies*, 8(26), 405-420.

Türkmen, A. (2025). Bağımlılık kuramlarının Türkiye ve Avrupa'daki Türk bireyler üzerindeki yansımaları: Kültürel ve

toplumsal bağlamda bir derleme. *Current Addiction Research*, 9(1), 23-34. <https://doi.org/10.32739/car.2025.9.1.234>

Yıldırım, N. (2019). Paleh köyünün kaderini değiştiren bir sanatçı: İvan İvanoviç Golikov. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 34, 231-245.

YouTube. (2009, Ekim 29). *Michael Jackson – Thriller (Official 4K Video)* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA>

BÖLÜM 2

POCAHONTAS'IN DISNEY TEMSİLİNDE MİTLER: JANET ROGERS'IN ŞİİRSEL KARŞI- ANLATISI IŞIĞINDA BARTHESEYEN BİR ANALİZ

NURDAN AKINER¹

TUGAY ARAT²

BEGÜM BAYRAKTAR³

ESMA KORKMAZ⁴

Giriş

Ekonomik ve siyasi olarak sıkışmışlık içinde olan Avrupa ülkeleri yapılan coğrafi keşiflerle açılma evresine girmiştir. Silah ve pusulanın ortaya çıkışı ile haritacılık ve gemicilik alanlarındaki gelişmeler dünyanın en uzak noktalarını keşfetme, birbirine ticari yollarla bağlama konularında etkili olmuştur. Farklı imkanlar ve çeşitli zenginlikler merkantilist şekilde hareket eden Avrupa monarşilerinin dikkatini çekerek adeta bir sömürgeleştirme yarışı başlatmıştır. Öyle ki bu keşifler yağma seviyesine çıkarılarak, yerli halklar hem varlıklarıyla hem emekleriyle hem de topraklarıyla Avrupalıların hizmetine girmiştir. Bu sırada; emperyal merkezden uzak coğrafyalara kendi egemen ideolojisini ve sistemini taşımak üzere “şehirlilerin” gönderilmesi sistemine dayanan yerleşim

¹ Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Orcid: 0000-0003-0295-9373

² Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Orcid: 0000-0003-2380-280X

³ Yüksek Lisans Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema ABD, Orcid: 0009-0006-7057-3519

⁴ Yüksek Lisans Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema ABD, Orcid: 0009-0003-0068-6671

koloniciliği (settler colonialism) ortaya çıkmıştır. Amerika'nın keşfi sonrasında özellikle İngilizlerde görülen bu yaklaşım bölgedeki kaynakların yağmalanması, ganimeti koruma ve İspanya, Fransa gibi ülkelerle rekabet etme amacıyla ortaya çıkmış; yerlilerin varlığı göz ardı edilerek toprak talebi ve stratejik göç gibi adımlara neden olmuştur. Sömürge topraklarında kalıcı bir nüfus sağlayarak rakiplere karşı askeri ve ekonomik üstünlük elde etmek isteyen İngilizler, yarattıkları göçü toplumda dışlanan ve dini ayrılık gösteren kişileri uzaklaştırma fırsatı olarak da görmüşlerdir.

Yerleşimci kolonyalizmin en karakteristik özelliği o bölgeye yerleşenlerin kendi anavatanlarındaki özellikleri oraya taşımaları ve çevreyi bu anlayışa yönelik dönüştürme istekleridir. Bu nedenle yerleşimci kolonyalizmde yerli halkın kültürel özellikleri değiştirilir ya da yok edilir. Süreç, yerleşimcilerin istila ve savaşla yerlileri topraklarından çıkarması, asimilasyon politikaları ile ırkı- kültürü yok etmesi şeklinde ilerler (Erece, 2023, s. 999-1002).

Tüm bu yoğun sömürü, birçok sorun ve tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Ancak tartışmaların belli bir kuram altında incelenmeye başlanması bundan oldukça uzak bir tarihe, 1978 yılına denk gelir. Edward Said "Orientalism" adlı kitabıyla kolonyalizmin eleştirel bir çözümlemesini ortaya koymuş, postkolonyalizm tabiri ortaya çıkmıştır. Avrupamerkezciliği sorgulayan bu yaklaşım sömürge ülkelerinin deneyimlerinden hareketle bir tartışma zemini oluşturmuş ve siyasi-sosyal problemlere dikkat çekerek önemli bir ihtiyaca cevap vermiştir (Dastarlı, 2020, s. 88).

Ülkeler sömürgeleştirme faaliyetlerini meşrulaştırmak ve doğallaştırmak amacıyla medyayı özellikle propagandanın kolaylıkla uyum sağladığı sinemayı kullanmıştır. "Sinema bir dildir." Kendine özgü anlatım yöntemleri vardır. Bu dilin göstergelerini doğru yorumlamak, anlamı ve ideolojiyi ortaya çıkarmak noktasında kilit öneme sahiptir. O nedenle göstergebilim (semiyotik) -özellikle Barthes'ın film analizlerine uyarlanabilen

yaklaşımı ve Metz'in geliştirdiği sinema göstergebilimi- sinema yapıtlarını incelemede sıklıkla tercih edilir.

Sinema göstergebiliminin amacı filmdeki görüntülerin neler olduğunu sıralamak değil, görüntünün nasıl verildiğini ve anlamın nasıl, ne amaçla üretildiğini incelemektir (Bağder, 1999, s. 144-145). Bu makalede Amerika'daki kolonyalizm sürecini ve onu meşrulaştırma çabalarını göz önüne sermek amacıyla önemli bir propaganda olan Disney'in Pocahontas (1995) filmi incelenecektir. Pocahontas sadece bir film değil, aslında "halkını yok edecek dış güçle ilk temasın yaşandığı kritik dönemde yaşamış gerçek bir kadındır".

Onu sadece İngiliz raporlarından biliyor olsak da aslında ortaya konması gereken bazı gerçekler var. Pocahontas, halkı arasında bir miktar ticaretten sorumlu olan bir kadındı ve kabile şefi Powhatan'ın kızıydı.1608 yılında otuz yaşındaki paralı asker John Smith ile tanıştığında henüz on iki yaşındaydı. İngilizler tarafından kaçırılıp tecavüze uğradı, daha sonra John Rolfe adında bir tütün yetiştiricisiyle evlendi ve bir oğlu oldu. 1616'da İngiltere'ye taşındığında oldukça ilgi çekti. Farklı söylemlerle efsaneleştirildi. Oysa o anavatanına dönmeye çalışan yolculuk sırasında hastalanıp ölen "kalbi kırık" bir kadındı. Nitekim Janet Rogers da şiirsel anlatısında bu gerçeklere yer vermiştir. Disney ise bu şiddet ve hüznü içeren hikâyeyi oldukça değiştirip kısaltarak ve de kızın yaşını büyütüp yaşanılanları romantik bir hikâyeye dönüştürerek sunmayı tercih etmiştir. Politik doğruluktan ve feminist yaklaşımdan uzak Pocahontas filmi, izleyenlerin zihninde bambaşka bir karakter ve de sömürgecilik-asimilasyon hareketlerinin üzerini örten sahte bir gerçeklik yaratmıştır (Kilpatrick, 2025, s. 36).

Sömürgeci Hareketlerin Doğuşu: Amerika'nın Keşfi ve Kolonyal Sürecin Tarihsel Arka Planı

İnsanoğlu yüzyıllardır belli yapı ve ideolojilerle kendi toplumunu geliştirmek için kendisinden daha güçsüz konumdaki toplumları himayesi altına almak amacıyla hareket etmiştir. Bu üstünlük kurma süreci günümüzde hiddetli, modern ve profesyonel bir hal almıştır. Tüm bu sancılı yarış ve sonucunda elde edilenler-kaybedilenler, uluslararası sistemleri elinde tutan süper güç ülkelerin oluşmasına neden olmuştur.

Tarihsel arka planı incelediğimizde sömürgeleştirme yarışlarının temelini 1400-1600 yılları arasındaki coğrafi keşifler döneminde atıldığını görürüz. Portekiz İspanya ve Hollanda'nın başı çektiği bu keşif furyası Avrupa kıtasında büyük değişimlere yol açmıştır. Coğrafi keşiflerin ana nedenleri arasında Avrupa kıtasının toprak ve insan verimliliği açısından düşük oluşunu, kıtadaki ihtiyaçların karşılanması için Hindistan-Çin topraklarından gelen ürünlerin hayati önem taşımasını, ürün maliyetinin azaltılması isteğini, İpek Yolu'na alternatif aranmasını sayabiliriz. Daha özet bir ifadeyle söyleyecek olursak tüm dünyayı değiştiren coğrafi keşifler hammadde, işgücü, farklı ulaşım yolları ve çeşitli zenginlikler bulma arzusuyla ortaya çıkmıştır. 1488 yılında Portekizlilerin Ümit Burnu'nu dönmesi ve Hindistan ticaret yoluna bir hat oluşturabilmesi bu süreç içinde önemli bir dönüm noktası olmuştur (Karataş, 2020, s. 1-2).

Coğrafi keşiflerle başlayan ve sömürgeleştirme hareketine dönüşen süreçte birçok ülke faaliyetlerini meşrulaştırma amacıyla olmuştur. Bu nedenle 15.yy'da İspanya ve Portekiz Atlantik okyanusu ve Afrika Kıyılarında keşfettikleri bölgelerle ilgili talep ve iddialarını onaylatmak ihtiyacıyla “dünya çapında bir otoriteye sahip tek devlet olan Papalık makamına” başvurmuşlardır. Papalık Kararnamesi ile iki devlet arasında Tordesillas Antlaşması onaylanmış, “keşif doktrini” (the doctrine of discovery) ortaya

çıkmiştir. Bu doktrine göre Hristiyan hükümdarlar kendi dininden olmayanların topraklarının mülkiyetini talep etme hakkı kazanmıştır. Özellikle bu sürece liderlik eden Portekiz ve İspanya özel yetkilerle donatılarak, keşfedilen bölgelere sadece bayrak dikmek-işaret bırakmak yoluyla yeni toprakları sahiplenme hakkına kavuşmuştur. İngiltere, Fransa ve Hollanda da keşif doktrininden faydalanmaya çalışan ülkelerdendir. Tüm bu meşrulaştırma çalışmalarına Avrupalı düşünürler de katılmış, yerli halkın yaşadığı toprakları ele geçirmeyi normalleştiren “boş topraklar” (terra nullius) prensibini ortaya atmışlardır (Erece, 2023, s. 1008).

Avrupa ülkeleri gittikleri yeni topraklara el koymak ve bu durumu meşrulaştırmakla kalmamış; buraları maddi-manevi kontrol altına almak için sömürgecilik, kolonyalizm, mandaterlik gibi modeller geliştirmişlerdir. Amerika’nın keşfi ve sonrasındaki işgal-yağma sürecinde kolonyalizm sistemi önemli yer tutar. İngiltere, kolonyalizm faaliyetlerini ilk ortaya koyan ve kendine has tarzıyla dünyadaki “kolonyalizm faaliyetlerinde ekol niteliği” taşıyan bir ülkedir. Sanayi devriminde “büyük bir hammadde tedarik sorunu yaşaması” ile “Afrika, Asya ve Ortadoğu’ya doğru bir yayılım politikası izlemesi” bu durumun oluşmasında etkili olmuştur. Diğer devletler gibi gittiği yerleri sonuna kadar sömüren ve silah zoru kullanan bir teknik izlememiş, bu yerleri sürekli gelir kaynağı olarak görmüştür.

İngilizlerin kolonyalizmi, Hindistan’a iskân sağlayarak uyguladığı sömürü örneğinde açıkça görülür. Hindistan’ı askeri olarak ele geçirmemiş, Hint topraklarında bir Doğu Hindistan Şirketi kurup onu adeta bir Truva atı olarak kullanmış; üretim, ticaret ve paylaşım sistemlerini alt üst etmiştir. Elde ettiği güçle rakiplerini saf dışı bırakmış, ülkenin yöneticilerini de etkisiz hale getirmiştir. Vahşi bir sömürü güdüsüyle hareket eden İngiltere o yıllarda Bengal Kıtlığı’na dahi sebep olmuştur. Sonuç olarak İngilizler bu şirket yoluyla hem askeri hem ticari hem de korsanlık içeren faaliyetler

göstermişler ve Hindistan’da kalıcı bir koloni hareketi oluşturmayı başarmışlardır (Karataş, 2020, s. 1-6). Nitekim kolonyalizm stratejisini Amerika topraklarının işgali sırasında da etkili biçimde uygulamışlardır. Kolonyalizm terimi günümüzde ise “emperyalizm” adı altında varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Amerika kıtasının keşfi 1490’lı yıllarda Kristof Kolomb’un macerasına dayandırılrsa da aslında Arap tüccar gemilerinin çok daha eski zamanlarda, bilinen dünyanın dışında kalan bu karayla ilişki kurdukları iddia edilmektedir (Arslan ve Yıldız, 2023, s. 243-244). Hatta öyle ki Amerika’nın keşfi konusunda çeşit çeşit efsane türemiş, birçok ülke çok daha öncesinde orayı keşfeden kahramanlarının hikayelerini anlatmıştır. İçlerinden Vikingler -gerçekten Amerika’ya ulaştığına dair kanıtlar bulunduğu için- oldukça öne çıkmışlardır. Ancak sömürgeciliğin yolunu açması açısından 15.yy’daki keşif kritik bir yer tutmaktadır.

“İki kıta arasında daha kısa bir ticaret yolu açmayı, üç gemisine ipek, baharat ve altın yükleyip zengin bir adam olarak Avrupa’ya geri dönmeyi amaçlayan” Columbus; yıllar süren tutkulu uğraşı sonucunda İspanya Kral ve Kraliçesi’nden aldığı destekle 3 Ağustos 1492’de yola çıkmıştır. 12 Ekim 1492 tarihinde Amerika’ya ayak bastığında orayı yeni bir kara parçası olarak görmemiş, Hint Adaları’na geldiğini sanmıştır. Bu toprakların yeni bir kıta olduğunu asıl olarak ilk fark eden kişi ise İtalyan kâşif Amerigo Vespucci’dir (Kaya ve Çaparoğlu, 2023, s. 206-212; Özalan, 2021, s. 17-28).

Kolomb ve adamları, rengarenk kuşlar, otlar, doğal güzelliklerle dolu toprakları adeta büyülenerek gezmişler; farklı takımadalara uğramış ve altın aramışlardır. Buldukları değerli madenlerin, incilerin ve baharatların çokluğu karşısında heyecanlarını gizleyememişlerdir (Çoşkun, 2012, s.111). Kolomb; bu süreçte onları iyi niyetle, hayranlıkla karşılayan, yemeklerini ve yerlerini paylaşan yerli halkı seyir defterine kaydetmiştir. İlerleyen tarihlerde İspanya Kral ve Kraliçesi’ne yazdığı mektupta da onlardan “kolay

güvenen, çok neşeli, barışçıl, basit, cömert, kolay kontrol edilebilir insanlar...” olarak bahsetmiş ve asıl hedeflerini açık ederek “Elli adamla hepsini zapt etmek ve istediğimizi yaptırmak mümkün...” diye eklemiştir (Kolomb, 1999, s. 39). Bazı yerlileri esir alarak; halka gösterilmesi ve kendi dillerini öğrenmesi amacıyla ülkesine göndermiş, Avrupa’yı köle pazarı yapacak süreci başlatmıştır. Yerlileri dostane olarak nitelenmesine rağmen Kolomb bazı kabilelerde -kanıtlarına rastlanmamış olsa da- “yamyamlığın” varlığını öne sürmüştür. İlerleyen yıllarda Avrupa’da yamyamlığa dair korkunç hikayelerin ve çizilmiş görsellerin yer aldığı kitapçıkların yayımlanmasına neden olan bu durum, sömürgeleştirme faaliyetlerine haklı ve meşru bir zemin arayanlara fırsat oluşturmuştur (Özalan, 2021, s. 30-52).

Kolomb’un ten renklerinden dolayı "los Indios"- Kızılderililer adını verdiği yerli halkın kıtanın tesadüfi keşfinden önceki yaşamına baktığımızda çeşitli topluluklara ve yaşam stillerine rastlarız. Otlaklara, ormanlara yayılmış kabileler; barışçıl ya da savaşçıl olanlar, gezgin avcılar ve toplayıcılar, yabani otların tohumlarıyla tarıma başlayanlar gibi...

Doğal ortama uyum sağlamış halde yüzyıllardır hayat sürmekte olan bu yerliler aslında iddia edilenin aksine oldukça “medenilerdir.” Bir yandan ormandan fındık çilek toplayıp, büyük kayıklarla somon avlamış (Kuzey Amerika yerlileri); bir yandan vahşi pamuktan giysiler battaniyeler, deriden çizmeler yapmışlardır. Bazı kabilelerde gelişmişlik o kadar ilerlemiştir ki (örneğin Meksika’daki Pueblo halkı) tepelere güvenli kasabalar inşa edip; güneşte kurutulmuş kerpiçlerle yapılmış çok odalı, teraslı binalarda yaşamışlardır. Hatta mısır ve fasulye ekinleri yetiştirdikleri için Avrupalıların “medeniyeti” gelmeden çok önce, tarlalarına su getirmek için kanallar açmışlardır. “Avrupalıların silahlarıyla, hastalıklarıyla ve toprak açlıklarıyla gelişi” ise bu hayatı altüst ederek hazin bir yok oluş sürecini başlatmıştır (Kaya ve Çaparoğlu, 2023, s. 206-210).

Tarihsel süreç incelendiğinde, Amerika kıtasındaki sömürünün başlangıcı İspanyollara dayanmaktadır. Kristof Kolomb ile seferlere katılan ve İspanyolların yerlilere yaptığı zulümleri yazan Piskopos Bartolome de Las Casas bu süreçteki izlenimlerinden şöyle bahsetmektedir:

Anne sütü emen bebekleri zorla alıyor, ayaklarından tutup başlarını kayalara çarpıyorlardı. Bazıları ise onları yüksekten ırmaklara atıyor, bir yandan da gülerek şakalaşıyorlardı. Önce direkler üzerine tahta çubuklardan bir ızgara yapıyorlardı. Sonra, onları ızgaraya bağlıyor, altlarına da hafif bir ateş yakıyorlardı. Yerliler bu korkunç işkenceler altında, çığlıklar atarak can veriyorlardı... Kaçabilenlerin hepsi ya ormanlara sığınıyor ya da dağlara tırmanıyorlardı. Bunun üzerine Hristiyanlar, özellikle kötü tazı ve köpekler yetiştirdiler. Bu hayvanlar bir yerliyi görür görmez, kaşla göz arasında paramparça ediyorlardı... Yerlileri daima yük hayvanı gibi kullandılar. Omuzlarında ve sırtlarında yorgun hayvanlarındaki gibi yaralar vardı... Karı kocalar, çocuklarıyla beraber kendilerini asıyorlardı. Tanıdığım zorba bir İspanyol'un vahşetinden ötürü iki yüzden fazla yerli kendini astı. Sayısız insan bu şekilde yok oldu... Hristiyanların kırbaç ve sopa darbelerini, tokat, yumruk ve hakaretlerini, daha binlerce işkenceyi anlatmaya çok zaman ve kağıt gerekir. Hepsini anlatılamaz, ayrıca insanlar bundan ürkeceklerdir (Las Casas, 2017, s. 26-37) ...

Las Casas yerlilere yapılan vahşete dayanamayarak piskoposluk görevinden istifa edip ülkesine geri dönmüş; yaşanan zulmü 1542 yılında krala raporlamıştır. Ancak bu durum, Aztek uygarlığının acılar içinde yok olmasına neden olan İspanyollar üzerinde etkili olmamıştır (Argun, 2021, s. 146).

İspanyolların yeraltı kaynaklarını keşfederek buradan Avrupa'ya altın ve gümüş taşıdığını gören İngilizler de bu duruma kayıtsız kalmamış, iştahla harekete geçmişlerdir. Önce İspanyollarla sonra Fransızlarla kanlı mücadelelere girişen ve bu savaşları kazanan

İngiltere, topraklarda söz sahibi konuma yükselmiştir (Karataş, 2020, s. 6). İngilizler kıtada “Avrupa’ya oldukça uzak bir coğrafyada Avrupa’ya ait fikirlerin Avrupalılarca gerçekleştirilmesine” dayanan yerleşim koloniciliği sistemini uygulamışlardır.

Yerleşim koloniciliği yerlilerin toprak ve doğa ile olan ilişkilerini hatta onların varlığını silerek bölgeyi yerlilerden “arındırmayı” hedeflemiştir. Bu nedenle “yerli halklara karşı bir imha ve süpürme faaliyetine” girişilmiş; kurulan kolonilerle bölge “İngiltere’deki düzene uyumlu hale getirilmeye” çalışılmıştır. Yerli varlığın reddi nedeniyle ilerleyen yıllarda daha fazla işgücüne ihtiyaç duyulmuş, bu da Afrika’dan getirilen kölelerle sağlanmıştır. Bu sömürü süreci içinde doğal kaynaklar talan edilmiş, yerli kabileler zulme uğramış, Kızılderililere karşı yapılan savaşlarda yüzlerce kıvıll yerleşimci öldürülmüştür. Yerlilerin hak sahibi görülmemesi, vasıfsız-yabani addedilmesi ve onların yaşamadığı yeni bir dünyanın yaratılması kısa zamanda Amerika’yı kaosun merkezi haline getirmiştir.

Atlantik kıyısı boyunca on üç koloni kuran İngiltere’nin sistemine bakıldığında kolonilerin yaşam tarzlarının genel olarak üç gruba ayrıldığı görülür: Küçük çiftçiler ve zanaatkarlardan oluşunlar, balıkçılık ve deniz ticareti yaptıkları için bölge ormanlarını keserek gemiler yapanlar ve farklı meslekten insanların bir araya geldiği Orta Koloniler (Erece, 2023, s. 999-1042; Arslan ve Yıldız, 2023, s. 243-245)

İlk yıllarda tüm koloniler fakirlik ve hastalıkla kırılmıştır. Örneğin ilk kalıcı İngiliz yerleşim yeri olan Jamestown 1609 kışında yaşadığı açlık zamanıyla 500 kolonistten 440’ını kaybetmiştir. Bu koloninin tarihçesine bakıldığında; barınma sorunu, açlık ve hastalıktan dolayı yaşanan ölümlerin bu olayla sınırlı olmadığı, ilk yıllarda gelen her üç kişiden ikisinin öldüğü görülür. Nitekim o dönemler, öldürdükleri bir Kızılderili’nin cesedini yedikleri İngiltere’ye ulaşan hikayeler arasındadır. Yatırımcıların altın umuduyla kurdukları Virginia Şirketi, Londra’dan evsiz çocukları ve

hükümlüleri getirip bu koloniye yerleştirmiştir. “Asılma ya da Virginia'ya gönderilme seçeneği verilen üç mahkûmdan” birinin gitmek yerine asılmayı tercih etmesi her ne kadar çarpıcı bir örnek olsa da zengin olma ya da baskıdan kurtulma amacıyla kendi tercihleri doğrultusunda kıtaya yerleşenler de vardır (Kaya ve Çaparoğlu, 2023, s. 215-216).

İlerleyen yıllarda yoksulluk birçok yerleşim yerinde hüküm sürmeye devam etmiş ancak Philadelphia, New York ve Boston kasabalarında yaşayan zengin bir kesim, transatlantik ticaretin kârlarıyla refah içinde yaşamaya başlamıştır. Ayrıca; kürk, kereste, tütün, pamuk ihraç eden ve giysi, mobilya gibi imal mamuller getiren ticari gemiler, “şehirler arasında tek bir Amerikan ulusuna ait olduğu hissinin oluşmasına yardımcı olmuştur” (Arslan ve Yıldız, 2023, s. 244-245).

Koloniler, Kraliyet’e sadakatle bağlı olarak çalışmış olsalar da alabilecekleri en geniş özerkliğin peşinde olmuşlardır. 1760’lara gelindiğinde “yerleşimcilere verilen nimetler azalırken” vergiler, sınırlandırmalar gibi yükler artış göstermiş; bu durum da kolonileri mücadeleye itmiştir. Koloniler birleşme yoluna gitmişler, kongreler düzenlenmişler; “devlet gibi muamele görmeyi talep ederek” İngiltere’ye karşı direnmişlerdir. 4 Temmuz 1776’da ise, John Adams, Thomas Jefferson ve Benjamin Franklin’in “sosyal sözleşme” ile “direnme hakkı” çerçevesinde yazmış olduğu Bağımsızlık Bildirisi ilan edilmiştir. Bağımsızlık savaşında, Hollanda ve Fransa’nın desteği dengeleri değiştirmiş ve Amerikan yerleşimciler kazanmış; 1783 Paris Antlaşması ile kolonilerin bağımsızlığı tescillenmiştir. Sonrasında siyasi olarak da birleşme iradesi gösteren koloniler Amerika Birleşik Devletleri’ni kurmuşlardır (Erece, 2023, s. 1030-1043).

Kızılderililerin asimilasyon meselesi ise 1890’lı yıllara kadar devam etmiştir. Büyük Sioux ve Lakota kabileleri kamplara hapsedilmiş, aileleri parçalanmış, kamplara hastalık bulaştırılmış, av

sahalarında bulunan hayvanlar kasten öldürülmüştür. Bu zulüm sırasında “beyaz adamla” savaşmak bir yana kendilerini, çocuklarını ve kadınlarını korumakta zorlanan yerliler; kültürlerinden, inançlarından asla vazgeçmemiş; direnerek, taviz vermeden yaşamayı şeref saymışlardır (Pehlivan vd., 2023, s. 239-240).

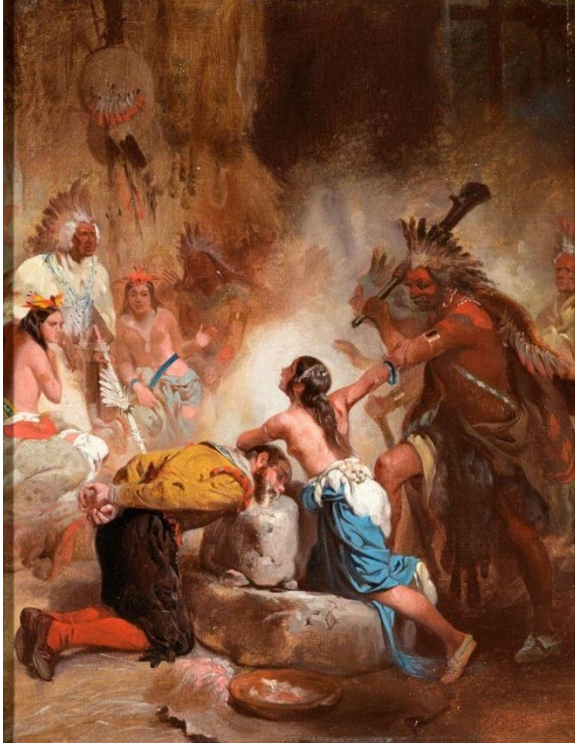
Pocahontas Efsanesi ve Sinemaya Yansımaları

Amerika'daki ilk kalıcı İngiliz yerleşim yeri Jamestown'daki (Virginia) denizcilerin arasında Pocahontas efsanesine konu olan Kaptan John Smith de bulunmaktaydı. John Smith 1580 yılında doğmuş, hayatını türlü maceralarla geçirerek Osmanlıların eline esir düşmüş, sonrasında Rusya'ya kaçarak kurtulmuştur. Amerika'ya ise İngiliz denizcilerin yetenekli bir kâşifi sıfatıyla gelmiş; “ilk Jamestown kolonistlerini organize eden ve onları çalışmaya zorlayan” bir yüzbaşı olarak görev almıştır. Hem kendi anılarında hem de söylentilerde anlatılanlara göre; yiyecek bulma umuduyla ormanda keşfe çıkan Kaptan Smith, Kızılderililer tarafından esir alınmıştır (Kaya ve Çaparoğlu, 2023, s. 215-217; Allen, 2003, s. 83).

Smith, fiziki güç göstermek veya büyücülük iddiasında bulunarak kandırmaya çalışmak gibi çeşitli girişimlerle kaçmaya çalışsa da başarılı olamamış ve Şef Powhatan tarafından ölüm cezasına çarptırılmıştır. Powhatan'ın on ila on iki yaşındaki kızı Pocahontas, infaz edilmek üzere olan Smith'in üzerine uzanarak hayatını kurtarmak istemiş; bunun üzerine Powhatan, Smith'in hayatını bağışlamış, bir anlaşma teklif etmiştir.

Silah ve bilgi karşılığında toprak vaadiyle Kaptan'ı ikna etmeye çalışan Powhatan -bazı iddialara göre- Smith'i kendi saflarına katmak için, bu şartları kabul etmesi halinde onu oğlu olarak kabul edeceğini dahi duyurmuştur. Pocahontas'ın Smith'i neden kurtardığı çeşitli yorumlamalarla anlamlandırılmaya çalışılsa da onun; yeni kültüre merak ve ilgiyle karşılık veren, kendi geleneklerine aykırı

davranan ve oyun oynamayı seven, sıcakkanlı, şefkatli bir çocuk olduğu gerçeği öne çıkmaktadır (Woodward, 1969, s. 67-71).



*Şekil 1 Kaptan John Smith'in Pocahontas Tarafından Kurtarılması
(Alonzo Chappel, 1865, Captain John Smith Saved by Pocahontas)*

Silah ve bilgi karşılığında toprak vaadiyle Kaptan'ı ikna etmeye çalışan Powhatan -bazı iddialara göre- Smith'i kendi saflarına katmak için, bu şartları kabul etmesi halinde onu oğlu olarak kabul edeceğini dahi duyurmuştur. Pocahontas'ın Smith'i neden kurtardığı çeşitli yorumlamalarla anlamlandırılmaya çalışılsa da onun; yeni kültüre merak ve ilgiyle karşılık veren, kendi geleneklerine aykırı davranan ve oyun oynamayı seven, sıcakkanlı, şefkatli bir çocuk olduğu gerçeği öne çıkmaktadır (Woodward, 1969, s. 67-71).

Yerlilerin elinden kurtulan Smith birkaç yıl Jamestown kolonisine başkanlık etmiştir. Bu süreçte Pocahontas, Powhatan'ın sömürgecilerle ilişkilerin kesilmesini emretmesine rağmen, kolonicilere sempati duymaya devam ederek onlara; yiyecek sağlama, hayat kurtarma, elçilik yapma gibi sayısız yardımda bulunmuştur. Hatta John Smith, sonraki anlatılarında Kızılderili Prenses'in kendi halkına ihanet ettiğini ve kurulan tuzakları önceden onlara haber verdiğini yazmıştır (Allen, 2003, s. 84). 1609 yılında Smith bir barut yaralanması geçirip İngiltere'ye geri gönderilmiştir. Ondan haber alamayan Pocahontas, beş yıl sonra tütün çiftçisi dul bir yerleşimci olan John Rolfe ile evlenmiştir. Bu evlilik aynı zamanda yerliler ile koloniciler arasında sekiz yıllık bir barışı sağlamıştır.

John Rolfe aslında Virginia tarihinde önemli rol oynamış genç bir yerleşimcidir. Yaprakları daha yumuşak ve iyi hale getirecek kurutma yöntemlerini bularak yüksek kaliteli ve yüksek gelirli tütünü elde etmiştir. Bu durum da Virginia yerleşimcilerinin çoğunun tütün yetiştirmeye yönelmesine, daha çok para kazanılmasına, yeni toprakların sürülmesine ve “İngiltere'den sözleşmeli hizmetliler” getirilmesine neden olmuştur. Bu hizmetliler yedi yıl sonunda özgürlük vaadiyle ve yiyecek-giyecek karşılığında ağır şartlarda çalıştırılmıştır. Onlardan daha da kötü şartlarda zorla çalıştırılan siyahilere ise özgürlük şansı dahi verilmemiş, sözleşmeleri ömür boyu sayılmış, köle olarak kullanılmışlardır (Kaya ve Çaparoğlu, 2023, s. 216-218).

Pocahontas'ın hayatına dönecek olursak; John Rolfe ile evlenerek İngiltere'ye taşınan genç kadının yaşamı hakkında farklı iddialar vardır. Kimi evlilikten önce kolonici İngilizler tarafından tecavüze uğradığını (Kilpatrick, 1995, s. 1); kimi “Kızılderilileri medenileştirme” amacıyla İngilizlerin kurduğu ilkel bir yatılı okulda Matoaka adıyla (Pocahontas'ın yetişkinlik adı) kaldığını ve daha sonraları vaftiz edilerek Lady Rebecca olarak adlandırıldığını ileri

sürer. En kesin olarak bilinen Pocahontas'ın İngiltere'ye taşındıktan sonra İngiliz asilzadelerine, yüksek sosyete ve Kraliyet Ailesi'ne tanıtıldığıdır (Allen, 2003, s. 215-220). Pocahontas İngiltere'de sadece bir yıl yaşamış ve ardından yeni doğan bebeğiyle Virginia'ya geri dönmeye çalışmıştır. Ancak bu isteğini hiç gerçekleştirememiş; çiçek hastalığından genç yaşta vefat edip İngiltere'ye gömülmüştür. Oğlu Thomas ise büyüdüğünde Virginia'ya dönmeyi başarmıştır. Bu nedenle bugün birçok Virginialı; “soyunun, kendisinden ve dolayısıyla Pocahontas'tan geldiğini” iddia etmektedir (Kaya ve Çaparoğlu, 2023, s. 216-217).

Sinema tarihine baktığımızda da Pocahontas hikayesinin yansımalarını sıkça görürüz. Milliyetçi kaygıların ve propaganda amaçlı fikirlerin hareketli görüntüye sızmaya başlamasıyla; Pocahontas figürü, yerleşimci-sömürgeci ekran anlatılarında yer almıştır (Frymus, 2021, s. 103). “Pocahontas, Child of the Forest (1907), Pocahontas (1910), Pocahontas ve John Smith (1924) ve Captain John Smith and Pocahontas (1953), Pocahontas: The Legend (1995)” filmleri ve bu makalede inceleyeceğimiz “Pocahontas” (1995) animasyonu bu temsillere örnek verilebilir (Sinefil, 2025). Sömürgeci ideoloji; popüler kültür ve sanat yoluyla taşınabilir, aktarılabilir hale geldiğinden ve bunu yapmanın en etkili araçlarından biri sinema olduğundan dolayı bu figürün romantik bir film aracılığıyla izleyicilere ulaştırılması pek de şaşırtıcı değildir.

Genel olarak baktığımızda sinema; beyazlar tarafından yerliler hakkında yapılmış filmlerle yerli halkları klişelere hapsedmiş, işgalciliği meşru kılmaya çalışan bir dil kullanmıştır. “Yerliyi yok olmaya mahkum, araziye insansız, kıtaları keşfedilmiş” olarak kurgulayan anlatılar sunan bu yaklaşıma karşı, eleştirel analizler önemli bir yer tutar. Yerli kimliği sahiplenilen ve “tarihin gizlediği acıları topluluk belleğindeki öykülerle dile getiren” yerli sineması da başlı başına bir direniştir (Şen, 2023, s. 161).

Kuramsal Çerçeve

Bu çalışmanın kuramsal zemini, sömürgeci anlatının popüler kültür ürünleri ve sinema aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini ve bu anlatının mitler yoluyla nasıl doğallaştırıldığını çözümlemeyi amaçlayan disiplinlerarası bir yaklaşım üzerine inşa edilmiştir. Bu bağlamda çalışma, Roland Barthes'ın göstergebilimsel analizini, Edward Said'in postkolonyal eleştirisini ve Gayatri Chakravorty Spivak'ın postkolonyal feminist perspektifini bir araya getiren sentez bir yöntem benimsemektedir.

Barthes'ın mit ve yananlam kavramları, görsel ve anlatsal öğelerin ideolojik anlamları nasıl gizleyerek doğallaştırdığını ortaya koymak için kullanılırken; Said'in Oryantalizm eleştirisi, Batı-merkezli söylemlerin “öteki”ni nasıl temsil ettiğini ve hiyerarşik bir kültürel düzeni nasıl yeniden ürettiğini açığa çıkarmaya imkân tanır. Spivak'ın postkolonyal feminist yaklaşımı ise, bu temsil rejimi içerisinde madun öznenin (özellikle yerli kadın figürünün) nasıl susturulduğunu ve Batılı normatif değerler doğrultusunda yeniden kurgulandığını sorgulamaya olanak sağlar.

Bu üç kuramsal hattın birlikte kullanımı, Disney yapımı Pocahontas (1995) filminin ardındaki temsil politikalarını yalnızca estetik veya anlatsal düzeyde değil; ideolojik, kültürel ve cinsiyetlendirilmiş iktidar ilişkileri bağlamında bütüncül bir biçimde incelemeyi mümkün kılmaktadır. Böylece çalışma, disiplinlerarası bir metodolojik tutarlılık içinde, popüler kültürün sömürgeci söylemleri yeniden üretme ve meşrulaştırma biçimlerini görünür kılmayı hedeflemektedir.

Dünyayı yorumlamak ve yeniden kurmak, insan yaşamının merkezindeki temel dinamiktir. Çevresel ilişkileri anlamlı kılmak adına insan, varlıkları belirli niteliklerine göre gruplandırma yoluna gider. Çoğu zaman farkında olmadan yapılan bu kategorizasyon eylemi; planlı, bilinçli ve tutarlı bir okuma pratiğine evrildiğinde,

insan artık göstergebilimsel bir özneye, yani homo semioticus'a dönüşür.

Homo semioticus, en yalın tanımıyla 'anlam üreten öznenin kendisidir. Bu özne, dünyadaki anlam katmanlarının kökenini ve bu katmanların birbirine eklemlenerek nasıl yeni bağlamlar yarattığını irdeler. Çevresini kuşatan bireysel, toplumsal ve kültürel gösterge sistemlerini salt betimleyici bir tavırla ele almaz; aksine, bu sistemlerin üretim mekanizmalarını zihninde yeniden tanımlar ve inşa eder. Özetle, anlamlandıran insan için yaşam, kesintisiz bir 'okuma' pratiğidir. İnsan, anlam potansiyeli taşıdığını fark ettiği her alanda bu okuma, üretme ve yorumlama eylemini sürdürür. (Rifat, 2007, s. 17).

Kökenini yapısalcı düşünceden alan ve merkezine anlam üretim süreçlerini koyan göstergebilim, temelde insanoğlunun evreni idrak etme çabasının bir tezahürüdür. Her ne kadar filizleri 20. yüzyıl dilbilim çalışmalarında atılmış olsa da, bu alanın kendi başına bir disiplin kimliğini kazanması 1950 sonrasına rastlar. Göstergebilimin kültür incelemeleri içinde özerk bir konuma yükselmesinde modern çağın dinamikleri belirleyici olmuştur. Özellikle kitle iletişiminin yaygınlaşması, görsel kültürün yükselişi, doğadan kopuşla gelen yabancılaşma ve tüketim toplumunun reklamlar aracılığıyla suni ihtiyaçlar yaratması, bu disiplinin gelişimine ivme kazandıran temel faktörlerdir (Erkman-Akerson, 2005, s. 77-80).

Göstergebilim, çevremizi kuşatan her türlü işaret sistemini mercek altına alır. Tıptan mimariye, fotoğraftan görsel medyaya uzanan bu geniş uygulama yelpazesi, disiplinin çalışma nesnesinin sınırlarını kesin çizgilerle belirlemeyi güçleştirmektedir. Nitekim kimi kuramcılar, göstergebilimi evrensel bir çözümleme aracı olarak nitelendirerek; mikro veya makro düzeydeki her olgunun anlam şifresini kıran bir anahtar işlevi gördüğünü iddia ederler.

20. yüzyılın düşünsel ikliminde eş zamanlı bir gelişim seyri izleyen sinema ve göstergebilim, anlamın inşasını çözümleme noktasında birbirini tamamlayan iki alan olarak öne çıkmıştır. 'Sinema göstergebilimi', filmleri yalnızca izlenen bir hikâye olarak değil, derin yapısında kodlanmış anlamları barındıran bir sistem olarak ele alır. Bu teorik perspektifle Pocahontas filmine yaklaşıldığında, yapıtın sıradan bir animasyon olmaktan öte, toplumsal mitleri ve ideolojik kabulleri yeniden üreten girift bir metin olduğu anlaşılır. Göstergebilimsel yöntem, filmdeki sömürgeci söylemin ve cinsiyet rejimlerinin nasıl meşrulaştırılarak olağan kılındığını deşifre etmek için güçlü bir analiz imkânı sunar (Berger, 1993, s. 13).

Bir filmdeki görsel göstergelerin ilk katmanı olan düz anlam, var olan gerçekliği olduğu gibi sunarken; bu görüntülerin ardındaki asıl mesajı taşıyan yan anlam, apaçık ortada değildir ve ancak analitik bir yorumlama süreciyle deşifre edilebilir (Agocuk, 2016, s.9).

Roland Barthes'ın görsel kültür incelemelerinde temel aldığı göstergebilimsel model, Pocahontas anlatısının çözümlemesinde elverişli bir kuramsal zemin teşkil etmektedir. Sinemanın dilsel ve görsel kodları bir arada kullanan çok katmanlı yapısı, Barthes'ın 'yananlam' ve 'mit' kavramlarıyla ele alındığında, eserin yüzey anlamının ötesine geçmek mümkün olur. Bu tür bir okuma, filmde estetik unsurların ardına gizlenmiş ideolojik kodların ve toplumsal kabullerin deşifre edilmesini sağlar. Bu bağlamda incelendiğinde Pocahontas ve John Smith'in aşkı tarihi mitleştirerek sömürgeci, politik ve kanlı dönemi, farklı şekilde yorumlanmasına neden olur. Süreç artık “aşk”, “kader” ya da “doğa olayı” gibi sorgulanamaz, doğal bir olgu görünümüyle kutsallaştırılır. Tarihsel gerçeklikteki şiddeti örten bir uzlaşım miti hâlini alır; sömürgeci ve sömürüleninin eşit şartlarda yer almamasına rağmen aşık olabilmesi mit kavramının gücüne işaret eder. Disney'in Pocahontas filminde gerçekleştirdiği

masum bir hata değil sömürgeci şiddeti doğallaştıran ve meşrulaştıran, bilinçli, ideolojik bir alt yapının ürünüdür.

a. Pocahontas'ta Erotizasyon ve Asimilasyon Miti

Roland Barthes'a göre yananlam (connotation), göstergenin kültürel ve ideolojik olarak yüklendiği ikinci anlam katmanını ifade eder; bu düzlemde imgeler, tarihsel gerçeklikten koparılıp doğallaştırılmış mitler üretir. Disney yapımı Pocahontas (1995) filmi, bu bağlamda sömürgecilik tarihine ait şiddet ve eşitsizlikleri estetik bir anlatı aracılığıyla perdeleyen güçlü bir mitolojik yapı sunar.

Filmde Pocahontas ile John Smith'in ormanda karşılaştığı sahne, Barthesçı anlamda yoğun bir yananlam üretimine sahne olur. Anlatının akışını kesintiye uğratan uçurum sekansında kamera, karakterin tarihsel bağlamından soyutlanmış bedenini 360 derecelik bir hareketle tarayarak onu idealleştirilmiş ve erotize edilmiş bir görsel nesneye dönüştürür. Bu estetik strateji, Mary Louise Pratt'in "emperyal göz" kavramıyla açıklanabilir. Pratt'e göre emperyal göz, sömürgeci öznenin yerli bedeni ve coğrafyayı sahiplenici bir bakışla nesneleştirerek onları fethedilmeyi bekleyen durağan manzaralar hâline getirmesini ifade eder. Filmdeki kamera kullanımı, bu bakışı sinematik düzeyde yeniden üretmektedir.

Disney animatörlerinin karakter tasarım sürecinde Afrikalı, Asyalı ve Kafkasyalı modellerin fiziksel özelliklerini harmanlamasıyla ortaya çıkan figür, Edwards'ın tanımıyla "sentetik bir melezlik" örneği sunar. Romantik müzik ve yumuşak ışıklandırma ile desteklenen sahnelerde Pocahontas, dalgalı saçları ve açık omuzlarıyla Batı estetik normlarının arzuladığı egzotikleştirilmiş bir güzellik ikonuna dönüştürülür (Edwards, 1999, s. 154). Bu görsel inşa, karakteri tarihsel bir özne olmaktan çıkararak evrensel ve zamansız bir arzu nesnesi hâline getirir.

Bu estetik ve duygusal yapı, mit düzeyinde işlev görerek tarihsel sömürgeci şiddeti görünmez kılar. Film, tarihsel gerçeklikte 27 yaşındaki bir sömürge subayı ile çocuk yaştaki bir yerli arasındaki derin güç asimetrisini, kaçınılmaz ve ruhsal bir bütünleşme anlatısı olarak yeniden çerçeveler. Böylece sömürgecilik pratiğinin içerdiği şiddet, istismar ve kıyım potansiyeli, romantik bir kader miti içerisinde eritilerek izleyiciye sunulur (Edwards, 1999, s. 151). Yerli halkın trajedisi, bu yolla tüketilebilir ve masalsı bir anlatının parçasına dönüştürülür.

Göstergebilimsel açıdan değerlendirildiğinde, Pocahontas'ın erotize edilmiş bedeni, sömürgeci erkek özne için ırksallaştırılmış bir cinsel nesne işlevi görür. Filmin karakteri “çok etnisiteli bir güzel” olarak kurgulama stratejisi, yalnızca arzu nesnesi rolünü pekiştirmekle kalmaz; aynı zamanda ırkların karışımının barışı ve uyumu sağlayan iyicil bir değer taşıdığına dair ideolojik bir inancı da tesis eder. Bu anlatı, kültürel farklılıkların asimilasyon yoluyla ortadan kaldırılmasını meşrulaştıran bir mit olarak okunabilir (Edwards, 1999, s. 154).

Asimilasyon söylemi, filmin dil politikalarında da açık biçimde görünür hâle gelir. Pocahontas'ın anadili olan Powhatan'ı terk ederek İngilizce konuşmaya başlaması, yerli kültürün aşılması gereken bir engel; Batı dilinin ve kültürünün ise ulaşılması gereken evrensel bir norm olarak sunulduğunu gösterir. Bu dönüşüm, kültürel emperyalizmin görsel ve anlatısal bir yansıması olarak, karakterin “vahşi öteki” statüsünden sıyrılıp medeni dünyaya kabul edilişinin koşulu hâline gelir (Edwards, 1999, s. 158).

Sonuç olarak Barthesçi bir perspektifle yapılan bu çözümleme, Disney'in görsel dilinin ideolojik işlevini açığa çıkarır. Tarihsel sömürgecilik pratiğinde yer alan şiddet ve ırksal hiyerarşiler, estetik ve duygusal bir perdeleme yoluyla görünmez kılınmış; bunun yerine karşılıklı rızaya dayalı, romantikleştirilmiş bir asimilasyon efsanesi ikame edilmiştir. Barthes'ın mit kuramına paralel biçimde film,

ideolojik anlamları doğallaştırarak izleyiciye estetik haz aracılığıyla benimsetmektedir (Edwards, 1999, s. 149).

b. Postkolonyal Teori ve Temsil

Roland Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımında mit, hegemonik sınıfın ideolojik çıkarlarını meşrulaştıran ve derin kültürel kodlar barındıran çok katmanlı bir iletişim sistemi olarak karşımıza çıkar. Bu kuramsal çerçeveden hareketle Disney'in 1995 yapımı Pocahontas animasyonu incelendiğinde, eserin tarihsel gerçekleri yansıtmaktan ziyade, Amerikan sömürgecilik geçmişini estetik bir kurguyla yeniden inşa ettiği görülür. Film, kolonyal süreci romantize ederek tarihsel çatışmayı temsil politikalarına şekilde yansıtmakta ve bu bağlamda Batı merkezli kimlik değerlerini yücelten ideolojik bir anlatı sunmaktadır.

Sinematografik anlatıda sömürgecilik pratiğinin çatışmadan uzak, barışçıl bir fenomen olarak yeniden üretilmesi, filmin ideolojik yapısının merkezinde propaganda aracı olarak yer alır. Bu bağlamda, Amerikan yerli kimliğinin sembolik bir temsili olan Pocahontas karakteri, tarihsel konumunun ve gerçekliğinin aksine, sömürgeci güçlerle uzlaşa sağlayan arabulucu kadın figürü olarak konumlandırılır (Edwards, 1999 s. 147).

Karakterin İngiliz sömürgeci John Smith ile yaşadığı romantize edilmiş ilişki, Amerika'nın kolonizasyon sürecini kanlı bir işgal ve yağma hareketinden ziyade, karşılıklı anlayışa dayalı, sözde barışçıl bir bütünleşme efsanesine dönüştürür. Bu temsili strateji, Roland Barthes'ın göstergebilimsel analizinde işaret ettiği mekanizmayı harekete geçirir: Oluşturulan "yan anlam" kavramı sayesinde, sömürgeci şiddetin ve tarihsel travmanın üzeri örtülür, böylece işgalin politik gerçekliği unutulur ve eylem meşru ve doğal bir sürece evrilir.

Popüler kültür ürünlerinde sömürgeci tarihle yüzleşme biçimi, genellikle sömürgeci öznenin estetik açıdan yüceltilmesi ve ahlaki

olarak masumlaştırılması stratejisine dayanır. Filmde John Smith karakteri, tarihsel gerçeklikteki kaba ve pragmatik sömürgeci kimliğinden sıyrılarak; nazik, atletik ve görsel olarak kusursuz bir kahraman figürüne dönüştürülmüştür. Gerçek tarihte Smith yirmi yedi yaşında yetişkin bir askerken, Pocahontas'ın henüz ergenlik öncesinde dokuz on yaşlarında bir çocuk olduğu gerçeği, filmde bilinçli olarak çarpıtılır. Pocahontas ve John Smith yaşları birbirine yakın iki yetişkin gibi sunulur. İki karakterin yaş ve fiziksel gelişim açısından eşitlenmesi, sömürgeci karşılaşmanın içerdiği güç asimetrisini ve potansiyel istismarı gizleyerek, ilişkiyi masum bir romantizme indirger.

Bu estetik müdahale, Barthes'çı bir perspektifle ele alındığında, görsel kültürün ideolojik işlevini açığa çıkarır. Görsel haz ve duygusal özdeşleşme mekanizmaları, izleyicinin ahlaki yargılarını dönüştürmek için kullanılır. Böylece estetik form, tarihsel suçun üzerini örten ideolojik bir maske işlevi görür ve sömürgeci ideoloji, amacına ulaşarak seyirciye duygusal bir onaylama süreci üzerinden aktarılır.

Disney, yapıtında kültürel ırkçılığı cinsiyetlendirilmiş bir görsellik üzerinden işler. Pocahontas figürü, tarihsel bağlamından kopararak Batı'nın arzu nesnesine dönüştürülmüş bir imge olarak karşımıza çıkar. Karakterin tasarımı, yerli halkın genetik ve kültürel gerçekliğini yansıtmak yerine; uzun bacaklar, ince bir bel ve kusursuz bir ten gibi Batılı güzellik standartlarıyla şekillendirilmiştir. Bu estetik müdahale, karakteri eleştirel literatürde sıkça anıldığı üzere adeta bir oyuncak bebeğe indirgeyerek, yerli kimliğini popüler kültürün tüketim kalıpları içine hapseder. (Pewewardy, 1996).

Bu estetik tercih, karakteri Batılı erkek izleyicinin (ve filmdeki John Smith'in) bakışına hitap eden egzotik bir arzu nesnesi haline getirirken; yerli kadınların kabile içindeki politik, diplomatik ve spiritüel gücünü gölgeleyerek onları pasifize eder. Öte yandan film,

Powhatan kabilesini ve özellikle Şef Powhatan'ı temsil ederken, sömürgeci söylemin "ilkelcilik" kodlarına başvurur. İngiliz sömürgeciler "medeniyet" ve "rasyonalite" ile ilişkilendirilirken; yerli halk, özellikle çatışma anlarında, savaş yanlısı, dürtüsel ve uzlaşmaz bir "yabanılık" ile özdeşleştirilir. Söz konusu estetik kurgu, karakteri Batılı eril bakışın ve filmdeki sömürgeci öznenin tüketimine sunulan egzotik bir arzu nesnesine dönüştürmektedir. Bu indirgemeci yaklaşım, yerli kadının toplumsal yapı içindeki diplomatik ve ruhani otoritesini alt ederek, onu edilgen bir konuma hapseder. Buna paralel olarak film, Powhatan kabilesinin ve liderinin temsilinde sömürgeci söylemin "ilkelcilik" ve "saldırganlık" şablonlarını yeniden üretir.

Pocahontas animasyonu, görsel kodlar ve anlatı yapısı aracılığıyla Barthesçı anlamda ideolojik bir işlev üstlenmekte; burjuva toplumunun kültürel normlarını ve tarihsel perspektifini çocuk izleyici kitlesine gerçeklikten uzak biçimde aktarmaktadır. Barthes'ın fotoğraf analizinde, kadrāja nelerin dahil edileceği, açının nasıl seçileceği ve odağın nereye yapılacağı gibi teknik kararların 'yan anlam' üretimindeki rolüne yaptığı vurgu, Disney'in Pocahontas anlatısında birebir karşılık bulur. Tıpkı bir fotoğrafçının istenmeyen unsurları karenin dışında bırakması gibi, Disney de John Smith'in 11 yaşındaki bir çocukla olan pedofili ilişkisinin imkansızlığı veya yerlilere uygulanan sistematik şiddet gibi rahatsız edici tarihsel gerçekleri anlatının dışına itmiş ver gerçekten uzak hâliyle yeniden kurgulamıştır. Bu bilinçli "kadrojlama" stratejisi sayesinde izleyici, sömürgeciliğın travmatik gerçekliğiyle değil, yapay olarak idealize edilmiş bir romantizm ve aşk kurgusuyla baş başa bırakılır.

Yerli kimliğinin tehlikeli ve irrasyonel bir "öteki" olarak kurgulanması, sömürgeci işğali bir saldırı eylemi olmaktan çıkarıp, yerel halkın kalkınmasını hedefleyen kaçınılmaz bir medeniyet projesi olarak meşrulaştıran ideolojik bir işlev üstlenir. Film, Vali Ratcliffe gibi açgözlü ve obur bir figür üzerinden İngilizlerin

tamahkârlığını eleştirse bile, anlatının merkezi, Pocahontas'ın John Smith'i kurtarma eylemi etrafında kurulur. Bu kahramanlık eylemi, esasen sömürge projesinin kendisini kutsayan ve uzlaşmayı yücelten bir finali tetikler. (Wood, 2017 s. 2-3)

Kolonyal mirasın eleştirisi üzerine inşa edilen postkolonyal kuram, modernizmin yerel bağlamları ıskalayan totaliter söylemlerine karşı şüpheli bir tavır geliştirmiştir. Disiplin, bu teorik müdahalenin ötesine geçerek, değişen dünya düzenindeki siyasi ve sosyal etkileşimlerin yarattığı özgün ve farklı problemlere odaklanmış; böylece küresel ilişkileri anlama noktasında mevcut olan somut ihtiyaca yanıt vermiştir.

Postkolonyalizm terimi, en somut kullanımlarında bile net bir anlam sınırına sahip olmamasıyla dikkat çeker; zira kavramın her bir anlam katmanı, bir diğeri tarafından yeniden tanımlanma eğilimi gösterir, kesin bir tutarlılık söz konusu değildir. Bu durum, postkolonyalizmin, tıpkı postmodernizm gibi, muğlaklık taşıdığını ve sınırları kesin olarak çizilemeyen bir çalışma alanı olduğunu ortaya koymaktadır (Dirlik, 2008, s. 6-8).

Postkolonyal literatürün merkeze aldığı temel sorunsal, göç olgusu ve bu süreçte yeniden şekillenen ve tanımlanması gereken kimlik inşalarıdır. Postmodern düşüncenin, Batı modernitesinin evrenselci iddialarını ve “büyük anlatılarını” yapı söküme uğratması, postkolonyal teorinin mikro-kimliklere odaklanması için elverişli bir zemin hazırlamıştır. Disiplinin belleğini oluşturan asıl dinamik ise 'maduniyet çalışmaları' ekseninde gelişen eleştirel tarih anlayışıdır. Bu yaklaşım, sömürgeci kültürün kodlarını ve egemen elitlerin manipölasyonlarını ifşa eden, baskı altındaki halkların sesine alan açan alternatif bir 'aşağıdan tarih' okuması sunar (Sustam, 2010, s. 129). Madunun yaşamış olduğu acılar, sömürgeci anlatı tarafından yok sayılır. Roland Barthes'ın göstergebilimsel çözümlemesiyle incelendiğinde madunun hikayesi, egemen sınıfın ideolojik amaçlarına hizmet eden bir mite dönüşür.

Modernitenin Avrupa merkezli evren tasavvuru eleştiri odağına yerleşirken, bu hakim anlatının ötekileştirdiği ve sistemin dışına ittiği unsurlar bir karşıt güç olarak konumlanmıştır. Dışlananların merkeze taşındığı bu süreç, küresel ölçekte 'Batı-dışı' olarak kodlanan 'Öteki'nin tarihsel yükselişine ve görünürlük kazanmasına zemin hazırlamıştır. Örneğin Spivak, postkolonyal teorinin mihenk taşlarından kabul edilen çalışmasında, Batı'nın özneyi tartışmaya açma girişimlerinden yola çıkarak daha derin bir soruna parmak basar: Üçüncü Dünya öznesinin, Batılı anlatı rejimleri içinde nasıl kurgulandığı ve bu temsilin yarattığı sorunlar (Spivak, 2016, s. 16). "Vahşi" fakat "asil olarak olarak çizilen Pocahontas karakteri, "öteki" kavramının evcilleştirilmesidir. Batı fantezisine uygun, uysallaşmış, yeni düzene ayak uydurmuş, aynı zamanda da doğayla bütünleşmiş bir figür olarak yeniden yaratılmıştır. Disney, bu temsili kullanarak sömürgecilik uygulamalarını, "uygarlık götürme" misyonundan ziyade "kültürel bir karşılaşma" olarak sunmaktadır. Nitekim kadın figür Pocahontas, erkek figür John Smith ile karşılaştığı ilk andan itibaren, hızlı bir uyum sürecine girer; dilini ve davranışlarını kolaylıkla öğrenir, uygular.

Postkolonyal düşünce, özellikle 'madun' kavramı aracılığıyla, hegemonik sistemin görmezden geldiği ve mülksüzleştirdiği kitlelere odaklanır. Bu çerçevede, sömürülen sınıflar, kadınlar ve göçmenler gibi 'öteki'leştirilmiş tüm kimliklerin görünürlük alanına taşınması hedeflenir. Zira postkolonyal epistemolojinin kurucu ilkesi, tektipleştirici söylemlerin aksine, farklılığın bir değer olarak kabul edilmesine ve olumlanmasına dayanır (Dirlik, 2008, s. 21).

Postkolonyal kuram, Disney'in 1995 tarihli Pocahontas eserini, sömürgeci ideolojinin güncel kültür endüstrisindeki yansımaları ve Batı merkezli değerlerin hegemonik inşası ekseninde eleştirel bir süzgeçten geçirir. Bu bağlamda film, Amerikan sömürge tarihine dair üretilen mitlerin modern bir varyasyonu olarak değerlendirilirken; eserin ırk hiyerarşileri, kültürel aidiyet ve

asimilasyon süreçlerini kurgulama biçimi, disiplin tarafından sorunsallaştırılmaktadır.

Her ne kadar popüler kültürde efsaneleşmiş olsa da, Pocahontas figürü tarihsel bir gerçekliğe yaslanmaktadır. Kaynaklar, onun 1595 ile 1617 yılları arasındaki yaşam serüveninde, 1614'te Jamestown'da gerçekleşen evliliğinin ve 1616'daki İngiltere seyahatinin önemli dönüm noktaları olduğunu belirtir; Pocahontas bu seyahatten kısa bir süre sonra, 1617 yılında İngiltere'de vefat etmiştir (Mull, 2003, s. 45).

Eser, tarihsel gerçekliği tahrif ederek, Amerika'nın "Kader Manifestosu" eksenindeki emperyalist yayılcılığını rasyonalize eden mitsel bir kurgu sunar. Film, inşa ettiği bu anlatı evreni aracılığıyla, yerli halkların ve kültürlerinin maruz kaldığı yıkımdan doğan tarihsel sorumluluğu görünmez hâle getirir; böylece Amerikan toplumunun bilinçaltındaki suçluluk duygusunu sembolik bir "mutlu son" ile değiştirerek, sömürgeci geçmişle vicdani bir uzlaşşı sağlamayı hedefler. Disney yönetimi, eseri farklı kültürlerin barışçıl birlikteliğini savunan ve çağdaş dünyanın çok kültürlü yapısına hitap eden modern bir anlatı olarak sunma eğilimindedir fakat akademik eleştiriler, filmin ırklararası romantizmi bir "uyum metaforu" olarak kullanmasına rağmen, gerçek bir ırk karışımı olasılığını anlatı çerçevesinin dışına ittiğine dikkat çeker. Film, ırklararası aşkı yücelterek masum gösterirken, finalde başkarakterleri Pocahontas ve John Smith birbirinden ayırarak, ilişkinin ilerlemesini ya da evliliğe dönüşmesini engeller. Bu bağlamda, Pocahontas'ın tarihte John Rolfe ile yaptığı evliliğin ve bu evlilikten doğan melez soyun görmezden gelinmesi; filmin ırksal sınırları korumaya yönelik muhafazakâr refleksini ve melezleşmeye dair bilinçaltı korkusunu açığa çıkartan bilinçli bir "anlatısal kapatma" ve yeniden senaryolaştırma stratejisidir. Eser, başkarakterleri ırksal çatışmanın ortasında uzlaşmacı kadın figürü olarak konumlandırırken, asimilasyon olgusunu ruhani bir deneyim

üzerinden yeniden kodlar. Filmde yerli kültürünün Batı normlarına entegre olmaya yönelik sözde "istekliliği", Pocahontas'ın manevi dünyası aracılığıyla onaylanır. Karakterin "yüreğinin sesini dinlemesi" yani yerli bilgeliği, ironik bir şekilde onun aniden ve kusursuzca İngilizce konuşmasını sağlayan mekanizmaya dönüşür. Bu anlatsal tercih, dilsel ve kültürel asimilasyonu sömürgeci bir şiddet biçimi olmaktan çıkarıp; yerli inanç sisteminin bizzat onayladığı ve teşvik ettiği, kaçınılmaz ve spiritüel bir yazgı olarak meşrulaştırır.

Postkolonyal eleştiri, Pocahontas gibi popüler kültür ürünlerinin sunduğu "liberal çokkültürlülük" söyleminin, esasen ideolojik bir maskeleye işlevi gördüğünü öne sürer. Bu tür yapımlar, yüzeyde kültürel çeşitliliği olumluyor gibi görünse de; özünde kültürel farkı, tüketim nesnesine dönüştürülmüş sığ bir estetiğe indirgemektedir. Derin anlatı yapısı incelendiğinde, filmin Batılı değer yargılarını evrensel ve normatif bir standart olarak konumlandığı, asimilasyonu ise kaçınılmaz bir sonuç olarak kodladığı görülür. Bu bağlamda eser, Amerikan sinema endüstrisinin hegemonik ideolojiyi yeniden üreten bir aygıtı olarak çalışır.

Söz konusu anlatı rejimi, Yerli Amerikalıları yaşayan ve dinamik özneler olmaktan çıkararak, onları tarih-dışı, geçmişte donmuş ve mitleştirilmiş figürlere dönüştürür. Yerli kimliğinin bu şekilde romantize edilerek geçmişe hapsedilmesi; günümüzde varlığını sürdüren yerli halkların karşı karşıya olduğu sosyo-politik eşitsizliklerin ve tarihsel travmaların Amerikan toplumsal belleğinden silinmesine, dolayısıyla bu toplulukların sistematik olarak marjinalize edilmesine hizmet etmektedir.

c. Postkolonyal Feminizm, Maduniyet ve Pocahontas'ta Temsil Politikaları

Postkolonyal feminizm, sömürgecilik sonrası dönemde süreklilik gösteren hegemonik iktidar yapılarını, özellikle cinsiyet,

ırk ve maduniyet eksenlerinde ele alır. Bu kuramsal hattın en etkili isimlerinden biri olan Gayatri Chakravorty Spivak, Batılı söylem rejimlerinin Üçüncü Dünya öznesini nasıl inşa ettiğini, temsil ettiğini ve çoğu zaman susturduğunu sorgular. Spivak'ın meşhur sorusu olan “Madun konuşabilir mi?”, tarihsel olarak bastırılmış öznenin sesinin, egemen anlatılar içerisinde ne ölçüde görünür ve işitilebilir olduğu sorununu merkeze alır. Bu çerçevede Pocahontas filmi, tarihsel bir Yerli Amerikan figürünün Batı'nın evrensellettiği değerler sistemi içerisinde asimile edilerek nasıl tüketilebilir bir “öteki”ye dönüştürüldüğünü analiz etmek için çarpıcı bir örnek sunar (Spivak, 2016, s. 16).

Film, Spivakçı bir mercekten okunduğunda, Batılı sömürgeci anlatının ezilen öznenin tarihsel sesini ve politik gerçekliğini nasıl silikleştirdiği açıkça görülür. Bu susturma pratiği, Barthes'ın mit ve yananlam kavramlarıyla birlikte düşünüldüğünde, görsel estetik aracılığıyla yeniden üretilen ideolojik bir temsil stratejisine dönüşür. Pocahontas figürü, bu bağlamda tarihsel ve kolektif bir yerli kimliğin taşıyıcısı olmaktan ziyade, Batılı bakış için yeniden kodlanmış sembolik bir imge hâline gelir.

Spivak'ın kuramsal perspektifi, Pocahontas karakterinin bedeni üzerinden işleyen görsel ve ideolojik teknolojilerin deşifre edilmesine olanak tanır. Filmdeki ırksal entegrasyon söylemi, anlatı düzeyi ile görsel temsil arasında belirgin bir çelişki barındırır. Anlatı düzleminde karakterin İngiliz sömürgecilerle (ister John Smith ister tarihsel figür John Rolfe olsun) kalıcı bir biyolojik birliktelik ya da evlilik kurması engellenerek gerçek anlamda bir melezleşme ihtimali dışlanır. Buna karşın animasyon estetiği aracılığıyla karakterin bedeni üzerinde yapay ve sentetik bir melezlik inşa edilir. Bu durum, Spivak'ın Batı'nın “Öteki”ni kendi normatif değerleri doğrultusunda yeniden kurguladığı yönündeki tespitini doğrular niteliktedir. Pocahontas, politik ve tarihsel bağlamından kopararak,

yalnızca görsel düzeyde çeşitliliği temsil eden nötr bir simgeye indirgenir.

Karakterin temsiline içkin bir diğer stratejik katman, sömürgeci bakışın cinsiyetlendirilmiş erotizm yoluyla işler hâle getirilmesidir. Tarihsel kayıtlarda çocuk yaşta olan bir figürün, filmde yüksek cinsel çekiciliğe sahip yetişkin bir kadına dönüştürülmesi, onun ırksal “öteki” konumunu yumuşatarak beyaz erkek özne için arzulanabilir kılınmasına hizmet eder. Bu temsil biçimi, Disney’in farklı yapımlarında da tekrar eden bir örüntü sunar (Aladdin, 1992; Mulan, 1998; Moana, 2016). Batılı güzellik normlarıyla uyumlu bu estetik inşa, yerli kadının sömürgeci iktidar tarafından “tüketilebilir bir nesne”ye indirgenmesinin görsel bir stratejisi olarak işlev görür. Pocahontas, yüzeyde güçlü bir figür olarak sunulsa da, politik eylemliliği bastırılmış, edilgen ve tarihsel gerçeklikten kopuk bir temsile hapsedilmiştir.

Postkolonyal feminist okuma, Disney’in görünürde savunduğu “kültürel hoşgörü” söyleminin ardında işleyen hegemonik bir asimilasyon ajandasını açığa çıkarır. Film, sömürgecilik sürecinin yarattığı tarihsel travmaları ve yerli direniş pratiklerini görünmez kılarken, madun kadın figürünü Batılı değerler sistemine eklemlenmiş sentetik bir ikona dönüştürür. Spivakçı analiz, bu temsil stratejisinin yerli kimliğini otantik bağlamından kopararak, sömürgeci iktidarın ihtiyaç duyduğu uysal, tüketilebilir ve tarih-dışı bir forma indirgediğini ortaya koyar.

Bu ideolojik çerçeve, yalnızca Pocahontas karakteriyle sınırlı kalmaz; filmde Powhatan halkının temsiline de yansır. Kabile reisi Powhatan, kızının iradesini yok sayan, uzlaşmayı reddeden ve kaba bir otorite figürü olarak resmedilirken; Kocoum, sömürgeciliğe karşı politik bir direniş öznesi olmaktan ziyade, kıskançlık ve şiddetle tanımlanan bir “tehdit unsuru” olarak kodlanır. Kocoum’un John Smith’i öldürmeye teşebbüs ettiği ve bunun ölümle sonuçlandığı sahnede, “masum beyaz adamın kahverengi kadını kahverengi

erkekten kurtarması” anlatısı yeniden üretilir; sömürgeci tarafın şiddeti meşru ve kaçınılmaz gösterilir.

Son kerte John Smith, işgalci bir asker figürü olmaktan çıkarılarak, “bakir” toprakları imar etmeyi ve henüz “sivilleşmemiş” bir halka medeniyet götürmeyi amaçlayan iyi niyetli bir white savior olarak idealize edilir. Pocahontas ise kabilesinin politik ve diplomatik çıkarlarını savunan bir özne olarak değil, sömürgeci erkeğe duyduğu aşk aracılığıyla tanımlanan bir figür hâline getirilir. Böylece yerli kadın kendi sesiyle konuşamaz; onun yerine, sömürgeci arzusun sesi konuşur. Barthes’ın mit kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, filmde madunun sesi estetik ve duygusal kodlarla susturulmuş; ideolojik hedefler doğrultusunda yeniden biçimlendirilmiş bir temsil rejimi inşa edilmiştir.

Yöntem

Bu makalede nitel araştırma yöntemi olarak “case study” tercih edilmiştir. Araştırmada kuramsal zemin, üç temel yaklaşımın kuramsal sentez yöntemiyle bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Edward Said’in Oryantalizm çerçevesi üzerinden postkolonyal temsillerin nasıl kurulduğu; Gayatri C. Spivak’ın postkolonyal feminizm perspektifiyle yerli kadın temsillerinin nasıl araçsallaştırıldığı; Roland Barthes’ın göstergebilimsel analiz yöntemiyle filmdeki görsel-işitsel göstergelerin ikincil anlamlandırma sistemi olan “mit” düzeyine nasıl dönüştüğü incelenmiştir.

Pocahontas (1995) filmi analiz edilirken, karakter çözümlemesi ve sahne analizi olmak üzere iki temel teknik kullanılmıştır. Karakter çözümlemesi, Pocahontas, John Smith ve Powhatan gibi figürlerin hangi söylemsel rollerle temsil edildiğini belirlemek amacıyla yapılmıştır. Sahne analizinde ise renk, ışık, kadraj, müzik, diyalog, kamera hareketleri ve sembolik imgeler gibi sinemasal göstergeler

Barthes'ın gösteren–gösterilen–mit üçlemesi doğrultusunda çözümlenmiştir.

Bunun yanında çalışma, filmin kolonyal miti nasıl yeniden ürettiğini ortaya koymak için Pocahontas anlatısını Janet Rogers'ın “Pocahontas” adlı şiiriyle karşılaştırarak karşı-anlatı analizi (counter-narrative analysis) uygulamaktadır. Bu karşılaştırma sayesinde, yerli bir kadın şairin sömürgeci sinema anlatısına karşı geliştirdiği direniş söylemi, Disney'in hegemonik temsil stratejilerinin yapı sökülmesine imkân tanımaktadır.

Makale, "Disney'in Pocahontas temsili, Roland Barthes'ın mitoloji kuramı bağlamında, sömürgeci anlatıları hangi mekanizmalarla doğallaştırmakta ve bu mekanizmalar Janet Rogers'ın şiirsel karşı-anlatısında nasıl tersyüz edilmektedir?" şeklindeki temel araştırma sorusuna odaklanmaktadır. Ek araştırma “Barthes'ın ‘mit’ kavramı, sömürgeci ideolojinin popüler kültür metinlerinde doğallaştırılmasını analiz etmek için nasıl bir metodolojik çerçeve sunar? Pocahontas filmindeki görsel ve işitsel göstergeler sömürgeci tahayyülleri meşrulaştırmakta nasıl işlev görmektedir? Janet Rogers'ın şiiri, Disney'in mitolojik anlatısını hangi spesifik stratejilerle yapı sökülme uğratmaktadır? Disney anlatısı ile Rogers'ın karşı-anlatısı arasındaki temsil farklılıkları, kültürel hafızanın inşasında nasıl bir mücadele alanı oluşturmaktadır?” sorularını kapsamaktadır.

Veriler filmde elde edilen sahne betimlemeleri, diyaloglar ve görsel-işitsel göstergeler ile Janet Rogers'ın şiirindeki tematik ve söylemsel yapılar üzerinden toplanmış; ortaya çıkan bulgular kuramsal çerçeve ışığında yorumlayıcı bir yaklaşımla analiz edilmiştir.

Pocahontas (1995) Filminin Analizi

Sömürgeci anlatının semiyotiğini Pocahontas filmi üzerinden incelemek için; eleştirel, toplumsal ve mitolojik boyutları dikkate almamız gerekir. Hikâyeyi basitleştirmek, romantizmi güçlendirmek ve sömürgeleştirme girişimlerini meşrulaştırmak için karakterleri tarihsel kimliklerinden oldukça farklı bir şekilde sunan bu masalsi anlatıyla, tarihsel gerçekler arasındaki temel farkları ortaya koymak; filmdeki karakterlerin, olayların ve kültürel tasvirlerin gerçekte ne kadar farklı olduğunu anlamak ve izleyiciye daha eleştirel bir bakış açısı kazandırmak bağlamında oldukça önemlidir.

Pocahontas

Filmdeki Pocahontas karakteri Disney'in tipik uysal kahramanından farklı, maceracı bir genç kadın figürü olarak inşa edilerek görünüşte modern bir kahraman sunsa da eski toplumsal cinsiyet kalıplarını ve sömürgeci ideolojileri pekiştiren pek çok çelişki barındırmaktadır (Dundes, 2001, s. 354-355).

En temelde, karakterin fiziksel özelliklerine baktığımızda; filmin baş animatörü Glen Keane'in tasvirinin, Pocahontas'ı "tarihsel olarak imkânsız çok etnikli bir beden" olarak yarattığını görürüz. Çünkü Pocahontas'ın kıvrımlı yüzü Afrika; koyu, çekik gözleri Asya; vücut oranları ise Kafkas (beyaz) temellidir. “Sentetik melezleme” (synthetic miscegenation) olarak adlandırılan bu durum Pocahontas'ın animasyon bedenini görsel olarak çok etnikli bir hale getirmiştir (Edwards, 1999, 150-153).

Tarihi Pocahontas (gerçek adı Matoaka'dır) 10-12 yaşlarında olmasına rağmen, filmde 18-19 yaşlarında, “dolgun ve şehvetli bir kadın” olarak tasvir edilmiştir (CBR, 2025). Bu değişiklik, karakterin cinselleştirilmesi olarak yorumlanmıştır. Eleştirmenler onu "kahverengi tenli Barbie bebek" veya "Yerli Amerikalı Barbie"

(Native American Barbie) olarak isimlendirmiştir. (Edwards, 1999, s.155; Ono ve Buescher, 2001, s. 33-34)

Tablo 1 Pocahontas Filmindeki Ana Karakterlerin Analizi

KARAKTERLER	DÜZ ANLAM BOYUTU	YAN ANLAM BOYUTU
 (Gabriel ve Goldberg, 1995, 00:08:08)	Powhatan kabilesinin genç, yetişkin ve güzel prensesi Pocahontas Özgür ruhlı ve babasının evlilik planlarına karşı çıkan biridir.	Şehvetli, yetişkin bir kadın olarak çizilmesi Smith ile arasında romantik bir ilişkinin varlığını meşrulaştırır. Ayrıca kadının estetik kalıplara girmesine neden olan temsillerden biridir.
 (00:01:10)	Pocahontas ile romantik bir aşk yaşayan, yakışıklı maceraperest genç bir adam Kaptan John Smith Ölümü göze alarak tayfaların hayatını kurtaran ve yerlilerle barış sağlayan bir kahraman olarak tasvir edilir.	Sömürgeci amaçlarla ve altın isteğiyle yerlilerin topraklarını işgal eden askerlerin komutanlarından biri olmasının üzeri örtülür.
 (00:07:12)	Kızının evliliğine ve İngilizlerle savaşmaya karar veren ataerkil bir kabile şefi Powhatan	Aslında Powhatan'ın kabilesi ataerkil değil, ana soylu (matrilineal) bir sisteme dayanan ve barışı sağlamak için adım atan bir toplumdur.

Pocahontas'ın kişilik özellikleri ve karakter gelişimi ise ergenlikten yetişkinliğe geçiş teması etrafında şekillenir. O, hızlı akıntılarda kano kullanıp falezlerden suya dalan fiziksel olarak cesur, heyecanlı, enerjik ve başına buyruk bir karakter olarak anlatılır. Nitekim John Smith'in hayatını kurtarıırken “daha soylu, özgeci bir amaçtan ziyade bencil aşk” tarafından yönlendirilmiştir.

İlk eylemlerinde -kano yolculuğu sırasında nehrin sakin yolunu reddedip, nehrin çatallandığı çalkantılı yolu tercih etmesi ve babasının güvence sağlayacağı gerekçesiyle teşvik ettiği Kocoum'un evlilik teklifini reddetmesi gibi- isyankâr tavırlar gözlenirken filmin sonlarında, Pocahontas kişisel arzularını (Smith ile gitme isteği) bir

kenara bırakarak köy halkının ihtiyaçlarına öncelik verir ve onlarla kalır. Bu karar, genç kadınların “bencil ilişkilerden bir başkalarını besleme adanmışlığına ilerlemesi” yönündeki toplumsal beklentileri yerine getirir ve toplumun kız çocuklarına duygularını bastırmaları, bencil değil, özverili olmaları yönünde sinyaller veren bir mesaja dönüşür. (Dundes, 2001, s. 355-357) Aynı zamanda Pocahontas, filmin ana temasını oluşturan kültürel arabulucu rolünü üstlenmiştir. Bu rol, onu gönüllü bir asimilasyon modeli olarak konumlandırır. (Edwards, 1999, s. 155-158; Frymus, 2021, s. 89)

Disney'in Pocahontas temsili; kadın kahramanlık, ahlaki gelişim ve çokkültürlülük gibi görünen kavramları sömürgeci anlatıların temel mitlerini pekiştirecek şekilde ustaca kullanmıştır.

John Smith

Filimde John Smith karakteri, Pocahontas ile romantik bir aşk yaşayan, maceraperest ve kahraman bir genç adam olarak sunulur. Pocahontas ile tanışmadan önce emperyalist ve ayrımcı bir zihniyete sahiptir; macera arzusuyla hareket eder. Ancak Pocahontas'ın etkisiyle, düşüncesinin yanlışlığını görüp içe dönük bir farkındalık geliştirir ve yerlilerin topraklarının kendilerine ait olduğunu itiraf eder. (Dundes, 2001, s. 356-357)

Filmin ana odak noktası John Smith ile Pocahontas arasındaki aşktır; bu, ırklar arası ilişkileri güvence altına almanın birincil yolu olarak sunulur. Gerçeklere baktığımızda ise 26 yaşındaki Smith ile çocuk yaştaki Pocahontas arasında romantik bir ilişki olduğuna dair tarihsel bir kanıt yoktur; bu, 19. yüzyılda yaratılmış bir mittir. Smith'in, Pocahontas'ın kendisini kurtardığına dair ünlü iddiası ise (babasının balyoz darbesinin önüne atıldığı sahne), günümüzdeki çoğu araştırmacı tarafından, ayrıntılı bir evlat edinme ritüelinin parçası olarak kabul edilmektedir. Smith, bu kurtarmayı farklı yorumlamıştır; nitekim yaşanan bu sahneden de ilk yazılı anlatısında (1608) bahsetmemiş, 1624'teki daha kapsamlı

eserine eklemiştir. (Paul, 2014, s. 99-104; Edwards, 1999, s. 151-152; Kilpatrick, 1999, s. 36) Filmde, Pocahontas'ın kurtarmasına karşılık Smith'in şefin önüne atılarak Powhatan'ı vurulmaktan koruması, kültür arasında sembolik bir karşılık yaratır ve barışın sağlanmasında iki karakterin de özverili davranarak kahramanlık ideallerini pekiştirdiğini gösterir. (Edwards, 1999, 158-159)

Powhatan

Algonkin dillerini konuşan yerli kabileler birliği Powhatan'ın yüce şefi ve Pocahontas'ın babası olan Wahunsonacock, İngilizler tarafından ise basitçe kabilesinin adıyla yani "Powhatan" olarak isimlendirilmiş; nitekim söz konusu kişi filmde de Powhatan adıyla sunulmuştur. (Wood, 2017, s. 26; Dundes, 2001, s. 363) Dahası, kızını kabilesinin cesur savaşçısı Kocoum ile evlenmeye zorlayan ve karakteri ataerkil beklentilerle sınırlayan bir şef olarak gösterilmiştir. Pocahontas'ın annesinin kolyesini kızına hediye etmesi de bu ataerkil beklentiye simgelemektedir.

Toplumu ataerkil aile birimleri içine yerleştiren anlatının aksine aslında Powhatan Kabilesi gücün ve mirasın anne soyundan geçtiği anasoylu (matrilineal) bir yapıya sahipti ve kadınların kendi eşlerini seçme hakkı vardı. (Edwards, 1999, 156-157) Film ise bu yapıyı, Batılı izleyicinin daha aşına olduğu ataerkil bir modele dönüştürmüş; Powhatan'ı kızının evliliğine karar veren bir baba figürü olarak göstermiştir. Bunun nedeni kültürel farklılıkları silikleştirerek karmaşık toplum yapısını Batı normlarına uyarlama isteğidir.

Üzerinde durulması gereken diğer nokta ise Powhatan'ın barış noktasındaki duruşudur. Filmde Smith sayesinde öfkesi durulur ve barışı kabul eder. Gerçek tarihe bakıldığında ise 1608'de açlık çeken İngilizlere yiyecek getiren partinin önünde Pocahontas'ın

gönderilmesi, bizzat onun fikri ve barışçıl ilişkiler kurma yolundaki girişimidir. (Wood, 2017, s. 27)

Filmdeki karakterler ve onların etkileşimleri Tablo 1’de incelenmektedir. Bu tablo karakterlerin toplumsal rollerini, ideolojik mesajlarını ve kimliklerini çözümlemek için kullanılmıştır.

Ana karakterler, gerçekliğinden saptırılan, romantize edilen ve basite indirgenen temsillerle sunulurken; yan karakterler ve hayvan tiplerleri de sömürgeciliğin rahatsız edici tarafını (hastalık, toprak gaspı, kültürel yıkım ve sistematik savaşlar) anlatmaktan kaçınarak ideolojik hassasiyetle oluşturulan alt metinlerle tasarlanmışlardır. Bazı gerçek karakterlere ise (örneğin Pocahontas’ın tarihteki gerçek eşi John Rolfe) hiç yer verilmemiştir. Yan karakterlerin temsili göstergebilimsel analizle Tablo 2’de incelenmektedir.

Sahne Analizleri

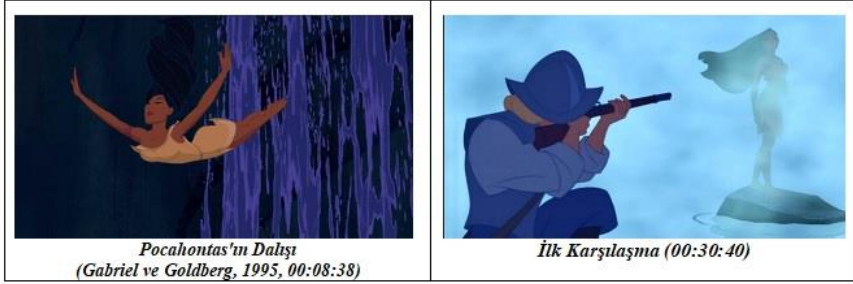
Barthesyen bir analizde, Disney’in Pocahontas (1995) filmindeki sahneler, hikâyenin (gösteren) altında yatan kültürel mitleri ve sömürgeci ideolojileri (gösterilen) ortaya çıkaran sembolik kodlardan oluşmaktadır. Öncelikle filmin görsel anlatımı masalsı bir cennet ve barışçıl romantizm üzerine kuruludur. Atmosfer tamamen saf bir güzellik ve samimiyet çağrıştırmaktadır. Ayrıca sevimli hayvan karakterler hikâyeye daha da eğlenceli ve doğallaştırıcı bir dil katmıştır. Yaratılan etkiyi ve temsil altındaki ideolojiyi göz önüne sermek için, makalede belirli sahneler ayrıntılı olarak incelenmiştir:

Tablo 2 Pocahontas Filmindeki Yardımcı Karakterlerin Analizi

KARAKTERLER	DÜZ ANLAM BOYUTU	YAN ANLAM BOYUTU
 (Gabriel ve Goldberg, 1995, 00:01:25)	Yerlilerin topraklarına gelmeyi ve altın bulmayı isteyen, açgözlü, acımasız, "kötü adam" <i>Vali Ratcliffe</i> Tüm karakterlerden daha şişman yapıda tasvir edilmiştir.	Tarihsel sorumluluk, altın hırsıyla yapıp tutuşan tek bir "kötü adama" yüklenmiştir. Bu durum, kolektif bir sömürgeci eylemin suçunu tek karaktere yıkarak izleyiciyi tarihle yüzleşme yükünden kurtarmaktadır.
 (00:10:30)	Pocahontas'ın babasının onunla evlenmesini istediği "ciddi ve sevimsiz" savaşçı <i>Kocoum</i> John Smith'e saldırdığı için bir İngiliz askeri tarafından öldürülür.	Tarihsel kayıtlara göre Pocahontas'ın ilk kocasıdır. Filmdeki gibi bir İngiliz tarafından öldürüldüğüne dair bir bilgi yoktur; kaderi bilinmemektedir. "İlkel ve ölümcül yerli" mitini temsil eder.
 (00:15:44)	Her duruma sevgiyle yaklaşan, öğüt veren, doğanın koruyuculuğunun temsili bilge ağaç, <i>Büyükanne Söğüt</i>	"Eğer insanlar birbirini severse ve anlamaya çalışırsa, tüm sorunlar çözülür." şeklindeki alt metniyle, filmin; tarihsel bir travmaya sahte ama rahatlatıcı bir çözüm sunmasına yardım eder.
 (00:18:33)	Vali Ratcliffe'in sözünden çıkmayan, yalakalık yapan, saf hizmetkarı <i>Wiggins</i>	Sömürgeci ülkelere uşaklık eden ve onların emrine amade zayıf ülkeleri temsil eder.
 (00:24:22)	Ratcliffe'in lüks içinde yaşayan, zorluk nedir bilmeyen, bencil, zengin köpeği <i>Percy</i>	Hem yerlilerden hem işgalcilerden çok daha rahat ve lüks bir hayat süren Percy, doymak bilmeyen zengin sınıfın temsilidir. Yerlilerin sevimli rakunu Meeko ile sürekli di dır.
 (00:22:38)	Pocahontas'ın sevimli ve obur rakun dostu <i>Meeko</i>	İlk başta Percy ile anlaşamasa da tartışmaları zamanla dostluğa dönüşür. Aralarındaki arkadaşlık, kültür alışverişi ve barışın sembolü olur.

- **Pocahontas'ın Temsili ve Cinselleştirilmesi**

Pocahontas'ın hızlı akıntılarda kano kullanması, yüksek bir falezden suya dalması (00:08:33-00:09:46) ve daha sonra John Smith ile karşılaştığı ilk anlar (00:30:40 – 32:00:00) örnek verilebilir.



Şekil 2 İlk Karşılaşma Sahnesi

Pocahontas'ın fiziksel cesaret gerektiren eylemler sergilemesi, onu diğer uysal Disney kahramanlarından ayıran maceracı bir genç kadın olarak, özgürleşme cephesi altında sunmuş olsa da bu sahneler karakteri şehvetli, enerjik bir metalaştırma figürüne dönüştürür. Pocahontas'ın suyun içinden çıktığı an, John Smith ile karşılaştığı ilk sahne ve kullanılan kamera hareketleri, onun güzelliğini vurgular şekilde tercih edilmiştir. Bu da "emperyal veya soluk tenli erkek bakışı" (imperial or pale male gaze) için bir "ırksallaştırılmış yerli cinsel nesnesi" olarak karakterize edilmesine imkân tanımıştır. Pocahontas'ın bu temsili Yerli Amerikalı kimliğini "tüketime uygun yüzeysel bir çeşitliliğe" indirgemıştır (Dundes, 2001, s. 355; Edwards, 1999, s. 155).

- **İlk Buluşma ve Dil Bariyerinin Aşılması**

John Smith ve Pocahontas'ın tanışıp, birbirilerine kültürlerini öğretmesi ve Pocahontas'ın aniden İngilizce konuşmaya başlaması örnek sahnedir. (00:33:00-00:37:00)



Şekil 3 Tokalaşma (00:36:55)

Smith, Yerlileri "vahşi" olarak görürken, Pocahontas'ın güzelliğiyle büyülenip şiddet eylemini bu sayede durdurur. Pocahontas'ın arabulucu rolünü üstlenmesinde onun "cinselleştirilmiş bedeninin kritik bir rol oynadığı" bu sahnede açıkça gösterilir.

Ayrıca Pocahontas'ın kalp diliyle" Smith'i anlayıp bir anda İngilizce'yi öğrenerek konuşmaya başlaması karakterin sömürgeleştirme eleştirisini bile zaten asimile olmuş bir konumdan yapmasına neden olur. John onun dilini öğrenmez. Pocahontas hayranlık ve merakla onun dilini benimseyiverir. Bu durum onu sömürgeci proje için gönüllü bir "asimilasyon modeli" haline getirir. (Edwards, 1999, s. 155-158)

• **Doruk Noktası: Kurtarma Sahneleri**

Hem Pocahontas'ın Smith'in idamına engel olması hem de sonrasında Smith'in Powhatan'ın hayatını kurtarması örnek sahnedir. (01:07:40 - 01:10:20)

Pocahontas, savaşı ve idamı durdurmak için Smith'in üzerine yatarak onu kurtarır "Onu seviyorum" der ve babasını ikna eder. Ratcliff ise bu barış durumuna tahammül edemez ve Powhatan'ı vurmaya çalışır. Bu sırada Powhatan'ın önüne atılarak şefin hayatını kurtaran Smith vurulur.



Şekil 4 Pocahontas'ın Smith'i Kurtarması

Pocahontas'ın meşhur girişimi, Yerli Amerikalı bir kadının beyaz bir erkeği, kendi halkının "barbarca" infazından kurtarması motifini temsil ederken; Smith'in kabile şefini koruması da yansıtıcı bir fedakârlık eylemini "Anglo-Amerikan bireyciliği ve kahramanlık idealleriyle" sunar. Dundes, 2001, s. 356; Edwards, 1999, s. 159)



Şekil 5 Smith'in Powhatan'ı Kurtarması (01:09:49)

- **Kapanış Sahnesi: Fedakârlık**

Örnek sahne, Pocahontas'ın iyileştirici, fedakâr ve kederli vedasından oluşur (01:11:30- 01:15:00). Pocahontas, Smith'e kabilesinin ona ihtiyaç duyduğunu söyleyerek maceracı ve romantik arzularından vazgeçer. Arzularını bastırıp kendi topraklarında

kalmaya karar verir. Kendi isteklerinden vazgeçmesi, toplumun “fedakâr kadın” olma yönündeki beklentisini yerine getirir. Bu karar ve benmerkezcilikten fedakarlığa doğru ani değişim, "başkasını besleyen baş kadın" (chief nurturer) rolünü pekiştirmiştir. (Dundes, 2001, s. 359)



Şekil 6 Veda (01:13:25)

Bu sahnelere ek olarak filmin içinde alt metinleri olan başka birçok sahne bulunmaktadır. İçlerinden en belirgin olanları Tablo 3'te analiz edilmiştir. Tablolarda yer alan ve filmde seçilen göstergeler, yan anlamlarıyla filmin mitsel boyutuna da gönderme yapmaktadır.

Tablo 3 Diğer Sahne Analizleri

SAHNELER	DÜZ ANLAM BOYUTU	YAN ANLAM BOYUTU
 (Gabriel ve Goldberg, 1995, 00:00:55)	İngiliz denizciler, aileleriyle vedalaşıp gözyaşları ve iyi dileklerle uğurlanırlar.	Onlar yerlilerin topraklarını işgal ve yağmaya giden askerler değil, ailelerinden uzakta kalan adeta fedakâr kahramanlar olarak tasvir edilmişlerdir.
 (00:19:25)	Uşak, Ratcliffe'in kemerini bağlamakta zorlanır. Vali şişman bir adamdır.	Ratcliffe'in açgözlülüğü, doymazlığı ve zenginliği temsili hem şişmanlığıyla hem de kemerin dahi zorlukla takılmasıyla gösterilir.
 (00:33:28)	Yerliler olanları ağaçlardan izlerken, yerleşimci İngilizler doğayı talan edip her yerde değerli maden aramaktadır.	Yerlilerin doğayla uyum içinde yaşamasına karşın, yeni gelenler; büyük bir açgözlülük ve heyecanla kendilerine ait olmayan toprağı adeta sahiplerip kendi amaçları için hareket etmeye başlamışlardır.
 (01:11:32)	Pocahontas'a saygı duyan İngiliz denizciler John'u görmeye gelen genç prensesi şapkalarını çıkararak selamlarlar.	Tarihsel gerçekliğe bakıldığında Pocahontas'ın İngilizler tarafından tecavüze uğradığı, kaçınıldığı, zorla dininin değiştirildiği ve asimile edildiğine dair iddialarla karşılaşılır. Bu sahne ise aksine saygıyla kabul edilen bir kadını göstermektedir.

Filmde analize açık sahneler sadece bunlarla sınırlı değildir. Hikâyede yer alan birçok sembol de göstergebilimsel analize uygundur. Bu unsurların bir kısmı Tablo 4'te incelenmektedir.

Tablo 4 Sembollerin Analizi

SEMBOLLER	DÜZ ANLAM BOYUTU	YAN ANLAM BOYUTU
 (Gabriel ve Goldberg, 1995, 01:06:07)	John Smith'in pusulası Pocahontas'ın ilgisini çekmiştir. Smith bunun ne işe yaradığını anlatır.	Smith'in macera arzusunu ve Yeni Dünya'nın Yerli topraklarını ele geçirmek isteyen sömürgeci teknolojisini simgeler. Aynı zamanda karakterin yolunu belirleyen nesnedir. Pusula öyle büyüleyici bir nesnedir ki gerçek tarihte de Smith, yakalandığında yerlileri bununla etkileyip kandırmaya çalışmıştır.
 (00:12:31)	Kabile şefi Pocahontas'a annesinin kolyesini hediye eder.	Bu kolye aslında Pocahontas'ın Kocoum ile evlenmesini isteyen ataerkil beklentiyi temsil etmektedir. Ayrıca hikâyenin sonunda kolyenin tamir edilip Pocahontas'ın boynunda yerini alması ve Pocahontas'ın Smith'i değil, kendisinden beklenen rol gereği kabilesiyle kalmayı seçmesi aynı zamana denk gelir.
 (01:12:22)	Zengin ve şımarık Percy, yaşadıkları karşısında dönüşüm geçirmiş, çatıştığı rakun Meeko ile arkadaş olmuş hatta yerli kıyafetleri giymiştir.	Percy'in çatışmayı bırakıp yerli kültürü özümsemesi, yerlilerin kıyafetlerini giyip "onlardan biri olması" sömürgeleştirme faaliyetlerini meşrulaştırmak ve sevimlileştirmek adına etkili bir semboldür.

Tüm bunlara ek olarak önemli iki sembolik sahne, birbirini tamamlayan ikili görsellerden oluştuğu için farklı bir kısımda, Tablo 5'te incelenmiştir.

Tablo 5 Diğer Sembollerin İkili Analizi

SEMBOLLER	DÜZ ANLAM BOYUTU	YAN ANLAM BOYUTU
 (Gabriel ve Goldberg, 1995, 00:00:18)  (01:15:31)	Kıvrımlı, simetrik süslemeler, altın yaldızlı görünüm ve kabartmalı oymalarla tipik barok dönemi dekoratif tarzı, hikayenin başında ve sonunda sahneleri çerçevelemek için kullanılmıştır. İlk tabloda “London 1807” yazmaktadır.	Bu çerçeve, sadece bir “kenarlık” değil aynı zamanda izleyiciyi geçmişe taşımayı, tarihi yüceltip anıtsallaştırmayı amaçlayan teatral bir araçtır. Bu çerçevede zenginlik, soyluluk, gösteriş, ihtişam ve güç vurgusu bulunmaktadır. Sömürgeci İngiltere uyguladığı sistemi ve kolonyalist tarihini adeta bir “sanat eseri” gibi sunmaktadır
 (00:47:44)  (00:47:52)	John Smith’in altın aradıklarından bahsetmesi üzerine Pocahontas ona mısır getirir. Altını bilmeyen yerli kadına Kaptan Smith altının ne olduğunu gösterir.	Yerli halk için altın değerinde olan gıdadır, mısırdır. Onlar için altın yenilemez ve işe yaramazdır. Ellerindeki asıl değerli şey mısırdır ve onlarla bunu paylaşmaya hazırlardır. Buradaki temsilde yerlilerin saflığı, cömertliği, çıkarısızlığı İngilizlerin ise her şeyi maddiyata indirgenmesi açıkça görülmektedir. Bir Kızılderili sözü bu sahneyi özetlemektedir: “Son ırmak kurduğunda, son ağaç yok olduğunda, son balık öldüğünde; “beyaz adam” paranın yemeyen bir şey olduğunu anlayacak.”

Tüm bu analizlerden çıkarılabilecek genel sonuç şudur: Pocahontas filmi; olayları romantizme indirgeyen, “sömürgeciliğin yıkıcı sonuçlarını ve yerli halkın maruz kaldığı şiddeti göz ardı eden”, tarihin acı gerçekleri yerine, izleyiciyi rahatlatan ve kolayca tüketilebilen basit bir barış mesajını öne çıkaran bir yapıttır. Filmin yapımcısı James Pentecost, gerçek hikâyenin tahrifinin gerekçesi

olarak, “tarihsel gerçekliklerin (Pocahontas'ın kaçırılması, John Rolfe ile evliliği, genç yaşı gibi) ‘çok uzun ve üzücü’ olmasını” öne sürer. (Kilpatrick, 1995, s. 36) Ancak unutulmamalıdır ki, filmin danışmanlarından biri olan Powhatan üyesi Custalow McGowan'ın (CBR, 2025) da belirttiği gibi: “Bir ulusun tarihini değiştirdiğinizde onlara saygı göstermiş olmazsınız.”

Janet Rogers: Pocahontas'ın Şiirsel Karşı-Anlatısı

Janet Rogers'ın "Pocahontas" eserine yönelik bu inceleme, sömürgeci süreçte kökleşmiş ve şair tarafından "Beyaz Yalanlar" şeklinde isimlendirilmiş kronolojik kurguların geçersiz kılınmasını temel alır. Çalışma, yerli toplumların belleğinden silinmek istenen özgün kimliklerini koruma altına almayı ve bu halkların maruz kaldığı tarihsel kederi somut bir şekilde gün yüzüne çıkarmayı gaye edinir.

Rogers'ın yaklaşımı, Batılı literatürde genellikle "kurgu" veya "mit" olarak yaftalanan yerli anlatılarının aksine, bu hikâyelerin halkın gerçek deneyimlerini yansıtan "sahici bir görüş" olduğu inancına dayanmaktadır. Bu bağlamda eser, sömürgeci süreçte sistematik olarak unutturulmaya çalışılan yerli kimliğini ve halkın maruz kaldığı tarihsel acıları kayıt altına alarak, kolektif hafızayı yeniden inşa etmeyi hedefler (Farajullah, 2023, s. 2).

“Her zaman var olacak.

Bilmediğimiz şeyler bir sır,

Bir ders,

Özgürleşmeyi bekleyen bir yalan.

Buna dair koca bir tarih” (26-33)

Janet Rogers, Sacajawea, Pocahontas ve Laura Secord gibi tarihsel açıdan kritik öneme sahip şahsiyetlerin yaşam öykülerini ele alırken, yerli kültürünün temel taşı olan sözlü gelenek

mekanizmasını korumaya özen gösterir; bu figürleri, sömürgeci literatürün onlara biçtiği rollerden sıyrarak, hikâyeleri sözlü miras yoluyla devralan kendi halkının perspektifinden yeniden anlatır. Bu, yalnızca didaktik bir anlatı biçimi değil; yerli halkın tarihsel varlığını ve soyunu zamana karşı koruma stratejisidir.

Sömürgeci güçler ve "uygar" olarak tanımlanan toplumlar, yazılı olmayan bu aktarım biçimini "ilkel" olarak yaftalayıp güvenilirliğini sorgularken; Rogers, bu hiyerarşiyi tersyüz eder;" Red Earth, White Lies" şiirinde de belirttiği üzere, Batı'nın "resmi tarih" adı altında sunduğu yazılı belgeleri gerçeklikten uzak bir "kurgu" olarak nitelendirir.

Rogers'a göre nesiller boyu aktarılan sözlü bellek, sömürgeci ideolojinin ürettiği yapay metinlerden çok daha yüksek bir hakikat değeri ve güvenilirlik taşımaktadır. Popüler kültürde Pocahontas figürü, büyük oranda Disney'in romantize edilmiş ve kurgulanmış anlatısı üzerinden tanınmaktadır ancak Janet Rogers, "Pocahontas" adlı şiirinde bu karakteri egemen sinematik anlatının dışına çıkararak radikal bir biçimde yapı-söküme uğratar. Rogers'ın temel savı, Pocahontas'ın sömürgeci bir mit olmaktan ziyade, kanlı canlı ve tarihsel bir özne olarak hatırlanması gerektiğidir. Mevcut popüler kültür kurgusunda karakterin adına atfedilen duygular ve sözler, aslında şahsın kendi iradesini yansıtmamaktadır (Farajullah, 2023 s. 2).

Şair, Pocahontas'ı kendisi için inşa edilen yapay imajdan arındırarak, Virginia ormanlarında çocukluğunu yaşayan doğal bir insan profiliyle sunar. Karakterin tarihsel kimliğine dair yapılan incelemeler, yaygın olarak bilinen isminin aslında bir lakap olduğunu ortaya koymaktadır. "Pocahontas" kelimesi "oyuncu", "şakacı" ya da "hareketli çocuk" gibi anlamlara gelmekle birlikte; karakterin 1596 yılındaki doğumuyla birlikte aldığı asıl isim "Amonute"dir. Bununla birlikte, "tutuşturmak" veya "aydınlatmak" manasına gelen "Matoaka" ismi de onun mahrem ve gerçek

kimliğinin bir parçasıdır. Rogers, bu isimleri ve gerçek yaşam parçalarını hatırlatarak, sömürgeci anlatının üzerini örttüğü hakikati yeniden gün yüzüne çıkarmayı hedefler (Farajullah, 2023 s. 3).

Pocahontas pek çok kardeşten biri olmasına rağmen yer aldığı kabiledaki en gözde bireydi. (Custalow ve Daniel, 2007).

“Ben bu dünyaya girerken annem dünyadan ayrıldı

Doğduğum günden beri babamın prensesiydim.

1500’lerin sonunda buralarda dolaşırdık.

Sosyal konumlarımızı ayırt edemeyecek kadar küçüktük.

Yaratıcı kimin kim olduğunu görebiliyordu

Ve önemli olan tek şey buydu” (1-6)

Şiirin ilk altı dizesi, Pocahontas’ın sömürgeci hiyerarşiye girmeden önceki "safiyet" dönemini betimler ancak bu safiyet, karakterin “maduniyet” sürecine girmesiyle son bulur. Rogers, madunun sesini geri kazanmak için onu henüz sessizleştirilmediği, babasının koruması altındaki özgürlük döneminden başlatır. Rogers, "babanın prensesi" vurgusuyla, karakterin sömürgeciler tarafından bir araç olarak kullanılmadan önceki asaletini ve kabile içindeki değerli konumunu tesciller.

Janet Rogers, şiirinde Pocahontas’ın bir yetişkin olarak üstlendiği rolleri detaylandırarak, yerli bir kız çocuğunun büyüme sürecinde kazandığı yetkinlikleri ve toplumsal sorumlulukları titizlikle sergileyerek somutlaştırılır:

“Odun toplamak, ev inşa etmek, gıda yetiştirmek, hazırlamak ve sunmak.

Öğretmek, çocuk doğurmak, ateşi korumak, giyinmek, yıkamak, çömlek yapmak.

Oymacılık, et işleme, aşk yapmak, deri tabaklamak, hasat etmek.

Su taşımak, dikiş dikmek, çocuk büyütme, uykuya dalmak ve hepsini yeniden yapmak.” (23-27)

Bu betimleme, Pocahontas’ı sömürgeci anlatıların ona yüklediği romantik "kurtarıcı" rolünden koparıp, eylem gücü yüksek olan bir özne olarak konumlandırır. Yerli kadının doğa üzerinde kurduğu bilinçli ve yetkin hakimiyeti simgeler ve Pocahontas'ın "eğitilmesi gereken bir vahşi" olmadığını kanıtlar.

Powhatan ve Smith arasındaki etkileşim, özünde bir "takas diplomasisi"dir. Smith, yerli halkın temel ihtiyaçları karşılığında Avrupa teknolojisini sunmakla yükümlüdür fakat sömürgeci genişlemeciliğin bir yansıması olarak Smith’in tek taraflı kazanç arayışı ve artan talepleri, Powhatan’ın bu ittifakı sonlandırmasına yol açmıştır. Rogers, dizelerinde bu süreci sömürgeci hırsın bir ifşası olarak ele alır; yerleşimcilerin "karşılıksız alma" arzusunu, yerli halkın toprak ve kaynakları üzerindeki ilk ihlali olarak konumlandırır; şiirinde John Smith ve Pocahontas arasındaki ilişkiyi çevreleyen romantik efsaneleri kesin bir dille reddeder. Rogers, “Kahraman İngiliz” figürünü, bir kahraman olmaktan ziyade “madun” toplumu tarafından "aptal" olarak görülen bir yabancı olarak tasvir eder. Rogers, iki karakter arasındaki bağı şu dizelerle netleştirir. Rogers, John Smith’i yerli halkın merakla izlediği "kafesteki bir yabancıya" dönüştürür. Romantizmin reddi, sadece bir kişisel tercih değil, sömürgeci ideolojinin meşruiyet zeminini ortadan kaldıran siyasi bir hamledir:

“Adı John’dü.

Amcam tutsak etti onu.

Sergiledi bir ganimet gibi, ele geçirilmiş kaptanını.

Sundu babama bu mavi gözlü İngiliz’i.

Aptal derlerdi ona, gafil bir yabancı.” (28-34)

Barthesyen bir bakış açısıyla incelendiğinde, Disney ve sömürgeci literatür, John Smith ve Pocahontas arasındaki ilişkiyi "aşkın gücüyle iki dünyayı birleştiren" bir mit olarak pazarlar. Rogers ise "O anlamda birlikte olmadık" dizesiyle bu miti doğrudan reddeder; Smith'i bir "ganimet" ve "gafil bir yabancı" olarak tanımlar. Bu durum, Barthesyen anlamda, yapay bir kutsallığın sökülüp atılmasıdır.

“Onunla beraber ünlü olduk.

Birlikte anıldık ama hiçbir zaman

O anlamda birlikte olmadık.” (35-37)

Pocahontas'ın yardımları aşk ve tutkudan ziyade erdemli karakteriyle ilgilidir. Janet Rogers, "Pocahontas" şiiri aracılığıyla, yerleşik tarihsel anlatıdaki “suçlu” ve “masum” rollerini yer değiştirerek, "vahşet" kavramını sömürgeciliğin bir ontolojik niteliği olarak yeniden tanımlar; yerli halkların meşru müdafaasını barışçıl bir direnç olarak konumlandırır. Janet Rogers, Pocahontas'ı, sömürgeci anlatıların ona dayattığı "beyaz adama hayranlık duyan masum genç kız" stereotipinden tamamen uzaklaştırır. Babası Powhatan, John Smith'in infazına karar verdiğinde; Pocahontas'ın araya girişi duygusal bir dürtüden ziyade, derin bir etik sorumluluk ve yerli dünya görüşünün bir yansımasıdır:

“Hayır baba, gitmesine izin ver.

Bizim gibi hayatta kalmaya

Çalışanlara karşı nazik olmamız gerekmez mi?

Bu adamın da bizim gibi iki bacağı,

İki kolu var; bırak yaşasın.” (38-48)

Rogers, bu dizelerle Pocahontas'ı sömürgeci bir kurgudan, evrensel bir etik figüre dönüştürür.

“Onların sıradan ve düşmanca yollarına,

Sarhoş edici bir iksirdim ben.

Ödediğim her ziyaretten sonra,

Herkes istediğini almış olurdu.” (61-64)

Geleneksel anlatılarda Pocahontas'ın “vahşi prenses” olarak mitleştirilmesine karşın Rogers, “sarhoş edici bir iksir” (61) benzetmesiyle bu miti yapı söküme uğratar. Burada “iksir”, ruhani bir güçten ziyade, sömürgecilerin saldırganlığını ve açlığını yatıştırmak için kullanılan fonksiyonel bir araçtır. İksir benzetmesi, sömürgecinin vahşetini dindiren fakat Pocahontas'ı gitgide yaralayan ve tüketen sancılı bir fedakârlık döngüsüdür.

Bu doğrultuda şair, Pocahontas'ın kaosu yatıştırma ve yaşamı savunma noktasındaki üstün gayretini, toplumsal yaraları saran simyasal bir şifa kaynağı imgesiyle başarılı bir şekilde somutlaştırır.

“Babamın planı ormana çekilmek

Ve onlar uykudayken pusu kurmaktı.

Ama Bay Smith beni kenara çekti ve ömrümce

Hiç yalan söylememiş biri olarak, ona gerçeği verdim.” (71-74)

Pocahontas'ın biyografisi, sömürgeci romantizmin ötesine geçildiğinde, yerli halkların maruz kaldığı sistemik şiddetin bir kroniği niteliğindedir. Modern yerli çalışmaları, onu sıklıkla Kayıp ve Katledilen Yerli Kadınlar (Missing and Murdered Indigenous Women-MMIW) hareketinin tarihsel bir izdüşümü olarak değerlendirir. Roland Barthes'a göre sömürgeci mitler, yerli halkın sömürgeciye yardım etmesini uygarlığa duyulan sempati ve hayranlık olarak sunar. Rogers ise Pocahontas'ın babasının pususunu John Smith'e haber vermesini (71-74), mitleştirilmiş bir “sadakat”

olarak değil, Pocahontas'ın kişisel dürüstlük ahlakı üzerinden tanımlar. şair, Pocahontas'ın bu eylemini mitleştirilmiş bir "vatan hainliği" veya "beyaz adam sevgisi" olmaktan çıkarıp, "mrmce hiç yalan söylememiş biri" (73) vurgusuyla bireysel bir onur meselesine indirger; bu hamle, Barthesyen anlamda politik bir tercihin mizaç özelliği gibi sunularak doğallaştırılmasını engeller; eylemin ağırlığını ve trajik bedelini görünür kılar. Rogers, Pocahontas'ın John Smith'e yardım etmesini romantik bir "yardım" olarak değil; yerli ahlakının sömürgeci pragmatizm tarafından suistimal edilmesi olarak okur. Bu an, Pocahontas'ın bir prenesten "rehineye" ve modern tarihin "kayıp kadın" (MMIW) fiğrne dönüştüğü trajik kırılma noktasıdır (Farajullah, 2023 s. 5-7).

Janet Rogers, sömürgeci anlatıların "uygarlaştırıcı bir sevgi" olarak sunduğu Pocahontas ve John Rolfe evliliğini, derin bir ontolojik kopuş ve sessizleştirilmiş bir şiddet vakası olarak yeniden tanımlar; şair, karakterin duyduğu derin yabancılaşmayı ve babasının sevgisinden mahrum kalışını ön plana çıkararak, bu evliliğin ardındaki kolonyal şiddeti ifşa eder. Böylece, tarihsel metinlerdeki "romantik aşk" mitini yıkarak yerine zoraki bir asimilasyonun ve kaybedilen bir aidiyetin trajik öyküsünü yerleştirir.

“Bunu aşk için mi yaptım?

Babamın sevgisini bir daha asla bilemeyeceğim.” (118-119)

Bu evlilik, kolonizasyonun kimliğe yüklediği "içselleştirilmiş esareti" simgeler. Rogers, Pocahontas'ın evliliğini "mutlu son" olarak değil; yerli onurunun ve ailevi aidiyetin sömürgeci pragmatizme kurban edildiği bir yas süreci olarak okur, kolonyal zihniyetin devamı olarak nitelendirir. Rogers'a göre bu evlilik, duygusal bir bağ değil; Rolfe'un tütün ticaretini büyütmek ve yerli kaynaklarına sızmak için kullandığı stratejik bir “araç”tır.

“Bana dilini öğretti

Ve evlendikten sonra halkıma tütün getirdi.” (112-113)

Rolfe, Pocahontas ile evlenerek yerli topraklarına "sızma" hakkı elde etmiş ve bu evliliği tütün ticaretini büyütmek için stratejik bir sermaye olarak kullanarak kolonizasyonun ekonomik motivasyonunun en net ifadesi olarak nitelendirilmektedir. Geleneksel anlatılarda Pocahontas’a İngilizce öğretilmesi "eğitim", evliliği ise "kutsal bir birliktelik" olarak mitleştirilir. Rogers, bu bölümde Pocahontas’ı sömürgeci tarihin sunduğu "Lady Rebecca" kimliğinden uzaklaştırarak; ticaret imparatorluğunun temellerini atmak için kullanılan, dili ve bedeni sömürülmüş bir "kolonyal kurban" olarak resmeder. Hikâyenin bütün versiyonlarında, esir alınan sömürgeciler ve tazminat süreci aynı şekilde ilerler ve Janet Rogers’ın hikâyesi de bunu doğrular:

“İngilizler tarafından fidye için esir alındılar.

Fiyat olarak silahlar ve

Kendi adamlarının serbest bırakılması istendi.” (92-95)

Moore Branch gibi yazarların belgelerinde dile getirilen sistemik tecavüz iddialarına karşılık Rogers; Pocahontas’ın "prens" kimliğinden gelen zarafetini ve sarsılmaz duruşunu ön plana çıkarır. Rogers için Pocahontas’ın hayatta kalma başarısı, bir kurbanın çaresizliği değil; onun sahip olduğu karizmatik etkinin sömürgeci zihniyette yarattığı "saygı ve çekince" ile doğrudan ilişkilidir (Farajullah, 2023 s. 6). Bu yaklaşım, tarihsel şiddetin inkârı değil; yerli kadının özneselliğini yalnızca mağduriyet eksenine hapsetmeye karşı bir poetik dirençtir

Şair bu vurgusuyla, karakteri salt bir şiddet nesnesi olmaktan çıkarıp, kendi varoluşsal asaletiyle hayata tutunmayı başarmış güçlü bir özne olarak yeniden konumlandırır.

“Özel bir statüye sahip olduğum

Ve kız çocuksu bir çekicilikle kutsandığım için

Zarardan kurtuldum ve

Onun yerine alındım.” (96-98).

Gayatri Spivak’ın maduniyet tartışmalarında, ezilen öznenin maruz kaldığı şiddet genellikle onu sessiz bir kurbana dönüştürürken Rogers, Pocahontas’ı sadece bir fidyeye nesnesi değil; sömürgeci zihniyette bir saygı ve uyandıran, karizmatik bir özne olarak resmeder. Bu, madunun sadece maruz kalan değil, sahip olduğu kültürel ve kişisel sermaye ile şiddetin akışını değiştiren bir eylem gücüne sahip olduğunu kanıtlar. Moore Branch gibi yazarların belgelerinde dile getirilen sistemik tecavüz anlatıları, Pocahontas’ı tarihsel bir "kurban" mitine hapsederken; Rogers bu miti yapı söküme uğratar. Şair, karakterin uğradığı zarardan kurtuluşunu (98) mitsel bir mucizeye değil, onun seçkin kimliğine bağlar. Bu hamle, Barthesyen anlamda "zayıf yerli kadın" imgesini yıkararak yerine sarsılmaz bir duruşa sahip tarihsel bir figürü koyar.

Rogers’a göre Pocahontas, kolonyal düzene uyum sağladığı takdirde "ıslah edilebilecek" yerli kadın tipolojisinin bir kanıtı olarak sunulmuştur. Bu durum Disney’in, sömürgeci yönetimin kamuoyuna yönelik yürüttüğü geniş kapsamlı bir propaganda stratejisinin parçasıdır. Rogers, bu kurgusal "tercih" illüzyonunun, sömürgeci şiddeti meşrulaştıran ve işgalin ahlaki sorumluluğunu gizleyen bir araç olduğunu vurgular. Böylece Pocahontas, sömürgeci topluma sunulan "ehlileştirilmiş yerli" imgesinin vitrini haline getirilerek, kolonyal tahakkümün hayırseverlik maskesi altında gizlenmesine hizmet etmiştir.

Sömürgeci yönetim, Pocahontas’ın "Lady Rebecca"ya dönüşümünü mitleştirerek; işgali, "vahşilerin uygarlaşma yolculuğu" olarak sunar. Barthesyen anlamda bu mit, sömürgeci

şiddeti bir kenara itip, yerine "ıslah edilebilirlik" illüzyonunu koyarak işgalin gerçek yüzünü perdeler. Gayatri Spivak'ın maduniyet tartışmalarında, egemen güç maduna sadece kendi belirlediği sınırlar içinde "konuşma" veya "var olma" hakkı tanır. Rogers'ın belirttiği "hayatta kalmak veya yok edilmek" ikilemi, madunun önüne sürülen sahte bir tercihtir. Madun burada gerçek bir tercih yapmaz; sadece sömürgecinin hayatta kalma şartı olarak sunduğu "itaat" eylemini gerçekleştirmek zorundadır. Rogers, Pocahontas üzerinden bu ikilemi ifşa ederek, madunun iradesinin sömürgeci şiddeti aklamak için nasıl gasp edildiğini gösterir.

Rogers'a göre Pocahontas'ın İngiltere'deki fiziksel çöküşünü biyolojik bir hastalık olmanın ötesinde; Pocahontas'ı ölüme sürükleyen asıl nedenin, kolonyal yaşamın beraberinde getirdiği yapay kısıtlamalar olduğunu savunur ve yerli yaşam tarzına atfedilen oryantalist nitelemeleri tersyüz ederek, bu hayatı doğayla bütünleşik ve sahici bir varoluş biçimi olarak sunar. Yerli ontolojisindeki bu şeffaflık ve özgürlük; Pocahontas'ın ana vatanındaki prenseslik dönemi ile İngiliz saray protokollerinin katılığı arasındaki karşıtlıkta somutlaşır. Böylece Rogers, Batılı anlamda uygarlık olarak sunulanın aslında "ruhu daraltan bir kafes", "vahşet" olarak damgalananın ise hakiki insani özgürlük olduğunu ifade eder:

"Babamın tanıdığı ve onayladığı genç bir adamla evlendim.

Bu evlilikten hiçbir şey kaybetmedim.

Prenses tacım daha da büyüdü.

Onunla yaşadım ama kendi kararlarımı kendim verdim.

Özgürlük sürekli yoldaşımdı.

Doğam gereği gelip giderdim ve istediğim kişilerle iletişim kurardım." (81-89)

Rogers, Pocahontas'ın ağzından İngiliz sarayını betimlerken bu mitsel hiyerarşiyi yıkıma uğratar. Kraliçe figürü, Barthesyen

anlamda mitleştirilmiş bir "iktidar ve ihtişam" sembolü olmaktan çıkarılıp; "altın bir tahtta üzüntüsüyle oturan", doğasına aykırı yaşayan trajik bir esire dönüştürülür. Rogers, Batı'nın "uygarlık" mitini bir ruhsal hapishane, yerli yaşamındaki "vahşeti" ise "özgürlüğün sürekli yoldaş olduğu "hakiki" bir varoluş olarak yeniden tanımlar. İngiliz yaşam tarzının yapaylığı, Pocahontas'ın gerçekliğiyle olan bağını koparmıştır. Rogers'a göre bu ruhsal mülksüzleşme, kolonizasyonun en yıkıcı etkisidir.

"Pocahontas'ın tasvir ettiği Britanya kraliçesinin hayatı şöyledir:

Her renkten taşlarla süslenmiş bir kadın.

Altın bir tahtta üzüntüsüyle oturuyordu.

Gerçek bir dostu hiç tanımamıştı.

İnsanların her gün kendi doğalarına aykırı yaşamalarını izlerken

Merhametim kafa karışıklığına dönüştü.

Hiç özgürlüğü bilmediler mi?

Kalbim, yas tutan bir dul tarafından dokunuldu." (101-110)

Janet Rogers, Pocahontas'ın esaret öncesi yaşamı ile İngiliz monarşisinin temsil ettiği hayat tarzını karşılaştırarak sömürgeci uygarlık paradigmasını eleştirir. Şair; İngiliz kraliçesinin tacını ruhsal bir ağırlık ve sahte bir parıltı olarak nitelerken, Pocahontas'ın statüsünü onun özgürlüğünü artıran doğal bir güç olarak sunar. Rogers'a göre kolonyal toplum, kendi doğasına aykırı davranmak zorunda kalan "arkadaşsız" bireylerden oluşurken; yerli ontolojisi, bireyin doğayla ve toplumla olan dürüst ilişkisini korumasına olanak tanır. Bu bağlamda, Pocahontas'ın "özgürlüğü" sadece bir fiziksel durum değil, sömürgeci dünyada karşılığı olmayan etik ve ruhsal bir üstünlüktür.

Janet Rogers'ın şiirindeki hüznünlü atmosfer, Pocahontas'ın sömürgeci topraklardaki yaşamının aslında bitmek bilmeyen bir eve dönüş arzusuyla geçtiğini duyumsatır. Beyaz yerleşimcilerin yarattığı "uygarlaşmış ve memnun" Pocahontas efsanesinin aksine, tarihsel veriler onun ana vatanına duyduğu derin özlemi işaret eder. Pocahontas Virginia'ya dönme teşebbüsü sırasında yolda yaşamını yitirdiğini aktarılır; bu ölümü sadece fiziksel bir yetersizliğe değil, radikal bir kültürel yabancılaşmayla alakalıdır; iki zıt toplum ve coğrafya arasında kalan bireyler için "kendi topraklarından ve kültüründen koparılma riski", varoluşsal bir tehdit oluşturmaktadır (Tilton,1994, s. 184). Bu bağlamda Pocahontas'ın vefatı, sömürgeci bir dünyada kimliğini ve köklerini yitirmenin, bir bireyin ruhunda yarattığı telafi edilemez hasarın tarihsel bir kanıtıdır.

Janet Rogers, şiirinin kapanış dizelerinde (128-137) Pocahontas'ın erken yaşta vefatını, sömürgeci sistemin birey üzerindeki etik ve kültürel yıkımının mutlak sonucu olarak analiz eder. Rogers'a göre Pocahontas'ı ölüme sürükleyen "hastalık", kolonyal pragmatizm tarafından suistimal edilmesinden kaynaklanır. Bu bağlamda Pocahontas'ın ölümü, sömürgeci anlatılarda sunulanın aksine bir trajedidir çünkü kolonyal asimilasyonun aslında bir hayatta kalma başarısı değil, bir yok oluş süreci olduğunu tesciller:

“Ölümüm sefildi

Ama bekleniyordu.

Diğerlerinin arasında yaşamak

Ve şerefimi takas etmek

Onların arasında bir yer edinmek için.” (128-37)

Barthesyen bir bakış açısıyla incelendiğinde bu ölüm, bir "başarı hikâyesinin" finali değil; yapay bir kimlik inşasının altında ezilen sahici bir benliğin çöküşüdür. Gayatri Spivak'ın maduniyet tartışmalarında, ezilen öznenin egemen sistem içinde bir yer

edinmesi, genellikle kendi özgün sesinden ve onurundan vazgeçmesiyle mümkündür. Rogers'ın vurguladığı "onurunu takas etmek" (132-37) kavramı, madunun sömürgeci düzende kabul görmesinin tek şartının ontolojik bir intihar olduğunu gösterir.

Postkolonyal feminist kuram, yerli kadın bedeninin metalaştırılarak sömürgeci devletler arasında bir "pazarlık nesnesi" haline getirildiğini savunurken; Rogers'ın perspektifinde Pocahontas, Powhatan konfederasyonu ile sömürgeciler arasındaki siyasi manevraların arasında kalmışlığın bir simgesidir. Onun kendisini ve onurunu feda etmesi, sadece bireysel bir kayıp değil, yerli bir kadının bedeni ve hayatı üzerinden yürütülen kadın istismarına dikkat çeker.

Sonuç

Bu çalışmada; popüler kültürün ideolojik aygıtları ile sanatsal karşı-anlatıların tarihsel hakikati inşa etme ve manipüle etme süreçleri, Pocahontas (1995) filmi üzerinden disiplinlerarası bir düzlemde incelenmiştir. Elde edilen bulgular, Walt Disney gibi küresel kültür endüstrisi aktörlerinin, kitle iletişim araçlarını yalnızca birer eğlence vasıtası olarak değil, aynı zamanda hegemonik Batılı değerleri evrensel normlar olarak meşrulaştıran birer "ahlaki eğitmen" rolünde, propaganda aygıtı olarak kullandığını göstermektedir. Roland Barthes'ın göstergebilimsel (semiyotik) kuramı ışığında bakıldığında, Disney anlatısı sömürgeciliğin kanlı tarihini mitler aracılığıyla doğallaştırarak yeniden inşa eder. "Liberal çoğulculuk" maskesi altında sunulan bu sentetik melezlenme süreci, kültürel farklılığı tüketilebilir bir estetik nesneye indirgerken, özünde yerli kimliğini Euro-Amerikan merkezli bir asimilasyon potasında eritmeyi amaçlamaktadır.

Gayatri Spivak'ın "Madun Konuşabilir mi?" sorusuyla zirveye ulaşan temsil krizi, Pocahontas örneğinde sarsıcı bir epistemik şiddet alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Disney'in kurguladığı karakter,

madunun özgün sesinin tamamen yok sayılarak yerine emperyal fantezilerin yerleştirildiği ırksallaştırılmış bir figürdür. Yerli kadının "esmer bir Barbie bebek" prototipine dönüştürülerek gerçeklikten uzak ve tarih dışı bir sembole hapsedilmesi, sömürgeci erkeğin bakışını meşrulaştırmakta ve sömürgeciliğin yarattığı gerçek sosyo-politik yıkımı tarihten ve kolektif bellekten silmektedir. Bu noktada Janet Rogers'ın "Pocahontas" şiiri, Barthesyen anlamda bir karşı anlatı olarak devreye girmektedir. Rogers, Disney'in sunduğu "Beyaz Yalanları" yapı söküme uğratarak, karakteri romantize edilmiş bir efsaneden koparıp; onuruyla hayatta kalmaya çalışan, sömürgeci pragmatizmin kurbanı olan ve yabancı topraklarda sessizce can veren gerçek güçlü bir kadın figürü olarak yeniden kaydetmektedir.

Rogers'ın "kahverengi yüzü" ile yazdığı aslına uygun tarih, sömürgeci propaganda normuna karşı bir direniş ve tarihsel bir yas tutma yolculuğudur. Şair, madunun acısını, edilgen olarak sunulan kadın figürünün acısını ve travmasını görünür kılarak, egemen sistemin sunduğu yeniden yapılandırılmış efsanevi dünya formunu parçalamaktadır. Sonuç olarak gerek sinemanın gerekse edebiyatın sunduğu temsillerin, güç ve bilgi ilişkilerinden bağımsız olmadığı aşikârdır. Temsil, gerçekliği yansıtan pasif bir ayna değil, onu ideolojik kodlarla aktif olarak inşa eden bir güçtür. Disney'in asimilasyonuna sahip "cennet" kurgusu karşısında; Rogers'ın hüznü ve hakikat odaklı şiir anlatısı, kültürel çalışmaların en yegâne gayesini hatırlatmaktadır: Kimin, kimi, hangi amaçla temsil ettiği sorunsalı...

Nihai bir değerlendirme yapıldığında; bir imgeyle doğrudan tartışmak oldukça zor görünse de o imgenin ardındaki kodları çözümlemek ve yapı söküme uğratmak, madunun masumluğunu yok sayan kurgusal hapishanelerin kapılarını aralamanın yegâne yoludur. Bu çalışma, madunun sesini geri kazanmanın ve tarihin üzerindeki kolonyal sömürü süsünü kaldırmanın, toplumsal barış ve tarihsel

adalet arayışında vazgeçilmez bir adım olduğunu ortaya koymaktadır. Gerçeklik beyaz perdede farklı bir şekilde sunulsa da "Lady Rebecca" maskesinin ardındaki Matoaka'nın sesini duyabilmek, sömürgeci kurguların yapı söküne uğratılmasıyla mümkündür.

Kaynakça

Allen, P.G. (2003). Pocahontas. *Speaking Volumes*, Florida.

Argun, E. (2021). Kızılderililer Nasıl Yok Edildi? *Tarih Kritik Dergisi*, 7(2), 144-147.

Arslan, L. & Yıldız, S. (2023). Amerika Kıtasında Kolonizasyon ve Birleşik Devletlerin Kuruluşu. *DÜMAD (Dünya Multidisipliner Araştırmalar Dergisi)*, 6 (Prof. Dr. Durmuş Ali Arslan Özel Sayısı), 242-260.

Aydın, D. (2016). Göstergebilim ve Sinemada Propaganda Kodları. *Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi* (43).

Bağder, D. (1999). "Sinema Göstergebilimi". *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*. (10) 143–152.

Berger, J. (1993). *Görme Biçimleri* (Çev. Y. Salman). Metis Yayınları, İstanbul.

Clements, R., & Musker, J. (Yönetmenler). (1992). *Aladdin* [Film]. Walt Disney Pictures.

Clements, R., & Musker, J. (Yönetmenler). (2016). *Moana* [Film]. Walt Disney Pictures.

Cook, B., & Bancroft, T. (Yönetmenler). (1998). *Mulan* [Film]. Walt Disney Pictures.

Coşkun, İ. (2012). Kristof Kolomb'un Günlükleri. *İstanbul University Journal of Sociology*, 3(6), 107-116.

Dastarlı, E. (2020). Kimlik, Madun, Öteki... Postkolonyal Teoriler Bağlamında Çağdaş Sanatı Tartışmak. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(8), 85-104.

Dirlik, A. (2008). *Postkolonyal Aura: Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi* (Çev. G. Doğduaslan; 2. baskı). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

Dundes, L. (2001). Disney's Modern Heroine Pocahontas: Revealing Ageold Gender Stereotypes and Role Discontinuity Under a Façade of Liberation, *The Social Science Journal*, 38:3, 353-365, DOI: 10.1016/S0362-3319(01)00137-9

Edwards, L. H. (1999). The United Colors of "Pocahontas": Synthetic Miscegenation and Disney's Multiculturalism. *Narrative*, 7(2), 147–168. <http://www.jstor.org/stable/20107179>

Erece, B. (2023). "Koloniden Devlete: Yerleşim Koloniciliği Ekseninde Kuzey Amerika'daki İngiliz Kolonilerinin Devlet Haline Gelme Süreci". *Süleyman Demirel Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 13(2), 995-1047.

Erkman-Akerson, F. (2005). *Göstergebilime Giriş*. Multilingual Yabancı Dil Yayınları, İstanbul.

Farajullah, N. Z. (2023). Debunking the White Lies in Janet Rogers's Poem "Pocahontas". *Kurdish Studies*, 12(1), 2895-2904.

Frymus, A. (2021). Pocahontas and Settler Colonialism in Early Film, 1907–1910. *Journal of Cinema and Media Studies*, 60(3), 83–103. <https://www.jstor.org/stable/27063776>

İpek, B. (2019). "'Chronique des années de braise' ve 'Samt El-Qusur' Filmlerinin Postkolonyal Teori Çerçevesinden

İncelenmesi”. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (AKİL)* Aralık (32), s. 117-140.

Kaya, H. & Çaparoğlu, A. (2023). Amerika Kıtası’nın Keşfi ve Beyaz Adamın İskanı. *DÜMAD (Dünya Multidisipliner Araştırmalar Dergisi)*, 6 (Prof. Dr. Durmuş Ali Arslan Özel Sayısı), 204-226.

Karataş, O. (2020). *Kolonyalizm Türleri ve İngiliz Kolonyalizmi*.
https://www.academia.edu/47492276/KOLONYAL%C4%B0ZM_T%C3%9CRLER%C4%B0_VE_%C4%B0NG%C4%B0L%C4%B0Z_KOLONYAL%C4%B0ZM%C4%B0

Kent A. Ono & Derek T. Buescher (2001). Deciphering Pocahontas: Unpackaging the Commodification of a Native American Woman. *Critical Studies in Media Communication*, 18:1, 23-43, DOI: 10.1080/15295030109367122

Kilpatrick, J. (1995). Disney’s “Politically Correct” ‘Pocahontas.’ *Cinéaste*, 21(4), 36–37.
<http://www.jstor.org/stable/41687419>

Kolomb, K. (1999). *Seyir Defterleri: Keşif Yolculukları Günlüğü*. (Çev. S. Maden). Çekirdek Yayınları, İstanbul.

Kutsuzawa, K. (2000). Disney’s Pocahontas: Reproduction of Gender, Orientalism, and the Strategic Construction of Racial Harmony in the Disney Empire. *Asian Journal of Women’s Studies*, 6(4), 39–65.

Las Casas, B. (2017). *Kızılderililer Nasıl Yok Edildi?* (Çev. M. Ural). Şule Yayınları, İstanbul.

Leak, A. (1994). *Barthes Mythologies*. Grant & Cutler Ltd, London.

Mencütekin, M. (2012). Sinema Dili, Film Retoriği ve İmgelenen Anlama Ulaşma. *Öneri Dergisi*, 9(34), 259-266.

Mull, Ç. P. (2003). Shakespeare'in Fırtına'sından Disney'in Pocahontas'ına Sömürgecilik Stratejileri. *Litera*, 23(15), 45–60.

Özalan, A. (2021). *Amerika Kıtası'nın Gerçek Sahibi Kızılderililer*. Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.

Paul, H. (2014). Pocahontas and the Myth of Transatlantic Love. In *The Myths That Made America: An Introduction to American Studies* (pp. 89–136). <http://www.jstor.org/stable/j.ctv1wxsdq.6>

Pehlivan, M., Akyıldız, F. N., Yapar, B. ve Harbutoğlu, H. (2023). Amerikalılar ile Kızılderililer Arasında İlk Temaslar Tecrit ve Asimilasyon (1820-1890). *DÜMAD (Dünya Multidisipliner Araştırmalar Dergisi)*, 6 (Prof. Dr. Durmuş Ali Arslan Özel Sayısı), 227-241.

Rifat, M. (2007). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Said, E. W. (1999). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark anlayışları* (Çev. B. Ülner). Metis Yayınları.

Sivas, Â. (2012). An Essay on the Relation Between Semiotics and Cinema. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(21), 527-538.

Spivak, G. C. (1999). *A Critique of Postcolonial Reason*. Harvard University Press.

Spivak, G. C. (2016). *Madun konuşabilir mi?* (Çev. E. Koyuncu). Dipnot Yayınları, Ankara.

Strong, P. T. (1999). Animated Indians: Critique and Contradiction in Commodified Children's Culture. *Cultural Anthropology*, 11(3), 405–424.

Sustam, E. (2010). Nilüfer Göle ile Postkolonyalizm Üzerine. *Toplumbilim*, 25, 101–108.

Sustam, E. (2010). Postkolonyalizmden Biyopolitiğe. *Toplumbilim*, 25, 129–140.

Şen, A. (2023). “Yerli Sineması ve Ortadan Kaybolmaya Direnen Yerli: Smoke Signals”. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 10(2), 125-168. <https://doi.org/10.24955/ilef.1396870>

Tekin, A. (1996). *Göstergebilim ve Sinema, Temel Kavramlar, Retorik Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi Model Önerisi ve Bir Örnek Çözümleme: 2001 A Space Odyssey*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tilton, R. S. (1994). *Pocahontas: The Evolution of an American Narrative*. Cambridge University Press, Cambridge.

Townsend, C. (2005). *Pocahontas and Powhatan Dilemma*. Hill and Wang, New York.

Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (Çev. Z. Aracagök ve B. Doğan). Metis Yayınları, İstanbul.

Wood, C. (2017). Pocahontas: Propaganda, Legend, Hope', and 'Noble Avatars: The Outlaw Meets the Savage. *Quest* 189, March 2017, pp. 25-34.

Woodward, G. S. (1969). *Pocahontas*. University of Oklahoma Press, Oklahoma.

Yıldız, G. (2021). *Sinema Sanatında İkonik Simgelerin Göstergebilimsel Çözümleme Modeline Örnek ve Uygulama*.

Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

İnternet Kaynakları

Dutka, E. “Disney’s History Lesson: ‘Pocahontas’ Has Its Share of Supporters, Detractors,
<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-02-09-ca-29997-story.html> (erişim tarihi: 17.12.2025).

Goldberg, E. ve Gabriel, M. (Yönetmenler). (1995). *Pocahontas* [Film]. Walt Disney Pictures.
<https://www.disneyplus.com/tr-tr/browse/entity-87056d92-21b6-4e70-a0d4-a959b6c60599> (erişim tarihi: 01.12.2025)

“Kızılderili Reisten ABD Başkanı’na Çevre Mektubu”
<https://www.pahssc.org.tr/haber/499/5-haziran-dunya-cevre-gunu-2021-06-05> (erişim tarihi: 17.12.2025).

Melrose, K., Boyd, J., Melzer, J., Iacobucci, J., Sandoval, A., Loughlin, K., Aravind, A. ve Robinson, R. “This Beloved Disney Princess Remains The Most Controversial”
<https://www.cbr.com/pocahontas-most-problematic-disney-princess-movie/> (erişim tarihi: 16.12.2025).

Pokahontas, <https://www.imdb.com/title/tt0114148/> (erişim tarihi: 16.12.2025).

Pokahontas Awards,
https://www.imdb.com/title/tt0114148/awards/?ref_=tt_awd (erişim tarihi: 16.12.2025).

Sinefil, Filmler: Pocahontas,
<https://www.sinefil.com/ara/pocahontas> (erişim tarihi: 16.12.2025).

Chappel, Alonzo (American, 1828 - 1887). (ca. 1865).
Captain John Smith Saved By [Paintings (visual works); Oil
Canvas]. Taubman Museum of Art (Repository).
<https://jstor.org/stable/community.31777895> (erişim tarihi:
15.12.2025).

Goldberg, E. ve Gabriel, M. (Yönetmenler). (1995).
Pocahontas [Film]. Walt Disney Pictures.
<https://www.disneyplus.com/tr-tr/browse/entity-87056d92-21b6-4e70-a0d4-a959b6c60599> (erişim tarihi: 01.12.2025)

BÖLÜM 3

AZERBAIJAN SINEMASINDA AŞK VE TOPLUMSAL MITLER: TƏHMİNƏ FİLMİNİN ROLAND BARTHES'İN GÖSTERGEBİLİM KURAMI ÇERÇEVESİNDE ANALİZİ

NURDAN AKINER¹
FATIMA RAHIMOVA²
ALI YARIYEV³

Giriş

Təhminə (1993), Azərbaycan sinemasında melodram türü ekseninde şekillenen; dramatik anlatı yapısı içinde psikolojik gerilim unsurlarını barındıran önemli bir film olarak değerlendirilmektedir. Film, Azərbaycan'ın bağımsızlığını yeni kazandığı ve Karabağ Savaşı, ekonomik kriz ile toplumsal belirsizliklerin en yoğun biçimde deneyimlendiği bir dönemde, 1993 yılında üretim sürecine girmiştir. 1990'lı yılların başında Azərbaycan toplumu, Sovyet ideolojik yapısından kopmuş olmasına rağmen, bu geçiş sürecinde istikrarlı ve bütünlüklü bir değerler sistemi oluşturamamıştır. Savaşın yol açtığı yoksulluk, siyasal güvensizlik ve toplumsal çözülme, bireylerin psikolojik durumları kadar sosyal ilişkilerini de derinden etkilemiştir. Buna ek olarak, Sovyet döneminden miras kalan namus merkezli aile değerleri, ahlaki meşruiyet söylemleri ve

¹ Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Orcid: 0000-0003-0295-9373

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema ABD, Orcid: 0009-0006-7644-1963

³ Yüksek Lisans Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema ABD, Orcid: 0009-0009-9809-495X

kadın kimliğini belirleyen geleneksel rol kalıpları, bireyler üzerinde sürekli bir toplumsal baskı üretmiştir. Karabağ Savaşı'nın ürettiği korku, kayıp ve umutsuzluk duyguları ise gündelik yaşamın tüm alanlarına sirayet ederek toplumsal gerilim ortamını daha da derinleştirmiştir.

Bu makale, Azerbaycan sinemasının önemli yapıtlarından biri olan Təhminə filmini, toplumsal cinsiyet rolleri, birey–toplum çatışması ve geleneksel değerlerin birey üzerindeki etkileri bağlamında incelemektedir. Filmin senaristi ve aynı zamanda edebî metnin yazarı olan Anar Rzayev, Təhminə karakteri üzerinden bireyin yalnızlığını, toplumsal baskılarla mücadelesini ve geleneksel ile modern değerler arasındaki gerilimi görünür kılmaktadır. Yazar, Beş Katlı Binanın Altıncı Katı adlı eserinde Təhminə karakterinin içsel çatışmasını nasıl merkeze alıyorsa, film uyarlamasında da benzer bir anlatı stratejisi izlemektedir (Koç, 2025, s. 249). Təhminə karakteri, Azerbaycan toplumunda “ideal kadın” imgesi içinde sıkışmış kadın temsiliyi yansıtırken; Zaur karakteri ise geleneksel değerlerle modern arayışlar arasında konumlanan erkek figürünü temsil etmektedir. Filmde kullanılan sembolik öğeler, Azerbaycan'ın toplumsal yapısıyla ilişkilendirilerek yorumlanmaktadır.

1990'lı yılların başı, Azerbaycan için derin siyasal, toplumsal ve ekonomik sarsıntıların yaşandığı bir dönemdir. Karabağ Savaşı, Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla ortaya çıkan belirsizlikler ve gündelik hayatın giderek zorlaşması, toplumda hem bireysel hem de kolektif düzeyde kalıcı etkiler yaratmıştır (Aras, 2013, s. 115-16). Bu süreçte ailelerin düşünce yapılarında istikrarsızlık gözlemlenirken, geleneksel değerlerin daha katı biçimde korunmasına yönelik refleksler güçlenmiştir. Siyasal belirsizliklerin doğurduğu korku ortamı, toplumun önemli bir bölümünü daha muhafazakâr tutumlar benimsemeye yöneltmiştir. 1993 yılında çekilen Təhminə, bu bağlamda yalnızca romantik bir aşk hikâyesi olarak değil; savaşın yıpratığı, manevi açıdan kırılanlaşmış bir

toplumun iç çatışmalarını yansıtan simgesel bir anlatı olarak öne çıkmaktadır. Film, savaş sonrası toplumsal ruh hâlinin bireysel ilişkiler üzerindeki yansımalarını sembolik göstergeler aracılığıyla görünür kılmaktadır.

Bu çalışmada filmin anlatı ve görsel dili, Roland Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımı çerçevesinde ele alınmaktadır. Barthes'a (1993, s. 81-82) göre metinler ve görsel anlatılar yalnızca “görünen” anlam düzeyiyle sınırlı değildir; ideolojik, kültürel ve tarihsel kodlarla örülü çok katmanlı bir göstergeler sistemi sunar. Bu bağlamda film, yalnızca bir hikâye anlatısı değil, aynı zamanda toplumsal bilinç, ideoloji ve kültürel yapıların üretildiği bir anlam alanı olarak değerlendirilmektedir. Barthes'ın bu yaklaşımı, görsel metinlerin eleştirel analizi için güçlü bir araç sağlamaktadır (Çulha, 2025, s. 970–971).

Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan göstergebilimsel çözümlemeye dayanmaktadır. Araştırmanın kuramsal çerçevesini Roland Barthes'ın göstergebilim kuramı oluşturmaktadır. Barthes'ın göstergeleri düz anlam (denotation), yan anlam (connotation) ve mit olmak üzere çok katmanlı bir yapı içerisinde ele alan yaklaşımı, filmin anlatı ve görsel dilinin çözümlenmesinde temel referans noktası olarak benimsenmiştir.

Araştırma kapsamında Rasim Ocaqov'un yönettiği Təhmînə filmi, amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. Filmin seçilme gerekçesi, bireysel bir aşk anlatısı üzerinden toplumsal normları, ahlaki değerleri ve ideolojik kabulleri görünür kılmasıdır. Bu yönüyle film, Barthes'ın mit kavramı çerçevesinde ideolojik anlamların çözümlenmesine elverişli bir analiz zemini sunmaktadır.

Çözümleme sürecinde film, anlatsal ve görsel göstergeler temelinde incelenmiştir. Bu bağlamda mekân kullanımı, karakterlerin bedensel duruşları, bakışlar, sessizlikler, diyaloglar,

kamera açıları, ışık düzeni ve mizansen gibi sinematografik unsurlar gösterge olarak ele alınmıştır (Çiğdem, 1999, s. 99). Öncelikle bu göstergelerin düz anlamları belirlenmiş, ardından kültürel, toplumsal ve ideolojik bağlamlar dikkate alınarak yan anlamları yorumlanmıştır. Son aşamada ise bu yan anlamların bir araya gelmesiyle üretilen mitler tespit edilmiştir.

Araştırmada betimsel çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Film sahneleri bağlamından koparılmadan, anlatının bütünlüğü içerisinde değerlendirilmiştir. Barthes'ın mit kavramı doğrultusunda, filmde doğal, evrensel ve değişmezmiş gibi sunulan değerlerin hangi ideolojik söylemleri yeniden ürettiği sorgulanmıştır. Bu yöntemsel yaklaşım sayesinde Təhminə filminin yalnızca bireysel bir aşk hikâyesi değil, aynı zamanda belirli bir dönemin toplumsal ve kültürel kodlarını taşıyan ideolojik bir metin olduğu ortaya konulmuştur.

Roland Barthes ve Göstergebilim Kuramı

Roland Barthes, kuramsal çalışmalarının ilk döneminde Ferdinand de Saussure'ün yapısalcı dil anlayışına yaslanarak kültürü, edebiyatı ve gündelik yaşam pratiklerini birer “gösterge sistemi” olarak ele almıştır. Barthes için göstergebilim, yapısal bir ilkedir; bu ilke, dilin ötesine geçerek moda, reklam ve gündelik nesneler dahil tüm kültürel formları şekillendirir. Dolayısıyla bu disiplin, dilbilimin sınırlarını aşan ve onu kültürel analize açan, anlam üretiminin evrensel mekanizmalarını araştıran bir çalışma alanıdır (Allen, 2004, s. 134-135).

Barthes, Saussure'den devraldığı temel ayrım olan gösteren (signifier) ve gösterilen (signified) kavramlarını merkeze alır. Ancak kuramını bu ikili yapı ile sınırlamaz; bunun ötesinde düz anlam (denotation) ve yan anlam ya da çağrışım (connotation) düzeylerini vurgular. Barthes'a göre gündelik nesneler, imgeler ve medya ürünleri yalnızca doğrudan anlamlar taşımaz; aynı zamanda

ideolojik, kültürel ve toplumsal değerlerle yüklü “mitler” üretir. Bu nedenle göstergebilimsel çözümleme, yalnızca anlamın ne olduğunu değil, anlamın nasıl doğal ve kaçınılmazmış gibi sunulduğunu da sorgular (Barthes, 1993, s. 36).

Bu yaklaşım sayesinde Barthes, otomobil, dergi kapağı, moda ya da fotoğraf gibi sıradan kültürel ürünlerin, toplumsal ideolojileri nasıl yeniden ürettiğini ve meşrulaştırdığını ortaya koymayı amaçlamıştır. Böylece onun çalışmaları, edebiyat ve dil çözümlemesinin ötesine geçerek toplumsal yapıların ve güç ilişkilerinin eleştirel biçimde okunmasına olanak tanımıştır.

Barthes'ın yapısalcılık ve göstergebilim alanındaki en önemli eserlerinden biri olan *Mythologies* (1957/1993), gündelik yaşam, popüler kültür, tüketim nesneleri ve reklam imgeleri üzerinden modern mitlerin nasıl üretildiğini analiz eder ve göstergelerin ideolojiyle nasıl yüklendiğini çarpıcı biçimde ortaya koyar. Barthes (1973, s. 11-15), *The Pleasure of the Text* adlı çalışmasında edebî metinlerde yazar merkezli okuma anlayışını sorgulayarak, metnin anlamının üretiminde okurun aktif rolünü vurgular; metni durağan değil, sürekli yeniden üretilen dinamik bir yapı olarak ele alır. Ayrıca *Göstergebilimin İlkeleri* (1964) gibi kuramsal metinlerinde, dil, gösterge, gösteren-gösterilen ve kod kavramlarını kültürel çözümlemelerin merkezine taşımıştır. Barthes'ın (1957/1993) en temel savlarından biri, her nesne ve imgenin bir dilsel yapı taşıdığı ve bu yapıların ideolojiyi görünmez kılan bir maske işlevi görebileceğidir. Onun geliştirdiği bu eleştirel analiz yöntemleri, edebiyattan medyaya, modadan reklama kadar geniş bir alanda uygulama bulmuştur.

Analiz ve Bulgular

Barthes'a göre göstergeler yalnızca doğrudan aktarılan anlamlarıyla değil, aynı zamanda kültürel, tarihsel ve ideolojik bağlamlar içerisinde ürettikleri çağrışımlarla birlikte

değerlendirilmelidir (White, 2012, s. 29-30). Bu çerçevede filmdeki karakterler, mekânsal düzenlemeler ve anlatı yapısı; düz anlam, yan anlam ve mit düzeylerinde ele alınarak bütüncül bir analiz gerçekleştirilmiştir.

Bu filmin, Azerbaycan sinema tarihi içerisinde özel bir konumu bulunmaktadır. Film, 1993 yılında Bakü'de düzenlenen II. Azerbaycan Filmleri Festivali yarışmasında, yönetmen Rasim Ocaqov'a en iyi yönetmen ödülünü kazandırmış; oyuncu Zernigar Atakişiyeva ise Ziver rolündeki performansıya en iyi kadın oyuncu ödülüne layık görülmüştür. Ayrıca film, 1996'da Ankara'da gerçekleştirilen Uluslararası Türk Dünyası Sinema Festivali'nde ödül ve diploma ile taltif edilmiştir. Filmin başrollerinden Təhminə karakterini canlandıran Türkiyeli oyuncu Meral Konrat, Azerbaycan seyircisi ve sinema literatüründe neredeyse bu karakterle özdeşleşmiş ve geniş kabul görmüştür (Ömerova, 2020, s. 75-76).

Tablo 1 Təhminə (1993) Filminin Künyesi (IMDb)

Filmin Adı	Təhminə
Yapım Yılı	1993
Ülke	Azerbaycan
Tür	Dram / Psikolojik Gerilim
Yönetmen	Rasim Ocaqov
Senaryo	Anar (Anar Rzayev)
Uyarlama	Anar'ın <i>Beş Katlı Evin Altıncı Katı</i> adlı eserinden
Görüntü Yönetmeni	Kenan Aziz
Müzik	Emin Mahmudov (Emin Sabitoğlu)
Təhminə	Meral Konrat
Zaur	Fahreddin Manafov
Dil	Azerbaycanca, Rusça, Türkçe
Süre	107 Dakika
Filmin Diğer Adı	Təhminə ve Zaur

Sinopsis

Rasim Ocagov'un 1993 tarihli Təhminə adlı filmi, Azərbaycan'ın erken bağımsızlık döneminde, toplumsal normlarla bireysel tutku arasındaki şiddetli çatışmayı merkezine alan psikolojik bir dramdır. Film, entelektüel ve geleneklere bağlı genç Zaur ile özgür ruhlu, toplumsal kalıpları reddeden başarılı sunucu Təhminə arasında gelişen ve toplum tarafından kabul edilemez bulunan bir ilişkinin trajik sonunu konu edinir.

Hikəye, bir yanda bireyselliği ve mesleki kimliği güçlü, ancak toplumun ahlaki beklentileriyle sürekli çatışan bir kadın karakteri; diğer yanda ise ailesinin ve geleneksel değerlerin baskısı altında kararsız kalan, iç çatışmalarıyla pasifleşen bir erkek karakteri karşı karşıya getirir. İlişkilerinin gelişimi, yalnızca kişisel bir aşk hikəyesi değil, aynı zamanda dönemin Azərbaycan toplumundaki cinsiyet rolleri, ikiyüzlü ahlak anlayışı ve bireyin özgürlük arayışı üzerine keskin bir sosyal eleştiriye dönüşür.

Filmin gücü, karakterlerin derinlikli portrelerinden gelir. Təhminə, dönemin sinemasındaki kadın temsillerini kıran, karmaşık ve çelişkilerle dolu bir figür olarak hem yargılanır hem de seyircinin sempatisini kazanır. Zaur ise sevgi ile sosyal onay arasındaki bocalamasıyla trajik bir zaaf sergiler. Ana çatışma, çiftin kendi içlerinde değil, başta Zaur'un annesi Ziver Hanım olmak üzere, çevrenin yargıları, baskıları ve sosyal şiddetinde somutlaşır.

Sonuç olarak Təhminə, tutkulu bir imkânsız aşk anlatısının ötesine geçerek, bireyin toplumsal yapı karşısındaki yenilgisini, bedel ödeme cesareti ile geleneklerin boğucu ağırlığını güçlü bir psikolojik gerilim ve dramatik yapı içinde işler. Film, bu nitelikleriyle Azərbaycan sinema tarihinde hem tematik cesareti hem de anlatımdaki olgunluğu ile öne çıkan bir klasik olarak kabul edilir.

Tablo 2 Karakterler ve Mit Üretimi Tablosu

Karakterler	Düz Anlam (Denotasyon)	Yan Anlam (Konotasyon)	Üretilen Mit
 Tahmina (Türkiye Türkçesi ile)	Bağımsız, çalışan, yalnız yaşayan kadın karakter	Özgür kadın imgesinin toplumsal baskıyla çatışması	Özgür kadının yalnızlığa mahkûm olduğu miti
 Zaur	Evli, sorumluluk sahibi erkek	Ataerkil düzenin taşıyıcısı erkek figürü	Erkeğin düzeni koruma yükümlülüğü miti
 Muhtar Bey	Saygı gören yaşlı erkek	Geleneksel ahlakın ve toplum baskısının temsili	Toplumsal normların değişmezliği miti
 Ziver Hanım	Zaur'un geleneksel değerlere bağlı annesidir.	Annelik rolü üzerinden ahlaki ve toplumsal denetimi temsil eder.	Geleneksel anneliğin denetleyici ve ideolojik bir görev olduğu miti
 Rüstem Bey	Zaur'un otoriter ve mesafeli babasıdır.	Sessizlik yoluyla işleyen ataerkil iktidarı temsil eder.	Baba otoritesinin doğal ve sorgulanamaz olduğu miti
 Medine	Tahmina'nın yakın arkadaşısıdır.	Bastırılmış özgürlük arzusunun sahip, uyumlu kadın kimliğini temsil eder.	Kadının susarak uyum sağlamaasının normal olduğu miti
 İsmayıl Bey	Zaur'un çalıştığı kurumda amiridir.	Kurumsal akıl ve duygusuz rasyonaliteyi simgeler.	Bireysel duyguların sistem karşısında ikincil olduğu miti
 Hesen Bey	Zaur'un hayatı hafife alan yakın dostudur.	Gündelik hayatın neşesini ve ideolojik hafifliği temsil eder.	Hayatın yalnızca normlar ve sorumluluklardan ibaret olmadığı

Təhminə: Mitin Kırılması və İdeolojik Dışlanma

Təhminə, filmde ekonomik olarak bağımsız, çalışan ve duygularını açık biçimde ifade edebilen bir kadın karakter olarak temsil edilmektedir. Düz anlam düzeyinde bu temsil, modern mekânlar içerisinde konumlanan ve gündelik yaşam pratiklerini sürdüren bir kadın figürüne işaret etmektedir. Ancak bu doğrudan anlam, yan anlam düzeyinde kültürel ve ideolojik çağrışımlarla derinleşmektedir. Təhminə'nin özgür tavırları, giyim tarzı ve yalnız yaşamı, Sovyet sonrası Azərbaycan toplumunda kadının geleneksel rollerle yaşadığı gerilimi simgelemekte; “özgür kadın” imgesine çatışma, dışlanmışlık ve toplumsal uyumsuzluk gibi anlamlar yüklemektedir. Sinematografide statik planlar ve kapalı kadrajlar, karakterlerin mekân içindeki sınırlandırılmış durumunu ve sosyal baskılar karşısındaki sıkışmışlığını görsel olarak güçlendiren araçlar olarak işlev görür (Bordwell & Thompson, 2008, s. 199). Bu göstergeler aracılığıyla filmde üretilen mit, özgür kadının kaçınılmaz biçimde yalnızlığa mahkûm olduğu düşüncesidir. Barthes'ın mit kavramı doğrultusunda bu yalnızlık, bireysel bir tercih ya da sonuç olarak değil, doğal ve değişmez bir kader gibi sunulmakta; böylece ataerkil değerler ideolojik olarak yeniden üretilmektedir.

Roland Barthes'a göre kültürel alandaki her kişi, nesne ya da davranış yalnızca görünen yüzüyle var olmaz; aynı zamanda toplumun ona yüklediği ideolojik anlamların taşıyıcısıdır. Bu bağlamda Təhminə karakteri, yalnızca bireysel bir özne olarak değil, Azərbaycan toplumunun kadın kimliği üzerine kurduğu ideolojik “mitlerin” somut bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Təhminə, toplumun “ideal kadın” mitiyle çatışan ve bu miti görünür kılarak bozan bir figürdür.

Barthes'ın kodlanmış ikonik mesajdan (kültürel veya sembolik) bahsetmesi, toplumun belirli imgeleri (örneğin itaatkâr kadın figürünü) nasıl belirli anlamlarla (örneğin ideal) yüklediğini ve bunları kültürel bir kod olarak sunduğunu açıklar. Barthes'ın mit

anlayışına göre toplum, belirli kadın tiplerini “doğal” ve “normal” olarak kodlar. Bu bağlamda evli, aileye bağlı, sessiz, itaatkâr ve kamusal alanda görünürlüğü sınırlı kadın figürü, “ideal kadın” miti içinde meşrulaştırılır (Cowie, 1993, s. 49). Təhminə ise bu kodların dışında konumlanır. Boşanmış bir kadın olması, duygularını açık biçimde ifade etmesi, modern bir yaşam anlayışını benimsemesi ve toplumsal baskılara rağmen kendi seçimlerini savunması, onu hâkim ideolojik düzen açısından sorunlu bir figüre dönüştürür. Bu nedenle Təhminə, miti yeniden üreten değil, onu bozan “anti-mitik” bir gösterge niteliği taşır.

Düz anlam düzeyinde Təhminə, yalnızlık yaşayan, sevebilen ve özgür olma arzusunu dile getiren modern bir kadın olarak temsil edilir. Ancak yan anlam düzeyinde karakter, toplum tarafından farklı ideolojik çağrışımlarla yüklenir. “Tehlikeli cazibe”, “yuva yıkan kadın”, “fazla özgür” ve “ahlaki sınırları zorlayan” gibi etiketler, Təhminə’nin toplumsal algı içinde yeniden inşa edilmesine yol açar. Böylece karakterin bireysel kimliği silikleşir ve yerini ideolojik bir imge alır.

Barthes’a göre mit, belirli anlamların sürekli tekrar edilerek “doğal” ve “kaçınılmaz” gibi sunulmasıdır. Filmde Təhminə, Azərbaycan toplumunda kadına atfedilen “itaatkâr, suskun ve uyumlu” kadın mitini reddeder. Kendi arzularını savunan, seçimlerinde fail olan ve toplumsal baskılara boyun eğmeyen bir özne olarak konumlanır. Ancak bu duruş, onun toplumsal dışlanmasına ve trajik sonuna zemin hazırlar. Bu anlamda Təhminə’nin trajedisi, bireysel bir hata ya da kişisel zaafın sonucu değil, ideolojik bir çatışmanın ürünüdür.

Təhminə ile Zaur arasındaki ilişki de Barthes’ın “kod” kavramı üzerinden okunabilir. Barthes (2015, s. 46), göstergelerin anlamlarının kültürel kodlara bağlı olarak üretildiğini belirtir. Bu bağlamda Təhminə modern kadın kodunu, Zaur ise geleneksel erkek kodunu temsil etmektedir. Bu iki kod arasındaki uyumsuzluk,

ilişkinin temel çatışma eksenini oluşturur. Dolayısıyla filmde yaşanan kriz, bireysel bir uyumsuzluktan ziyade, modern ve geleneksel kültürel yapıların çatışmasının bir sonucudur.

Sonuç olarak Təhminə karakteri, Barthes'ın kuramsal çerçevesi içinde ideoloji ile birey arasındaki mücadelenin merkezinde yer alır. Toplumun kadın kimliği üzerine kurduğu miti taşımayı reddettiği için “dışlanan” bir göstergeye dönüşür. Təhminə'nin trajedisi, kişisel bir hikâyeden çok, kadın kimliğini belirleyen ideolojik kodların baskıcı doğasını açığa çıkaran toplumsal bir anlatı olarak değerlendirilmelidir.

Zaur: Geleneksel Erkeklik Mitinin Yeniden Üretimi

Zaur karakteri, filmde toplumsal sorumlulukları bulunan ve bu sorumluluklar ile bireysel arzuları arasında içsel çatışmalar yaşayan bir erkek figürü olarak sunulmaktadır. Düz anlam düzeyinde Zaur'un Təhminə ile yaşadığı ilişki, anlatının dramatik eksenini oluşturmaktadır. Bununla birlikte Zaur'un sessizliği, kararsızlığı ve pasif tutumu, yan anlam düzeyinde ataerkil toplumda erkeğe yüklenen düzeni koruma ve istikrarı sürdürme sorumluluğunu çağrıştırmaktadır. Barthes'a göre bu tür davranış kalıpları, kültürel olarak öğrenilmiş göstergeler aracılığıyla ideolojik anlamlar üretmektedir. Zaur'un sıklıkla kalabalık ve kapalı mekânlarda gösterilmesi, bireysel isteklerin toplumsal normlar tarafından sınırlandırıldığını ima etmekte ve karakterin içsel çatışmasını mekânsal göstergeler yoluyla görünür kılmaktadır. Bu bağlamda filmde Zaur üzerinden kurulan mit, erkeğin toplumsal düzenin taşıyıcısı ve koruyucusu olduğu fikridir. Erkek karakterin fedakârlığı ahlaki bir zorunluluk olarak sunulmakta ve mevcut toplumsal yapı doğal ve meşru bir düzen olarak temsil edilmektedir.

Təhminə filminde Zaur karakteri, yalnızca bireysel bir özne olarak değil, Azerbaycan toplumunda hâkim olan “geleneksel erkeklik” mitinin taşıyıcısı olarak kurgulanmıştır. Roland Barthes'a

(1993, s. 142) göre mitler, toplumun belirli ideolojik kalıpları doğal, kaçınılmaz ve sorgulanamaz biçimde sunma mekanizmalarıdır. Bu bağlamda Zaur üzerinden idealize edilen erkek imgesi görünür hâle gelir.

Zaur'un ailesine bağlılığı, babasının otoritesine boyun eğmesi, toplumsal dedikodudan çekinmesi ve bireysel duygularından ziyade “saygınlık” ve “itibar” kavramlarını öncelemesi, Barthes'ın tanımladığı doğallaştırılmış ideolojik kodların yansımalarıdır. Erkekliğin, duygusal açıklıktan ziyade kontrol, sorumluluk ve toplumsal onayla tanımlanması, Zaur karakterinde sürekli yeniden üretilen bir norm olarak karşımıza çıkar.

Barthes'ın anlamlandırma düzeyleri bağlamında değerlendirildiğinde, Zaur'un düz anlamı ve yan anlamı arasında belirgin bir ayrım bulunmaktadır. Düz anlam düzeyinde Zaur, sevdiği kadın ile ailesi arasında kalan, karar vermekte zorlanan genç bir erkektir. Ancak yan anlam düzeyinde karakter, “sorumluluk sahibi erkek”, “aile namusunu koruyan figür”, “toplumsal onayı kaybetmemesi gereken birey” ve “duygularını denetlemesi beklenen erkek” gibi ideolojik çağrışımlarla konumlandırılır. Böylece Zaur'un bireysel kimliği, toplumsal beklentiler tarafından biçimlendirilmiş bir imgeye dönüşür.

Barthes'a göre mitler, ancak tekrar yoluyla varlıklarını sürdürebilir. Zaur'un davranışları, bu tekrar mekanizmasını görünür kılar. Təhminə'ye duyduğu sevgiyi aile baskısı nedeniyle gizlemesi, babasının iradesini kendi arzularının önünde tutması ve toplumun gözündeki “erkeklik” imajını koruma çabası, geleneksel erkeklik mitinin farkında olmadan yeniden üretilmesine hizmet eder. Bu süreçte Zaur, miti sorgulayan değil, onu süreklileştiren bir göstergeye dönüşür.

Təhminə–Zaur ilişkisi, Barthes'ın “kod” kavramı çerçevesinde iki kültürel yapının çatışması olarak okunabilir. Barthes'a göre

anlam, farklı kodların karşılaşması ve çatışması üzerinden üretilir. Bu ilişkide Təhminə modern kadın kodunu, Zaur ise geleneksel erkek kodunu temsil etmektedir. Bu iki kod arasındaki uyumsuzluk, ilişkinin kırılğan ve yıkıcı doğasını belirleyen temel unsurdur. Zaur'un modern bir yaşam arzusuna sahip olmasına rağmen geleneksel kimliğini terk edememesi, çatışmayı derinleştirir.

Sonuç olarak Zaur, Barthes'ın kuramsal çerçevesi içinde “ikili kod arasında sıkışmış” bir kültürel gösterge olarak değerlendirilebilir. Bir yandan modernliğe yönelmek isteyen bireysel bir özneyi temsil ederken, diğer yandan geleneksel erkeklik mitini taşımak ve yeniden üretmek zorunda bırakılan ideolojik bir figürdür. Zaur'un trajedisi, kişisel zayıflıklarından çok, taşıdığı ideolojik rolün ağırlığından kaynaklanmaktadır.

Ziver Hanım: Geleneksel Annelik ve İdeolojik Denetim

Ziver Hanım karakteri, Təhminə filminde yalnızca bireysel bir anne figürü olarak değil, Azerbaycan toplumunda geleneksel değerleri sürdüren ideolojik bir temsil olarak kurgulanmıştır. Geleneklere sıkı sıkıya bağlı olan Ziver Hanım, oğlunun yaşamını kendi bireysel mutluluğundan ziyade toplumsal kurallar ve çevresel beklentiler doğrultusunda şekillendirmeye çalışır. Bu yönüyle karakter, toplumsal normların aile içi ilişkiler yoluyla nasıl yeniden üretildiğini görünür kılan önemli bir göstergedir.

Ziver Hanım için belirleyici olan, Zaur'un duygusal tatmini değil, toplumun ne düşüneceğidir. Bu nedenle Təhminə'yi, kendi değer yargılarına ve “makbul kadın” anlayışına uymadığı gerekçesiyle kabullenemez. Ziver Hanım'ın anneliği, sevgi ve koruma içgüdüsünden beslenmekle birlikte, aynı zamanda kontrol ve denetim mekanizmalarıyla iç içe geçmiştir. Bu durum, annelik figürünün yalnızca şefkatle değil, ideolojik baskıyla da örülü olabileceğini göstermektedir (Küçükşen, 2020, s. 94).

Barthes'ın mit kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, Ziver Hanım geleneksel annelik mitinin taşıyıcısıdır. Bu mit, kadının annelik rolünü, çocuk üzerindeki ahlaki ve toplumsal denetimin meşru aracı olarak sunar. Anneliğin miti, fedakâr, besleyici ve aile odaklı kadın figürünü doğal ve sorgulanamaz bir ideal olarak inşa eder; bu durum, kadın rollerini şekillendiren toplumsal ve kültürel baskıları gizler (Barthes, 1993, s. 142-145). Bu ideolojik çerçeve, anneliği doğuştan gelen bir özellikmiş gibi sunarak cinsiyet normlarını pekiştirir ve kadınların hem özel hem de kamusal alanlardaki özerkliğini sınırlar (de Beauvoir, 1949/2010, s. 425-426). Atıflar bağlamında doğru mu Ziver Hanım, oğlunun yaşamına müdahalesini “koruma” ve “doğruyu gösterme” gerekçeleriyle doğal ve kaçınılmazmış gibi sunarak, ideolojik bir işlev üstlenir. Böylece sevgi, kontrol; sadakat ise itaat ile eşdeğer hâle gelir.

Ziver Hanım aynı zamanda kuşaklar arası değer aktarımının da temsilcisidir. O, eski kuşağın kadınlarına özgü bir dünya görüşünü yansıtır; bu dünyada bireysel arzu ve özgürlükten çok, toplumsal düzenin korunması önceliklidir. Bu bağlamda karakter, Təhminə'nin temsil ettiği modern kadın kimliğiyle doğrudan karşıtlık oluşturur ve filmdeki temel çatışma eksenlerinden birini derinleştirir.

Sonuç olarak Ziver Hanım, Barthes'ın kuramsal çerçevesi içinde, geleneksel değerlerin aile aracılığıyla yeniden üretildiği ideolojik bir gösterge olarak değerlendirilebilir. Onun annelik pratiği, bireysel bir tutumdan ziyade, toplumsal normların sürekliliğini sağlayan kültürel bir mekanizma işlevi görmektedir.

Muhtar Bey: Toplumsal Ahlâk Mitinin Sözcüsü

Muhtar Bey, Zaur'un babası Rüstəm Bey'in yakın dostu ve toplumda saygı gören yaşlı bir figür olarak filmde geleneksel değerlerin temsilcisi konumundadır. Yaş, deneyim ve toplumsal konum üzerinden meşruiyet kazanan bu karakter, eski kuşağın ahlâk anlayışını ve normatif düşünce yapısını görünür kılar.

Barthes'ın mit kuramı çerçevesinde Muhtar Bey, “toplumsal düzenin korunması” mitinin sözcüsü olarak işlev görür. Muhtar Bey'in söylemleri de bireysel mutluluğu değil, toplumun onayını ve kuralların sürekliliğini önceleyen bu doğallaştırıcı ideolojiyi yeniden üretir. Zaur'un Təhminə'ye duyduğu sevgiyi bireysel bir tercih olarak değil, toplumsal normlara aykırı bir tehdit olarak değerlendirmesi bu mitik işleyişin somut bir örneğidir.

Düz anlam düzeyinde Muhtar Bey, Rüstəm Bey'in dostu ve aileye nasihat veren yaşlı bir figürdür. Yan anlam düzeyinde ise karakter, kolektif vicdanın ve geleneksel ahlâkın baskıcı sesine dönüşür. Onun sözleri, bireysel kararların meşruiyetini toplumun değer yargılarına tabi kılan ideolojik bir denetim mekanizması oluşturur.

Muhtar Bey'in Zaur üzerindeki etkisi, doğrudan bir zorlamadan ziyade, ahlâkî otorite ve toplumsal onay üzerinden işler. Bu durum, Barthes'ın tanımladığı mitlerin açık baskıdan çok, “doğal olanı hatırlatma” yoluyla işlediği görüşüyle örtüşmektedir. Karakterin varlığı, Zaur'un içsel çatışmalarını derinleştirerek bireysel arzu ile toplumsal beklenti arasındaki gerilimi görünür kılar.

Sonuç olarak Muhtar Bey, filmde toplum baskısının kişiselleşmiş bir temsili olarak okunabilir. Geleneksel ahlâk anlayışını sorgulanamaz bir hakikat gibi sunması, onu Barthesçı anlamda ideolojiyi görünmez kılan bir mit taşıyıcısı hâline getirir. Bu yönüyle Muhtar Bey, bireysel trajedinin ardındaki kolektif ve kültürel yapıları açığa çıkaran kilit bir karakterdir.

Rüstəm Bey: Otorite, Sessizlik ve Ataerkil Düzen

Rüstəm Bey karakteri, Təhminə filminde geleneksel ataerkil düzenin sessiz fakat belirleyici bir temsilcisi olarak kurgulanmıştır. Otoriter bir baba figürü olan Rüstəm Bey, duygularını açık biçimde ifade etmeyen ve aile içi ilişkilerde disiplin ile mesafeyi önceleyen bir tutum sergiler. Bu bağlamda karakter, bireysel duyguların değil,

toplumsal düzenin ve saygınlığın korunmasını merkeze alan bir erkeklik anlayışını yansıtmaktadır.

Rüstem Bey için aile içindeki huzurdan çok, ailenin toplum nezdindeki itibarı belirleyici bir değerdir. Zaur'un Təhmīnə'ye duyduğu aşkı anlayışla karşılamak yerine, bu ilişkinin mevcut düzeni tehdit edebileceği kaygısıyla hareket eder. Bu tavır, Barthes'ın mit kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, ataerkil otoritenin “doğal” ve sorgulanamaz bir norm olarak yeniden üretilmesine hizmet eder. Baba figürü, aileyi koruma gerekçesiyle bireysel arzuları bastıran ideolojik bir mekanizma hâline gelir.

Rüstem Bey'in sessizliği, yalnızca kişisel bir karakter özelliği değil; aynı zamanda bir kuşağın içselleştirilmiş duygusal ketlenmişliğinin göstergesidir. Bu sessizlik, sevginin sözle ya da duygusal yakınlıkla değil, mesafe ve disiplin yoluyla ifade edildiği eski dünyanın erkeklik kodlarını yansıtır. Böylece karakter, sevgiyle değil, otoriteyle korumayı öğrenmiş bir erkeklik mitinin temsilcisi olarak konumlanır.

Zaur'un babası olarak Rüstem Bey, geleneksel erkeklik mitinin kuşaklar arası aktarımında merkezi bir rol üstlenir. Zaur'un kendi duygularını bastırmak zorunda kalması ve toplumsal beklentilere boyun eğmesi, büyük ölçüde bu sessiz ama baskın baba figürünün yarattığı ideolojik atmosferle ilişkilidir. Bu yönüyle Rüstem Bey, filmdeki çatışmanın görünmeyen fakat etkili güçlerinden biri olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak Rüstem Bey, Barthes'ın kuramsal çerçevesi içinde, ataerkil düzenin sessizlik ve otorite yoluyla nasıl meşrulaştırıldığını gösteren ideolojik bir göstergedir. Onun varlığı, bireysel dramların ardında işleyen toplumsal yapıların anlaşılmasına önemli katkı sunmaktadır.

Medine: Sessiz Tanıklık ve Bastırılmış Özgürlük Arzusu

Medine karakteri, filmde Təhminə'nin en yakın arkadaşı olmasının ötesinde, toplumsal baskılar karşısında sessiz kalmayı tercih eden kadın kimliğinin temsili olarak kurgulanmıştır. Təhminə'nin yaşadığı duygusal çatışmalara yakından tanıklık eden Medine, onun cesaretine hayranlık duymakla birlikte, bu cesaretin bedelini ödemekten de çekinen bir figürdür.

Medine, toplumun dayattığı kurallara uyum sağlamış; ancak bu uyumun ardında bastırılmış bir özgürlük özlemi taşıyan bir karakterdir. Təhminə'ye zaman zaman yol gösterici önerilerde bulunmasına rağmen, kendi yaşamında benzer bir direnişi sergileyemez. Bu durum, Medine'nin ikircikli konumunu ortaya koyar: O, özgürlüğü düşleyen fakat eyleme geçemeyen bir kadın figürüdür.

Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımı açısından Medine, “sessiz gösterge” olarak değerlendirilebilir. Açık bir ideolojik başkaldırı sergilememesine rağmen, varlığı ve tutumu, toplumsal normların kadınlar üzerindeki baskısını dolaylı biçimde görünür kılar. Medine'nin sessizliği, rıza anlamına gelmekten ziyade, korku ve içselleştirilmiş toplumsal sınırların bir sonucudur. Bu yönüyle karakter, mitin pasif taşıyıcısı konumundadır.

Medine aynı zamanda filmde kadın dayanışmasının örtük fakat anlamlı bir temsilini sunar. Təhminə'nin yaşadığı yalnızlık duygusunu tamamen ortadan kaldıramasa da onun duygusal yükünü paylaşan bir tanık olarak işlev görür. Bu dayanışma biçimi, yüksek sesli bir direnişten ziyade, bastırılmış bir ortak deneyimin sessiz paylaşımı şeklinde ortaya çıkar.

Sonuç olarak Medine karakteri, Barthes'ın kuramsal çerçevesi içinde, özgürlük arzusunu bastırmış ancak tamamen yok edememiş kadın kimliğinin ideolojik bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Təhminə'nin radikal karşı duruşuna karşılık Medine, uyum ve içsel

çatışma arasında kalan kadın deneyimini temsil ederek filmin toplumsal okumasını derinleştirir.

İsmayıl Bey: Kurumsal Akıl ve İdeolojik Disiplinin Temsili

İsmayıl Bey, filmde Zaur'un çalıştığı kurumda onun amiri olarak konumlandırılan; ciddi, deneyimli ve otoriter bir figürdür. İşine bağlılığı, disipline verdiği önem ve kurallara sıkı sıkıya bağlı tutumu, onu bireysel duygulardan arındırılmış bir "kurumsal akıl" temsilcisi hâline getirir. Zaur'un yaşadığı duygusal karmaşa karşısında sergilediği soğukkanlı ve mesafeli tavır, karakterin kişisel empati yerine sistemsal düzeni önceliğini gösterir.

Barthes'ın kuramsal çerçevesi açısından İsmayıl Bey, ideolojinin kurumsal düzeyde işleyen bir göstergesi olarak okunabilir. Barthes'a göre mit yalnızca aile, gelenek ya da toplumsal cinsiyet üzerinden değil; kurumlar aracılığıyla da yeniden üretilir. İsmayıl Bey'in temsil ettiği disiplin, rasyonalite ve düzen söylemi, modern toplumun "akılcı birey" mitini doğallaştırır. Bu mit, duyguların bastırılmasını ve bireysel arzuların sistemin gerekliliklerine tabi kılınmasını meşrulaştırır.

İsmayıl Bey'in Zaur üzerindeki etkisi doğrudan bir baskıdan ziyade, dolaylı ve normatif bir yönlendirme biçiminde gerçekleşir. Onun varlığı, Zaur'a toplumun ve sistemin kendisinden ne beklediğini sürekli hatırlatan bir ideolojik çerçeve oluşturur. Bu yönüyle karakter, Zaur'un yalnızca ailesiyle değil; aynı zamanda kamusal ve kurumsal düzenle de çatışma içinde olduğunu görünür kılar.

Filmde İsmayıl Bey karakteri, akıl ile duygu arasındaki karşıtlığın sembolik bir ifadesi olarak işlev görür. Təhminə duygusal özgürlüğü, Zaur içsel bölünmeyi, İsmayıl Bey ise duyguların bastırılması pahasına sürdürülen düzeni temsil eder. Böylece filmdeki ideolojik çatışma yalnızca özel alanla sınırlı kalmaz; kamusal ve kurumsal alanlara da taşınır.

Sonuç olarak İsmayıl Bey, Barthes'ın mit çözümlemesi bağlamında, modern toplumun “duygusuz rasyonalite” mitini taşıyan bir göstergedir. Onun temsil ettiği sistemsel akıl, bireyin içsel dünyasını görünmez kılarak ideolojinin sürekliliğini sağlar ve Zaur'un trajedisini yalnızca ailevi değil, aynı zamanda kurumsal bir baskı sürecinin sonucu hâline getirir.

Hesen Bey: Gündelik Hayatın Karşı-Mit Figürü

Hesen Bey, Zaur'un yakın dostlarından biri olarak filmde daha sade, halktan ve gündelik yaşamla iç içe bir karakteri temsil eder. Hayatı aşırı ciddiye almayan, eğlenceyi, sohbeti ve dostluğu önemseyen tavrı, onu filmdeki ağır ideolojik ve duygusal gerilimlere karşı bir denge unsuru hâline getirir. Özellikle tavla oynama isteğiyle sahnelerle dâhil olması, gergin atmosferi yumuşatan ve anlatıya mizahi bir soluk kazandıran bir işlev görür.

Barthes'ın gündelik hayatı konu alan mit çözümlemeleri bağlamında Hesen Bey, ideolojik yükü görece düşük bir “karşı-mit” figürü olarak okunabilir. Barthes'a göre modern toplumda mitler, çoğunlukla ciddiyet, sorumluluk ve saygınlık gibi kavramlar etrafında inşa edilir. Hesen Bey'in rahat tavırları, bu “aşırı ciddiyet” mitini bozan; yaşamın sıradan, keyifli ve paylaşımcı yönlerini görünür kılan bir karşı söylem üretir.

Düz anlam düzeyinde Hesen Bey, Zaur'un arkadaşı ve sosyal çevresinin bir parçasıdır. Yan anlam düzeyinde ise karakter; bireysel dramları mutlaklaştırmayan, hayatın gündelik akışını ve halk kültürünü temsil eden bir figür hâline gelir. Onun tavrı, Zaur'un içsel çatışmalarıyla keskin bir tezat oluşturur ve izleyiciye alternatif bir yaşam duruşu sunar.

Hesen Bey'in filmdeki varlığı, Zaur'un yaşadığı ideolojik ve duygusal çıkmazın evrensel ya da kaçınılmaz olmadığını ima eder. Bu bağlamda karakter, trajedinin toplumsal ve kültürel kodlarla örülü bir yapıdan kaynaklandığını dolaylı biçimde açığa çıkarır.

Hesen Bey ne ailevi otoritenin ne de kurumsal disiplinin taşıyıcısıdır; bu yönüyle ideolojik baskı zincirinin dışında konumlanır.

Sonuç olarak Hesen Bey, Barthes'ın kuramı çerçevesinde, gündelik hayatın basit ama dirençli dilini temsil eden bir göstergedir. Hikâyeye kattığı samimiyet ve mizah, filmin ideolojik ağırlığını dengeleyerek anlatının gerçekçilik düzeyini artırır ve izleyiciye, mitlerin dışında kalabilen bir yaşam ihtimalini hatırlatır.

Tablo 3 Tahmina Filminde Seçili Sahnelerin Analizi

Sahne	Analiz	Görsel
Kapı & Giriş / Çıkış sahnesi	Tahmina'nın evden çıkışı veya içeriye girişi, hem karakterin bireysel özgürlüğe adım atışını hem de toplumsal normların yarattığı kısıtlamaları görsel ve mekânsal bir dil aracılığıyla sembolize eden önemli bir sinemasal anlatı aracıdır; kamera açıları, mekân kullanımı ve karakterin hareketleri, bu geçişin dramatik ve ideolojik boyutlarını izleyiciye iletmektedir.	 <i>Time Code 00:12:15</i>
Telefon konuşmaları / aramalar	Ziver Hanım'ın Tahmina'yı sürekli telefon etmesi sahneleri, iletişim araçları üzerinden kurulan toplumsal baskıyı ve denetimi açıkça sembolize etmektedir. Telefonun sürekli çalması, karakterin üzerinde yaratılan psikolojik gerilimi ve özgürlük alanının daralmasını görselleştirirken, yakın planlar ve kesintili diyaloglar bu baskının yoğunluğunu izleyiciye aktarır. Böylece sahne, bireysel tercihler ile toplumsal kurallar arasındaki çatışmayı dramatik bir biçimde görünür kılarak filmin ideolojik söylemine katkı sağlamaktadır.	 <i>Time Code 00:45:30</i>
Gölgeler / ışık kontrastı	Tahmina'nın yalnızlığı ve karanlık mekânlarda gerçekleşen geçişler, ışık-gölge kontrastları aracılığıyla karakterin içsel psikolojisini ve duygusal çatışmalarını sinemasal olarak yansıtmaktadır.	 <i>Time Code 01:10:05</i>
Pencere / dış dünya çekimleri	Pencere aracılığıyla dış dünyaya bakış, Tahmina'nın özgürlüğe duyduğu özlemi görsel bir simge olarak yansıtmaktadır; bu sahne, karakterin içsel arzusu ile toplumsal sınırlar arasındaki gerilimi sembolize etmektedir.	 <i>Time Code 00:20:40</i>
Ayna / yansıma sahnesi	Ayna karşısında gerçekleşen bu yüzleşme sahnesi, karakterin içsel çatışmalarını ve kimlik arayışını sembolize etmekte; aynadaki yansıma, bireysel duygular ile toplumsal beklentiler arasındaki gerilimi görselleştiren güçlü bir sinemasal araç olarak işlev görmektedir.	 <i>Time Code 01:00:50</i>

Mekânsal Göstergeler: Pencere ve Kapı Metaforu

Filmde ev, sokak, pencere ve kapı gibi mekânsal öğeler anlatının temel görsel göstergeleri olarak kullanılmaktadır. Düz anlam düzeyinde bu mekânlar, karakterlerin gündelik yaşamlarını sürdürdükleri fiziksel alanlara işaret etmektedir. Ancak yan anlam düzeyinde pencere ve kapı imgeleri, iç–dış, özgürlük–sınır ve birey–toplum karşıtlıklarını temsil eden simgesel göstergeler hâline gelmektedir. Bu mekânsal düzenlemeler, kültürel bağlam içerisinde çok katmanlı anlamlar üretmekte ve karakterlerin yaşadığı çatışmaları görsel olarak desteklemektedir.

Grace ve Jamieson (2019, s. 366--369), pencerenin sinemadaki simgesel rolünü incelerken, pencerenin yalnızca teknik bir öğe değil, aynı zamanda içeriden dışarıya ve dışarıdan içeriye geçişi gösteren eşik simgesi olduğunu belirtir. Bu bağlamda pencere, karakterin içsel dünyasıyla dışsal gerçeklik arasındaki ilişkisini, özgürlük arzusunu ve durumsal sınırlamaları temsil eder. Pencere çerçevesi, içeriye dışarıdan ayıran sınır olarak bir anlatı aracı hâline gelir; bu durum birey ile toplum, özgürlük ile sınır, iç ile dış arasındaki diyalogu somutlaştırır. Özellikle Təhminə'nin pencere kenarında konumlandırılması, onun başka bir yaşama ve özgür bir varoluşa duyduğu özlemi sembolize etmektedir. Bu göstergeler aracılığıyla filmde üretilen mit, toplumsal sınırların aşılabilir olduğu düşüncesidir.

Təhminə filminde, yaklaşık on beşten fazla pencere ve kapının yer aldığı sahneler dikkat çekmektedir. Yapılan analizler, pencere ve kapı imgelerinin dünya sinemasında yalnızca mekânsal unsurlar olarak değil, güçlü metaforik anlamlar taşıyan göstergeler olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda söz konusu mekânsal öğeler, filmde bireysel duygu durumları ile toplumsal yapı arasındaki gerilimi görünür kılan önemli anlatı araçlarıdır.

Sinemada pencere, çoğunlukla iç dünya ile dış dünya arasındaki sınırı temsil eden bir “ara mekân” olarak konumlanır. Pencere imgesi; karakterin başka bir hayata ya da farklı bir ihtimale yönelen bakışını simgelerken, aynı zamanda özgürlük arzusunun görsel bir ifadesi hâline gelir. Bununla birlikte pencere, karakterin dünyayı uzaktan gözlemlediği, eylemden çok düşünce hâlinde bulunduğu bir konumu da temsil eder. Bu yönüyle pencere, içsel yalnızlık, duraksama ve zihinsel yoğunlaşmanın sinemasal bir göstergesi olarak işlev görür.

Kapı ise sinemada daha çok karar, dönüşüm ve seçim anlarını temsil eden bir metafor olarak kullanılır. Kapının açılması ya da kapanması, bir hâlden başka bir hâle geçişi, kimlik değişimini ve bireyin hayatında yaşanan kırılma anlarını sembolize eder. Aynı zamanda kapı, özel alan ile toplumsal alan arasındaki eşiği temsil ederek bireysel tercihler ile toplumsal beklentiler arasındaki sınırı görünür kılar. Bu nedenle yönetmenler tarafından sıklıkla “değişimin sembolü” olarak kullanılır (Akpulat, & Bacaru, 2023, s. 870).

Roland Barthes’ın göstergebilimsel yaklaşımı çerçevesinde pencere ve kapı, yalnızca fiziksel nesneler değildir, mitik bir işleyişe sahiptir. Pencerenin düz anlamı, fiziksel bir yapı elemanı olmasıdır. Yan anlam düzeyinde ise pencere; özgürlük isteğini, dış dünyaya yönelişi ve ulaşamayana duyulan arzuyu temsil eder. Mit düzeyinde pencere, “özgürlük ve arzu” mitinin taşıyıcısı hâline gelir. Kapının düz anlamı, açılıp kapanabilen bir geçiş unsurudur. Yan anlam düzeyinde kapı; karar verme, eşik aşma ve hayatın yön değiştirmesi anlamlarını taşır. Mit düzeyinde ise kapı, “geçiş ve dönüşüm” mitini üretir.

Bu bağlamda Barthes’ın yaklaşımıyla ifade edilecek olursa, pencere arzunun bakışını; kapı ise talihin ve değişimin eşiğini temsil eder. Təhminə filminde bu iki mekânsal gösterge, bireysel arzular ile toplumsal sınırlar arasındaki gerilimi sinemasal düzlemde görünür kılarak anlatının ideolojik derinliğini artırmaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmada Rasim Ocaqov'un Təhminə filmi, Roland Barthes'ın göstergebilim kuramı çerçevesinde analiz edilmiştir. Yapılan çözümleme, filmin yalnızca bireysel bir aşk hikâyesi anlatmakla sınırlı kalmadığını; aynı zamanda belirli bir tarihsel dönemin toplumsal, kültürel ve ideolojik kodlarını çok katmanlı bir anlam yapısı içerisinde yeniden ürettiğini ortaya koymuştur. Barthes'ın düz anlam, yan anlam ve mit kavramları aracılığıyla filmdeki anlatısal ve görsel göstergeler sistematik biçimde okunabilmektedir.

Analiz bulguları, Təhminə filminin düz anlam düzeyinde bireysel ilişkiler ve duygusal çatışmalar üzerinden ilerlediğini; yan anlam düzeyinde ise toplumsal cinsiyet rolleri, ahlaki değerler ve birey-toplum çatışmasını görünür kıldığını göstermektedir. Mit düzeyinde ise film; aşk, fedakârlık, yalnızlık ve ahlaki sorumluluk gibi kavramları doğal ve evrensel gerçeklikler olarak sunarak belirli ideolojik kabulleri meşrulaştırmaktadır. Bu durum, Barthes'ın mit kavramının sinema anlatılarını çözümlemedeki açıklayıcı gücünü bir kez daha doğrulamaktadır.

Bu çalışmanın temel amacı, Təhminə filmini yalnızca estetik ya da anlatısal bir metin olarak değerlendirmekle sınırlı kalmayıp, onu ideolojik ve kültürel bir söylem alanı olarak ele almaktır. Göstergebilimsel yaklaşım sayesinde filmde görünmez kılınan değer yargıları, toplumsal normlar ve iktidar ilişkileri açığa çıkarılmıştır. Böylece sinemanın yalnızca bir temsil aracı değil, aynı zamanda anlam üreten ve ideoloji taşıyan bir kültürel pratik olduğu ortaya konulmuştur.

Akademik açıdan değerlendirildiğinde Təhminə filmi, göstergebilimsel analizler için son derece elverişli bir inceleme nesnesidir. Filmin karakter yapıları, mekân kullanımı, sessizlikleri ve görsel anlatım dili; araştırmacılar ve öğrenciler için farklı

kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde yeniden okunabilecek zengin bir içerik sunmaktadır. Bu yönüyle film, sinema çalışmaları, kültürel çalışmalar ve iletişim alanlarında yapılacak akademik analizler için üretken bir örnek oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın Azerbaycan sineması çalışmalarına temel katkıları iki düzeyde ele alınabilir. İlk olarak, Təhmine filmini salt popüler bir dönem ürünü olarak değil, ulusal kimlik, aşk mitleri ve toplumsal cinsiyet rolleri gibi ideolojik ve kültürel kodları içeren bir metin olarak yeniden konumlandırmaktadır. İkinci ve kuramsal katkı ise Barthes'ın göstergebiliminin bir analiz aracı olarak kullanılmasıyla, Azerbaycan sinemasındaki anlatı yapılarının evrensel teoriyle anlamlı bir diyaloga sokulabileceğini ortaya koymasıdır. Bu yaklaşım, alandaki yerel odaklı çalışmalara teorik bir derinlik kazandırmayı ve benzer metinlere uygulanabilecek yöntemsel bir çerçeve önermeyi amaçlamaktadır.

Sonuç olarak, Təhmine filmi düz anlam düzeyinde bireysel bir aşk hikâyesi sunmakla birlikte, yan anlam düzeyinde toplumsal normlar, cinsiyet rolleri ve ideolojik değerler çerçevesinde şekillenen bir çatışma alanını görünür kılmaktadır. Sessizlikler, yarım kalan diyaloglar ve uzun plan sekansları, bastırılmış duyguların ve ifade edilemeyen arzuların sinemasal göstergeleri olarak işlev görmektedir. Film aracılığıyla üretilen baskın mit, aşkın salt bireysel bir tercih değil, toplumsal kurallara tabi bir olgu olduğu düşüncesini pekiştirmektedir.

Roland Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımı, bu ideolojik söylemi görünür kılmak için etkili bir çerçeve sunmaktadır. Nihayetinde, bu kuramsal araç sayesinde gerçekleştirilen çözümleme, sinemanın çok katmanlı anlam üretme kapasitesini gözler önüne sererek, kişisel bir hikâyenin nasıl kolektif bir ideoloji taşıyıcısına dönüşebileceğini göstermektedir.

EK 1

Anar Rzayev ile Söyleşi (Fatima Rahimova & Ali Yariyev, 2025, BAKÜ)

Bu çalışma kapsamında Təhminə filminin senaristi ve eserin edebî kaynağının yazarı olan Anar Rzayev ile kısa bir söyleşi gerçekleştirilmiştir. Söyleşide, eserin edebî metinden sinema diline aktarım süreci, karakterlerin psikolojik derinliği ve filmin üretildiği dönemin toplumsal yapısının anlatı üzerindeki etkileri ele alınmıştır. Anar Rzayev, senaryo yazımında edebî metne sadakat ile sinemasal anlatımın gerekleri arasında kurulan dengenin belirleyici olduğunu vurgulamış; filmin merkezinde yer alan bireysel yalnızlık ve toplumsal çatışma temalarının bilinçli bir kurgu tercihi sonucu ortaya çıktığını ifade etmiştir. Bu söyleşi, filmin yaratım sürecini anlamlandırmak açısından önemli bir birincil kaynak niteliği taşımaktadır.

Soru 1

“Beş Katlı Binanın Altıncı Katı” adlı eserdeki metaforların Təhminə filmine aktarımı konusunda yönetmenin başarılı olduğunu düşünüyor musunuz?

Anar Rzayev

“Edebiyat ve sinema, sanatın farklı alanlarıdır ve her birinin kendine özgü kuralları vardır. Bu nedenle edebiyattan sinemaya geçildiğinde, romandan televizyona ya da sinemaya uyarlama yapılırken senaryoda doğal olarak bazı kayıplar ya da yenilikler ortaya çıkar. Təhminə filminde de bu durumu görmek mümkündür. Romanımdaki bazı sahneleri değiştirerek senaryoyu yeniden yazdım. Genel olarak ise değerli yönetmenimiz Rasim Ocaqov’un çok nitelikli bir sinema filmi ortaya koyduğunu düşünüyorum. Bu nedenle filmi başarılı buluyorum.”

Soru 2

Orijinal eser ile filmde kullanılan semboller arasında bir tutarsızlık olduğunu düşünüyor musunuz? Filmde değiştirmek istediğiniz unsurlar var mıydı?

Anar Rzayev

“Elbette tüm romanı filmin senaryosuna sığdırmak mümkün değildi. Bu nedenle bazı sahneler romandaki karşılıklarından belirgin biçimde farklılaştı. Filmi ben çekmedim (gülüyor); ancak bir yönetmen olsaydım, Rasim Ocaqov kadar başarılı bir iş çıkarabileceğimi sanmıyorum. Kendisi bu alanda son derece profesyonel bir isim. Film için ürettiği yeni fikirler ve sahneler, anlatıyı daha da güçlendirdi. Ayrıca oyuncu seçimleri de son derece isabetliydi. Hem Meral Konrat hem de Fahreddin Manafov rollerini büyük bir ustalıkla canlandırdılar. Genel olarak filmi başarılı buluyorum ve benim için oldukça etkileyici bir yapım oldu. Roman ile filmin farklı olması son derece doğaldır; çünkü sinemada duygular ve çatışmalar daha yoğun ve görsel biçimde aktarılmak zorundadır.”

Kaynakça

Akpulat, H. & Bacaru, A. (2023). Eve Açılan Kapı: Türk sinemasında kapı temsili. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö13), 866-875. DOI: 10.29000/rumelide.1379234.

Allen, G. (2004). *Roland Barthes*. Routledge.

Aras, O. N. (2013). *Ekonomik ve siyasi sonuçları bakımından Hocalı katliamı ve Karabağ sorunu. Fırat Üniversitesi Orta Doğu Araştırmaları Dergisi*, 9(2), 113–122.

Barthes, R. (1993). *The pleasure of the text* (R. Miller, Trans.). London, UK: Hill and Wang. (Original work published 1973)

Barthes, R. (1993). *Mythologies* (A. Lavers, Trans.). London, UK: Vintage. (Original work published 1957)

Barthes, Roland (2015). Bir Deneme Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi. (Çev., Mehmet Rifat, Sema Rifat). Yapı Kredi Yayınları.

Bordwell, D. & Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill.

Cowie, E. (1993). Women, representation and the image. In *The Screen Education Reader: Cinema, Television, Culture* (pp. 48-60). Macmillan Education UK.

Çiğdem, A. H. (1999). Sinemada görüntü ve gerçek ilişkisi. *Sanat Dergisi*, (1), [sayfa eklenecek].

Çulha, D. (2025). Roland Barthes'ın mit kuramı ile görsel anlatı çözümlemesi: John Heartfield'ın üç fotomontajı üzerine bir okuma. *Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 15(3), 967–983.

de Beauvoir, S. (2010). *The second sex* (C. Borde & S. Malovany-Chevallier, Trans.). Vintage International. (Original work published 1949)

Grace, T., & Jamieson, G. (2019). More than just a line of sight: Cinematic windows and their significance. In K. Katsika (Ed.), *Dedans dehors: Approches pluridisciplinaires de la fenêtre* (pp. 365–382). Presses universitaires de Franche-Comté. <https://doi.org/10.4000/books.pufc.39205>

Koç, Y. (2025). Ak Liman ve Beş Katlı Evin Altıncı Katı'nda yüksek sesli bir Venüs olarak Təhminə və ötekiler. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, (60), 247–266.

Küçükşen, K. (2020). Engelli birey ve ailesinin sinemada temsilinin toplumsal cinsiyet temelinde analizi. *Euroasia Journal of Social Sciences & Humanities*, 7(15), 92–101.

Ocaqov, R. (Yönetmen). (1993). *Təhminə* [Film]. Azerbaijanfilm Studio.

Ömerova, S. (2020). *Azərbaycan Medyasında Alkol Temsili və Alkolün Toplumda Etkisi* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

White, E. (2012). *How to read Barthes' image-music-text*. Pluto Books.

BÖLÜM 4

SOSYALİST İDEOLOJİNİN GÖRSEL İNŞASI: SOVYET SİNEMASI

BANU ERDOĞAN ÇAKAR¹

Giriş

Sovyetler Birliği'nin kuruluşu, yalnızca siyasal iktidarın el değiştirdiği bir devrim süreci değil toplumsal yaşamın tüm alanlarını kapsayan kapsamlı bir kültürel yeniden yapılanma projesi olarak ele alınmalıdır. Büyük Sosyalist Ekim Devrimi sonrasında sosyalist

¹ Yrd. Doç. Dr., Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema, Bişkek, banu.erdogancakar@manas.edu.kg, ORCID: orcid.org/0000-0002-0632-5098

ideoloji, ekonomi ve siyaset alanlarıyla sınırlı kalmamış; kültür, sanat, eğitim ve gündelik yaşam pratikleri üzerinden yeni bir toplumsal düzenin inşasını hedeflemiştir. Bu bağlamda kültür, Sovyet deneyiminde pasif bir yansıma alanı değil, ideolojinin üretildiği, dolaşıma sokulduğu ve meşrulaştırıldığı temel bir mücadele zemini olarak konumlandırılmıştır.

Çok uluslu bir yapıya sahip olan Sovyetler Birliği'nde kültür politikaları, enternasyonal birlik söylemi ile ulusal kimliklerin yeniden tanımlanması arasındaki hassas denge üzerinden şekillenmiştir. Sosyalist kültür projesi, bir yandan sınıfsız ve eşitlikçi bir toplum ideali etrafında ortak bir Sovyet kimliği inşa etmeyi amaçlarken, diğer yandan farklı ulusların kültürel mirasını sosyalist ideoloji çerçevesinde dönüştürmeyi hedeflemiştir. Bu süreç, kültürel homojenleşme ile çoğulluk, merkezî denetim ile yerel ifade biçimleri arasında sürekli bir gerilim üretmiştir.

Bu kültürel ve ideolojik dönüşüm sürecinde sinema, sahip olduğu kitlesel erişim gücü, görsel dili ve temsil kapasitesi sayesinde Sovyet kültür politikasının en etkili araçlarından biri hâline gelmiştir. Okuryazarlık oranının düşük olduğu geniş coğrafyalarda sinema, yalnızca eğitici bir mecra değil; aynı zamanda yeni sosyalist değerlerin, tarih anlatılarının ve kolektif hafızanın kurulduğu ayrıcalıklı bir kültürel alan olarak işlev görmüştür. Bu nedenle Sovyet sinemasını, yalnızca estetik ya da teknik gelişmeler

üzerinden değil ideoloji, iktidar ve kültürel temsil ilişkileri bağlamında ele almak gerekmektedir.

Bu çalışma, Sovyetler Birliği'nde sosyalist kültür projesi ile sinema arasındaki ilişkiyi, ideolojinin sanatsal üretim üzerindeki tek yönlü bir belirleyiciliği olarak değil kültürel üretim süreçleri içinde müzakere edilen, dönüştürülen ve zaman zaman gerilimler üreten dinamik bir ilişki olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Birinci bölümde sosyalist kültür anlayışının ideolojik temelleri, çok uluslu yapı ve enternasyonalizm çerçevesinde ele alınırken, ikinci bölümde Sovyet sinemasının oluşumu ve dönemsel dönüşümleri, farklı siyasal evrelerde değişen kültür politikaları ve temsil pratikleri bağlamında değerlendirilmektedir. Böylece sinema, Sovyet ideolojisinin basit bir yansıtıcısı olarak değil hegemonik söylemlerin üretildiği, sınındığı ve yeniden kurulduğu bir kültürel alan olarak ele alınmaktadır.

Sosyalist Kültürün İnşası ve İdeolojik Çerçeve

SSCB'nin ortaya çıkışı, Büyük Sosyalist Ekim Devrimi'nin tarihsel ve ideolojik bir devamı olarak değerlendirilmelidir. Devrim

sonrasında geçen süreçte, her bir cumhuriyetin kendine özgü toplumsal ve ekonomik koşulları oluşmuştur. Bu koşullar cumhuriyetlerin sosyal, ekonomik ve kültürel yapılarının karşılıklı etkileşimi içinde şekillenmiştir. SSCB halklarının devrimci dönüşüm pratikleri, sosyalist toplumun inşasını mümkün kılmış ve inşa süreci tüm uluslar ve milletler için ortak kabul edilen sosyalist yaşam biçiminin temel ilkeleri aracılığıyla kurumsal bir nitelik kazanmıştır. Sovyet toplumunun gelişiminde belirleyici bir işlev üstlenen SSCB Anayasası ise, ulusların kültürel gelişimi ve yakınlaşması ile sosyalist dönüşümün derinleşmesi arasındaki ilişkiyi hukuki bir çerçeveye oturtarak, çok uluslu Sovyet devlet yapısının ideolojik ve yapısal temelini yansıtmıştır (Mamatoba, 1982:3-4). Ancak bu kurumsal ve ideolojik yapılanmaya giden süreç, Ekim Devrimi sonrasında iktidarın kim tarafından ve hangi koşullar altında ele geçirileceğine dair yoğun siyasal mücadeleler üzerinden şekillenmiştir.

1917 yılında Sovyetlerde iktidarın kim tarafından ele geçirileceği meselesi henüz kesinlik kazanmamışken, siyasal alanda birbirinden farklı birçok akım varlık göstermiştir. Menşevikler (sosyal demokratlar), Bolşevikler (komünistler), devrimci sosyalistler (köylü partisi), monarşistler bu dönemin öne çıkan siyasal aktörlerinden olmuştur. Bu süreç sonucunda iktidarı ele geçiren siyasal güç Bolşevikler olmuştur. 25 Kasım 1917’de yapılan seçimler sırasında, Bolşevikler Petrograd’da iktidarı ele geçireli

yaklaşık üç hafta olmuşken, konseylerin egemenliği ilan edilmiştir (Anweiler, 1990:306). Buna rağmen, yeni kurulan iktidar için istikrarın sağlanması kolay olmamıştır. I. Dünya Savaşı'nın devam ettiği bu dönemde İngiltere, Amerika, Japonya, Polonya, Sırbistan, Yunanistan ve Romanya askerleri Rus topraklarına gönderilmiş, müttefiklerin finanse ettiği karşı-devrimci ordular Sovyet iktidarına karşı ayaklanmıştır. 1918-1920 yılları arasında yaşanan iç savaş, son derece sert ve kaotik bir seyir izlemiştir. Bu süreç, Bolşeviklerin askerî ve siyasal üstünlüğüyle sonuçlanmıştır (Biga, 2015:12-13). Bu askeri ve siyasal gelişmeler, Sovyet Devrimi'nin yalnızca ülke içindeki çatışmalarla açıklanamayacağını, sürecin daha geniş bir uluslararası bağlam içinde değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Sonuç olarak 1918-1920 yılları arasında yaşanan iç savaşın sertliği ve uluslararası müdahalelerin yoğunluğu, Sovyet Devrimi'nin yalnızca iç dinamikler üzerinden değil, aynı zamanda dönemin küresel siyasal koşulları içinde şekillendiğini göstermektedir. Nitekim devrim, Sovyet liderlerin “emperyalist” olarak nitelendirdikleri I. Dünya Savaşı'nın ortasında gerçekleşmiştir. Bu savaş, siyasi ve ekonomik bakımdan uluslararası sistemde belirleyici konumda bulunan Avrupa devletlerinin güç ve nüfuz mücadelesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. I. Dünya Savaşı, halkın iktidara yönelik muhalefetini artırmış ve devrim sürecini hızlandırıcı bir işlev görmüştür. Nisan 1917'de İsviçre'den Rusya'ya Almanya üzerinden gelen Lenin, savaşın sona erdirilmesi gerektiğini savunurken Almanya düşmanımın düşmanı dostumdur

anlayışıyla bu geçişe izin vermiştir (Bekcan, 2013:75). Tarihsel ve siyasal koşullar, devrimin yalnızca iktidar değişimiyle sınırlı kalmayıp toplumsal ve kültürel alanlarda da köklü dönüşümler yaratmasının zeminini hazırlamıştır.

Büyük Sosyalist Ekim Devrimi'nin zaferiyle birlikte Sovyet sosyalist kültürü, insanın manevi gelişimini hedefleyen sosyalist değerler doğrultusunda kurgulanmıştır. Devrim, kapitalist sınıfların ve onların destekçilerinin egemenliğine son vermiştir. Böylece sosyalist kültürün gelişimi için nesnel bir zemin oluşturmıştır. Lenin, "bundan sonra insanın akli ve zekâsı şiddete ve istismara dönüşmeyecektir" sözleriyle sosyalist devrimin toplumsal hayattaki dönüştürücü etkisini vurgulamıştır (Голиков, 1975:282). Lenin'in savaş karşıtı tutumu ve emperyalist savaşa yönelik eleştirileri, yalnızca askerî ve siyasal bir stratejiye işaret etmemektedir. Aynı zamanda devrimin, mevcut toplumsal ve kültürel düzeni köklü biçimde dönüştürmeyi hedefleyen bir proje olarak kurgulandığını da göstermektedir. Bu bağlamda Ekim Devrimi, iktidarın el değiştirmesinin ötesinde, yeni bir değerler sistemi ve yaşam biçiminin inşasını amaçlayan kapsamlı bir dönüşüm sürecinin başlangıcı olmuştur. Lenin, sosyalist devletin temel görevleri ile Sovyet kültür inşası arasında ayrılmaz bir bağ bulunduğunu açıkça ortaya koymuştur. Temel görev sosyalizm için mücadele etmek ve başarılı bir sosyalizm inşası için gerekli kültürel dönüşümü gerçekleştirmektir. Lenin'e göre sosyalist toplumun yeni kültürü boş

bir zeminde ortaya çıkmamıştır. Proletaryanın diktatörlük koşullarındaki mücadelesi, yaşam pratikleri, Marksist dünya görüşü, dünya medeniyetlerinin sanatı, gelenekleri ve yüzyıllar boyunca biriken insanlık değerleri temelinde şekillenmiştir (Ленин, 1981:372). Bu yaklaşım, sosyalist kültürün yalnızca ideolojik bir kopuş değil tarihsel birikimin yeni bir toplumsal düzen içinde yeniden anlamlandırılması olarak kavrandığını göstermektedir. Bu anlayış doğrultusunda SSCB’de sosyalizm inşasının tamamlanma sürecinde sosyalist ideoloji bilim, edebiyat ve sanat başta olmak üzere halkın manevi dünyasına ait tüm alanlara derinlemesine nüfuz etmiştir. Eskiye eleştiren entelektüel Sovyet sanatçılarının sayısındaki artış, yeni bir toplumsal ve kültürel gerçekliğin ortaya çıkmasına zemin hazırlamış böylece edebiyat ve sinemada sosyalist gerçekçilik akımının doğuşunu mümkün kılmıştır (Голиков, 1975:283-284).

Kültürel dönüşüm, yalnızca estetik ve sanatsal bir yönelim olarak değil aynı zamanda sosyalist ideolojinin ulus politikasıyla kurduğu ilişkinin kültürel alandaki bir yansıması olarak da değerlendirilmelidir. Sosyalizmin zaferinin en dikkat çekici göstergelerinden biri olarak görülen milletler arasında fiilî eşitliğin sağlanması ise, Lenin’in ulus politikasının kültürel alandaki yansıması olarak değerlendirilmiştir. Kardeş halklar arasında birlik, dostluk ve karşılıklı yardımlaşma anlayışı güçlenmiş ve bu durum sosyalist ulusların kültürleri arasında ortak özelliklerin gelişmesini mümkün kılmıştır. Bu nedenle Sovyet sanatı ve edebiyatında

enternasyonalizm belirleyici bir ilke hâline gelmiştir. Sosyalist gerçekçilik bu ideolojik ve toplumsal zemin üzerinde biçimlenmiştir (Маматова, 1982:31). Bu bağlamda sosyalist kültür devrimi sürecinde kültür; parti ruhu, komünist ideoloji, Sovyet vatanseverliği, hümanizm ve enternasyonalizm temelli yeni öğelerle sistemli biçimde güçlendirilmiştir. Sovyet kültürü, gerici ve yozlaşmış burjuva kültürüne karşı konumlandırılırken, nihai hedef olarak komünizm ve enternasyonalizm doğrultusunda aktif ve bilinçli yeni bireylerin yetiştirilmesi amaçlanmıştır. Sovyet sosyalist kültürünün en belirgin özelliklerinden biri olan çok uluslu karakteri, her halkın kendi milli kültürünü geliştirmesine destek verilmesiyle kurumsallaşmıştır (Голиков, 1975:285). Nitekim 1922 yılında Sovyetler Birliği; Rusya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti, Ukrayna Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti ve Transkafkasya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti'nden (Azerbaycan, Gürcistan ve Ermenistan SSC) oluşmuştur (Маматова, 1982:6). Sovyetler Birliği sınırları içinde etnik köken ve dil bakımından farklılık gösteren 100'ü aşkın milletin bir arada yaşaması, sosyalizmin temel felsefesi doğrultusunda bireylerin eşit kabul edildiği bir toplumsal düzen anlayışını yansıtmaktadır (Özsoy, 2006:183).

SSCB'nin çok uluslu sosyalist devlet yapısı, farklı ulus kültürlerinin karşılıklı etkileşimi temelinde şekillenen bir model olarak ortaya çıkmıştır. Sovyet sosyalist kültürü, SSCB sınırları içinde yaşayan halkların kültürel miraslarını ve geleneklerini belirli bir ideolojik çerçeve içinde bir araya getirmeyi amaçlamış ve bu

süreçte ulusal kültürler yalnızca kendi tarihsel kaynaklarına değil, diğer halklarla kurulan kültürel temaslara da dayanarak yeniden tanımlanmıştır. Bu etkileşim, enternasyonal niteliklerin giderek güçlenmesini sağlamış ve Sovyet sosyalist kültürünü tüm halkların manevi değerlerinden oluşan organik bir bileşim hâline getirmiştir (Голиков, 1975:285). Ancak bu kültürel etkileşim ve çoğulluk söylemi, sosyalist kültür inşasının her aşamasında kendiliğinden ve sınırsız bir süreç olarak işlemediğini de göstermektedir. Çok uluslu ve enternasyonal bir kültür yaratma hedefi, ideolojik bütünlüğün korunmasına yönelik bir yaklaşımı beraberinde getirmiş ve kültürel üretimin belirli bir çerçeve içinde şekillenmesine yol açmıştır. Dolayısıyla sosyalist kültür inşa süreci, yalnızca ideolojik birlik ve kültürel gelişimle sınırlı kalmamış, denetim ve baskı mekanizmalarıyla da desteklenmiştir. Bu çerçevede 6 Haziran 1922’de yayımlanan kararname ile Glavlit, Marksizme ve kültürel devrime karşı düşmanca faaliyetleri önlemekle görevli bir sansür organı olarak yetkilendirilmiştir. Ulusal ve dini fanatizmin propagandası, yanlış bilgi yayımı ve pornografi bu denetimin kapsamına alınmıştır. 1923 yılında Glavlit’e, tiyatro repertuarlarını denetlemekle görevli Genel Repertuar Komitesi eklenmiştir. Aynı dönemde “özellikle aktif karşı-devrimci unsurlar” olarak tanımlanan 160 kültür insanı SSCB’den sürgün edilmiş ya da Sibiry’a gönderilmiştir. Bu denetim ve baskı mekanizmaları, yalnızca sanat ve entelektüel üretim alanlarıyla sınırlı kalmamış, toplumsal hayatın ideolojik açıdan dönüştürülmesi hedeflenen diğer alanlarına da

yayılmıştır. Bu bağlamda din kurumları da sosyalist kültür devriminin doğrudan müdahale ettiği temel alanlardan biri hâline gelmiştir. 1918 yılında kilisenin devletten ve okulun kiliseden ayrılmasını öngören kararname yürürlüğe girmiş ve bu düzenleme ile kilise tüzel kişilik statüsünü ve mülkiyet hakkını kaybetmiştir. Din adamlarının bir bölümü iç savaş sırasında karşı-devrimcileri destekledikleri gerekçesiyle “sınıf düşmanı” ilan edilmiş ve baskıya uğramıştır. 1920’li yıllarda din karşıtı propaganda yoğunlaşırken, Ateistler Birliği’nin kurulması, ateist yayınların desteklenmesi ve dini ritüellerin alaya alınması bu politikanın araçları olmuştur (Берт, 1992:109-110).

Tüm bu gelişmeler, Sovyetler Birliği’nde sosyalist kültür projesinin yalnızca ideolojik bir inşa değil, aynı zamanda disiplinli, merkezi ve denetleyici bir dönüşüm süreci olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda kültür, tiyatro, edebiyat ve özellikle sinema toplumun yeniden inşasında, halkın eğitilmesinde ve ideolojinin yaygınlaştırılmasında temel araçlar hâline gelmiştir. Bu çerçevede Sovyet sosyalist kültür inşası, yalnızca düşünsel ve ideolojik bir yönelim olarak değil aynı zamanda toplumsal hayatın tüm alanlarını dönüştürmeyi amaçlayan kapsamlı bir inşa süreci olarak şekillenmiştir. Kültür, sosyalist toplumun kurulmasında merkezi bir rol üstlenmiş, yeni bireyin yaratılması, kolektif bilincin güçlendirilmesi ve çok uluslu yapının enternasyonal bir birlik içinde yeniden tanımlanması bu sürecin temel hedefleri arasında yer almıştır. Ancak bu kültürel inşa, bir yandan eşitlik, kardeşlik ve

ilerleme söylemleriyle desteklenirken, diğ er yandan sıkı denetim, sansür ve ideolojik yönlendirme mekanizmalarıyla sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla Sovyet kültürü, yaratıcı potansiyel ile disipline edici kontrol arasında sürekli bir gerilim üretmiş ve bu durum kültürel üretim tüm alanlarında belirleyici olmuştur. Gerilimin en görünür ve etkili biçimde ortaya çıktığı alanlardan biri ise sinema olmuştur. Sinema, geniş kitlelere ulaşma kapasitesi, görsel gücü ve eğitici-ideolojik potansiyeli nedeniyle Sovyet kültür politikasının en etkili araçlarından biri hâline gelmiştir. Okuryazarlık oranının düşük olduğu geniş coğrafyalarda hem yeni sosyalist değerlerin aktarılmasında hem de çok uluslu Sovyet kimliğinin inşasında ayrıcalıklı bir konum kazanmıştır. Böylece sosyalist kültür projesinin ideolojik hedefleri, sinema aracılığıyla somut anlatılara, imgeler dünyasına ve kolektif hafızaya taşınmıştır. Bu bağlamda Sovyet sinemasının doğuşu ve dönemsel dönüşümleri, estetik ve teknik gelişmelerle sınırlı olmayan ideolojik, kültürel ve siyasal dinamiklerle i  i e geçmiş bütüncül bir  er eve içinde ele alınmalıdır.

Sovyet Sinemasının Oluşumu ve Dönemsel Dönüşümleri

İdeolojik, kültürel ve politik zemin üzerinde şekillenen Sovyet sineması, yalnızca bir sanat alanı olarak değil, sosyalist toplumun inşasında merkezi bir araç ve etkili bir ideolojik aygıt olarak ortaya çıkmıştır. Sovyet sinemasının gelişim yolunda belirlediği prensip ve çok uluslu karakteri Sovyet sinema olgusunun özünü ortaya koyan en önemli unsurlar olmuştur. Bu prensiplerde Sovyetler Birliği'nin kurulma sebebi olan Büyük Ekim Devrimi'nin oldukça etkisi vardır. Sinema, sosyalist toplum kurma sürecinde doğal olarak ortaya çıkan bir tepki olmuştur. Sosyalist sinema anlayışı halkın içinden doğan, halkın her şeyi yapabileceğine ve mükemmel yapacağına inanan ve bu doğrultuda geleceğini inşa eden özelliğiyle diğer sanat anlayışlarından ayrılmaktadır. Ayrıca geleceği inşa etme hususunda insanları eğitme ve öğretme görevini üstlenmiştir (Ростислав, 1986:142-148).

Sovyet sinemasının ilk adımları, iç savaşın zorlu koşulları altında atılmıştır. Kitlesele, halka açık ve güçlü araçlarla şekillenen Sovyet sineması, Büyük Sosyalist Ekim Devrimi'nin yarattığı devrimci atmosfer içerisinde olgunlaşmıştır. Başlangıçta hafif ajitasyonel ve eğitici filmlerle varlık gösteren bu sinema, kısa sürede son derece sanatsal ve güçlü bir yapıya kavuşmuştur (Голиков, 1975:312). Bu dönüşümde, Lenin'in sinemanın toplum üzerindeki etkisine erken dönemde dikkat çekmesi belirleyici olmuştur. Sinemanın ideolojik ve eğitsel potansiyelinin fark edilmesi, bu

alanın devlet politikaları çerçevesinde sistemli biçimde ele alınmasını beraberinde getirmiştir. Devrim sonrasında birçok sanatçının yurtdışına eğitime gönderilmesi, sinemanın yalnızca teknik bir üretim alanı olarak değil, estetik ve düşünsel boyutlarıyla da geliştirilmek istendiğini göstermektedir. Bu doğrultuda yürütülen çalışmalar, kültürel alanda yaşanacak yeniliklerin ve yeni bakış açılarının habercisi olmuştur (Романов, 1970:37). Sinemaya atfedilen bu ideolojik ve kültürel işlev, devletin sinema alanına doğrudan müdahalesini de beraberinde getirmiştir. 1919 yılında alınan kamulaştırma kararıyla birlikte fotoğraf ve sinema üretimi devlet tekelinde toplanmıştır. Böylece sinema, Sovyet iktidarının denetimi altına girmiştir (Русина, 2019:19). Ancak sinema endüstrisinin yeniden inşasına ilişkin deneyim eksikliği ve maddi yetersizlikler, bu alandaki ilk girişimlerin büyük ölçüde doğaçlama bir nitelik taşımasına yol açmıştır. Buna rağmen Sovyet yönetimi, sinemanın nasıl bir ideolojik ve kültürel işlev üstleneceğini net biçimde kavramış ve sinemayı yeni toplumsal düzenin eğitici ve yönlendirici bir aygıtı olarak konumlandırmıştır (Фомин, 2018:89). Sinemanın bu işlevsel konumlanması, erken dönem estetik tercihlerini de etkilemiştir. Erken dönem Sovyet sineması, biçimsel ve anlatısal açıdan büyük ölçüde tiyatro geleneğine dayanmıştır. İlk filmler, tiyatro oyunlarının beyaz perdeye aktarılmasıyla şekillenmiştir. Zamanla edebi eserler sinemanın temel kaynaklarından biri hâline gelmiştir. Puşkin ve Tolstoy gibi yazarların eserlerinin sinemaya uyarlanması, erken dönem Sovyet sinemasının karakteristik

özelliklerinden biri olmuştur. Bu yönelim, sinemanın ulusal kültürle kurduğu güçlü bağı da görünür kılmıştır (Ростислав, 1986:150). Bu kültürel yönelim, Sovyet sinemasının çok uluslu toplumsal yapı ile kurduğu ilişkiyle daha da belirginleşmiştir. Bu sebeple Sovyet sinemasının geleneklerini ve özgün niteliklerini, birlik bünyesindeki tüm cumhuriyetlerin gelişim süreçlerini dikkate almadan değerlendirmek mümkün değildir (Собалев, 1966:27). Lenin'in ulusal duygulara, geleneklere ve kültürel farklılıklara gösterdiği hassasiyetin sinema alanında da karşılık bulması enternasyonalizm ilkesi doğrultusunda gelişen ulusal sinematografiler, çeşitlilik içinde bir bütün oluşturmuştur (Ростислав, 1986:153). Bu yaklaşım, merkezi bir ideolojik çerçeve içinde farklı ulusal anlatıların varlık göstermesine imkân tanımış ve çok uluslu bir sinema modelinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu modelin inşasında Rus sineması, estetik ve kuramsal açıdan öncü bir rol üstlenmiştir. Rus sinema sanatçılarının diğer cumhuriyetlerde ulusal sinema kadrolarının yetiştirilmesine katkı sağlaması çok uluslu Sovyet sinemasının kurumsallaşmasına zemin hazırlamıştır. Böylece Rus sineması yalnızca bir üretim merkezi değil, aynı zamanda diğer ulusal sinematografilerin gelişimini yönlendiren bir referans noktası hâline gelmiştir. Sovyet sinema tarihi boyunca Rus ulusal sinematografisinin bu belirleyici konumu devam etmiş, cumhuriyetler birliği genelinde sinema sanatı aşamalı olarak gelişerek ortak ve zengin bir sinematografik kültür oluşturmuştur. Her bir cumhuriyette ortaya çıkan ulusal sinema, kendi tarihsel

birikim ve geleneklerine dayanmakla birlikte, aynı zamanda tüm Sovyet sinemasının kolektif deneyiminden beslenmiştir. Bu durum, ulusal olan ile ortak Sovyet kimliği arasında sürekli bir etkileşim alanı yaratmıştır. Söz konusu etkileşimin oluşmasında, ulusal sinematografilerin devrim öncesine uzanan sinema geçmişleri de belirleyici olmuştur. Ulus sinemaları Ekim Devrimi'nin hemen ardından hızla gelişim göstermeye başlasa da, Ukrayna, Gürcistan, Azerbaycan, Ermenistan, Litvanya, Letonya ve Estonya gibi birçok bölgede devrim öncesi dönemde de film üretimleri gerçekleştirilmiştir. Rusya'da ilk belgesel film 1896 yılında Vladimir Saşin yönetmenliğinde çekilmiş, ilk kurmaca film olan Polizovaya Volnitsa, 1908 yılında Aleksandr Drankov tarafından yönetilmiştir. Ukrayna'da ise ilk belgesel film 1896 yılında A. Fedentskiy tarafından çekilmiş, sanatsal film üretimi 1907 yılında başlamış, 1911 yılında D. Sahnenko'nun yönettiği Naymychka ve Natalka-Poltavka, erken dönem Ukrayna sinemasının öne çıkan kurmaca filmleri arasında yer almıştır (MamatoBa, 1982:5). Bu kurumsal yapılanma, sinemanın yalnızca sanatsal bir üretim alanı olarak değil, aynı zamanda ideolojik ve eğitsel bir araç olarak da sistemli biçimde kullanılmasını mümkün kılmıştır. Okuma yazma oranının düşük olduğu geniş coğrafyalarda sinema, cazip ve etkili bir eğitim aracı olarak değerlendirilmiştir. Sosyalist gerçekçilik çerçevesinde üretilen filmler aracılığıyla kitleler bilgilendirilmiş ve yönlendirilmiştir. Bu nedenle Sovyet sineması yalnızca bir eğlence alanı değil aynı zamanda kültürel ve toplumsal amaçları olan bir araç

olarak konumlandırılmıştır. Ajitasyon trenleriyle ülkenin en ücra köşelerine kadar ulaştırılan filmler, çoğunlukla görüntülü haber formatında hazırlanırken, Kızıl Ordu'nun kahramanlıkları, askerlerin yaşantıları, halkın başarıları ve parti kongreleri gibi temalar ön plana çıkarılmıştır (Кулиджанов, 1970:44).

1920'li yıllar, Sovyet sineması açısından deneysel ve avangart bir dönem olmuştur. Ayzenştayn'ın Potemkin Zırhlısı (1925) ve Pudovkin'in Ana gibi filmleri hem Sovyetler Birliği'nde hem de uluslararası alanda büyük yankı uyandırmış Potemkin Zırhlısı, 1927 Paris Uluslararası Fuarı'nda büyük ödüle layık görülmüştür (Голиков, 1975:313). Bu filmler, sosyalist gerçekçilik bağlamında kahramanlık, devrim ve maneviyat temalarını güçlü bir sinema diliyle aktarmıştır. Stalin döneminde savaşın ve sıkı sansürün etkisiyle yaşanan Malokartine (Малокартинье) dönemine kadar film sayıları ve kaliteleri giderek artmış, dünya sinemasında ses getiren filmler birbiri ardına çekilmiştir. Sovyet sineması başarılı filmlerin yanı sıra Lev Kuleşov, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, Sergey Ayzenştayn gibi efsanevi yönetmenlerin sinema literatürüne kattıkları kuramlar aracılığıyla da dünyada ses getirmeyi başarmıştır. Özellikle Ayzenştayn ve Pudovkin'in çalışmalarıyla montaj sanatı gelişerek "Rus montajı" adıyla dünya sinema literatürüne girmiştir (Александров, 1970:53). Ayzenştayn'ın montaj anlayışı, yalnızca teknik bir yöntem değil, yaratıcı ve düşünsel bir ifade biçimi olarak değerlendirilmiştir.

1930'lu yıllarla birlikte Sovyet sineması yeni bir evreye girmiştir. Sesli sinemanın ortaya çıkışı sinema dilinde köklü dönüşümler yaratmıştır. Artık sessiz sinemanın lirik montaj anlayışı sona ermiştir. Bu dönüşüm, yalnızca teknik bir yenilik olarak değil, sinemanın anlatı ve anlam üretme biçimini kökten değiştiren bir kırılma noktası olarak değerlendirilmiştir. Sessiz sinema döneminde grafik anlatım dili aracılığıyla ortak bir dünya algısı oluşturulmuş; farklı ülkelerde yaşayan insanların gündelik yaşamları, ilişkileri ve davranışları evrensel bir görsel dil üzerinden izleyiciye aktarılmıştır (Шкловский, 1985:155-156). Sesli sinemaya geçişle birlikte bu evrensel görsel dil yerini, ses ve görüntünün birlikte anlam ürettiği daha yönlendirici bir anlatı yapısına bırakmıştır. Bu bağlamda ses ile görüntü arasındaki ilişki, yalnızca teknik bir mesele olmaktan çıkarak, yönetmenin ideolojik ve estetik tutumunu yansıtan temel bir unsur hâline gelmiştir. 1930'lu yıllarda sanatın en önemli görevlerinden biri, Sovyet insanının politik bilincini geliştirmek olarak görülmüş ve sinema da bu hedef doğrultusunda işlevsel bir araç olarak konumlandırılmıştır (Маматова, 1982:32). Söz konusu dönüşüm, yönetmenin sinemasal konumunu da yeniden tanımlamıştır. Yönetmen artık yalnızca görüntü kaydeden bir teknisyen değil, temsil edilmeyen olayları ideolojik bir bakış açısıyla yorumlayan ve yeniden inşa eden bir özne hâline gelmiştir. Bu yaklaşımın en belirgin örneklerinden biri, Ayzenştayn'ın filmlerinde kullandığı iç ses ve ekran içi ses uygulamalarıdır. Ayzenştayn'ın ses kullanımı, yönetmenin ekranda olup bitenlere yönelik tavrını ve

olaylara bakış açısını doğrudan yansıtan bir anlatım biçimi olarak değerlendirilmiştir. Bu yöntem sosyalist gerçekçilik anlayışıyla ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda ses ve görüntü ilişkisi, teknik bir sorun olmaktan ziyade, yönetmenin temsil edilmeyen olaylar karşısındaki ideolojik konumunu ve yorumunu ortaya koyan bir mesele olarak değerlendirilmiştir. Yönetmen, yalnızca görüntüyü kaydeden bir aracı değil; aynı zamanda bu görüntüyü kendi bakış açısıyla eleştirel biçimde yeniden inşa eden bir özne hâline gelmiştir. Ayzenştayn'ın iç ses ve ekran içi ses kullanımı, yönetmenin eserine ve ekranda olup bitenlere yönelik tutumunu açık biçimde yansıtmış; bu anlatım tarzı, sosyalist gerçekçilik estetiğinin sinemasal ifadesi olarak tanımlanmıştır (Шкловский, 1985:160-161). Bu estetik ve anlatısal dönüşüm, sinemanın ideolojik yönlendirme gücünü daha da görünür kılmış ve devletin sinema üzerindeki denetimini artıran bir süreci de beraberinde getirmiştir. Sesli sinemanın sunduğu anlatısal olanaklar, sinemanın kitleler üzerindeki etkisini güçlendirirken, bu durum sinemanın siyasal iktidar tarafından daha sıkı kontrol edilmesine zemin hazırlamıştır. Böylece 1930'lu yılların ortalarından itibaren Sovyet sineması, yalnızca estetik tercihlerle değil, doğrudan politik müdahalelerle de biçimlendirilen bir alana dönüşmüştür.

Stalin döneminde Sovyet sineması, giderek artan ideolojik denetim ve sansür altında şekillenmiştir. 1930–1940'lı yıllar, Stalinist mitin sinema aracılığıyla inşa edildiği bir propaganda

dönemi olarak öne çıkmıştır. Bu süreçte kahramanlık, vatanseverlik ve lider kültü temaları yoğun biçimde işlenirken Podvig razvedchika, Molodaya gvardiya ve Zvezda gibi filmlerle savaş miti sinemasal anlatıya dönüştürülmüştür (Русина, 2019:36-44). Bununla birlikte “malokartine” dönemi olarak adlandırılan süreçte film üretimi ciddi biçimde azalmış, pek çok film sansürlenmiş ya da yasaklanmıştır (Prokhorov, 2001:7).

II. Dünya Savaşı Sovyet sineması için yeni bir kırılma noktası oluşturmuştur. Savaş yıllarında sinema, halkı motive eden, cesaretlendiren ve düşmana karşı ortak bir bilinç oluşturan güçlü bir araç hâline gelmiştir. Milyonlarca izleyici cepheye yaşananları sinema aracılığıyla takip etmiş, savaş filmleri kolektif hafızada derin izler bırakmıştır (Министерства культуры СССР, 1975:9-10). Savaş sonrasında ise ideolojik mücadelenin yeni bir evresi başlamış ve Soğuk Savaş bağlamında sinema yeniden politik bir silah olarak konumlandırılmıştır.

Malokartine döneminin sona ermesinin ardından Sovyet sinemasında ilkler yaşanmıştır. Sinema da tıpkı çok uluslu Sovyet toplumu gibi bünyesinde yer alan ulusların birliğini temsil etmeye başlamıştır. Sovyet cumhuriyetlerinde yetenekli yönetmenler tarafından çekilen filmler bu durumun göstergesi olmuştur. Sovyet sinemasının Çözülme döneminde bu gelişimi yaşaması ulusal sorunlara karşı duyarlı Lenin programının bir sonucudur (Тенейшвили & Дробашенко, 1980:69). Çözülme dönemi Sovyet

sinemasında yaşanan ulusal kimliklerin görünürlüğü Kruşçev'in iktidardan alınmasından kısa bir süre sonra son bulmuş, birçok yaratıcı fikir yok edilmiş, pek çok başarılı film sansür yiyerek raflara kaldırılmıştır. Bu durum 1985 yılına kadar devam etmiştir (Fedorov, 2018:85). Durgunluk döneminde film endüstrisi yeni kültürel politikalar kapsamında daha fazla kontrol altına alınmıştır. Özellikle 1966-1968 yılları arasında ideolojik açıdan tartışmalı filmler ya sansürlenmiş ya da yasaklanmıştır (Prokhorov, 2001:26). Her ne kadar Çözülme dönemi kadar görece özgür bir ortam olmasa da bu yılların dışında Durgunluk dönemi de Sovyet ulusları için verimli ve önemli olmuştur (Зоркая, 2014:824). Yine bu dönem Andrey Tarkovski, Aleksandr Sokurov gibi efsane yönetmenler Sovyet sinemasını dünya sinemasında başarıyla temsil etmiştir.

Uzun yıllar boyunca ayakta kalan ve pek çok türe ev sahipliği yapan Sovyet sineması, Perestroyka dönemiyle birlikte köklü bir yeniden yapılanma sürecine girmiştir. Bu dönemde sinema alanındaki merkezîyetçi yapı çözülmüş, Goskino tekeli tasfiye edilerek üretim ve dağıtım süreçlerinde radikal değişikliklere gidilmiştir. Demokratikleşme hareketlerinin belirgin biçimde hissedildiği Perestroyka sürecinde, sinema yalnızca ideolojik içeriklerle sınırlı kalmamış modern, deneysel ve çeşitlenen film üretimleri de devlet desteğiyle teşvik edilmiştir. Sansür mekanizmalarının zayıflaması, daha önce yasaklanan ve “raf filmleri” olarak adlandırılan yapımların yeniden izleyiciyle

buluşmasını mümkün kılmıştır. Stalin döneminde yasaklanan filmlerin Çözölme döneminde gösterime girmesine benzer biçimde, Perestroyka sürecinde de Durgunluk döneminde yasaklanan yapımlar ekrana taşınmıştır. Bu bağlamda, Aleksey German'ın *Proverka na Dorogah* (1971) adlı filmi, uzun süre yasaklı kaldıktan sonra Perestroyka döneminde gösterime giren raf filmlerinin en çarpıcı örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır (Марков, 2009:394-403).

Genel olarak bakıldığında Sovyet sineması, avangart ve deneysel bir başlangıçtan, ideolojik propaganda dönemlerine, oradan da modern ve endüstriyel bir yapıya doğru çok katmanlı bir dönüşüm yaşamıştır. Bu tarihsel seyir içinde Sovyet sineması, her dönemde değişen siyasal koşulların, ideolojik önceliklerin ve kültür politikalarının doğrudan bir yansıması olarak biçimlenmiştir. Bu bağlamda Sovyet sinemasının tarihsel gelişimi, doğrusal bir ilerlemeden ziyade, ideolojik baskı ile sanatsal arayış, merkezî kontrol ile kültürel çoğulluk arasında gidip gelen dinamik ve çelişkili bir süreç olarak değerlendirilmelidir. Sinema, bu süreç boyunca yalnızca iktidarın söylemini yansıtan bir araç değil, aynı zamanda dönemin gerilimlerini, çatlaklarını ve dönüşüm potansiyellerini görünür kılan bir kültürel alan olmuştur.

SONUÇ

Bu çalışma, Sovyetler Birliği'nde sosyalist kültür projesi ile sinema arasındaki ilişkiyi, doğrusal ve tek yönlü bir ideoloji–sanat etkileşimi olarak değil tarihsel koşullar, siyasal kırılmalar ve kültürel gerilimler içerisinde şekillenen çok katmanlı bir süreç olarak ele almıştır. Birinci ve ikinci bölümlerde ortaya konulan bulgular, Sovyet sinemasının yalnızca merkezi iktidarın söylemini yeniden üreten bir propaganda aracı olarak değerlendirilemeyeceğini aksine, ideolojik yönlendirme ile sanatsal arayışın, denetim ile yaratıcılığın sürekli çatışma ve müzakere hâlinde olduğu bir alan olduğunu göstermektedir.

Sovyet sinemasının tarihsel gelişimi, ideolojik baskının arttığı dönemlerde bile sinemasal yeniliklerin ve estetik arayışların tamamen ortadan kalkmadığını ortaya koymaktadır. Özellikle 1920'lerdeki avangart denemeler, Savaş yıllarındaki kolektif anlatılar, farklı ideolojik bağlamlarda sinemanın değişen işlevlerini görünür kılmaktadır. Bu durum, Sovyet sinemasının yalnızca “baskı dönemleri” ve “özgürlük dönemleri” şeklinde keskin ayrımlarla ele alınmasının yetersiz olduğunu, aksine her dönemin kendi iç

çelişkileri ve üretim olanaklarıyla birlikte değerlendirilmesi gerektiğini düşündürmektedir.

Bu çalışmanın bulguları, Sovyet sineması üzerine yapılacak gelecek araştırmalar için de bazı kavramsal öneriler sunmaktadır. Öncelikle, Sovyet sinemasının yalnızca merkezî Rus sineması üzerinden değil, cumhuriyetler bağlamında karşılaştırmalı olarak incelenmesi, çok uluslu yapının kültürel dinamiklerini daha görünür kılacaktır. İkinci olarak, dönemsel analizlerin yalnızca siyasi iktidar değişimleriyle sınırlı kalmayıp, üretim koşulları, sansür mekanizmaları ve estetik tercihlerle birlikte ele alınması, sinemanın ideolojiyle kurduğu ilişkinin daha derinlikli biçimde anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Son olarak, Sovyet sinemasının bugünkü ulusal sinema pratikleri ve kolektif hafıza üzerindeki etkilerinin incelenmesi, bu mirasın güncel kültürel üretimle olan süreklilik ve kopuş noktalarını tartışmaya açacaktır.

Sonuç olarak, Sovyet sineması, sosyalist kültür inşasının pasif bir yansıtıcısı değil ideolojik sınırlar içinde anlam üreten, dönemsel gerilimleri görünür kılan ve çok uluslu bir toplumsal yapının kültürel izlerini taşıyan dinamik bir sanat alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu perspektif, Sovyet sinemasını yalnızca geçmişe ait bir ideolojik araç olarak değil kültür, iktidar ve sanat ilişkilerini anlamak için hâlen verimli bir inceleme alanı olarak değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Anweiler, O. (1990). *The Soviet culture: From Lenin to Gorbachev*. London: Routledge.
- Bekcan, U. (2013). Devrimden Sonra: Bolşeviklerin Zorunlu Dış Politikası 1917-1925. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt 68, No. 4, 2013:73-102.
- Biga, N. T. (2015). SSCB İdeolojisinin Pudovkin Filmlerindeki Temsili. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı.
- Fedorov, A. (2018). *The cinema of the Khrushchev Thaw: Ideology, aesthetics and film criticism (1953–1968)*. Moscow: Information for All.
- Özsoy, İ. (2006). Sovyet Sisteminin Çöküşünden Tarihî ve Evrensel Dersler. Bilig, Güz/2006 Sayı 39:163-194.
- Prokhorov, A. (2001). Springtime for Soviet Cinema (Translation by Dawn A. Seckler) Russian Film Symposium, Pittsburg.
- Верт, Н. (1992). История Советского государства 1900-1991. Прогресс-Академия, Москва.
- Всесоюзный Научно-Исследовательский Институт Искусствознания Министерства Культуры СССР. (1975). История Советского кино 1917-1967. В четырех томах 3, Искусство, Москва.
- Голиков, В. (1975). Советский Союз политико-экономический справочник. Москва: Полигиздат.

- Зоркая, Н. (2014). История Отечественного Кино XX. Век. Белый Город, Москва.
- Кулиджанов, Л. (1970). К новым свершениям. Навроцкая, В., Кушнирский, Я. (1970). 50 годы и фильмы (1919-1969). Москва: Красный Пролетарий.
- Ленин, В. И. (1981). Полное собрание сочинений. Т. 41, Политической литературы, Москва.
- Маматова, Л. К. (1982). Многонациональное Советское киноискусство. Москва: Знание.
- Марков, А. В. (2009). *Советское кино: идеология, мифология, повседневность*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Романов, А. (1970). Пятьдесят лет Советской кинематографии. Навроцкая, В., Кушнирский, Я. (1970). 50 годы и фильмы (1919-1969). Москва: Красный Пролетарий.
- Ростислав, Юренев. (1986). Новаторство Советского киноискусства. Москва: Просвещение.
- Русина, Ю. (2019) История советского кино : Учебное пособие /; М-во науки и высш. образования Рос. Федерации, Уральский Федеральный Университет –Изд-во Урал. ун-та, Екатеринбург.
- Соболев, Р. (Редактр). (1966). Первый учредительный съезд союза кинематографистов СССР стенографический отчет. 2. Типография, Наука, Москва.

Тенейшвили, О., Дробашенко, С. (1980). Выставка «60 лет Советское кино». Министерства Культуры СССР, Москва.

Фомин, В. (2018). От Ханжонкова до Голутвы. История Национальных Кинематографий В СССР и Перспективы Развития Кино Государств-Участников СНГ, Стран Балтии и Грузии, Н. А. Кочеляева, А. П. Николаева-Чинарова, Е. В. Пархоменко (редактор), Академический Проект, Москва:76-200.

Шкловский, В. (1985). За 60 лет работы о кино. Искусство, Москва.

BÖLÜM 5

SES TİYATROSU

1. NEDİM SABAN¹

Giriş

Türkiye'nin en eski tiyatro binası olan Ses 1885, 2025 yılında 140 yaşına girmiştir. İstanbul'da yıllardır kapalı duran Yıldız Sarayı Tiyatrosu kullanıma açık olmadığı için, kullanılmadığı için, Ses Tiyatrosu, Türkiye'nin halen kullanılan en eski tiyatro binasıdır. Ses 1885, aynı zamanda yapılış amacını halen koruyan tek tiyatromuzdur. Ferhan Şensoy'un, Cengiz Tünay belgeselinde de söylediği gibi Türk Tiyatrosu tarihi adeta bu salondan geçmiştir (Tünay, 2010). Tarihteki adı sırasıyla Varyete, Eldorado, Verdi Tiyatrosu ve Odeon olarak değişmiş olan Ses Tiyatrosu, 1989 tarihinde Ferhan Şensoy tarafından onarılarak, Ses 1885 adıyla açılmıştır. Görkemli mimarisiyle büyüleyici olan Ses Tiyatrosu, halen Ortaoyuncular'ın evidir ve yaşayan bir müze özelliğini taşır. Bu yazının amacı, Ses 1885'in tarihçesini inceleyerek bu tiyatrodaki perde açmış olan tiyatroların tarihçesini, oynanan önemli oyunların isimlerini, sanatçı künyelerini belirlemek ve yaşayan bir tiyatro müzesi özelliğine sahip olan bu tiyatronun tarihteki önemine ışık

¹ Orcid: 0000-0001-6678-0175

tutarak, tiyatromuz ve kent hafızasındaki önemini belgelemektir. Bu araştırma, Nedim Saban'ın, Prof. Dr. Erol İpekli danışmanlığında hazırladığı ve 2022 yılında kabul edilmiş olan, “1951-2020 yılları arasında Türkiye Tiyatrosundaki kimlik arayışının tiyatro mekânları üzerinden incelenmesi” konulu sanatta yeterlilik tezinden üretilmiştir. Ancak Ses Tiyatrosu'nun tarihçesinin, tez kapsamı dışında kalan ve Osmanlı Dönemi, erken Cumhuriyet yılları da yazı çerçevesine dahil edilerek, araştırma genişletilmiştir. Araştırmanın hedefinin Ses Tiyatrosu'nun tarihçesini belgelemek olması nedeniyle, 1885-1951 arasındaki tarihçesi de incelenerek yazıya dahil edilmiştir. Araştırmanın ana kaynağı, yukarıda sözkonusu edilen tez çalışması ve bu çalışmada genişçe yararlanılmış olan Haldun Dormen, Muhsin Ertuğrul, Vasfî Rıza Zobu'nun otobiyografileri, Ferhan Şensoy'un anı kitapları, Muhsin Ertuğrul hakkında biyografi kitapları ve Kerem Karaboğa, Yavuz Pekman, Fakiye Özsoysal tarafından hazırlanan Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları kitabıdır. Ayrıca konu 2019 ile 2022 yılları arasında Haldun Dormen, Ferhan Şensoy, Genco Erkal, Duygu Sağıroğlu, Kerem Karaboğa, İzzet Günay, Göksel Kortay, Ali Poyrazoğlu, Sermet Erkin, Nevra Serezli, Güner Özkul, Füsün Erbulak ile konu kapsamında kişisel görüşmeler yapılmış ve sözlü tarih çalışmaları kayıt altına alınmıştır. Cengiz Tüney tarafından hazırlanan Ses Tiyatrosu belgeseli de araştırma için önemli bir kaynak sağlamıştır. Yazının genişletilmesi için Selçuk Metin'in Haldun Dormen, Ferhan Şensoy, Genco Erkal hakkında yaptığı ve tez kabulünden sonra yayına giren yeni belgeseller incelenmiş, Refik Ahmet Sevensil, Reşat Ekrem Koçu, Cevdet Kudret, Metin And, Burhan Arpad, Murat Belge, Gökhan Akçura gibi araştırmacıların eğlence kültürü, kent tarihi, tiyatro tarihi gibi konulardaki araştırmalarına yoğunlaşmış , Özlem Kumrular ve Levent Kaya Ocakaçan tarafından hazırlanan İstanbul'un Eğlence Atlası, Bünyamin Aydemir tarafından hazırlanan İstanbul Tiyatroları kitapları ana kaynakça olarak kullanılmıştır. Ses 1885'in 140. yılında

tiyatromuzdaki yeri ve önemine, Nedim Saban'ın sanatta yeterlilik tezinin yeni kaynak taraması, sözlü tarih çalışması, gazete, televizyon, belgesel arşivlerinden yararlanılması yöntemleriyle ulaşılması hedeflenilmiştir.

İstanbul Tiyatroları Tarihçesi

Ses Tiyatrosu, İstanbul'da kalan en eski tiyatro olmakla birlikte, tiyatro binalarının tarihçesi incelendiğinde, Ses Tiyatrosu öncesinde de pekçok tiyatro yapıldığı görülür. İstanbul'da ilk tiyatro binası, 1830'lu yıllarda yapılmıştır. Bu tarih, ülkenin Batılılaşmayla birlikte yeni bir yörüngeye girdiği, bu anlayışın da 1839 Tanzimat Fermanıyla bir devlet politikasına dönüştüğü bir döneme denk gelir (Pekman, 2011: 25). İstanbul'un ilk tiyatro binası, Palais de Crystal adıyla bilinen eski Fransız Tiyatrosudur. Metin And, bir Cenevizli tarafından inşa edilen ilk tiyatronun Abdülmecit döneminde açıldığını, ancak bu tiyatronun Fransız Tiyatrosu olup olmadığı konusunda kesin bir bilgi bulunmadığını belirtmektedir (And, 1977: 77). Ancak, yine Metin And'a göre, Fransız Tiyatrosunun 1831 İstanbul yangınından önce Galatasaray Cadde-İ-Kebir'de açıldığı ve yangından sonra yenilendiği kesin olarak bilinmektedir. Fransız Tiyatrosunun ardından ,1840 yılında Naum Tiyatrosu açılır. İstanbul'a bir saray gösterisi için gelen bir İtalyan gözbağcı tarafından açılmış olan Naum Tiyatrosu, İstanbulluların pandomim gösterileri ile tanıştığı ilk yerdir (Pekman, 2011: 37). Dönemin padişahı Abdülmecit'in sık sık ziyaret ettiği Naum Tiyatrosu'nda yaşanan bir cinayet vakası sonrasında, bu tiyatroya gitmekten sakınan sultan, 27 Nisan 1857 tarihinde Dolmabahçe Saray Tiyatrosunun inşaatını başlatır (Emre Aracı, Aktaran: Kerem Karaboğa, 2011: 46). Batılılaşma etkisinde, bir mimari tasarıma sahip olan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu, 1858'de açılır.

İstanbul'daki bütün diplomatların katıldığı açılış gecesinde, Naum Tiyatrosu sanatçıları özel bir gösteri yapar. İstanbul'un dördüncü, Beyoğlu'nun üçüncü tiyatrosu olan Şark Tiyatrosu ise 1861 yılında Naum Tiyatrosunun karşı çaprazında açılır. "O devirde İstanbul'un tiyatro yaşamına bakıldığında, profesyonel gösterilerin tamamen yabancı sanatkarlarla gerçekleştiği görülür. "(Pekman,2011:53). Ancak Şark Tiyatrosu, dönemin Türkiyeli Ermeni sanatçılarına kapısını açarak, ilk tiyatro kumpanyalarından birinin ev sahipliği olma niteliğiyle öne çıkar. Şark Tiyatrosunu Concordia, Opera ve Odeon Tiyatrosunun açılışı izler. Opera Tiyatrosu, Dikran Çuhacıyan tarafından sadece opera ve operet sahnelemek için kurulur. Böylelikle, o dönem Türkçe oyun oynama tekeli elinde bulunduran Güllü Agop'a da bir seçenek oluşturur ve böylece yeni bir türün öncülüğünü yapar. 1875'te açılan Odeon Tiyatrosu ise, temsillerine bir süre ara verdikten ve Tepebaşı'ndaki binasından kısa bir süreliğine ayrıldıktan sonra, 1926'da Şehir Tiyatroları adıyla açılan Darülbeyazıt'ın ilk temsilini verdiği yer olma özelliğini taşır. Beyoğlunda yoğunlaşan tiyatroların yanısıra, 1867 yılında Ortaköy'de açılan Paresiraç ve 1868 yılında açılan Gedikpaşa Tiyatroları vardır. Gedikpaşa Tiyatrosu, suriçinde açılan ilk tiyatro özelliğini taşımakta olup, 1868-1880 arasında Güllü Agop yönetimindeki Osmanlı Tiyatrosu'nun kentteki tek Türkçe tiyatro temsillerini sergilediği yerdir. 1880 yılında Mardiros Minakyan'ın devraldığı tiyatro, 1884'te Çerkes Özdenleri ve Çengi oyunlarının ahlakdışı olarak değerlendirilmesi, hürriyet kavramını ileri götürerek, halkı Çerkes bağımsızlığı yönünde isyana teşvik etmesi gerekçesiyle Sarayın emriyle yıktırılır (Karaboğa, 2011: 33). Ahmet Fehim, tiyatronun yıkılışını, anılarına, "Ah orasını yıkan o hain eller. Bilmiyorlar ki, yıktıkları yer Türk Tiyatrosunun ilk mabedidir" dizeleriyle yansıtır. (Ahmet Fehim, 21) "*Gedikpaşa Tiyatrosu siyasi nedenlerle yok edilen ilk (ama maalesef tek sayılmayacak) tiyatro binasıdır* " (Karaboğa, 2011: 33).

Ses Tiyatrosu Tarihçesi

Cumhuriyet Öncesi

Ses Tiyatrosu, 1885'te o dönem Cadde-i Kebir (Grande Rue de Pera) olarak anılan İstiklal Caddesi'ndeki Halep Pasajının (Cite d'Alep) içinde açılmıştır. Bir at cambazhanesi olarak açılan bu eğlence mekânı, başlarda At Cambazhanesi adını taşır. Gökhan Akçura, Gramofon Çağı kitabında Abdülhak Şinasi Hisar'ın eserlerinde anlattığı ve Said Duhani'nin Eski İnsanlar Eski Evler kitabında söz ettiği dizginsiz at ve diğer zor binicilik gösterilerinin gerçekleştiği yerin şimdiki Ses Tiyatrosu olduğuna değinir. Tourniere Ailesinin sirk gösterilerini gerçekleştirdiği salon, 1899 yılında, tiyatro ve opera gösterilerinin de yapılabilmesi için, yenilenmiştir. Tavan yükseltilmiş, pencereler eklenmiş ve Cirque de Pera adıyla hayata geçmiştir. Ancak aynı zamanda sirk gösterilerinin yapılmasından kaynaklanan ağır koku nedeniyle, buradaki tiyatro gösterileri devamlılık gösterememiştir. 1904 yılında çıkan bir yangın sonrasında Mimar Campani tarafından 500 kişilik, 17 localı bir tiyatro halini almıştır. Ancak, bu restorasyonda her ne kadar tiyatroya çevrilme amacı güdülmüşse de o dönemde de ayağı varyete gösterilerine alışmış olan seyircinin eğlence mekânı olarak devam etmiş ve adı Varyete Tiyatrosu olarak değiştirilmiştir. Varyete Tiyatrosu, 4 Ekim 1906'da Folies Bergere dansçıları, ünlü güreş şampiyonu Paul Pons, komik akrobatlar ve Japon cambaz topluluğundan oluşan bir varyete gösterisiyle açılmıştır (Akçura, 2011: 46). Gökhan Akçura, Sermet Muhtar'ın bir yazısını aktararak, dönemin eğlence anlayışını: *“Burada Avrupa döküntüsü şantözler, dansözler, cambazlar, perendebazlar sahneye çıkar, ardından Japonyalı bir silahşör tüfekle küçükçük hedefleri vurur, Çinli bir hokkabaz türlü marifetlere girer, duba gibi iki kadın güç kuvvet pehlivanlığına kalkışır, nihayet yine kadın tayfasından iki güreşçi*

kapıştır; bütün localar; sandalyeler tıklım tıklım dolardı. “ diye anlatır (Akçura, 2002: 47).

İstanbul’da dönemin pekçok tiyatrosunda olduğu gibi Varyete Tiyatrosu da yurtdışından konuk ekipler ağırlayarak tiyatro kültürünün gelişimine katkı sunar. Örnekleme gerekirse, 1906’da Fransa’dan Gardet Santin topluluğu da Türkiye turnesini bu salona gerçekleştirmiş olup, Monte Cristo, Kamelyalı Kadın gibi klasikleri oynamıştır. “1839’dan beri Batı tiyatrosunu benimseyen Türklerin bu yolda gelişmesini, görgüsünü arttırmada en büyük katkı İzmir ve İstanbul’daki yabancı tiyatro, opera, bale topluluklarından gelmiştir. Bunların içinde de İtalyanlar ve Fransızlar başta gelmektedir. Yabancılar Türkiye’de ilk tiyatro binalarını kurmuşlar, yabancı topluluklar gelip burada temsil vermişler, yabancı Türk toplulukları ve Türk yazarları Türkiye’de verilen bu temsiller yoluyla Batının dramatik edebiyatını tanımışlar, yerli oyuncular Batı sanatçılarını seyrederek, oyunculuk sanatını öğrenmişlerdir “(And, 1971: 77). Tanzimat Dönemi ile başlayan Batılışma etkisi, aynı zamanda bir kültür ithalatı olarak değerlendirilebilir. Bir yandan metinli tiyatroya geçiş, bir yandan Türkiyeli sanatçılara Batılı tiyatronun oyunculuk ve sahne kurallarını öğretmek amacı güder. Bu çaba, Cumhuriyet Döneminin ilk günlerinde de sürmüştür. Antoine, Ebert gibi tiyatro adamları Türkiye’ye gelerek Türklere Batılı tiyatroyu öğretmeyi amaçlamışlardır. Türk dramının beşiği Gedikpaşa Tiyatrosunun yaptırılması bile saraya gelen Souillier Cambazhanesi eliyle olmuştur (And,1971: 78). İlk gelen Fransızlar daha çok gözbağacı akrobat, cambaz ve hafif komedya sanatçılarıydı (And, 191: 78). Bu temaşa geleneği nedeniyle hem Gedikpaşa Tiyatrosu, Halep Pasajının içinde, hem de Atlas Pasajında cambazhaneler yapılmıştır. And’ın belirlemesine göre, 1850 Yılında bir Fransız Topluluğunun turnesi, 1855’te Naum Tiyatrosuna Danterny yönetiminde bir vodvil tiyatrosu turnesi, İtalyanların opera ve tiyatro temsillerinin ardından 1864’te S. Manasse’nin getirdiği Fransız topluluğu ve Manasse’nin

İstanbul’da yazdığı Les Cyclopes Amoureux adlı operetin oynanmasının ardından, İstanbul seyircisi üzerinde bir Fransız Tiyatrosu izleme alışkanlığı yaratılmıştır (And, 191: 80). Öte yandan, oynanan oyunların bazıları, örneğin ancak İra Alridge adlı ünlü bir Shakespeare oyuncusunun başrolde olduğu Othello, sahnede iki dil kullanımıyla öne çıkar ve çok kültürlülüğe katkı sağlar. Tiyatro bilgisi ve görgüsünü arttırmak için yurtdışı yolculukları düzenlemiş olan Muhsin Ertuğrul, anılarında İstanbul’da izlediği toplulukların etkisini vurgular (Ertuğrul, 1993: 1380). Örneğin, Fransız Topluluğu’nu “1910 yılında İstanbul’a geldikleri zaman toplulukta Paul Viardot ve Armand Tailler gibi gerçekten büyük sanatçılar vardı. Oynadıkları yapıtlar da o gün için kalbur üstü sayılacak değerdedi. Bunların tümünü izleyemedim. Param yoktu o kadar” (Ertuğrul, 1993: 138) diye anlatır. Daha sonraki yıllarda genel sanat yönetmeni olacağı Darülbeyazıt’ın tiyatro binası olan Tepebaşı Tiyatrosu’nun o yıllarının kışlık sezonlarını da şöyle değerlendirir. “Buraya çoğunlukla Viyana operetleri, İtalyan operaları, Fransız komedi toplulukları gelirdi. Avrupa’da ün yapmış hiçbir topluluk yoktu ki, o yılın kalbur üstü piyesleriyle gelip de orada oynamasın. Bir Viyana operet kumpanyası her akşam tıklım tıklım oynadığı çeşitli operetlerle çoğu kez iki ay sürekli olarak İstanbul’da kalırdı. “(Ertuğrul, 1993: 142). Muhsin Ertuğrul, Benden Sonra Tufan kitabında derlediği anılarında, profesyonel olduğu ve iki yıl çalıştığı Sahne-i-Millîye adlı topluluğun Dreyfus oyunundan söz eder. Katolik papazı olmak üzere ailesi tarafından Vatikan’a gönderilen ama papazlık yerine tiyatroculuğu seçerek Türkiye’ye dönen Vahram Papazyan’ın başrolünü oynadığı Dreyfus, Varyete Tiyatrosu’nda sahnelenmemiştir. Ancak dönemin çok kültürlülüğünü vurgulamak açısından bu makalede büyüteç altına alınmıştır. Türkiye ile ilgili olmayan evrensel bir olayı konu edindiği halde, Yahudi temalı bir oyunun Ramazan ayında oynanması ve başrolünü bir Ermeni oyuncunun üstlenmesi başlı başına araştırma konusu olmalıdır. Köprü’nün ötesindeki Direklerarasında süren

geleneksel Ramazan eğlencelerine alternatif oluşturunca, Ramazan aylarında Beyoğlu gecelerine Batılı bir tiyatro anlayışı hakimdir. *“Ramazan ayı içinde, en zengin kış mevsiminde bile böyle 30 gece arka arkaya oyun oynanmazdı. Hele Şehzadebaşı ve Kadıköy dışındaki semtlerde tiyatrolar kış boyunca gece oyunlarına elverişli değildi. Bayram gelince, Ramazan ayının tiyatro mevsimine kattığı canlılık birden kalkıyor, İstanbul’un gece yaşamı hemen bir balon gibi söniyordu. Bayramdan sonraki gecelerde sokaklar tenhalaşıyor, İstanbul, suyu çekilmiş bir değirmene dönüyordu. Hele tiyatronun adı adeta ağza alınmaz oluyordu.*” (Ertuğrul,1989: 133).

Tekrar Varyete Tiyatrosuna dönecek olursak, 1885 yılında cambazhane olarak hayata geçen, ara sıra bazı yabancı tiyatro topluluklarının tiyatro oyunlarına ev sahipliği yapan Varyete Tiyatrosu bir süre çağın sinema modasına uyarak Royal View adıyla sinema gösterileri yapar. Uzun süre de yaz aylarında sinema gösterilerinin yapıldığı bir mekân olarak varlığını sürdürür. 18 Kasım 1907’de La Troupe Tavoularis adlı Yunan topluluğu Varyete Tiyatrosu’na bir turne gerçekleştirir ve Cumhuriyetin ilanına kadar Varyete Tiyatrosu, kimi Fransız ve Yunan Tiyatrolarının turneler gerçekleştirdiği bir mekân kimliği taşır. Ramazan aylarında ise Kel Hasan Efendi Topluluğu, Benliyan Topluluğu, 1910 yılında Yeni Mınakyan Tiyatrosu, 1912 Ramazan Ayında Eliza Binemeciyen Topluluğu, 1918 yılından itibaren de Muhsin Ertuğrul’un kurduğu Edebi Tiyatro Heyeti, Varyete Tiyatrosu’nda oynayan Türk toplulukları olarak tarihe geçer. O dönem yurduna dönerek Yeni Sahne (Nor Perm) topluluğunu kuran Siranuş Nigosya, 28 Ocak 1910 Cuma akşamı Varyete Tiyatrosunda Hamlet prodüksiyonuyla, Türkiye Tiyatro Sahnelerinde ilk kadın Hamlet olmuştur (İzrail,2022: 27). Muhsin Ertuğrul, o dönem Türkler tarafından kurulan tiyatroların (örneğin Yeni Mınakyan tiyatrosunun) oyun seçimini incelediğinde, repertuarın neredeyse tamamının 19. Yüzyıl Fransız Tiyatrosu adı altında yayınlanan bir antolojiyle koşutluk taşıdığını gözlemler (Ertuğrul, 1989: 131).

Batı Tiyatrosu, Beyoğlu'nda repertuar kopyacılığı ve taklid kendini var etmeye başlamıştır. Muhsin Ertuğrul o dönemde, Beyoğlu'nda, Varyete Tiyatrosunun komşusu olan Odeon Tiyatrosu'nda perde açan Sahne-i-Millîye topluluğunda oyunculuk yapmaktadır. O dönemki Beyoğlu Tiyatrosu'nu şöyle değerlendirir: Birbirleriyle adeta yarışarcasına hemen her akşam başka bir yapıtı oynayan Sahne-i-Millîye Topluluğuyla Minakyan topluluğunun ilginç bir oyun düzeni vardı (Ertuğrul,1989: 130). Sahne-i-Millîye topluluğu Pierre Berton'un Napolyon Bonapart, Lorya Bey'in Dreyfus, Francis de Cr  sset'nin Arsen Lüpen, Shakespeare'in Othello, Chueca Valverde'nin La Grande Via oyunlarının yanısıra, Namık Kemal'in Gülnihal, Namık Kemal'in Girit'in Sonu (?), Cenap Şahabeddin/Hüseyin Suat'ın Derse Devam Edelim, Hüseyin Rahmi Görünür'ın Mürebbiye, Baha Tevfik/ Ahmet Nebil'in Nasreddin Hoca, Abdülhak Hamid Tarhan'ın Tarık Bin Ziyat gibi yerli yazarların da oyunları oynanmıştır. Ayrıca Yıldız Sarayı Tiyatrosundaki M  zika-i Humayun topluluğunun sanatçıları ve pandomimci Bertrand Ailesi de gösterilerin bir parçası olarak topluluğı dahil olmaktadırlar. Topluluğun her gece sunduğ   ciddi oyunların bitiminde, Ağamız Eğleniyor adlı bir perdelik pandomim gösterisi oynanır ve yıllarca sarayda bulunmuş olan Bertrand bu gösteride 2.Abdülhamit'in taklidini yapar. Reşat Rıdvan Bey, o günlerde müzik parçaları halkın dilinden düşmeyen La Grande Via adlı bir rev  n  n hazırlıklarıyla uğraşıyordu...Böylelikle İstanbul seyircisine ilk kez bir rev   türünü sunmak istiyordu” (Ertuğrul,1989: 127). *“Chuecaile Valverde'nin La Grande Via rev  s  n   araya sıkıştırdık. Ciddi iki yapıttan, hele bir Shakespeare'den sonra böyle hafıf bir müzikalin kırık dökük oynanmasını bizimle birlikte seyirciler de yadırgadı.... Reşat Rıdvan Bey'den soranlar Ő  karşıllığ   aldılar. 'Odeon'dan üç beş adım ötedeki Varyete Tiyatrosu'nu her akşam tıklım tıklım hangi piyes dolduruyor; hiç baktınız mı?’” (Ertuğrul, 1989: 129).*

Odeon Tiyatrosu'na komşu olan Varyete'de halkın beğenisini toplamak için daha hafif oyunlara, revülere yer verilmektedir. *“Orada bütün bir mevsim Rosalia Nikia ile Lepintotis Topluluğu müzikli, danslı bir revü oynuyordu. O yılın modası olan La Chaloupe adlı külhanbeyi, bıçkın dansı büyük başarı kazanıyordu.”* (Ertuğrul 1989: 129). 1912 yılında Muhsin Ertuğrul'un Varyete tiyatrosu ile yolu kesişir. Ertuğrul, bu salonda faaliyet gösteren Eliza Binemeciyan Topluluğuna katılarak, bu toplulukta bir sezon boyu çalışır.: *“Kadro Vahram Papazyan, İzabel, Haraçya, Adriyen hanımlarla Ertuğrul Muhsin, Behzat Butak, merhum Muvahhit ve o zamanlar Fikret adıyla sahneye çıkan merhum Şadi. Dekorları Ertuğrul Muhsin ile Behzat yapardı... Paris'ten Komedi Fransez'in nizamnamesi ile dahili talimatnamesi getirtilmiş, bunlarla küçük çapta bir Avrupa Tiyatrosu kurulmuştu. Oyunların tarifesi o devre göre çok yüksekti, localar bir altın Napolyona, koltuklar bir gümüş mecidiyeye satılıyordu.... Madam Binemeciyan Kumpanyası, 1912 yılı Ramazan'ında Beyoğlu'na Şehzadebaşı hareketini verdi. Her gece Halep çarşısı geçitine insan seli doluyor, sahur vakti caddeye insan seli boşalıyordu.”* (Akçura, 2002: 48). Nedense, Ertuğrul'un anılarında bu deneyimi hiç aktarılmaz. Varyete Tiyatrosu'nun 1912/1918 arasındaki dönemde nasıl bir düzende çalıştığı bilinmemektedir. Ancak İzzet Sami Sedes'in de belirttiği gibi, cambazhane artık son derece güzel bir tiyatroya dönüşmüştür. Mimari Comedie Francaise modeline göre şekillendirilmiştir. Tiyatronun locaları ise hedeflenen seyircinin sosyal sınıfının göstergesidir.

Muhsin Ertuğrul'un Varyete Tiyatrosu Dönemi

İstanbul sahnelerinde oyuncu olarak yer aldıktan sonra, bilgisini geliştirmek için yurtdışına yolculuk yapmış olan Muhsin Ertuğrul, Paris'te Lugne Poe ve Jacques Copeau gibi tiyatro insanlarıyla çalışmış, Sarah Bernhardt, Sacha Guitry gibi büyük oyuncularını sahnede izleme olanağı bulmuş ve çok etkilenmiştir

(Ertuğrul 1989: 188). Paris dönüşünde Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları Topluluğunu kurmuş, bu toplulukta Behzat Butak, Galip Arcan, Sarra Manik ve Osmanlı Dram Kumpanyasından Cemal Bey ile çalışmıştır. İstanbul'un bütün semtlerini dolaşmış olan bu tiyatro, temsillerine başlamak için Kadıköy'ü seçmiştir. Muhsin Ertuğrul bu seçimin nedenini: *"Minakyan Efendi'nin Osmanlı Dram Tiyatrosu'nun hemen bütün üyelerinin yaşadığı Kadıköy çevresi, İstanbul'un en çok tiyatrosever ve tiyatro besler semti olmuştur"*. (Ertuğrul, 1989: 192) olarak açıklar. Ertuğrul bu dönemi: *"Acemiliğin verdiği cesaretle birkaç arkadaş birleşip bir özel topluluk kurmaya kalktık"* (Ertuğrul, 1989: 191) diye nitelendirir. 1914 yılında dönemin Belediye Başkanı Dr. Cemil Topuzlu'nun desteğiyle Darülbedayi kurulur. Bu konuda Reşat Rıdvan Bey görevlendirilerek, Fransa'da önemli bir tiyatro adamı olan ve daha önce turnelerde birkaç kez İstanbul'u ziyaret etmiş olan Andre Antoine, davet edilir. Ertuğrul, çağdaş bir tiyatro repertuarı bilgisine sahip olduğunu vurguladığı Antoine'ın İstanbul'a gelişini, "benim için İstanbul'un tiyatro öyküsü 28 Haziran 1914 sabahı başladı" şeklinde değerlendirir. Bu arada, tiyatro bilgisini güçlendirmek için Berlin'e gitmeye karar veren Muhsin Ertuğrul, Darülbedayinin bu konuda kendisine izin vermemesi nedeniyle topluluktan ayrılır. Ertuğrul, Edebi Kurul üyelerinin repertuara aldıkları, Türkiye'ye uyarlanmış vodvil ve komediler konusunda da ayrılığa düşmüştür. Ertuğrul'a göre ödenekli bir tiyatroya dünya tiyatrosunun ağırbaşlı yapıtları yaraşır, ancak Darülbedayi edebi kurulu yeni kurulmuş bir tiyatronun seyirciyi tiyatroya alıştırabilmek için daha hafif komediler oynanması gerektiğini düşünür (Ertuğrul, 1989: 251). 1918 yılında yurda döndüğünde, daha ciddi bir tiyatro düşüyle Edebi Tiyatro Heyeti'ni kurar ve Almanya'da yakından tanıştığı İbsen oyunlarını sahneleme düşünüyü Varyete Tiyatrosunda hayata geçirir. Topluluğunu kurduğu zaman Varyete Tiyatrosu'nun boş gecelerinde oynamaya talip olduğunu yazmıştır. (Ertuğrul ,1989: 251) *"Birinci Dünya Savaşı daha sürüyor, Avrupa'dan yabancı*

tiyatro toplulukları gelmediği için yalnız Viyana operetlerini sunan kumpanyalar izlenebiliyor, onlar da Tepebaşı Amfityatrosu'nu gerek akustik gerek kalabalık bakımından önde tutuyorlardı. Varyete Tiyatrosu tasarladığım oyunlar için biçilmiş kaftandı” (Ertuğrul 1989: 251).

Topluluğun Varyete Tiyatrosu'nda oynadığı ilk oyun Heinrich İbsen'in Hortlaklar'ı olmuştur. Muhsin Ertuğrul bu seçimin nedenini şöyle özetler. *“Berlin'den döner dönmez, oradaki gözlemlerimden ve bilgilendirmelerimden ortaya çıkan sonuçları Türkiye'de de uygulamak istiyordum. Bir konu bulmam gerekiyordu ki onun aracılığıyla Almanlar'ın dekor, ışık ve oyun yöntemlerini elimden geldiği kadar burada da gösterebileyim. Ya bir Alman yapıtı oynayacak ya da onların hemen her gün oynadıkları Strindberg gibi, İbsen gibi kuzey ülkelerinin ustalarından birini seçecektim.... İstanbul'da o dönem taklitli ve eğlenceli piyesler sahnelenirken, önceleri Strindberg ve İbsen'in piyeslerini oynamayı düşünmek aklımdan geçmiyordu. Ancak dünyada çeşitli büyük tiyatrolarda rekabet edercesine oynanan ünlü bu iki yazarın bütün yapıtlarını kaçırmıyor.....bir gün gerekir umuduyla karşılaştırıyor, bilgileniyordum...Tüm İbsen oyunları arasında anlaşılmaya en uygun olanı Hortlaklar'dı. Bu, ne seyirciyi üç saat güldüren ama kapıdan çıkarken üstünde hiç iz bırakmayan bir komedi, ne de cinayetlerle dolu, mantıksız bir trajediydi. Tersine, herkesi, Batı'dan Doğu'ya kadar bütün insanlığı kemiren aile hata ve hastalıklarını parmakla dokunurcasına gösteren töresel, toplumsal bir yapıtı”.* (Ertuğrul ,1989: 255).

Roza Felekyan'ın Bayan Alving rolünde oynadığı oyunda Muhsin Ertuğrul Osvald rolünü oynamış, Engstrand rolünü oynayacak oyuncu bulamadığı için ek olarak bu rolü de üstlenmiştir. Hortlaklar 1 Aralık 1918'de prömiyer yapar. Ancak Ertuğrul, yabancı dilde yayınlanan gazetelerin bu prodüksiyondan övgüyle bahsettiği halde, o dönem Türkçe yayınlanan gazetelerin oyunla

yeterince ilgilenmediklerini ve kendisini ülke kültürünü yeterince tanımamakla suçladıklarını belirtir. Ertuğrul, eleştirilere Victor Hugo'nun toplumsal sorunların bir konu içinde sınırlandırılmayacağı konusundaki sözleriyle yanıt verir ve *“Aristophanes, Plautus, Shakespeare, Moliere'den başka kimsenin yaklaşmadığı gerçek yaşamın doğal ve gülünç noktalarını gösteren yapıtlar dışında, komedilerle halkı güldürerek, töre düzeltilerek, gerçek katılarak bu yolla ülkede tiyatroyun gelişeceğine inananlardan değildim”* diyerek, çağın güncel tiyatro anlayışını eleştirir (Ertuğrul, 1989: 256). Hortlaklar'ın üçüncü temsilinde sadece sekiz kişi vardır, bu kişilerin beşi oyunu daha önce seyretmiş ve yeniden gelmiş olan azınlık sınıfına ait seyircidir. Muhsin Ertuğrul da özellikle Hortlaklar sonrasında *“İbsen'i düşünür gücüyle Türk seyircisine tanıtmak isterken yine yapayalnız kalmıştım”* der. (Ertuğrul, 1989: 256). Ertuğrul, kurduğu tiyatroya Hortlaklar'ın ardından, Förster'in Heidelberg Hatıralarını repertuara almasını ise şöyle açıklar: *“Türk sahnesinde o döneme kadar genellikle Fransız yapıtları oynanagelmiş, gerek tek buyurganlık süresince Minakyan Efendi'nin Osmanlı Dram Kumpanyası'nda, gerek Meşrutiyetten sonraki dönemde her nedense hiç Alman sahne yapıtlarına el atılmamıştı....* (Ertuğrul 1989: 263). Yirmi kişilik oyun, üç ayrı mekânda geçmekte, ayrıca biçem olarak da alışılmadık bir yerde durmaktadır. Muhsin Ertuğrul, *“O döneme kadar sahneye koyduğum piyesler genellikle karşılıklı konuşmalar, sürtüşmeler, çekişmeler, çatışmalarla dört beş kişi arasında geçen dramlardı”* diyerek ne zor bir sınav verdiğinden söz eder (Ertuğrul, 1989: 262). Ertuğrul'un 25 yaşındaki yönetmenlik denemesi, sadece büyük bir prodüksiyonu hayata geçirmekten değil, aynı zamanda dönemin en büyük oyuncularından birini yeni bir biçemle kurgulanmış bir tiyatro oyunculuğuyla yorum katmayı da gerektirdiği için güçtür. Dönemin en büyük oyuncularından biri olan Ahmet Fehim, oyunda oynamayı kabul etmiş, ancak yeni bir tiyatro biçemine uyum sağlamakta zorlanmıştır. *“Üstat Ahmet Fehim Paşa'nın karşısında siz kendinize*

yönetmen olarak bir ad yapmaya yelteniyorsunuz. Nasıl olur da ağzınızı açıp bu piyesin bir Fransız vodvili olmadığını, ağırbaşlı bir Alman sınıf ayrımı komedisi olduğunu anlatmaya çalışırsınız?” (Ertuğrul, 1989: 263). Genç yönetmen, dönemin virtüözüyle uyumlu bir çalışma gerçekleştirmek için, dönemin önemli tiyatro insanı Reşat Rıdvan’dan yardım istemiştir. Provaları izleyen Reşat Rıdvan’ın konuyu bilinçli olarak, Muhsin Ertuğrul’un oyunun Almanya’da nasıl yorumlandığına getirmesi üzerine, Ahmet Fehim, oyun stilini bulmak için prova süresi boyunca sık sık oyunun Almanya’da nasıl yorumlandığını sormaya başlamıştır. Ertuğrul’un anılarında yer alan bu ayrıntı, dönemin tiyatrosunda sadece repertuarın değil, oyun yorumlarının ve oyunculuk biçimlerinin de taklide dayalı olduğunun göstergesidir. Ertuğrul, bir çağın tiyatro anlayışını değiştirirken, ister istemez Batı’daki örneklerle sağlamlaştırmayı seçmiştir. Muhsin Ertuğrul, Heidelberg Hatıralarının ardından, kadrosunda Ahmet Fehim gibi bir komedi ustasının da bulunduğunu göz önünde bulundurarak, oyuncunun kendisini daha yakın hissettiği İbnürrefik Ahmet Nuri’nin Sivrisinekler’ini sahnelemiştir. Bu dönemde, Darülbedayi’nin Harbiye Ordu Dairesine yazdığı ve Ertuğrul’un “Türk tiyatro tarihine kara kâğıt diye geçtiğini” belirttiği (Ertuğrul ,1989: 267) mektup, Türkiye Tiyatrosu’nda özel tiyatro hareketinin aldığı çeşitli darbeleri belgelemek açısından önemlidir. Mektupta, Muhsin Ertuğrul askerlik görevi yapmadığı için ihbar edilmekte ve kendi adına tiyatro yaparak kazanç sağladığı için şikâyet edilmektedir. Ancak konu fazla büyümemiş ve Muhsin Ertuğrul, tiyatro yapmaya devam edebilmiştir. Edebi Tiyatro Heyeti, Mondros Ateşkes Antlaşmasının imzasının ardından, İstanbul’un kuşatılması ile temsillerine son vermek zorunda kalmıştır. “*Değil tiyatro yapmak, tiyatroyu düşünmek bile insanın aklından geçmiyordu*”. (Ertuğrul, 1989:263). Tiyatronun dağarcığındaki son oyun ise, Muhsin Ertuğrul’un aslında karşı olduğu adaptasyon geleneğine ait bir yapıttır. Henry Kistermaeckers’in Vazife oyunun İ. Galip Arcan

tarafından kendisine yardım etmek amacıyla uyarlandığını belirten Muhsin Ertuğrul, özel tiyatrosunun salon sahibi ve oyuncularına borç bırakmadan kapandığını söyler. Belli ki, ekonomik açıdan zorlanmıştı! Bu arada, Türkiye Tiyatrosu'na ilk İbsen oyununu, ilk modern Alman yapıtını sahneye taşıyan Varyete Tiyatrosu'nda dört farklı oyun sahneleyen Edebi Tiyatro Heyeti'nin bütün bu çalışmaları sadece bir aya sığdırdığını özel olarak vurgulamak gerekir.

Cumhuriyet Dönemi

Müslüman Türk Kadınının Cumhuriyet Döneminde İlk Kez Sahneye Çıkması

Cumhuriyetin ilk yıllarında Varyete Tiyatrosu'nun adı Fransız Tiyatrosu olarak değiştirilir ve 1943'e kadar işletmesi Lehmanlar tarafından alınarak yönetimi de Arditi'ye devredilir. Bu tiyatrodaki 6 Aralık 1923'te, Cumhuriyetin ilanından hemen 38 gün sonra, Cumhuriyet tiyatro tarihimizin en önemli olaylarından biri yaşanır. Bu prodüksiyon Muhsin Ertuğrul'un yönettiği Othello'dur. İstanbul'da Müslüman Türk kadını ilk kez bu oyunda korkusuzca sahneye çıkar. Daha önce Halide Edib Adıvar'ın Ateşten Gömlek filmini yöneterek, kadının sinemada var olmasına ön ayak olan Muhsin Ertuğrul, Cumhuriyet'in kuruluşundan iki gün sonra, Adnan Adıvar ve Halide Edip Adıvar'ı ziyaret ederek, Ateşten Gömlek filminde oynayan Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir'i birlikte tiyatro sahnesine çıkartmak istediğini belirtir. Muhsin Ertuğrul'un: *“En güçlü kişinin ağız yoklamasından aldığım onaydan sonra hazırlığa başladım”* (Akçura,2023: 52) diye andığı Adnan Adıvar, temsil ettiği Cumhuriyet Hükümetinin de durumu sevinçle kabul edeceğini ancak bağınaz bir kesimin olası direnciyle karşılaşılması için, gerekli önlemlerin alınması konusunda destek olacağına söz vermiştir.

Muhsin Ertuğrul/ Halide Edib iş birliği, Halide Edib'in yazıp, Muhsin Ertuğrul'un yönettiği Ateşten Gömlek film yapımı sırasında başlamıştır. Halide Edib, 1922 yılında İkdam Gazetesi'nde yayına giren ve milli mücadeleyi anlatan Ateşten Gömlek romanının sinemaya aktarılmasında Ermeni ya da Rumların oynamasına karşı çıkarak, Müslüman bir Türk kadınına şans verilmesini talep etmiştir. Bu arayışla gazeteye verilen ilana sadece bir kişi (Neyyire Neyyir) başvurur, Ertuğrul'un dostu Refet Muvahhit'in eşi Bedia Muvahhit de bu konuda ikna edilir (Çalışlar, 2010: 295).

Ancak, sinemada kadınlar milli mücadele kahramanları olarak yer aldıkları için bir ön tepki beklenmese de tiyatrodaki Othello oyunundaki rollerinin sorgulanabileceği düşünülmüştür. Ertuğrul, iki kadın sanatçıyı tekrar bir araya getiren tiyatro projesi için Othello oyununu seçmesinin nedenini: *“Bu piyesin erkek rolleri ne kadar ağırsa, iki kadın rolü de o kadar hafiftir”*. diyerek açıklar. Varyete Tiyatrosundaki Othello'da Bedia Muvahhit Desdemona, Neyyire Neyyir Emilia'yı yorumlar. Ertuğrul'un 50 yıl sonraki yazısında, bu özel olay şöyle anlatılır: *“Oyun süresince hiç taşkınlık olmadı, alkıştan başka! Böylelikle İstanbul Cumhuriyet Hükümeti'nin yetkili mümesseleri önünde, Türk kadınına bağınazlık eliyle vurulan pranganın halkaları kırılmış oldu...Bütün arkadaşlarda, yılların özlemini gerçekleştirmenin, sözden işe geçmiş olmanın mutluluğu yaşanmış oluyordu.”* (Cumhuriyet, 6 Aralık 1973). Ertuğrul ve arkadaşları Fransız Tiyatrosu'nda Othello'dan sonra, Leonid Andreyev'in İhtilal ve İbsen'in Bir Halk Düşmanı oyununu birer gece oynar. *“Bu tiyatrolar hep dışarıdan gelen Yunan ve Fransız topluluklarına verildi. Arada bir boş günü yakalayıp sahiplerini de razı ederek kiralamak çok güç ve pahalıydı. Özellikle bizim gibi sürekli bir topluluk olmayıp da tek bir piyes oynamak isteyenlere sahne hemen hemen hiç verilmezdi”* (Ertuğrul, 1989: 328). Yabancı topluluklar bu sahneye turneler düzenler, Zozo Dalmas, Marie Bell, Münir Nurettin Selçuk önemli konserler verir. Zati Sungur da

1936'da Türkiye'nin ilk illüzyon gösterisini bu sahnede gerçekleştirir. Kadıköy'de Süreyya Paşa tarafından tiyatro ve sinema amacıyla yaptırılan binada Süreyya Opereti kurulmuştur. Bu topluluk ilk temsilini 14 Haziran 1928 yılında Muhlis Sabahattin'in yazıp bestelediği Asalatmeap operetiyle Fransız Tiyatrosu'nda verir. Süreyya Paşa'nın yardımı kesmesiyle bir süre turnelerde devam eden topluluk, 1935 yılında dağılır ve yine Fransız Tiyatrosunda, Halk Opereti adıyla temsillere başlar. İrma, Toto, Mehmet, Nebahat Karaca, Lütfullah Sururi, Celal Sururi, Yaşar Özsoy gibi isimlerin yer aldığı Halk Opereti'nin ilk eseri Yusuf Sururi'nin yazıp Çapuçelli'nin bestelediği Emir operetidir. Topluluğun oyun isimlerine bakıldığı zaman (Kadınlardan Bıktım, Karım Namusludur, Bay-Bayan gibi), bu yapıtların daha çok aile yapısı, kadın erkek ilişkileri, aldatma gibi temalar taşıdığı anlaşılır. Ayrıca, tenor Ali Sururi, Halk Opereti'nin Yunanistan'dan getirttiği büyük primadonna Zozo Dalmas ile birlikte yarı Türkçe, yarı Rumca'dan oluşan oyunlar oynar. Halk Opereti, Fransız Tiyatrosu'nda bir sezon oynadıktan sonra, Maksim'e taşınır.

Şehir Tiyatroları Operet Bölümü

Fransız Tiyatrosu'nun işletmecileri olan Lehman/Arditi ikilisi aynı zamanda Darülbedayi'nin perde açtığı Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nu da işletmektedir. O dönem operetlerin büyük ilgi görmesi üzerine, Darülbedayi 1931 yılında yeni bir atılım yapar ve repertuarında operetlere yer vermeye başlar. Vasfı Rıza Zobu, bu süreci anılarında şöyle anlatır: “Memleketimizde batı örneği tam kadrolu bir operet tiyatrosu kurmaya, meğer Muhsin Beyin pek hevesi varmış (Zobu, 1977: 384). “*Evvela oynayacağımız piyese komedi müzikal dediler...İ. Galip Arcan bu piyesi adapte etti, Türkçe'de ismi Yalova türküsü oldu. Gazi de Yalovanın ihyasına*

zihin yorduğundan hem Yalova hem onun Türküsü hem de içinde balesi olan bu oyunun ilk temsiline gelecek kadar kendileri de alaka gösterdiler. Piyenin aslında bale filan olduğu yok. Şarkıları da iki basit beste. Oldu olacak komedi müzikalden vaz geçelim de şunu operet haline getirelim dediler. Piyenin asıl şarkıları terk edildi. Nazım Hikmet tarafından komedinin mevzuuna uygun şarkılar yazıldı...Birkaç sene evvel sahnede dansedecek tek kız bulamazken Darülbedayinin açmış olduğu tiyatro mektebinde erkekli kızlı 25 kişilik bir bale heyetinin yetiştirilmesi, öyle sade istekle başarılacak bir iş değildi. Almanya’da okumuş Celal Bey isminde bir genç öğretmenliği üzerine aldı... Böyle bir topluluğu Türk sahnesine kazandırdı” (Zobu, 1977: 385). “Yalova Türküsü ile bu acemisi olduğumuz sanatı başarı ile yürütebilmek için çok uğraştığımız.” (Zobu,1977:391).

Darülbedayi, Yalova Türküsü’nün ardından 1931/32 sezonunda Celal Arsever’in Saatçi ve 1932/33 sezonunda Üç Saat Operetini sahneler. Üç Saat opereti Türkiye Tiyatrosu’nda Ekrem/Reşit Rey kardeşlerin sahnelenen ilk yapıtıdır. Şarkı sözleri Nazım Hikmet tarafından yazılan operet Vasfi Rıza Zobu tarafından şöyle değerlendirilir: “Türk seyircisinin şimdiye kadar hem yerli hem yabancı heyetlerden seyredip öğrendiği operetlerden değildi. Ben de Avrupa’da gördüğüm revü, müzikhol tiyatrolarındaki şeylere benzettim” (Zobu 1977: 413). Üç Saat Opereti, Yunus Nadi’nin baş yazısına taşınarak hafif konusu ve müzikleri nedeniyle ağır eleştiri konusu olmuştur (Zobu, 1977: 414). Muhsin Ertuğrul da sanatsal görüş olarak, hafif bir tiyatro anlayışına alıştırılan seyircinin daha ağırbaşlı oyunları benimsemeyeceğine inanmaktadır (Ertuğrul, 1993: 230). Ancak, Zobu bu konudaki düşüncelerini şöyle açıklar: “Biz sanatın her janrını göstermek vazifesini yüklenmiş kimseleriz...Bu çeşitli işleri yapmakla memnunuz dersem yalan söylemiş olurum. Ama mecburuz demekle, tam hakikati söylemiş oluyorum... Operetçi olacağız demiyorum, operetçi yetiştireceğiz

diyorum” (Zobu, 1977: 416). Darülbedayi Dergisi’nin 34. Sayısında Ekrem Reşit Rey’le yapılmış röportaja yer verilmiş olup, sanatçı operet yazma konusundaki düşüncelerini şöyle açıklamıştır: *“Niçin operet yazdım? Çünkü operet neş’e demektir. Neş’e ise Türklüğün hassalarındadır. Neden meysus olalım? Neden san’at peşinden koşmak için başka memleketlerin sislerine, dumanlarına bürünelim?...Bizim güneşimizde ısınan Comedia del Arte’lerle İspanya’da Zarzuelalarla İtalyanlar, İspanyollar tabılarına, zihniyetlerine muvafık temsillerle zevkiyap olsunlar da neden biz yalnız büyük şaheserlerle iktifa ederek, tab’ımızın meylettiği eğlenceli piyeslerden kendimizi mahrum edelim?”* (Darülbedayi, 15 Kasım 1932). Darülbedayi, aynı sezonda Sarı Zeybek Oteli ve Büyük İkramiye operetlerini de oynayarak, repertuar dengesinde operetleri gittikçe arttırır. 1933 yılı sezonunda, artık Şehir Tiyatrosu adını almış olan tiyatroda Lüküs Hayat, İstanbul Efendisi, Yalova Türküsü Peer Gynt, Volpone, Anna Christie gibi O’Neill, İbsen, Johnson eserleriyle aynı çatı altında sahnelenir. Ancak bir süre sonra, bu zengin repertuar içinde biçimsel bir ayırım yapılır. Komedi ve operetlerin farklı bir tiyatroya taşınmasının seyirci algısını kolaylaştıracağı düşünülerek, farklı bir binaya taşınmasına karar verilir. Önceleri Tepebaşı’nda kurulması düşünülen Operet Birimi, 1934 yılında Fransız Tiyatrosu’na taşınır. Bu dönüşüm aslında tiyatro mekânlarının da bir kişiliğe sahip olduğu, seyircinin hafızasında bir yer taşıdığı ve oradaki temaşa alışkanlıklarının sanat politikalarında etkin olduğu yönünde bir anlayışı tetikler. Şehir Tiyatrosu Dram Kısımında Galip Arcan, Kemal Küçük, Emin Belliğ, Neyyire Neyyir gibi kıdemli oyuncular ve o dönem kadrodaki gençler olan Samiye Hün, Nezihe Becerikli, Ferih Egemen, Şakir Arseven, Sami Ayanoğlu, Avni Dilligil, Talat Artemel, Necdet Ayrıl, Sait Köknar, Cahide Sonku, Kani Kıpçak, Müfit Kiper, Nezahat Tanyeri, Necmi Oy, Neşet Berküren yer alır. Operet kısmında ise Vasfi Rıza Zobu’nun yanı sıra Bedia Muvahhit, Şevkiye May, Behzat Butak, Muammer Karaca, Halide Pişkin, Reşit Gürzap gibi güçlü

isimler vardır. Vasfı Rıza Zobu, Şehir Tiyatrosunun Dram ve Operet Tiyatrolarının ayrılmasını Şehir Tiyatrosu Çiftleşiyor başlığıyla duyurur ve Şehir Tiyatrolarındaki bu ayrışmada kendisinin operet bölümünde kalmasının tuhaf ve acıklı bulduğunu ifade etmiştir (Zobu, 1977: 459).

Tepebaşı Operet Sahnesi yeni sahnesindeki temsillerine,¹¹ Ekim 1934 tarihinde, Vasfı Rıza Zobu'nun yurtdışında izlemiş olduğu Johann Strauss'un Yarasa operetiyle başlar. Ekrem Reşit Rey'in dilimize çevirdiği operet, dekor, kostüm, canlı orkestra, balesi (koreografi) ile çok ihtişamlı bir sanat olayı olarak sahneye taşınır ve o dönem Şehir Tiyatrosu'nu her fırsatta eleştiren basın tarafından da alkışlanır. Zobu da bu prodüksiyonu: *“zevkle ve isteyerek oynayabildiğim ilk ve son operet oldu. Bundan evvelkiler ve bundan sonrakiler gibi zoraki değil”* (Zobu, 1977: 460) diyerek başka bir yerde tutar. Operet Bölümü'nün ikinci oyunu Nazım Hikmet'in Selma Muhtar adıyla yazdığı Bu Bir Rüya'dır adlı eseridir. Ferdi Ştatzer tarafından bestelenmiştir, başrolde Semiha Berksoy vardır. Aynı sezonda Deli Dolu, Üç Saat Operetleri de repertuardadır. 1935/36 sezonunda Saz Caz, Mınav, Deli Dolu oynanır. Bilet fiyatları Dram Tiyatrosu'nda 50 ve 40 kuruş iken, Varyete'de 150 ve 100 kuruştur. Localar da 450 kuruş gibi göreceli olarak yüksek fiyatlara satılmaktadır. Vasfı Rıza Zobu, Atatürk'ün 1 Kasım 1934 nutku ve Sarayburnu'daki bir gazino temsiliinin ardından müzik hakkındaki düşüncelerini açıklamasının ardından, Türk musikisine bilinçsizce bir saldırı başladığına, radyo ve okullardan Türk musikisinin kaldırıldığını vurgular (Zobu, 1977: 461). Bu tarihlerde Ankara'da Matbuat Müdüriyet-i Umumisi adıyla bir müdürlük kurulmuş ve yazar Vedat Nedim Tör, müdürlüğün başına getirilmiştir. Vasfı Rıza Zobu, müdürlüğün işlevini *“tiyatro piyaselerini sansür etme işini bu yeni kurulan müdüriyete vermişler”* (Zobu, 1977: 462) olarak tanımlar. Matbuat Müdüriyeti-Ummusi'nin sansürleyerek, artık oynanmasını yasakladığı oyunlar

arasında, Ekrem Reşit Rey'in, halk tarafından büyük beğeniyle izlenen Lüküs Hayat ve Üç Saat eserleri de vardır. Gerekçe ise oyunlarda aşık ihtiyar, çapkın genç, hafif meşrep kadın, yaramaz çocuk tiplerinin bulunmasıdır (Zobu, 463). Aynı yıl içinde Dram Sahnesinde de bir Fransız yazarının oyunu ve bir telif oyun da yasaklanmıştır. Şehir Tiyatrosu, 1936/37 sezonunda, Zobu'nun anılarında da belirttiği gibi, nedeni bilinmeyen bir sebeple Fransız Tiyatrosunu terk ederek, kısa bir süre için yine Dram Sahnesinde perde açar. Ancak, 1 Ekim 1936'da yine Fransız Tiyatrosu'na döner. Mart 1942'de ise Ökse ve Sükse oyunu ile Asri Sineması'na taşınır. Aradaki kısa süreli mekân değişikliği sayılmazsa, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu Operet Bölümü, 1934/42 yılları arasında Fransız Tiyatrosunda kesintisiz olarak olarak 9 operet ve Shakespeare, Moliere komedileri, yerli özgün oyunlar ve adaptasyonlar oynanmıştır.

Ses Opereti

Şehir Tiyatroları Operet Kısmı'nın Asri Sineması'na taşınmasının ardından, Ses Tiyatrosu'nda bu kez özel bir operet tiyatrosu oluşumuna rastlanır. Mali müşavir Sami Kazım Koray'ın Ses Tiyatrosu'nun işletmesini devralması ve Avni Dilligil'in sanat yönetmenliğinde Ses Tiyatrosu ve Opera Heyetinin kurulması önemli bir girişimdir. Gökhan Akçura, Hava Civa operetinin program dergisindeki bir yazıyı alıntılararak, bu oluşumun operetlerin yanısıra operalara da yönelmek istediğini ve İstanbul'da Tepebaşı'nın yanısıra bir ikinci dram ve komedi tiyatrosu kurmak istemelerinden söz eder (Akçura, 2023: 61). 1908 yılında Hayfa'da doğan ve babasının görevi nedeniyle 1924'e kadar Arabistan'da yaşamış olan Avni Dilligil, tiyatroyla Şehzadebaşı'nda tanışmış, ancak Şehzadebaşı Tiyatrolarında izlediği tuluat gösterilerinin tek

şöhret esasına dayanma fikrini benimsememiştir (Dilligil, 1979: 60). Dilligil'in ilk gördüğü operet olan Meçhul Serseri, üzerinde derin izler bırakır ve modern tiyatroyu sorgulaması yönünde bir arayışı başlatır (Dilligil, 1979: 60). 1928 yılında Komik Hayri Bey Tiyatrosu'nda çalışır ve Muhlisin Çocukları operetinde oynayarak, operet sanatını öğrenir. Aynı yıl sınavla Şehir Tiyatrosu'na girer ve Hamlet oyununda Talat Artemel ile birlikte figüran olarak çalışır. Daha sonra Raşit Rıza Somokov Tiyatrosu'nda Kamelyalı Kadın oyununda Arman Düval rolüyle dikkatleri çeker. Raşit Rıza ile yolu bir kez daha, Atatürk'ün emriyle kurulan Ankara Şehir Tiyatrosu'nda birleşir. Sadi Tek Tiyatrosu ile Anadolu turnesine çıktıktan sonra, 1940 yılında tekrar Şehir Tiyatrosu'na dönerek, yine Hamlet oyununda bu kez Laertes rolünü oynar. Dilligil, 1940/43 yılları arasında Şehir Tiyatrosu'nda Kral Lear'de Edmund rolünü, Müfettiş'te Ossip rolünü oynar, Karamazof Kardeşler, Suç ve Ceza, Ayak Takımı Arasında gibi oyunlarda yer alır. 1943 yılında kurduğu Ses Opereti, Ekrem Reşit Rey'in yazdığı, müziklerini Cemal Reşit Rey'in yaptığı Hava Civa operetiyle açılır. Dilligil, bu oyunda hem yönetmen hem oyuncu olarak yer almaktadır. *“Ses Tiyatrosu ve operetinin kadrosu o devrin en yüklü ve değerli kadrosuydu.”* (Dilligil,1979: 67). 65 kişilik bir kadroydu. 35 kişilik oyuncu, Karlo Kapocelli'nin yönetiminde 10 kişilik orkestra, o dönemin deyimiyle 6 boys, 9 girls'den oluşan 15 kişilik bir dansçı kadrosuna sahiptir (Dilligil,1979: 67). Kadroda 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. Ses Opereti, Saim Bilge'nin yazdığı ve müziklerini Yavuz Ener'in yaptığı Gönülden Gönüle, Belig Selönü'nün yazdığı ve müziklerini Karlo Kapocelli'nin bestelediği Yaşasın Spor operetlerini de Avni Dilligil rejisiyle sahneler. 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. Önemli bir opera sanatçısı olan Semiha Berksoy da Ses Operetinde çok kısa bir süre sahneye çıkmıştır. Hava Civa operetinin arasında perde kapatılmış, Berksoy Carmen operasından bir arya seslendirmiştir. Avni Dilligil, Ses Operetinin ilk yılında hayalindeki gibi bir dram da sahneye koyar. Ancak Paul Lindau'dan Mebrure Sami Koray'ın Türkçeleştirdiği O Adam oyunu, sezon sonuna denk gelmesi nedeniyle çok kısa bir süre oynanır.

Ses Tiyatrosu

Avni Dilligil ve Muammer Karaca'nın Ses Operetinden ayrılmasının ardından, Ses Tiyatrosu ve Opereti oyuncularının bir kısmı Mullenruj salonunda oynayan Halk Opereti'yle birleşerek, çalışmalarına Ses Tiyatrosu adıyla devam etmiştir. Hikmet Karagözlü, Saide Ogan, Ali Sururi, Celal Sururi, Gülriz Sururi, Zeki Alpan, Nevzat Karaokçu, Kemal Ogan, Muhtar Tarlan'dan oluşan ekip 1944/45 mevsiminde Yusuf Sururi'nin yeni ve eski operetleriyle başarılı bir mevsim geçirir (Dürder, 1967: 372). İlk sezonda Lebleci Horhor, Kapan, Tatlı Sert, Yalpa, Halime, Modern Kızlar oynanır. Daha sonraki yıllarda kadro biraz değişir, ekipten bazı ayrılanlar olur, ancak Halide Pişkin, Mürüvvet Sim, Vahi Öz, Reha Kırıl, Saadet Özerdem, Nevin Arman, Ayten Kayalı, Reha Kırıl, Saide Ogan, Nuran Akdemir, Nimet Alp, Aziz Basmacı, İhsan Balkır, Refet Gülerman, Hasan Kıvrakoğlu, Nerkis Mogol, Sabahat Gürman, Meral Polat, Cevahir Şenol, Necdet Güneri, Muharrem Gürses, Nihat Karaca, Eşref Kolçak, Murat Somay, Ekrem Tuna gibi isimler katılır. 1945/46 sezonunda M. S. Ezgi'nin Ayşe, Münir Hayri Egeli'nin Yürük Emine, Sadık Şendil'in kaleme aldığı Festival operetleri, 1946/47 sezonunda, Sadık Şendil'in Kuyruklu Yıldız, Kadınlar Adası, Kelebek, Nahil Bilga'nın Yosma, Belig Selönü'nün Gelincik eserleri gibi bazı yapıtlar sahneye koyulur. Kapuçelli, M.S. Ezgi, L. Güre, Fritz Ketten, Emin Cenkmen, A. Çitra gibi

müzisyenlerle iş birliği yapılarak, verimli bir operet üretimi gerçekleştirilir. 1947 yaz turnesinden sonra dağılan Ses Opereti, yerini Yeni Ses Opereti'ne bırakır. Bu sırada, Ses Tiyatrosu'nun sahibi değişir, yeni işletmeci Rasim Day yine ekibi toparlamaya çalışır. Mesude Gülen, Nevin Aypar, Güzin Fırat, Hikmet Karagözlü, Ayla Karaca, Ayten Kayalı, Reha Kıral, Mürüvvet Sim, Şevkiye May, Saide Ogan, Handan Karaokçu Adalı, Zeki Alban, Tevhit Bilge, Kenan Büke, Turgut Boralı, Renan Fosforoğlu, Refet Gülerman, Ziya Keskiner, Vahi Öz, Salih Tozan, Ali Sururi, Rauf Ulukut gibi sanatçılar, Bedia Muvahhit ve Mehmet Karaca'nın yazdığı, Kapuçelli'nin bestelediği Çeşm-i-Siyah, Yusuf Sururi'nin yazdığı, Kapuçelli'nin bestelediği Üç Güvercin gibi yapıtları sahnelerler. İlk iki sezonda Nahit Bilga'nın Yaşasın Spor, Evvel Zaman İçinde, Liliom ve Lebleci Horhor operetleri oynanır. Yönetmenler arasında Münir Hayri Egeli ve Tevhid Bilge vardır. Ses Tiyatrosu'ndan ayrıldıktan sonra İzmir Şehir Tiyatrosu'nu kuran Dilligil'in yolları 1951/52 sezonunda yeniden Ses Tiyatrosu ile kesişir. Sanat yönetmenliği yaptığı kadroda Belkıs Fırat, Toto Karaca, Ali Sururi, Tevhid Bilge, Turgut Boralı, Kenan Büke, Osman Alyanak, Salih Tozan, Nevzat Okçugil, Hikmet Karagözlü, Salih Tozan, Mehmet Özekit, Melahat Özekit, Vahti Ersin vardır. Karlo Kapoçelli yine orkesranın başındadır. Almanya'dan gelen Alman Balesi de dans grubunda yer alır. Topluluğun o dönem oynadığı operetler arasında O. Ergün'ün Yavuzlar Ailesi, Belig Selönü'nün Ümit Dünyası, Muammer Gözalan'ın Evlenme Tarifesi, Refik Erduran'ın Havabank, Yusuf Sururi'nin Venüs Bar, Reşit Baran'ın Trampetli Raziye, Avni Dilligil'in Şeytan Arabası yer almaktadır. 1955 sezonunda kimi çekişmeler nedeniyle bazı oyuncular ekipten ayrılarak, Maksim Salonunda İstanbul Operetini kurar. Ses Tiyatrosu'nun sahibi Rasim Day ise Şen Ses Opereti adıyla yeni bir oluşuma gider.

Çığır Sahne

Türkiye’deki ilk üniversite tiyatrosu Avni Dilligil tarafından kurulmuştur. Profesyonelliğe geçişinden sonra da amatör tiyatroya önem veren, 1943 yılında Robert Kolej Tiyatro kolunu çalıştıran, 1953 yılında da İstanbul Üniversitesi’ne bağlı bir amatör öğrenci tiyatrosunun kuruluşunda yer alan Dilligil’in İstanbul Üniversitesinde kurduğu ilk gençlik tiyatrosunda Altan İlgin, Ali Keskiner, Enver Aydın, Altın Terim Erkuş, Nisa Serezli, Metin Serezli gibi isimler dikkat çekmektedir. *“Şehir Tiyatrosu ve Devlet Tiyatrosu’ndan sonra Gençlik Tiyatrosu önde gelmeye başladı”*. (Dilligil,1979: 72). Almanya’nın Erlangen festivaline davet edilen Gençlik Tiyatrosu, Türkiye’yi uluslararası alanda temsil eden ilk topluluktur, Erlangen Festivalinde birincilik kazanarak, yurda dönmüştür. Bu tiyatro başka üniversite tiyatrolarının da oluşumunu sağlamış, uluslararası kültür festivalleri düzenlemiştir (Dilligil,1979: 74). Türkiye Tiyatrosu’nun en ilerici atılımlarından biri olan bu gençlik tiyatrosu hareketi Çığır Sahne adlı bir oluşuma dönüşmüştür. 1954 yılında ilk kez Saat 6 Tiyatrosu uygulamasını da başlatmış ve Avni Dilligil yönetiminde Hep Çocuk Kalacağız, Oğlum Edwart, Aşk Tuzağı, Fidanaki, Arabanın Dizgini oyunlarını sahnelemiştir. Belkıs Fırat Dilligil, Saadettin Erbil, Osman Alyanak, Ekrem Dümer, Mümtaz Ener, Fikret Hakan, Bülent Koral, Muazzez Arçay, Ali Tefik, Osman Elburk kadrodadır. Oyun yazarı/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 başka herşey oynatan ve münevver seyirciler tarafından yadırganan bir binada temsiller verilmesi” (Dilligil,1979: 78).

Haldun Dormen de Nedim Saban görüşmesinde Ses Tiyatrosu’nun Dormen öncesindeki en ciddi tiyatrosunun Avni Dilligil’in topluluğu olduğunu vurgulamıştır. (Saban/ Dormen görüşmesi) 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”* (Dilligil,1979: 72) belirlemesini yapar. Daha sonra Avni Dilligil’in eşi olan Belkıs Fırat Dilligil, bu konuda sınır tanımayarak ekibe katılmıştır. Yukarıda anlatıldığı gibi, Varyete Tiyatrosu 1923 yılında yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundaki en önemli olaylardan birine, kadınların özgürce sahneye çıkabilmelerine ev sahipliği yapmış ancak Çığır Sahne örneğinde görüldüğü gibi, bu devrim yıllara dayalı sancılı bir sürece yayılmıştır.

Dormen Tiyatrosu Dönemi

A.B.D’de tiyatro eğitimini tamamladıktan sonra Muhsin Ertuğrul’un kurduğu Küçük sahne Kadrosuna katılan, ardından Cep Tiyatrosundaki amatör bir yapılanmaya katılarak, bu çalışmalarını üslup birliğine sahip bir profesyonel kadro oluşturma fırsatı olarak değerlendiren Haldun Dormen, Yılında Küçük sahne’de Dormen Tiyatrosunu kurar ve her sezon düzenli olarak bu sahnede perde açar. Küçük Sahne’nin sahne olanakları ve izleyici potansiyelinin yetersiz olması nedeniyle bu sahnenin hemen altındaki Atlas Sinemasında ilk Batılı müzikal Sokak Kızı İrma’yı hayata geçiren Dormen, Atlas Sineması ve Küçük Sahne’nin o dönemki sahipleri Borovalı ailesiyle ters düşerek, mekânı terk etme kararı verir. Haldun Dormen, tarihi Ses Tiyatrosu’na geçiş sürecini, Sokak Kızı İrma’nın koreografi olan

ve dönemlerde Ses Opereti’nde dansçı olarak çalışan Maritza Boralı’dan aldığı bir haberle başlatmıştır. *“Maritza Boralı, salonun bir yıl sonra yeni birine kiraya yeni birine kiraya verileceğini söyledi. Bina sahibi Atıf İlmen’le konuşursam orayı tutabilecektim. Fransız Tiyatrosu rüyalarımın salonuydu “(Dormen, 2017: 214).*

Dormen, rüyalarımın salonu olarak nitelendirdiği Fransız Tiyatrosu’na yeni kiracı arandığı yönünde aldığı haberdan sonra, bir gösteri için gizlice bir loca satın alarak, tiyatroyu ziyaret etmiştir. Salonun durumunu *“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 ”* (Dormen, 2017: 214) diye anlatır. Salonun halini gördükten sonra umutsuzluğa kapılmıştır, tadilat yaptıracak masrafı karşılayamayacağını düşünür. Nedim Saban, Haldun Dormen ile yaptığı görüşmede Ses Tiyatrosu’nun fiziki koşullarının yanı sıra, orada Dormen dönemi öncesinde oynanan oyunların niteliğini de sormuştur. *“Türkiye’ye ilk geldiğimde Ses Tiyatrosu’nda Bedia Hanım ile Vasfi Bey’i seyrettim. Daha sonra abuk sabuk oyunlar oynanıyordu, bunların arasında sadece Avni Dilligil Tiyatrosu ciddiye. Oynanan oyunlar tüluatın müziklendirilmiş şekliydi “(Dormen/ Saban kişisel iletişim, 25.06.2019) olarak nitelendirir. Dormen’in ailesinin de desteğini esirgememesiyle, Dormen Tiyatrosu’nda pekçok dekor tasarımı yapmış olan Duygu Sağıroğlu Ses Tiyatrosunu restore eder. 4 Ekim 1962’de Ses Tiyatrosu’nun adı Dormen Tiyatrosu olarak değiştirilir ve perde Refik Erduran’ın yazdığı Ayı Masalı oyunuyla açılır. Ortaoyuncular’ın da yıllar sonra Küçük Sahne’den Ses tiyatrosuna geçtiği göz önüne alınarak, Pekman ile karşılıklı görüşmede bu iki salonun Ortaoyuncular’a kattığı değer sorulmuştur (Pekman/Saban kişisel iletişim, 10.08. 2019). Pekman, Ferhan Şensoy tarzının ve*

kabare tiyatrosunun gerektirdiği sıcaklığın Ses Tiyatrosunda yitirildiğini düşünmektedir. Aynı soru Dormen Tiyatrosu ile ilgili olarak iletildiğinde ise:

“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 aktörlerin geçimi tiyatro, tiyatro ile yaşıyorlar. Kalabalık bir kadro. Dolayısıyla Dormen büyük prodüksiyonlar yapabilecek durumdaydı “(Pekman/Saban kişisel iletişim, 10.08.2019).

“Üç yıl Cep Tiyatrosu’nun minik, beş yıl da Küçük Sahne’nin dar, sınırlı sahnelerinde rejî yapmıştım. Şöyle büyükçe bir sahnede yedi sekiz yüz kişiye birden seslenmek ne güzel olurdu kim bilir? Küçük Sahne’nin ufaklığından sıkılmıştım biraz. Hem çalışmak için daha geniş olanaklar, hem daha çok seyirci istiyordum artık.” (Dormen, 2017: 214).

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 Puntilla 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, Şerefiye, 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, Alamyadan Bir Yar Gelir Bizlere 174, Dün Gece Yolda Giderken Çok Komik Bir Şey Oldu 138, Puntilla Ağa ve Uşağı Matti 36, Çıplak Ayak 200, Cengiz Han'ın Bisikleti 123, Bugün Git Yarın Gel 179, Aşk 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).

Nedim Saban, Haldun Dormen ile 19 Eylül 2020 tarihli kişisel görüşmesinde, adı Dormen Tiyatrosu olarak değiştirilen Ses Tiyatrosu'nda oynanan bazı oyunların adını vererek, ustanın serbest çağrışım yöntemiyle oyunları değerlendirmesini istemiştir.

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 göstermesine olanak tanıdı. Suna Keskin'in tanındığı oyundur.

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

Puntilla: 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. Sururi'lerin Tenekesi bizden daha sonra geldi.

Derin Mavi Deniz: Muazzez Kurdoğlu'nu lanse etmesi açısından önemli.

Oliver: Çok güzeldi ama çocuk oyunu sanıldı. Matineler tıklım tıklımdı, suareler boştu. İrlanda'da seyrettim tekrar, bu kadar başarılı olmamış.

Aşk: Nevra ile Metin'in beraber oynadığı ilk oyundur

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

Yaygara 70: Müthiş bir başarıdır.

Son Gülen: Çok önemli değildi.

Gigi: Sıradan bir Fransız Bulvarıydı.

Bulvar: Dormen Tiyatrosu'ndaki ilk Türk Müzikaliydi.

Dormen Tiyatrosunun bu dönemki repertuarına kabaca bakıldığında ve Küçük Sahne repertuarıyla karşılaştırıldığında zaman, yerli oyunların artış gösterdiği (Ayı Masalı,Turp Suyu, Paramparça, Şerefiye, Yer Demir Gök Bakır, Cengiz Han'ın Bisikleti gibi) ve yerli müzikallerin öne çıktığı (Bulvar,Almanya'dan Bir Yar Gelir Bize, 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, Çıplak Ayak, Eski Çamlar Bardak Oldu, Rus Gelir Aşka, Gigi, Şahane Dul, Aşk) gibi görülür. Küçük Sahne repertuarının çizgisinde olan Cliffod Odets'in Altın Yumruk, Emanuel Robles'in Montserrat, Terrence Rattigan'ın Derin Deniz gibi oyunlar çok azalmıştır. Bu dönemde, yine çok önemli bir

atılım Kent Oyuncuları'na Saat 6 seansları ve repo gecelerinin açılması olmuştur. Haldun Dormen, Karaca Tiyatrosu ile anlaşmazlığa düşen Kent Oyuncuları'na salonunu açar ve iki önemli tiyatro %22.5 gelir ortaklığıyla altı yıllık verimli bir iş birliği başlatır. Sözkonusu kira bedeli, aynı dönemde Küçük Sahne'de perde açan, Gülriz Sururi'nin tiyatro emekçilerinin köleliği olarak tanımladığı bedelle kıyaslandığı zaman çok makuldür. *“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: 222).

İzzet Günay, Dormen'in öncelikle yakın çevresini tiyatroya çekerek, bir burjuva seyirci yarattığını belirtmiştir. (Günay/ Saban kişisel iletişim 12.09.2020) Haldun Dormen, yeni tiyatrosundaki seyircisinin profilini *“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 unutmuş bir seyirci getirmeye başladı”* diye tanımlar.

Küçük Sahne ile karşılaştırıldığı zaman, Dormen Tiyatrosu repertuarında adaptasyonların da da başladığı göze çarpmaktadır. Haldun Dormen'in eşi Betül Mardin, çalışma arkadaşları Göksel Kortay, Ayfer Feray, Nisa Serezli yabancı dil bildikleri ve aynı zamanda tiyatronun içinde olup, gereksinimleri duyumsadıkları için söz gelimi 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 rastlanılmaktadır. Nedim Saban, 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. Dormen’in Küçük Sahne döneminde Sokak Kızı İrma’dan sonra yönettiği ikinci müzikal Pasifik Şarkısı’nın seyirciye yabancı gelmesi, Batılı müzikallerin seyirciye yabancı kalma endişesini doğurmuş ve Dormen Tiyatrosu salonunda sadece iki yabancı müzikal (Dün Gece Yolda Giderken Komik Bir Şey Oldu’nun ve Oliver’ın) sahnelenmiştir. Öte yandan, Yaygara 70, Uyy Balon Dünya Gibi yerli müzikaller hayata geçirilmiştir. Müzik eleştirmeni Faruk Yener, Dormen Tiyatrosu’nun Uyy Balon Dünya müzikalinin program dergisine yazdığı yazıda: “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, aynı oyunları batıda üstün koşullarla seyredilmiş 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”. (Uyy Balon Dünya program Dergisi) Cumhuriyetin ilk yıllarında özel tiyatrolarda, adaptasyon dışında oynanan telif eser sayısı hiç denilecek kadar azdır. Örneğin, Küçük Sahne, Muhsin Ertuğrul’un döneminde, sanat danışmanı olan Vedat Nedim Tör’ün bir oyunu dışında hiç yerli eser oynamamıştır. Dormen Tiyatrosu’nun Küçük Sahne yıllarında da sadece ... adet yerli oyun oynanmıştır (Saban, 2022).

Ancak Haldun Dormen, Ses Tiyatrosu döneminde bu yola başvurmuş, başta arkadaşı Refik Erduran ile tiyatronun gereksinimleri doğrultusunda proje tasarımı yapmıştır. *“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: 221).

O dönem radyoda büyük başarı sağlamış olan Uğurlugiller’in yazarı Selçuk Kaskan’ın da Alamanyadan Bir Yar Gelir Bize oyununu yazmasına önayak olmuştur. Ayrıca, Yaygara 70 oyunu gibi müzikal çalışmalarında da proje tasarımı şeklinde yönelmiş, Cemal Reşid Rey’in uzun yıllar sonra yeniden eserler üretmesini sağlamıştır. “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: 241). Bulvar oyununun program dergisinde Metin And yazar Turgut Özakman ile besteci Bülent Arel’in iş birliklerinin 1920 Almanya’sında çağcıl sanat (Zeitkunst) ve görevsel (Gebrauchsmusik) bağlantısını örnekleyerek, Özakman/ Arel’in iş birliğinin de bu sanat bilinciyle başlayan bir ilk olduğunu ve sürmesini umduğunu yazar. (Bulvar oyunu program dergisi) O dönem provaları yapılan ilk Türk müzikali Bulvar’ın gecikmesi Şahane Züğürtler oyununun başarısına dayalıdır. Yaz sezonunda tekrar prova yapılmaması için, sezon sonunda bir hafta için repertuara 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. Nedim Saban, Haldun Dormen ile yaptığı söyleşide bu konuda bir soru yöneltince, Dormen, 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. (Dormen/Saban kişisel iletişim, 19.09.2020).

Dormen Tiyatrosu’nun Ses Tiyatrosu’ndaki ilk sezonu da, Küçük Sahne’deki ilk sezonu gibi gişe açısından başarısız geçmiştir. Haldun Dormen, Ses Tiyatrosu’nun ikinci sezonunda repertuara

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” (Dormen,2017: 236). Dormen Tiyatrosunun Ses Tiyatrosundaki ikinci sezonu, Montserrat adlı oyunla başlamış, prodüksiyon çok ses getirmesine ve Erol Keskin, Ayfer Feray, Suna Keskin gibi güçlü bir kadroya sahip olmasına rağmen, gişe başarısı elde edememiş ve sadece beş hafta oynanmıştır. Duygu Sağıroğlu artık sinemaya yoğunlaşmaya karar verdiği için, Dormen Tiyatrosu yeni sahne düzenlemesi arayışlarına girmiştir. Mina Urgan'ın dilimize kazandırdığı Montserrat'nın sahne düzenini Teoman Orberk, kostüm tasarımını Erol Keskin yapmıştır. Montserrat'nın Haldun Dormen için özel anlamı ise: Muhsin Ertuğrul Döneminde katıldığı Küçük Sahne'de Muhsin Ertuğrul'un kendisine vermediği rolü, bu kez kendi tiyatrosunda oynamasıdır.

Montserrat'nın gişede başarı elde edememesi yüzünden, Şahane Züğürtler oyununun ilk temsili erkene alınmıştır. Haldun Dormen'in Nedim Saban ile 15 Ekim 2020 tarihinde Kibarlık Budalası kulisinde yaptığı televizyon söyleşisinde: “En sevdiğim rolüm” diye vurguladığı Şahane Züğürtler, Dormen'in yukarıda söylediği gibi, kendisini oyuncu olarak kanıtlamasında etkili olmuştur. Dormen Tiyatrosu'nun Küçük Sahne Döneminde daha çok yaptığı rejilerle ve kurduğu tiyatronun farklı birikimlerine sahip oyuncularına orkestrasyon yaparak bir üslup birliği yaratan 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.

“Başrolü oynayacağım için oyunu sahneye Erol Keskin koyacaktı. Aynı oyunu hem oynamak hem yönetmek zor geliyordu bana. Bu yüzden oyunculugum ikinci planda kalıyordu hep. Artık yetiştirdiğim

yönetmenler vardı. Onlara rahatlıkla güvenebilirdim.” (Dormen, 2017: 236)

Şahane Züğürtler’in provaları sancılı geçer. Genel prova ancak oyun sabahı yapılabilir. “Tüm meslek yaşantımda gördüğüm en kötü, en umutsuz provaydı bu. Her şey olumsuz, her şey yanlış” (Dormen, 236) Genel provadaki en büyük sorun Ayfer Feray’ın, yönetmenle uyum içinde geliştirdiği rolün yorumunu genel provada değiştirmesi ve yaşamında ilk kez tiyatro dekoru yapan Leyla Süren’in realizasyonda yaşadığı sıkıntıdan kaynaklanır. Gergin provanın ardından Dormen oyunun başlatılıp başlatılmaması konusunda kararsız kalır. *“Provayı izlerken herkes karar vermişti. Şahane Züğürtler Dormen Tiyatrosu’nun sonu olacaktı”* (Dormen,2017: 237).

Ancak, ertelenmesi düşünülen Şahane Züğürtler, programlandığı saatte perde açar ve Dormen Tiyatrosu’nun en büyük başarılarından biri olur. “Perde kapandığında hayatımdaki en büyük alkışı duydum. Çoktandır beklediğimiz kurtarıcı Şahane Züğürtler olacaktı Dormen,2017: 239). Çarlık Rusyasında Prenslik yapmış, aristokrat bir ailenin, Paris’te yoksulluk içinde yaşayarak, hizmetkarlık etmesi ve Rusya’da düzenin bir gün değişeceği umuduyla, Prens olarak birikimine dokunmama konusunda etik bir davranış sergilemeleri üzerine kurulu olan oyun, duygusal bir komedidir. Ayrıca, paranın el değiştirdiği dönemin Türkiye’sine de yabancı gelmemiştir. Jacques Deval’ın yazdığı Tovarich oyununun Asude Zeybekoğlu çevirmiş, yönetmen 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, Ayfer Feray’ın dışında Yılmaz Köksal, Mehmet Özekit, Yüksel Gözen, Esin Eden, Suna Sun (Keskin), Başar Sabuncu rol alır. 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 ortaya çıkan renkli bir kompozisyon çizmiştir. Ayfer Feray ve Nisa Serezli bu oyundaki rolleriyle o yılın İlhan İskender Ödülleri'ni kazanmışlardır.

“Benim hiç kuşku yok ki en severek oynadığım rol Prens Mikhail olmuştur. İlk oynadığım zaman o karakterle kendimi çok özdeşleştirmiş ve zaman zaman kendimi onun gibi görmüştüm” (Dormen, 2017: 567). 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, pekçok açılışta şerefine bu şarkının çalındığını anlatmıştır. Haldun Dormen, oyundaki şahane deneyimini şöyle anlatır: *“Yönetmenliğin sefasını Cep Tiyatrosu günlerinden beri sürdürmüştüm ama oyunculuğun, starlığın nimetlerini ilk kez tadıyordum.”* (Dormen, 2017: 241).

“Dormen Tiyatrosuna hiçbir zaman benim tiyatrom demedim, hep bizim tiyatromuz dedim” (Dormen/ Saban kişisel iletişim, 25.06.2020). Haldun Dormen, Dormen Tiyatrosunun her aşamasında ekibini güçlendirmeyi ilke edinmiş, hiçbir zaman tiyatrosunun tek starı olmamaya özen göstermiştir. Küçük Sahne’de adı Dormen Tiyatrosu ile anılan ve bir bölümü tiyatroya Dormen Tiyatrosu’nda başlayan yetenekler Metin Serezli, Erol Günaydın, Erol Keskin, Altan Erbulak, İzzet Günay, Yılmaz Gruda, Nisa Serezli, Turgut Boralı, Altan Karındaş, Fikret Hakan, Ayfer Feray gibi yeteneklere 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 Aşkıner, Yusuf Sezgin, Enver Demirkan, Şefik Döğen, Esin Eden, Gülsün Kamu, Günfer Feray, Leyla Belkıs gibi yeni isimler katılmış, Dormen Tiyatrosu kadrosu güçlenmiştir. Haldun

Dormen'in Türkiye Tiyatrosu'na getirdiği dinamizmin kaynağında ekip ruhunun tiyatromuza yansması vardır. Bu dinamizm, suflörün kaldırılmasıyla başlar ama başlıbaşına buna değil, Dormen'in o dönem Yale Üniversitesi'nde eğitimini aldığı oyunculuk yöntemine bağlıdır. Öte yandan, kısıtlı bir seyirci ile başlayan Darülbeyti repertuarında da çok sık oyun değiştirildiği için, kısa prova dönemiyle kotarılan oyunlarda tam anlamıyla oyuncu hakimiyeti olmaması da ritm 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. Düşünülmenin aksine, bu ritm anlayışı repertuarının komedilerinde oluşmamıştır, üslup birliğinin sahneye yansması olmuştur. Ekibin artık büyük bir uyum içinde komedileri gerektirdiği ritimde oynayabilecek hale gelmesiyle komedi yorumlarında ustalık elde edilmiştir.

Öte yandan, geleneksel tiyatromuzda olan kavuklu/ pişekar paslaşması modern komedi anlayışına da yansmıştır. Metin Serezli/ Haldun Dormen, Altan Erbulak/ Erol Günaydın bu yönleriyle de ayrıca öne çıkar. Dormen Tiyatrosu'nun yeni tiyatrosunda oynadığı Bulvar Tiyatrosu örnekleri, farslar ve duygusal komediler olarak ayrıştırılabilir. Tiyatronun ilk kuruluşunda Philip King'in Papaz Kaçtı oyunuyla başlayan, Küçük Sahne'de Teyzesi ile süren, ancak Küçük Sahne repertuarında pek yer verilmeyen farslar hızlı bir akış, oyunculuk paslaşması, sahne alışverişiyle oynanır. Fars geleneği, özellikle Feriköy'de 1980'lerde tekrar açılan 2.Dormen Tiyatrosu'nun da en belirgin tarzı olmuştur. Dormen Tiyatrosu, pekçok oyununu sahnelediği Metin Serezli'nin sahneye koyduğu Bit Yeniği'nin bir tatlı yanı da Nevra Şirvan/ Metin Serezli'nin düğünlerinin dekorun içinde özel bir etkinlik olarak yapılması olmuştur. Ray Cooney ile, 1969'da Rus Gelir Aşka ile Georges Feydau ile ise tiyatronun 6. Yılında sahnelenen Sevgilimi Göz Kulak Ol oyunuyla tanışmıştır. Ancak, ikinci Feydau sahnelenmesi olan Bit

Yeniği bu komediler arasında en çok tutan olmuştur (Dormen, 2017: 272). Metin Serezli'nin sahneye koyduğu Bit Yeniği'nin bir tatlı yanı da Nevra Şirvan/ Metin Serezli'nin düğünlerinin dekorun içinde özel bir etkinlik olarak yapılması olmuştur. Ancak Dormen'in, Suna Keskin ile başrolü oynadığı üçüncü Feydau oyunu olan Elde Ele ise, biraz da Dormen'in tiyatrosunda son döneme yaklaşıldığının fark etmesi ve babasının kaybı nedeniyle aynı derecede sevilmemiştir. Yukarıda anlatıldığı gibi, Türkiye'ye ilk Batılı anlamda müzikali getiren Haldun Dormen, Dormen Tiyatrosu'nda hem Batılı hem Türk müzikallerini sürdürmüştür. Pasifik Şarkısı'nın ardından Batılı müzikal olarak Dün Gece Yolda Giderken Komik Bir Şey Oldu'yu canlı orkestra olmadan oynadığı için eleştirilen ve büyük bir titizlikle sahneye koyduğu Oliver müzikalinin kadrosunun çocuklardan oluşması nedeniyle, çocuk oyunu gibi algılanıp, sadece matinelere dolmasını deneyimleyen Dormen, *“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 anar (Dormen, 291). Oliver, bir çocuk oyuncu olarak Hayrettin Aslan'ın keşfi (Dormen, 2017: 290), Suzan Uztan'ın ve Eski Çamlar Bardak Oldu'daki başarısının ardından, ters köşe yaparak oynadığı kabadayı rolündeki başarısıyla Kerem Yılmaz'ın de başarısı ile de önem taşır (Kortay/ Saban kişisel iletişim 17.06.2019).

Bir süre tiyatrodan ayrılan Erol Günaydın, Dormen Tiyatrosu'na döndüğünde, Dormen ile birlikte Yaygara 70 projesini tasarlar. Yaygara 70, özünde, Günaydın'ın çocukluğunun geçtiği Beşiktaş Tuzbaba'da geçen yerli bir Romeo/ Jülyet hikayesidir. Besteler için, kardeşi Ekrem Reşit Rey'in ölümünün ardından inzivaya çekilen Cemal Reşit Rey'in küskünlüğünü bildikleri halde, Cemal Bey'e giderler. İkinci görüşmede ise, ustanın müzikalin ilk şarkısı olan Sokağımızın Alaybeyi'ni bestelediğine tanık olurlar. Oyunda başroller Kerem Yılmaz ile Tülin Oral'a aittir. Şarkı

sözlerini Erol Günaydın yazmış, koreografisini Celal Korkmaz gerçekleştirmiş, kostümlerini Güler Erenyol, dekorunu Ankara Sanat Tiyatrosu'ndaki çalışmalarının ardından İstanbul'a taşınan ve Eski Çamlar Bardak Oldu ile Dormen Tiyatrosu'na katılan Osman Şengezer yapmıştır. Altan Erbulak tiyatrodan ayrılmaya karar vermiş, ancak Kamuran Usluer konuk oyuncu olmayı kabul etmiştir. Oliver'da büyük başarı elde eden Hayrettin Arslan için özel bir rol yazılmıştır. Eski Çamlar Bardak Oldu oyunuyla Dormen Tiyatrosu'na tekrar dönmüş olan Cahit Irgat, Derin Mavi Deniz oyununda Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan Dormen Tiyatrosu'na katılan, ancak ekiple üslup birliği sağlayamadığı için başarısızlıkla sonuçlanan bu oyundan sonra da Dormen'de yeni bir çalışma yapmayı kabul eden Muazzez Kurdoğlu da kadroda yer almaktadır. *“İkinci perdede ikisinin birlikte şarkı söyleyip dans ettikleri Genç Gönlüm adlı tango, bence Türk Tiyatro tarihinin en güzel, en dokunaklı sahnelerinden biri olmuştur”* (Dormen,2017: 288).

Yaygara 70 yıllar sonra Türkiye Tiyatrosu'nda ilk sahnelenen operettir. Ses Tiyatrosu'nun hem repertuar geleneğine uyar hem ihtişamlı binasının dokusuna! Oyunun Cemal Reşit Rey fotoğrafıyla çıkan program dergisindeki, Lüküs Hayat'tan Yaygara'ya başlıklı yazısında Melih Vassaf eski Fransız Tiyatrosu'nun görkemli operetlerine tanıklığını anlatır, kaybettiğimiz sanatçıları anar ve tiyatronun yine operetlere dönmesini heyecanla aktarır (Yaygara 70). Küçük Sahne nasıl ağırlıklı olarak psikolojik gerçekçilikle anımsanıyorsa, Ses Tiyatrosu'na da operetler damga vurmuştur. Haldun Dormen, Cemal Reşit Rey'in büyük başarı elde eden Yaygara 70 operetinin ilk gecesinde, Cemal Reşit Rey'in coşkusunu şöyle dillendirir:

“Aynı sahnenin üzerinde kardeşi Ekrem Reşit ile Lüküs Hayat, Saz Caz, Deli Dolu gibi Türk Tiyatrosunun klasik operetlerinin açılış gecesini tatmıştı...Kırk yıllık bir aradan sonra, aynı sahnede kendinden çok genç insanlarla tiyatroya yaptığı bu görkemli dönüş,

onu yeni baştan yaşama ve heyecana döndürmüştü” (Dormen, 2017: 299).

Yaygara 70’ten sonra, yine Erol Günaydın/ Cemal Reşit Rey ikilisi Uyy Balon Dünya adlı yeni bir operet projelendirmiştir, ancak Dormen bu oyunu: *“Aynı formül ikinci kez tutmadı”* olarak özetlemiştir.

Dormen Tiyatrosu’nun bir dönüm noktası da Yaygara 70’in Roma ve Londra’da perde açması olmuştur. Yaygara 70 ve Uyy Balon Dünya’nın karma hale getirilmesiyle ortaya çıkan İstanbul Masalı adlı oyun Londra’da çok saygın bir festivale seçilmiş, Ralph Richardson, Rex Harrison gibi ünlü İngiliz oyuncuların katıldığı bir açılış gecesinin ardından Londra’da bir hafta kapalı gişe oynanmıştır.

Dormen Tiyatrosu/ Cemal Reşit Rey iş birliği mahkemede sona ermiş, Rey, Dormen’in İstanbul Masalı’nın kendisinden habersiz olarak sahnelendiği savıyla Haldun Dormen aleyhinde dava açmıştır. Dormen, yaşamında ilk kez sanık olarak mahkemeye çıkmıştır. Oysa Rey, İstanbul Masalı turnesi öncesinde İstanbul’da oyunu izleyip, alkışlayan seyirciler arasındadır (Dormen, 2017: 333). 1985 yılında, o dönem İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları’nın genel sanat yönetmeni olan Gencay Gürün, Haldun Dormen’i konuk yönetmen olarak davet etmiş ve Lüküs Hayat projesini hayata geçirmiştir. Cemal Reşit Rey ile Haldun Dormen’in mahkeme salonunda biten iş birliği bu projeye yeniden başlamış ve Lüküs Hayat, Şehir Tiyatrolarında kült bir oyun olarak, yıllarca sürmüştür.

Dormen Tiyatrosu’nun repertuarı incelendiğinde, 1966 yılında o güne kadarki biçimine hiç uymayan Yer Demir Gök Bakır ve bir Brecht eseri, Puntilla göze çarpar. Yaşar Kemal’in romanından uyarlanan Yer Demir Gök Bakır, bir yıl önce Ankara Deneme Sahnesi tarafından adıyla oynanmış, çok ses getirmiştir. Ancak

Dormen Tiyatrosunda göstermeci bir üslup yerine, yine topluluğun alışlageldik düzeniyle oynanmıştır.

Türkiye’de sahnelenen ilk Brecht prodüksiyonu 1960 yılında yine Ankara Deneme Sahnesi tarafından sahneye taşınan Carrar Ana’nın Silahları’dır. Daha sonra Küçük Burjuva Düğünü ve Kural ve Kuraldışı da amatörler tarafından sahnelenmiştir. Muhsin Ertuğrul’un genel sanat yönetmeni olduğu 1962-63 döneminde, profesyonel olarak İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Tepebaşı Dram Tiyatrosu’nda repertuara 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 izin vermiştir.

Böylesine bir baskıya rağmen, Dormen Tiyatrosu salonunu paylaşan Kent Oyuncuları, 1964 yılında Brecht’in Üç Kuruşluk Opera’sını sahneye taşımaya cesaret etmiştir. Bir sezon sonrasında Bay Puntila ve Uşağı Mati’yi sahnelemeye başlayan Dormen Tiyatrosunun, Bay Puntila ile Uşağı Mati” prodüksiyonunun Kent Oyuncuları’nın bu Üç Kuruşluk Opera oyunun başarısından cesaret alarak ortaya çıktığı düşünülebilir. Ankara Sanat Tiyatrosu Ankara’da Arturoi’nin Önlenebilir Yükselişi’ni oynarken, Dormen Tiyatrosu Bay Puntila ve Uşağı Mati’yi sahnelemektedir. Başka bir deyişle, İstanbul Brecht’i kuruluş amaçlarında toplumsal gerçekçi bir tiyatro amacı gütmeyen iki topluluk olan Kent Oyuncuları ve Dormen Tiyatrosu ile tanışmıştır. Puntila Ağa ve Uşağı Matti, 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 Aşkıner, 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’ın Kleines Organon adlı yapıtına göndermeler yapılan bu yazıda Brecht’in teorilerinin pratikte etkisiz kaldığı, tiyatro ile ilgili teorilerinin sadece birkaçını hayata geçirebildiğini, eski tiyatro alışkanlıklarından vaz geçemediğine tanık olduğu seyirci için, didaktik tiyatro anlayışından vaz geçtiğinden söz edilmekte ve Brecht Tiyatrosunun eğlenceli olduğuna değinilmektedir (Puntilla Program Dergisi, 127). Dergide, Sermet Çağan da Brecht üzerine bir yazı yazmış ve Brecht oyunlarının sahnelenmesindeki tekelleşme ve üstten bakıştan yakınmıştır.

“Her yeni akımın olduğu gibi, Brecht’in tiyatrosu da, çeşitli toplumların yalnız bilgiç kişilerinin konuşabileceği bir alım haline gelmiştir...Brecht’in o canım oyunlarının bugüne değin dünyanın birçok sahnelerine çıkmayışının, çıkamayışının nedenlerinden birisi budur “ (Puntilla Program Dergisi, 125).

Nedim Saban, Haldun Dormen’e, Dormen Tiyatrosu’nun neden Brecht denemesi yaptığını sorduğunda, Haldun Dormen: “*O dönem herkes deniyordu, biz de deneyelim dedik*” diye yanıt vermiş, Saban’ın projeye seyirci ilgisini sorması üzerine gülerek: “*Çok seyirci gelmediği için, ilgilendiler mi bilemem*” demiştir. Puntilla Ağa ve Uşağı Mati sadece 36 kez sahnelenmiştir. “*Başarılı bir prodüksiyon olmasına rağmen, Dormen Tiyatrosu seyircisi, bizim tarzda bir oyun olmadığı için tutmadı Puntilla’yı. Yerine Nisa’yla Betül’ün adapte ettikleri Neil Simon’un Çıplak Ayak adlı komedisini koyduk alelacele*” (Saban/ Keskin kişisel iletişim: 26.06.2019).

Dormen Tiyatrosu, içgüdüsel olarak Ses Tiyatrosu'na geçişiyle daha yerel bir repertuar anlayışı benimsemiştir. Ancak 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, operetler yoluyla gerçekleştirmeyi seçmiştir. Ses Tiyatrosu'na geçiş için özel olarak yazdırılan Ayı Masalı'nın ardından, 1965 yılında Cengiz Han'ın Bisikletinin tekrarlanmasıyla başlayan yerli yapıt sahnelemelerine 1966 Yer Demir Gök Bakır, 1967 Paramparça, 1968 Turp Suyu, 1969'da Şerefiye ile devam edilmiştir. Haldun Dormen, Ayı Masalı'nın kısa sürmesini oyunun oyuncular tarafından bozulmasına, (Dormen, ?), Cengiz Han'ın Bisikleti'nde seyircinin ilk versiyondaki Ulvi Uraz yumuşaklığını aradığını, (Dormen, ???), Turp Suyu'nun başarısızlığını Dormen Tiyatrosu'nda bazı oyunculara rejisi hakkı tanınması ve sanat yönetmeni olarak bu rejilere karışmaması nedeniyle provalarına müdahale etmediği Turgut Borali'nin ilk yönetmenlik deneyimindeki başarısızlığına (Dormen, 2017: 287) bağlasa da , 1967 yılında oynanan Paramparça oyununun program dergisinde Ömer Atilla imzalı Türk Oyun Yazarlığının Dünyü 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 da bittiğini belirtir, ancak Türk oyun yazarlarının halen kalıcı değerler geliştiremediklerinden yakınır. Atilla'ya göre bazı yazarların politize olması, basın da bu konuda kendilerini desteklemesi, bazılarının köy edebiyatını sömürme konusuna takılması nedeniyle bir tıkanma yaşadıklarını vurgular. 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 Giradoux, 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 değiş yöneldiği, ulaştığı söylenebilir mi? Türk oyun yazarlığı çizgisinin bu ulusal değiş düzeyine ulaşamadığını kabul etmek zorundayız” (Paramparça Program Dergisi).

Son olarak Dormen Tiyatrosu’nun tür arayışları içinde belki de Yaygara 70 program dergisinde sözü edildiği gibi, Commedia del Arte ile halk tiyatromuzun yakınlığı nedeniyle Goldoni’nin İki Yanık Bir Alık oyunun bir uyarlamasının yapıldığını, Şahane Züğürtler’in sevilen Rus karakterleri, o dönem Beyoğlu’nda bulunan Beyaz Ruslar’ın da çok ilgisini çekince, Valentin Kataiev’in yazdığı Bugün Git Yarın Gel adlı bir Rus oyunu daha denendiğini belirtmek gerekir. Başka bir deneme de Frank Marcus’un Arkası Yarın adlı LGBT temalı oyunudur. O dönem Sururi/Cezzar Topluluğu tarafından Ümit Tiyatrosu’nda oynanan James Baldwin’in Düşenin Dostu adlı hapisnede eşcinsellik teması üzerine kuruludur, ancak çok ses getirmiştir Ancak Dormen’e göre, Arkası Yarın seyirciye yabancı gelmiştir (Dormen, 2017: 285). Dormen Tiyatrosu, Londra turnesinin dönüşünde, hem 12 Mart döneminin yarattığı çöküş, hem Beyoğlu’nun çöküşü, televizyonun yükselişi, ekipten kopuşlar (özellikle Metin Serezli, Altan Erbulak, Erol Keskin) nedeniyle zor bir dönem geçirir. 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 düşürür. Londra’da büyük başarı sağlayan İstanbul Masalı İstanbul’da karşılık bulamaz, Dormen Tiyatrosu’nun son dönemlerinde sahneye konulan Colette’in Gigi’si, Howard Lindsay’in Evimizdeki Hayat oyunu durumu kurtarmaz. Dormen’e göre tiyatro Londra dönüşünde kapansa, çok daha az borçla kapanacaktır (Dormen, 2017: 338), Londra sonrasındaki ayakta kalma çabası da maddi açıdan çok kan kaybettirir.

Öte yandan, Dormen Tiyatrosu, altın yıllarını yaşadığı salonda, sadece oyunlarının seyirciyle buluşmaması yüzünden değil, gelir/ gider dengesinin ayarlanamaması, gişe gelirlerinin birikmiş borçları ve kalabalık kadro giderlerini karşılayamaması nedeniyle de zorlanmıştır. Altı sezon boyunca kiracı olarak 6 temsillerini oynayan Kent Oyuncuları'nın kendi salonlarına taşınması nedeniyle, fazla prodüksiyon yapma gereksinimi doğmuş ve bu durum kadronun zorunlu olarak büyümesine neden olmuştur. Haldun Dormen'in anılarında: *“Oliver’la Dormen Tiyatrosu’nun kadrosu müzisyenler dahil 120 kişiyi aşıyordu. Dormen Tiyatrosu’nun kadrosu bir çılgınlık haline gelmiş ve topluluğu uçurumun kenarına getirmişti* “(Dormen, 288) *“Küçük bir kadro kurmak herkesin sloganı olmuştu. Her oyuncu kendini de sokuyordu bu küçük ideal kadronun içine”* (Dormen, 2017: 339).

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. Kadronun bu kadar şişmesinin nedenlerinden biri de Dormen Tiyatrosu'nun kiracısı Kent Oyuncuları'nın kendi salonlarına taşınmalarının ardından, tiyatronun repertuarındaki oyunlarını arttırma zorunluluğu hissetmiş olmasıdır. Haldun Dormen, 1972 yılında tiyatroyu kapatma kararı alır. Bu karar aynı zamanda tarihi Ses Tiyatrosu'nun da karanlığa gömülmesi demektir. Kıdemli Dormen Tiyatrosu oyuncusu Altan Erbulak, 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 “ (Sururi, 2016: 441).

O anda sahnede selamlanan Dormen emekçilerinden Göksel Kortay: *Kapandığı gün hepimiz ağlıyoruz. Haldun dönüp, bundan sonra ne yapıyoruz” dedi?* diyerek anlatır kapanış anlarını. /Kortay/ Saban görüşmesi) Kendi anılarında da söz ettiği gibi, tiyatronun kapandığı gecenin sabahında kahvaltıdaki arkadaşlarına yeni televizyon projesi hayalinden söz etmektedir Haldun Dormen. (Dormen, 2017: 339). Tiyatro 1972 dergisinde Dormen Göçtü Gitti başlığıyla yayınlanan yazıda: Bütün iyiniyetlere rağmen Dormen Tiyatrosu günden güne krize düşmekten kurtulamadı. Umutlarla sahneye konan her yeni oyun ek masraf kapısı olmaktan öte hiçbir şey getirmiyordu. Biraz daha renkli kostümler, biraz daha zengin dekorlar belki seyirciyi etkiler düşüncesine saplanan Dormen yöneticileri, yıllarca önce renkli filmleri kucaklarında kalıvermiş Hollywood patronlarının çaresizliğinde, aynı yanılgıya düşüyordu. Seyirci artık renklerle, göz alıcı sahnelerle yetinmiyordu (Tiyatro 1972, Sayı 7). Aynı yazıda, 1971/72 sezonunun özel tiyatrolar için bir yıkım yılı olduğu, çöküşün Alganlar tarafından kurulan tiyatrodaki Müfettiş oyunun ardından kapanması ile başladığı, Gülsüm Kamu ve Ayfer Feray örneklerine de değinilerek anlatılır. Gülriz Sururi, kendi salonuna taşınmış olan Kent Oyuncuları'nın borçlarının salonun değeri kadar olduğunu (Sururi, 2017: 441) vurgulamıştır. Nisa Serezli ise 9 Aralık 1972'de Ankara Sanat Sevenler Derneği'nde Rüksan Günaysu'nun yönettiği Ergun Sav, Metin And, Çetin Köroğlu, Ziya Demirel'in katıldığı panelde

düşünüldüğü gibi televizyonun yükselişinin önem taşımadığını, asıl sorunun hayat pahalılığı ve özel tiyatro kurma enflasyonu olduğunu belirir, Dormen Tiyatrosu, Ayfer Feray Tiyatrosu, Mücap Ofluoğlu Tiyatrosu’nu örnekleyerek, kurumsal ağırlıklı tiyatroların kapandığını anlatır (Tiyatro 1972, Sayı 16, Sayfa 9).

Ziya Demirel, yazarların telif ödemesi alamadıkları için tiyatroya küskün olduğunu, zorunlu olarak ucuz komedilere yönelindiğini ve son oynadığı Ispartoto Kazım komedisini utanarak oynadığını belirterek, panele katılmayı kabul etmeyen Devlet Bakanı İsmail Arar’ı eleştirir. Panelde Çetin Köroğlu, ehliyet sahibi olmayan insanların da tiyatro açması ve yönetmeni olmayan, yönetmenin trafik polisi gibi davrandığı bir tiyatro anlayışından yakınmıştır. Özdemir Nutku ise özel tiyatroların sorunlarını iç ve dış etkenler olarak ayırmış, yontemsizlik, kolektif çalışma tarzının geliştirilmemesi, sahne üzerinde araştırma ve geliştirmeye önem verilmemesi, bina sorunu ve sanata yabancılaşan tiyatroların ticari kaygı gütmesi olarak sıralamış, dış etkenleri de ekonomik sorunlar, idari sorunlar, sansür konusu, tiyatronun kültürde yer bulamış olması, eğitim kurumlarının ihmal edilişi olarak sıralamıştır (Tiyatro 1972, Sayı 16 Sayfa 10).

Dormen Tiyatrosu 14 yılda farklı türlere ait 65 oyun oynamış, yüzlerce oyuncuya gelir kaynağı sağlamış, Türkiye Tiyatrosu için pekçok yıldız yetiştirmiş, kurumsal bir kimlik oluşturmuş, İstanbul ve Anadolu’da onbinlerce seyirciyle buluşmuştur. Dormen Tiyatrosu tiyatro tarihinde pekçok özelliğinin yanı sıra yetenek avcılığıyla da öne çıkan, pekçok yeni yetenek keşfeden Haldun Dormen, ustaların da sahneye dönmesiyle anılmalıdır. 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, Şevkiye May, Suzan Uztan gibi ustalar da seyirciyle buluşmuştur. Dormen Tiyatrosu sahnesinde 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: 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: 466). Bu yazıdan 48 yıl sonra, ne yazık ki özel tiyatrolarda emek veren sanatçıların durumu değişmemiş, sosyal hakları sağlanamamıştır. Tanju Cılızoğlu, İsmet Ay için yazdığı yazıda: *“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”* (Tiyatro 72, Sayı 2) diyerek bitirir.

Altan Erbulak, tiyatronun 10. Yılı için program dergisi için yazdığı yazıda: *“Haldun önce kendimize güveni öğretti bize. Arkasını belediyeye dayamış koskoca Şehir Tiyatrosu’nun yıllar yılı gerçekleştiremediği bir şeyi genç nır adam minicik bir tiyatroda gerçekleştirevermişti. 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...”* der.

16 yıl kesintisiz olarak perde açmış olan tiyatronun 10. Yılında program dergisinde bazı veriler bulunmaktadır.

Dormen Tiyatrosu kuruluşundan bu yana seyircilerine tam 42 eser temsil etmiştir.

Bu 42 eserin 11 tanesi Amerikan, 8 tanesi Fransız, 6 tanesi Alman, 1 tanesi Norveç, 1 tamesi İtalyan, bir Tanesi Rus, bir tanesi Hollanda yazarlarının eseridir.

Bu 42 eserin 23'ü komedi, 15'i dram ve 4'ü müzikal komedidir.

Bu 42 eserin altısı yerli yazarlarımızın eseridir.

Dormen Tiyatrosu'nda en çok oynanan oyun Şahane Züğürtler'dir. Tam 285 defa temsil edilmiştir.

İkinci Baskı 180 temsille ikinci, Kamp 17 177 temsille üçüncü, Alamanya'dan Bir Yar Gelir Bize 174 temsille dördüncü ve Dün Gece Yolda Giderken Komik Bir Şey Oldu 138 temsille beşinci durumdadır. Dormen Tiyatrosu'nda en çok seyirci toplayan eser Şahane Züğürtler'dir. Bunu ikinci olarak Sokak Kızı İrma takip etmektedir. Dormen Tiyatrosu'nda oynanan 42 eser 3530 kez temsil edilmiştir.

Dormen Tiyatrosu'nda en az oynanan eser Tenesse Williams'ın Bu Evde Çökme Tehlikesi Var adlı oyunudur. Bursa Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu'nun açılışında sadece bir kez temsil edilmiştir. Küçük Kulübe 17 temsille ikinci durumdadır.

Kuruluşundan bu yana Dormen Tiyatrosu'nda tam 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 2145 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 çizmiştir. Erol Keskin 6 eserin kostümlerini hazırlamıştır.

Tiyatromuzda oynanan oyunlar içinde oyuncu kadrosu en kalabalık olanı Pasifik şarkısı'dır. Bu oyunda tam 10 kadın ve 18 erkek oyuncu rol almıştır.

Tiyatro, bu veri analizinin ardından da uzun süre perde açmış ve haliyle yeni veriler oluşmuştur. Bu istatistiğe, kaba bir hesapla 23 yeni oyun daha oynandığını, Dormen Tiyatrosu'nun 16 yılda oynadığı temsil sayısının 6500'ü bulduğunu, (Tiyatro 72, ?) 285 kez oynanan şahane Züğürtler'in rekorunu 330 kez oynanan Bit Yeniği'ne kaptırdığını, Eski amlar Bardak Oldu'nun 203 oyunla şahane Züğürtler'in arkasından geldiğini, istatistikte 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 ekleyebiliriz. Duygu Sağıroğlu'nun yerini ise, Dormen Tiyatrosunun 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 tiyatroya dönmüş, ancak

bu oyunun pek sevilmemesi ve kendi tiyatrosunu kurması ile bu alandaki rekorunu kaptırmıştır. Haldun Dormen'in anılarının birinci kısmı Sürçü Lisan Ettikse, her ne kadar Dormen'in: *“Bir daha Dormen Tiyatrosu adı altında bir topluluk kurmayı düşünmüyorum”* sözüyle bitse de Dormen'in bir süre boş kaldıktan sonra Uluslararası Sanat Gösterileri Merkezi, Kastelli Kültür Merkezi'nde sanat yönetmenliği, rejiler yaptıktan sonra, ikinci Dormen Tiyatrosu'nu kurduğunu ve uzun yıllar sürdürdüğü bilinmektedir. İkinci Dormen Tiyatrosu kapandıktan sonra da boş durmamış olan Usta, 1951-2020 Yılları Arasında Türkiye tiyatrosundaki Kimlik Arayışının Tiyatro Mekânları Üzerinden İncelenmesi konulu tezin yazıldığı tarihte 92 yaşında bir oyuncu olarak sahnede olmuştur. Halen Dormen Akademi'de eğitimlik yapmaktadır.

Kenter Tiyatrosu Dönemi

Ankara Devlet Tiyatrosu'nda iki genç oyuncu olan Yıldız ve Müşfik Kenter, Muhsin Ertuğrul'un İstanbul'a gelme kararı almasının ardından, hocalarıyla birlikte Ankara'dan İstanbul'a gelir ve o dönem Karaca tiyatrosu bünyesinde Salıncakta İki Kişi oyununu oynayarak, İstanbul sahnelerinde büyük başarı elde eder. Daha sonra Kent Oyuncuları oluşur. Karaca Tiyatro'nun 18 seanslarında perde açan Kent Oyuncuları, Haldun Dormen'in davetiyle, o dönem adı Dormen Tiyatrosu olarak değiştirilmiş olan Ses Tiyatrosu'nun 18 seanslarında adıyla perde açar. Yukarıda belirtildiği gibi, 18 Oyunları Ses Tiyatrosu Geleneğinden çıkan bir uygulamadır, 1962/1968 yılları arasında tam anlamıyla filizlenerek, İstanbul tiyatrosunun bir geleneği olur. Daha çok öğrenciler ve gençlerin rağbet ettiği seanslar olduğu için tiyatromuzu da gençleştirmiştir. Tiyatrolar, sahneleri paylaşarak 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 ile sıkı bir iş birliğine gidilmesi de özel bir tiyatro için, bizde yepyeni bir anlayış eseri idi (Tiyatro 1963, Sayı 1, Sayfa: 60). Bu iş birliğinde oyun saatlerinin paylaşılması kadar, prova saatlerinin de paylaşılmasına değinilmelidir. Yıldız Kenter: *“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”* (Kent Oyuncuları, 10. Yıl Program Dergisi Sayfa: 136).

Kent Oyuncuları, 1962/63 sezonunda Eugene Ionesco’nun Sandalyeler-Ders, Jean Kerr’in Mary Mary, Anton Çehov’un Martı oyunlarını , 1963/64’de Necati Cumalı’nın Derya Güülü, 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, Neil Simon’un Bir Garip Çift , 1967/68 sezonunda Melih Cevdet Anday’ın Mikadonun Çöpleri, Hidayet Sayın’ın Küçük Devler, Gabor Von Vaszary’nin Bir Aşk Hikayesi oyunlarını oynamışlardır. Bu arada Nalınlar, 1961/62 sezonundan sonra 2. Sezonda da sürmüş, Pembe Kadın da ve Ver Elini Yeni Dünya da iki yıl sürmüştür. Dormen Tiyatrosu çatısı altında ve turnelerde Sandalyeler/Ders 36 kez, Mary Mary 116, Martı 54, Nalınlar iki yıl arka arkaya 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, Mikadonun Çöpleri 108, Küçük Şeyler 32, Bir Aşk Hikayesi 98 kez sahnelenmiş olup, 1962/63 sezonu 118.691, 1963/64 sezonu 89.883, 1964/65 sezonu 143.686, 1965/66 sezonu 120.541, 1966/67 sezonu 111.829, 1967/68 sezonu 99.554 izleyiciyle buluşmuştur. Topluluğun bu süre içinde sahnelediği oyun repertuarı incelediğinde öncelikle Pembe Kadın, Derya Güllü, Mikado'nun Çöpleri gibi büyük başarı kazanan yerli oyunlar göze çarpar. Ancak ilk üç yılki repertuarda Sandalyeler/Ders, Kim Korkar Hain Kurttan, Üç Kuruşluk Opera gibi biçimsel açıdan yenilikçi oyunların XIX. Yüzyılın ilk yarısında Batı Avrupa'da ortaya atılan İyi Kurulu Oyun Düzeni (well made play) dikkat çeker. Miras, Karakolda, Ver Elini Yeni Dünya gibi oyunlar buna örnektir. Kent Oyuncuları'nda uzun süre oyunculuk, yönetmenlik, yöneticilik yapmış olan Prof. Mehmet Birkiye, Nedim Saban ile 16.08.2019 tarihli görüşmesinde Kent Oyuncuları'nın repertuar seçimi üzerinden Türkiye Tiyatrosu'na getirdikleri ilk'i 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 tiyatrosunun 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. Yıldız Kenter, seçtiği oyunlarda, mesela Devlet Tiyatrosunda bile yaptığı Öfke oyununda daha küçük insana döner, daha ev içi oyunlara döner. Büyük prodüksiyon zaten özel tiyatro olarak zordu, o nedenle Kent Oyuncuları olarak daha insanı temel alan oyunlar yapmayı tercih ettiler... Daha gündelik şeyleri konu eden insana dair oyunlar yapmayı seçtiler.”* (Birkiye/Saban kişisel iletişim, 16.08.2019).

Bu dönemde biçimsel olarak yukarıda açıklanan Amerikan realizmi çerçevesine en uygun oyunları Edward Albee'nin yazdığı ve çok beğenilen Kim Korkar Hain Kurttan olmuştur. Amerikan gerçekçiliği biçemi dışında kalan iki oyun ise, Genco Erkal'ın yönettiği Sandalyeler ve Ders ile Tuncay Çavdar'ın Üç Kuruşluk Opera'dır. Kenter Tiyatrosu'nun Dormen Tiyatrosu repertuarında klasikler arasında ise sadece Çehov'un Martı'sı yer almaktadır. Daha önce Claude Magnier'nin Evdeki Yabancı adlı komedisini oynadıkları için eleştirilmiş olan bu yeni toplulukta, Neil Simon'un Bir Garip Çift oyunu dışında bulvar komedilerine rastlanılmaz. Kent Oyuncuları, kuruluşlarının 10. Yılı için çıkarttıkları program dergisinde komedilere mesafeli yaklaşıtlarını belirtmiş ve on yıllık serüvenlerini, *“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”* diyerek özetlemiştir.

Kent Oyuncuları, Dormen Tiyatrosuna göre daha kapalı bir yapıya sahiptir. Gerek yönetmen gerek oyuncu gerek tasarımcı seçiminde sınırları dar tutmuştur. Dormen Tiyatrosu salonunu kullandıkları dönemde oynadıkları 17 oyun sadece 6 yönetmene teslim edilmiştir. Kenter Ailesi dışındaki Yıldız Kenter, Müşfik Kenter, Şükran Güngör'ün dışında, Ankara'dan Hocaları Mahir Canova, Tuncay Çavdar ve ekiplerinde yer alan Genco Erkal dışında konuk yönetmene rastlanmaz. Prof. Mehmet Birkiye, Kent Oyuncularının reji anlayışını şöyle değerlendirir: *“Tiyatroda rejii 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 reji kavramı getirmiyordu. Metnin o zaman bir tek orijinal yorumu oluyor, o da görünen yazılmış versiyonu. Bu da seyirciye aynı şeyi izliyormuşsun hissi veriyordu”* (Birkiye/Saban

kişisel iletişim, 16.08.2019). Bu konu daha Karaca Tiyatrosu yıllarında sahneledikleri Şarkının Sonu gündeme gelmiş, “Her Oynayan Oynatamaz” başlıklı yazıda Müşfik Kenter’in rejisörlüğü eleştirilmiştir (Benk, Dünya, 18 Mart 1960).

Kent Oyuncuları’nın Dormen Tiyatrosu’nda sahnelediği ilk oyun Genco Erkal’ın yönettiği Sandalyeler/ Ders oyunudur. Genco Erkal, tiyatro yaşamının bu ilk yönetmenlik deneyimini “*Ionescoları sahneye koydular, 15 gün oynarız meraklısı gelir izler diye koyduk ama 2 ay kapalı gişe oynadık. İstanbul’da o zaman iyi bir seyirci potansiyeli’ vardı ama sayısı azdı.*” (Erkal/Saban kişisel iletişim 27.07.2019). Kent Oyuncuları’nın Ionesco seçkisi aslında gişe kaygısının ötesinde, sanatsal anlamda da cesur bir atılımdır. Birkaç yıl öncesinde, 1960 yılında oynadıkları Pinter’in Kapıcı oyunu tutuculukla ve alaycılıkla eleştirilmiştir. Sabri Esat Siyavuşgil, dönemin yenilikçi tiyatro biçemlerini: “*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*” (Yeni Sabah, 16 Ekim 1960) olarak yorumlar, daha çok bulvar tiyatrosunu tercih eden Ulunay da Türkiye’deki ilk Pinter’in oyunu bir cinnet piyesi olarak tanımlamaktadır. Sandalyeler/Ders oyununu Türkçeye kazandıran Fikret Adil, program dergisindeki tanıtım yazısına adeta bu yeni yazarın nasıl karşılanacağı konusundaki tedirginliğini yansıtmıştır. “*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) Cevdet Kudret ise, Ionesco ile geleneksel tiyatromuzu eşleştiren “Hoş geldin Ionesco” başlıklı bir yazı yazıyla, yazarın yenilikçi görüşünü

küçümser. “*Karagözden bir şeyler çıkarmayı bugüne değin düşünememiştik ona senin açısından baktığımız zaman, eldeki malzemeden ne yolda yararlanmak, onu nasıl işlemek gerektiğini anlıyoruz*” diyerek Ionesco’yu küçümser (Kudret, Türk Dili, 1962, Sayı 114). Yazının Dormen Tiyatrosu bölümünde “Puntilla Ağa ve Uşığı Mati” oyunu ile ilgili belirlemede de Dormen Tiyatrosu’nun Brecht seçimini program dergisinde seyircinin alışık olduğu başka türler (komedi) üzerinden tanıtmaya güdüsüne değinilmişti. Kent Oyuncularının da program dergisine yansıyan yazıda benzer bir yaklaşım vardır. Ancak Kent Oyuncuları, Burada üç önemli etken vardır: Birincisi Genco Erkal’ın Ionesco’yu doğru yerde konumlandırması, ikincisi Kent Oyuncuları’nın henüz genç ve esnek bir yapıya sahip olması, üçüncüsü de Erkal’ın, Kent Oyuncuları’nın seyircisinin Dormen Tiyatrosu’na göreceli olarak daha aydın olmasıdır (Saban/Erkal kişisel iletişim, 27.07.2019). 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. Oyunlar Fikret Adil tarafından çevrilmiş, sahne tasarımı Çetin İpekkaya tarafından yapılmıştır.

Genco Erkal, Sandalyeler ve Ders’in ardından, tiyatromuzda büyük başarı sağlayan Aslan Asker Şvayk oyunu önce, o dönem kadrosunda bulunduğu Kenter Tiyatrosu’na teklif eder. Kendisi oyunun yönetmenliğini yapmak, Müşfik Kenter’in de Şvayk rolünün oynamasını ister. Ancak Müşfik Kenter, uyumsuz tiyatro örneği olan bu oyunu 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.*” (Saban/Erkal kişisel iletişim, 27.07.2019).

Kent Oyuncuları’nın ilk ve son kez oynadığı Brecht prodüksiyonu ise Dormen’in amatörlik yıllarındaki Cep

Tiyatrosu'nun kurucularından olan ve daha sonra bir süre Piccolo Theatre'da çalışmış olan Tuncay Çavdar'ın projesidir. Türkiye'de sahnelenen ilk Brecht prodüksiyonu 1960 yılında yine Ankara Deneme Sahnesi tarafından sahneye taşınan Carrar Ana'nın Silahları'dır. Daha sonra Küçük Burjuva Düğünü ve Kural ve Kuraldışı da amatörler tarafından sahnelenmiştir. Muhsin Ertuğrul'un genel sanat yönetmeni olduğu 1962-63 döneminde, profesyonel olarak İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nda repertuara alınan, Beklan Algan'ın sahneye koyduğu “Sezuan'ın İyi İnsanı” Türkiye'de profesyonel olarak sahnelenen ilk Brecht oyunudur. Ancak oyunun sahneleneceği 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 izin vermiştir. Böylesine bir baskıya rağmen, 1964 yılında Brecht'in Üç Kuruşluk Opera'sını sahneye taşımaya cesaret etmiştir. Her ne kadar bu oyunun seçimi Sururi/Cezzar Tiyatrosu'nda büyük başarı gösteren Keşanlı'nın bir etkileşimi olsa ve basında yeni bir epik müzikal olarak tanıtılarak, oyunun içeriği ve biçemi yerine müzikli olmasına vurgu yapılsa da Tuncay Çavdar, oyunun sahnelenmesinin ardından 1965 yılında Oyun Dergisi'nin 19. Sayısına yazdığı Tiyatroda Açık Düzen başlıklı yazısında, değişen çağda ilk yapılacak işin tiyatrocuya saygı yerine, halka saygı olması 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 katılaştırmalara sapmadan diyalektik düşüncesinin içinde, açık bir oyun yazmaya çalışmalıdır” diyerek, Brecht'in tiyatro düşüncesini açıklamaktadır. Yazıdan anlaşılacağı üzere, Tuncay Çavdar Türkçeye kazandırdığı, sahne tasarımına imza attığı ve sahneye koyduğu Üç Kuruşluk Opera'da Brechtien bir sahneleme düzenini uygulamıştır. Zaten

oyunun program dergisinde de: “*Türk Tiyatrosunun toplumculuğa yöneldiği ve özellikle epik oyunlara eğildiği, oluşum halindeki toplumumuzda Batıda öğretici tiyatronun önderliğini yapmış oyunlardan örnek vermeyi yararlı bulduk. Gayemiz bilinmeyen şeyleri göstermek değil, toplumun içindeki gevşemiş kuvvetleri hayata geçirmektir*” diyerek, yorumuna açıklık getirir.

Yukarıda belirtildiği gibi, Şehir Tiyatrosu’nda oynanan olaylı Sezuan’ın İyi İnsanı’nda Shentee rolü oynayan Ayla Algan, konuk olarak katıldığı Kent Oyuncuları’nda Polly Peachum rolünü oynar. Yale Üniversitesi’ndeki eğitiminin ardından Türkiye’ye gelen Göksel Kortay, bir gece Yıldız Kenter’den aldığı telefon üzerine, kızının tiyatro yapması konusunda mesafeli davranan babasının Yıldız Kenter’in davetinin geri çevrilmesinin yakışıksız olacağı düşüncesiyle (Saban/Kortay kişisel iletişim 17.06.2019) sahneye Bayan Peachum olarak adım atar. Cahit Irgat, bu oyunla tiyatroya tekrar döner. Oyunda Mackeath rolünü Müşfik Kenter oynamaktadır. Yıldız Kenter, Şükran Güngör, Erol Günaydın, Sema Özcan, Kamuran Usluer, Bülent Koral, Güler Kıpçak, Güler Cüreklibatür da yer alır. Metin And’a göre, Üç Kuruşluk Opera bu topluluğun sahne düzeni bakımından en düzenli oyunudur (And, 1983: 467). Yön Dergisinde Ayperi Akalan da kusursuz bir yönetim izlemek isteyenler, dekor ve kostümün tadına varmak ve Brecht’e türkü çağırarak yaklaşmak isteyenleri Üç Kuruşluk Opera’ya davet eder (Yön, 23 Ekim 1964). Ulunay ise oyunun sonrasındaki ruh halini: *karmakaraşık bir rüyadan uyanmış gibiyim...Eser, paçavraya takılmış ipli bir değnekten ibaret olan perdenin önünde Yıldız Kenter’in şarkısı ile başladı. Fakat, nerede o cana yakın Yıldız Kenter” der* (Milliyet, 14 Ekim 1964).

Yıldız Kenter, Üç Kuruşluk Opera’dan önce çok ses getiren Nalınlar, Derya Gülü, Martı ve Kim Korkar Hain Kurttan oyunlarını oynamıştır. Anlaşılan Ulunay’ın gözü, bu klasik kurgulu oyunlardaki iyi geliştirilmiş karakterleri aramaktadır. Kamran Yüce, Müşfik

Kenter’e, Üç Kuruşluk Opera oyunundaki yorumu ve epik tiyatro anlayışını sormuş: “*Ben herşeyden önce tiyatroyu düşünüyorum. İyi oyunu epik klasik gibi bir ayırım içinde düşünmedim hiç. ..O oyundaki görevimde de bana yazarın istediklerini seyirciye ulaştırmak düşer. Ele aldığımız yapıtı, seyircinin gözüne kulağına en iyi biçimde ulaştırmak bizim işimiz*” der (Kent Oyuncuları Program Dergisi, Yıl 4, Sayı 25).

Sevgi Nutku: *Üç Kuruşluk Opera şimdi de 12,5 liraya burjuvalar için oynanıyor. Onları en gıdıklayacak biçimde. Birlik uykuya yatılmadan önce sahnede görülen düştteki dilenciler, orospular, hırsızlar filan bir eğlendiriyor, bir şenlendiriyor burjuvaları...Öyle içten söylenen şarkılar var ki, katılmamak elde değil...Seyrettikten sonra yine de sordum kendime, peki ama niçin Brecht oynuyorlar? Amaç bazı gerçeklerin söylendiği konuyu aktarmaksa John Gay’in Beggar Operası da pekâlâ olurdu. Brecht’in söylediklerini halkın daha alıştığı bir biçimde söyleyen bir yığın gerçekçi, toplumcu yazar var.* “(Oyun, Ekim 1964, Sayfa 17) diyerek, oyunun Marksist estetikten kopuk olduğunu belirtir, özellikle Brecht’in şart koştuğu üç finalin oynanmayarak, tek finale indirgenmesine karşı çıkar.

Ayşegül Yüksel, Dostlar Tiyatrosu’nun serüvenini anlattığı Güneşin Sofrasında yapıtında, Türkiye’de oynanan Brecht prodüksiyonlarını değerlendirirken, Kent Oyuncuları’nın yorumunun olumlu ve olumsuz yorumlar arasında tam anlamıyla değerlendirilemediğini vurgular (Yüksel, 2019: 142). Ulus Gazetesinde tiyatro eleştirileri yazan Yüksel Gözen, Devlet Tiyatrosu’nun Kiss Me Kate müzikali oynadığı bir dönemde, Kent Oyuncuları’nın Üç Kuruşluk Opera oynamasına dikkat çekmiştir. (Ulus, 18 Kasım1964) Yıldız Kenter de bu konuya: “*Beş yıllık repertuarımız meydanda. Aynı beş yıl içinde ödenekli tiyatroların da oynadıkları eserler ortada*”. (Andak, Cumhuriyet, 4 Mart 1965) diyerek yorum yapmıştır. Topluluk, 1971 yılında, onuncu yıl

kutlaması için Cesaret Ana ve Çocukları'nı sahnelemeyi planlanmış, ancak sahneleyememiştir. Yıldız Kenter, bir daha Brecht oynamamalarını, kısıtlı prodüksiyon olanaklarıyla hareket etmeleri ve Brecht'e hak ettiği değeri verecek büyük prodüksiyonlara cesaret edememelerine bağlar. Selim İleri, 1984 yılında Yıldız Kenter ile yaptığı bir söyleşide, sanatçının Brecht hakkında görüşlerini sorar. Yıldız Kenter ise Brecht'in yeterince anlaşılmadığını, büyük bir tiyatro adamının bir ideoloji kahramanına indirgenerek, yüzeyselleştirildiğini, yabarcılaştırma etkisinin yanlış algılandığını ve Brecht'in keyif veren tiyatralliğinin göz ardı edildiğini belirtir. (Sanat Olayı, Sayı 21, 1984) Nedim Saban, Genco Erkal'a: *Kenterler'de bir sol fobisi var mıydı? Sorusunu yönelttiğinde: "Fobi demeyelim ama soğukluk, mesafe vardı. Politik tiyatro'ya tuhaf bakarlardı.... Sonraki yıllarda da bu l anlayışını devam ettirdi Müşfik... Ama Yıldız Hanım bana ve Rutkay'a, AST'a müthiş yaklaştı ve bizim yaptığımız tiyatroya sonradan çok saygı duydu"* diye yanıtlamıştır.

"Ama Kent Oyuncuları gibi bir kurumun bağışlanması güç yanları, 1960-70 Türkiyesinin ve dünyasının dışında yaşıyorlarmışçasına, toplumsal gelişmelere, dünyayı ve ülkemizi çalkalayan olaylara, fikir gelişmelerine sırt çevirmeleri oldu. Türk yazarlarından oynamayı sevdiler, istediler ama nedense sol bilinen, ilerici yazarlardan, sivri isimlerden sanki dikkatle kaçındılar. Bir Aziz Nesin, bir Cahit Atay, bir Yaşar Kemal onlar için de yazabilir, uygulayabilirlerdi. Hiç gerçekleşmedi. Nazım Hikmet akla getirdiklerini bile sanmıyorum" (Ayperi Akalan, Kent Oyuncuları Program Dergisi Sayfa 28).

Yıldız Kenter de geriye dönerek değerlendirdiği kariyerinde politik tiyatro konusundaki düşüncelerini soran Doğan Hızlan'a: *"Seyirci yalnız verilen mesajı almaya gelen insan değildir. Vaaz verir gibi tiyatro olur mu? Ben toplumcu tiyatro kavramı ile ilgilenmedim. Tiyatro zaten eleştiricidir. Üstelik bir oyunda karşıt düşünceler de yer almalı"* (Cumhuriyet, 9 Mayıs 1979) der. Metin

And bu konuda modern tiyatronun bir eksiği olduğunu vurgulayarak, karşılaştırmalı gerçekçilik anlayışını tanımlamıştır (Sandalyeler ve Ders, Program Dergisi) *“Ben artık her şeye tiyatronun penceresinden bakar oldum... Marx’ı okumadım, okusam da anlayamazdım. Ama sen Çehov’a, Miller’e, Gorki’ye, Pembe Kadın’a... burjuva eğlencesi diyorsan, Marx’ı sen de anlamamışsın”* (Gürün,2015: 265) der.

Kent Oyuncuları’nın Karaca tiyatrosundaki en başarılı yapımlarının başında Necti Cumalı’nın Nalınlar adlı köy komedisi gelir. Dormen Tiyatrosu salonundaki ilk yıl gösterilerinde Nalınlar’ın repertuarda kalır. Ardından, aynı yazarın Derya Güllü adlı oyunu sahneye taşınır. *“Eleştirmenler oyuna değer kazandıranın Kent Oyuncuları’nın yaklaşımları ve oyunculukları olduğu konusunda hem fikirdirler“* (Gürün, 2015: 115). Yıldız Kenter de oyunu romantik bir kıyı macerası olarak nitelendirir. Ancak, Kent Oyuncuları’nın 1964/65 yılında sahnelediği Pembe Kadın çok daha katı bir konuya sahiptir ve o döneme değin özel tiyatrolarda kent gerçekçiliğine en çok yaklaşmış oyundur.

F. Nihal Kuyumcu, Köy Oyunlarında Kadının Konumu başlıklı yüksek lisans tezinde köy oyunlarını oyun kişileri ve konu olarak sınıflandırır. Konu sınıflandırmasını da

- 1) Kadın Sorunları
- 2) Töreler
- 3) Toprak, Su Sorunları ve Göç
- 4) Töreler
- 5) Devlet Güçleriyle Olan Anlaşmazlıklar

6) Din olgusundan kaynaklanan çatışmalar ve din sömürüsü (Kuyumcu, 10) olarak ayırır. Tezde kadın sorunları kendi içinde Kumalık, Kısırlık, Başlık parası gibi konulara ayrılmış ve Nalınlar başlık parası kategorisinde değerlendirilmiştir. Pembe Kadın ise,

konu olarak töre kategorisi içindedir (Kuyumcu, 46). Kuyumcu, incelediği 30 farklı köy oyunu ile ilgili olarak: *“Köy sorunlarını irdeleyen oyunlar incelendiğinde ele alınan eserlerin uzun bir zaman diliminde yazılmış olmasına karşın, oyunlar arasında temalar ve işlenen tipler açısından bir benzeşme, tekdüzeliğe varan bir örtüşme olduğu görülüyor”* sonucuna varsa da (Kuyumcu, 60), Pembe Kadın hem karakter hem tema açısından çok farklı bir yere sahiptir. Kuyumcu da onu: Hiçbir şeyden korkmayan, son derece gururlu, tek başına köydekilerle mücadele eden, bildiğinden şaşmayan ve tutumuyla on erkeğe bedel olan güçlü bir portre olarak çizer (Kuyumcu, 47).

Özlem Belkıs, Neden Hiç Büyük Tragedyamız Yok başlıklı makalesinde, kadının başkaldırı karşısındaki edilgen tutumunu, katlanma olarak nitelendirir. *“Söz konusu edilen katlanma motifi, Türk tiyatrosunun pek çok oyun metninde vardır. Bireyin katlanma durumu, genel bir çerçevede çizilir.... Katlanma, dinsel bir anlamla beslenir, gözlerin kapatılıp tevekküle dalma durumu, sabır eylemi ile buluşup isyanı da önler. Başkaldırının olmadığı bir yerde ise tragedyadan söz edilemez...Karakter özelliği olarak keskin karşıtlıklarla da yaman çelişkilerle de yaşayabilme yeteneğine katlanma motifi ile ulaşan birey, klasik bir tragedyanın neden tiyatromuzda olmadığını açıklamanın bir yoludur. Başkaldırı yoktur; dolayısıyla oyunlarda da başkaldıran bireyler yerine çelişkilerle / çatışmalarla uzlaşan bireyler izleriz.”* (S. 211)

Özlem Belkıs'ın, yukarıdaki değerlendirmesinden yola çıkarak Pembe Kadın'ın başkaldıran, kararlı, isyankâr tutumuyla trajik bir kahraman olduğu söylenebilir. Keşanlı Ali Destanı nasıl ilk Türk epik oyunu olarak karşılık buluyorsa, Pembe Kadın da kadın kahramana sahip ilk trajedi olarak değerlendirilebilir. Zaten Ayperi Akalan, Yön Dergisinde: *“Pembe Kadın, bir tragedya kişisi. Oyunun başarısı memleketin, köyün sorunlarını gerçekçi, gözlemleyici, hatta ruhbilimsel bir açıya oturtmuş olan bir tragedya öyküsü olmasında”*

diye tanımlar (Kent Oyuncuları Program Dergisi, Sayı 14-45, Sayfa 14). 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 his ediyordu....”* (Kim Dergisi, Ekim 1965). Pembe Kadın'ın müziği ise Nedim Otyam tarafından bestelenmiştir. Pembe Kadın Türkiye'nin pekçok yerinde ve Kıbrıs'tan Moskova, Leningrad, Aşkabad'a kadar dünyanın pekçok yerine turneler düzenlemiştir. Oyunun anılardaki güzel yeri Yıldız Kenter ile Şükran Güngör'ün evliliğinin temel atıldığı oyun olmasıdır. Öte yandan, aksesuar olarak kullanılan silahın dolu olması nedeniyle Sema Özcan'ın sahnede göğsünden vurularak, ölümden döndüğü bir kazaya sebebiyet vermesi nedeniyle de hatıralardaki yerini korur. Pembe Kadın'ın büyük başarısının ardından, 1963/64 sezonunda dört oyunluk repertuarı sadece yabancı oyunlardan oluşan Kent Oyuncuları 1966/67 döneminde repertuara aldıkları dört oyundan ikisini, 1967/68 sezonunda repertuara 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 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 eserdir.

Fadik Kız, oyunları daha önce Devlet Tiyatrosu'nda oynanmış olan Orhan Asena'nın, tarihi temalı olmayan ilk oyunudur. Yazar, oyunun program dergisinde Cumhuriyet Gazetesi'nin kendisi hakkında: *“Ne zaman başını kaldıracak tarihten, yirminci yüzyılda yaşadığını anlayacak?”* (Kent Oyuncuları Program Dergisi Yıl: 4 Sayı:25) eleştirisine gönül koyduğunu ve aslında tarihi oyunlar değil, tarihi olaylar üzerinden toplumsal eleştirilere yer veren oyunlar yazdığını açıklar. Toplumsal eleştirinin politikadan ayrılması gerektiğini vurgulayarak, dönemin ajit prop oyunlarının daha çok alkışlandığından, ancak yüzeysel olduğundan yakınır.

Dikmen Gürün'e göre Fadik Kız: *“Köy oyunlarının sömürülen köylü imgesinin bir uzantısıdır. “* (Gürün, 2019: 138) Orhan Asena da, Fadik Kız'ı *“Fadik kız köyünde de hep o Fadik kızdır. Yani o hep kendisinden istenen, hep sömürülen, varlığı yokluğu bilinmeyen küçük kız...Herkesin hesabında Fadik Kızın yeri vardır. Ama hiç kimse çıkarı dışında, kendi hesabı dışında, bir de kendine özgü hayalleriyle, kaygılarıyla, istekleriyle, düşleriyle bir Fadik Kız bulunabileceğini aklına getirmez... Aslında Fadik Kız'ın alın yazısı değil bu. Karşı koymasını bilememesinin sonucudur”*. Fadik Kız, Pembe Kadın gibi trajik kahraman olarak çizilmemiş, acınan, kurtarılması gereken, Belkıs'ın deyişiyle katlanan kadınlarından biridir.

Kent Oyuncuları, Fadik Kız ile eş zamanlı olarak Turan Oflazoğlu'nun Deli İbrahim oyununu sahneler. Şükran Güngör'ün Kent Oyuncularındaki ilk rejisi olan oyunda 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. 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 sırtmaması 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? “ (Kent Oyuncuları Program Dergisi Yıl 4, Sayı 26).

Deli İbrahim, Kent Oyuncuları'nın uzun tarihinde sahnelediği tek manzum oyun olmamakla birlikte, tek tarihi oyundur. *“İktidar tragedyasıdır, cinsel, siyasi ve ruhsal iktidar. Oyunun baş kişisi İbrahim, yeryüzünün en güçlü devletine padişah yapıldığında, erkeklik gücü sıfırdır”* (Kent Oyuncuları Program Dergisi Yıl 4, Sayı 26). Deli İbrahim, repertuar politikasında iktidar ve erke edilgen ya da aktif biçimde karşı koyan kadının hikayesini 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 düalitesi arasında kalmıştır. Dramla komedi, siyasi oyunla toplumsal eleştiri yapan oyunlar arasında kalan topluluğun, üçüncü, belki de çok belirgin olmayan çatışması da bu nedenden ortaya çıkmıştır.

Kent Oyuncuları'nın yerli oyun politikasına köy gerçekçiliği boyutunu kazandıran Pembe Kadın oyunu büyük başarı sağlamış olan Hidayet Sayın'ın yazdığı ve yine köyde geçen ve üfürükçülük

gibi batıl inançları işleyen Küçük Devler aynı başarıyı yakalayamaz. Selmi Andak, “*bir köy paradisi* “olarak nitelendirdiği oyunun gala gecesini: “*Fakat sosyetik seyirci bunları yaşayamadığı, bilmediği için oyuna içtenlikle giremiyor*” (Cumhuriyet, 08.12.1967) diye aktararak, tiyatromuzdaki köy oyunlarının yükselişini değerlendirir. Kent Oyuncuları, bu oyundan sonra köy temalı oyunları sonlandırır. 1970’lerde köy oyunları genel olarak sona erer. “*İtiraf edeyim ki, yerli oyunlarda genelde ilişkilerin fazla derinlikleri olmuyor. Tam olarak aşamadık bu sorunu. Tabi genelde aştığımız oyunlar da var. Ama genelde akıcı diyaloglar gelmiyor. Mesela Melih Cevdet Anday bu konuda çok iyidir*” (Gürün, 2015: 140).

Yıldız Kenter, Melih Cevdet’e bir aydın ve ozan olarak hayrandır. Konservatuar bünyesinde de birlikte ders verdikten sonra, dostlukları perçinlenmiştir. Mikado’nun Çöpleri, Yıldız Kenter’in yukarıda tanımladığı iyi oyun (well made play) standartlarına uyar. Kenter, sadece olay örgüsünün belli kurallar içinde işlenmesi değil, karakterlerin çok boyutluluk eksenini de önemseydiğini belirtir. “*Yazarlarımızın pek azı gerçek üç boyutlu karakter yaratmakta ustadır. Kişileri yaratırken, melodram geleneği doğrultusunda, ak/kara karışıklığı yapmaktadırlar...Kimi yazarlar, karakterleri doğal gelişim içinde sunmaktadır. Mikado’nun Kadın ve Erkeği de bu özellikleriyle gerçek bir karakter olarak kabul ettiriyorlar*” (And,468). Dikmen Gürün, Şener’in, oyunun yapısını sağlam bularak diyalogların neden-sonuç ilişkisi ile şekillendiğini önemseyerek, “*Yıldız Kenter’in sıkça sözünü ettiği diyalog örgüsü ile kastettiği aynı şeydir kanımca*” der ve idealindeki Kent Oyuncularının idealindeki oyun yazarını bulduğunu müjdelar. “ (Gürün, 2015: 140).

Dikmen Gürün, Melih Cevdet Anday’ın oyun yazımına yaklaşımını şöyle aktarır: “*Ben istiyorum ki, yarattığım kişiler, beni de şaşırtınsınlar tıpkı gerçek gibi. Bunun çaresi yazarın yarattığı kişileri tam bilmemesidir*” (Gürün, 2015: 142). Seveda Şener,

Mikadonun Çöplerinde dağınık ve tutarsız gibi görünen konuşmaların, bir zincirlime sürekliliğe ve serim ve iç aksiyonun bir arada yansıtılmasına bağlar. “*Gelişim sırasında geçmişe dair bilgi de verilir. Fakat bu bilgi donmuş tamamlanmış değildir. Sergilenirken şimdiki gelişim içinde bir başka gerçeklik kazanır. Böylece serim ile gelişim birleşik olarak yapılmaktadır.*” (Şener,1998: 110). Oyun yapısal olarak, alışlagelmiş giriş/gelişim/ sonuç kurgusuna uymaz. Ancak karakterlerin derinliği ve sürpriz niteliği taşıyan aksiyonları o kadar gerçektir ki, gerçeğin bir kesitini sahneye taşır. Başka bir tanımlamayla, gerçeğin olay örgüsünde düz bir çizgiyi, derin karakter yapısıyla, yine yaşamın zengiliği ve gerçekliği boyutunda yapar.

“*Melih Cevdet Anday, Mikado 'nun Çöpleri 'nde birçok şeyi birden söylemek istiyor. Belki de gerçekte birçok şeyin var olduğunu, bunların ancak bir arada söylenebileceğini tek gerçeği yalıtlayarak ele almanın yaşama aykırı olacağını düşünüyor. Bu oyunda yaşam karşısında iki farklı tutum karşı karşıya getirilmiş, bu farklılıklardan çoğul anlamlar üretilmiştir. Gerçeğin karmaşıklıkta saklı olduğu, karmaşıklığın ise karşıtlıkları, iç çelişkileri, çatışmaları içerdiğini...soyutta somutu, somutta soyutu.. belirlediğini anlatmak istiyor*” (Şener, 103). Ayşegül Yüksel de: “*Küçük olayların insan hayatındaki önemisosoyutu...aman doğal olarak, kimi zaman da rastlantısal gelişmelerini anlatıyor...Uygar bir toplumda bütünüyle bu soy bir inceleme Anday'ın başarılarını gösterir. Fakat geri kalmış bir ülkede aynı şey söylenemez. İnsanın günlük yaşantısı hangi biçimlerde anlatılırsa anlatılsın klasik kalıplara oturtulduğu vakit oyunun gerçek kaynağı yeni bir şey, bir deyiş getiremez*”. (Yüksel, 1996 : 113).

1990'larda Kent Oyuncuları'nda yapıtları en fazla oynanacak olan yazarlardan biri olan Memet Baydur da kendisinin oyun yazmasında öncelikli etkinin Mikado'nun Çöpleri olduğunu yazar. (Cumhuriyet,11.04.1999) Anday için “*Düşüncelerin şiiri olmalı.*

Şiirsiz düşünce, düşünmeden düşer merdivender” diyerek, tiyatromuza getirdiği şiirsel anlayışa anlamlı bir dokunuş yapar. Anday’ın Güneşte adlı yapıtında şiirini incelediği yazısında, ağaçların örneğini vererek “eşyanın gerçeği bilimsel romantizmdir.” belirlemesini yapar. “Masa ile iskemlenin bağıntısını düşündüm, böylece ikisi de yok oldular. Geriye bağıntılarının imgesi kaldı. Bağıntıların canı vardır, ürerler ve mantığı yaratırlar”. Edebiyatçı Selim İleri, oyunun çıkış noktasının Mevlanın bir şiirsel öyküsüne dayandığını, doğada yan yana durmaları yadırganan iki hayvanın aslında yaralı oldukları için birlikte olduklarını belirterek (Cumhuriyet, 10.12.1996), oyunda yakalanan şiirselliği şöyle betimler: “Sonra Mikado ’nun Çöplerinde yalanlar, gizlenişler, iç dünyamızı bir türlü dışa vuranlar üzerine kurduğumuz hayatlar birdenbire sabahın mavisine kavuşur. O sahneyi, o mavi ışığı, o sözleri Yıldız Kenter ile Müşfik Kenter ’i o gün belleğim korudu “.

Mikado’nun Çöpleri, Kent Oyuncularını da yerellikten (köy, saray v.b), evrenselliğe taşıyan önemli bir dönüm noktasıdır. *“Ulusal gerçeklere sırt çevirmemiş, uluslararası bir sorunu ulusal çerçevesi içinde ele alan bir eser çıkmıştır. Melih Cevdet Anday, özellikle ulusal olanı vurgulamadan bizim tiyatromuzu yapıyor. Tüm düşünceler evrensel anlamları ve uluslararası gerçeklikleri ile verilmekle beraber, o düşünceleri yaşayanların bizden olması, bizim gibi davranmaları, oyunu evrensel anlamı içinde ulusal yapmaktadır.”*

Kent Oyuncuları’nın Dormen Tiyatrosu dönemi, aslında bazı biçimsel denemelerin yapıldığı, ancak topluluğun sanat görüşünü de kaba çizgilerle belirlediği bir dönem olmuştur. Yıldız Kenter, tiyatronun estetik görüşünü *“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.”* olarak tanımlar. Dormen Tiyatrosundaki

birkaç sezonun ardından kendi salonlarına geçen Kent Oyuncuları, artık aslında sanat politikasını belirlemiştir. Zaten, Yıldız Kenter, Selmi Andağın 28.11. 1963 tarihinde kendisine bu konuda yönelttiği soruya: *“Ben ancak kendi tarzımı kendimize ait bir binaya kavuşacağımız zaman ortaya koyup göstereceğim”* diye yanıt vermiştir. Kamuran Yüce, 4. Yıl 26. Sayılı program dergisinde Yıldız Kenter ile söyleşisine: *“Canın neden sıkkın Yıldız?”* diye başlar ve Kenter’den: *“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 imkanlar içinde dilediğimiz gibi gerçekleştiremiyoruz”* yanıtını alır. Kent Oyuncuları’nın yeni salonlarının inşaatının çok uzun sürede bitemediğini ve topluluğun yeni salona, aynen Dormen’in Küçük Sahne’den Ses’e geçişte olduğu gibi büyük bir borçla girdiği bilinmektedir. Yukarıda anlatıldığı gibi Dormen, Ses’e geçişi nasıl rejî anlayışında bir yeni boyut olarak değerlendirdiyse, Yıldız Kenter de bir sanatsal özgürlük olarak düşünür. Kenter, yeni salon ile ilgili düşlerini: *“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 Program Dergisi: Sayı 26).

Kent Oyuncuları, yukarıda ayrıntılı olarak incelenen Pembe Kadın ile Mikado’nun Çöpleri arasındaki üç sezonda Charle Dyer’dan Taşralı, Sidney Kinsley’in Karakolda, Brian Friel’in Ver Elini Yeni Dünya, Neil Simon’un Bir Garip Çift, Gabor von Vaszay’nin Bir Aşk Hikayesi oyunlarını da oynamış ve Dormen Tiyatrosu dönemini 13 yabancı oyun, 7 yerli oyun ile kapatmıştır. Kent Oyuncuları Harbiye’deki salonlarında da bazı biçimsel

denemelere girişmiş, ekip arkadaşlarının çağdaşlaşma konusundaki görüşlerini dikkate alarak, yeni arayışlara girmiş, ancak Beyoğlu'nda denedikleri epizodik tiyatro, epik tiyatro, siyasi tiyatro, saçma tiyatroya dönüş yapmamışlardır. Yönetmen tiyatrosunu ve yorumunu çok geç benimsemişler, öte yandan 1962/63 yılında Ionesco 'nun Ders oyununu oynayarak kendi program dergilerinde: *“Çağdaş tiyatro dilin üstünlüğünü kaldırmakla işe başladı. Dil, bir anlaşma değil, tersine kişiler arasında bir duvar oldu...bir ezinc aracı olarak kılındı. Dil kişi hizmetine değil, kişi dilin hizmetine girdi”* (Metin And, Sandalyeler ve Ders Program Dergisi) yazmışken, dilin öne çıktığı bir tiyatro anlayışını benimsemişlerdir.

Yeni Kiracılar

Dormen Tiyatrosu, sezon sonlarında salonunu bazen Ankara Sanat Tiyatrosu, bazen başka tiyatrolara açar. Bazen de başka tiyatrolarla dönüşümlü olarak salon değişikliği yapar. Örneğin Dormen Tiyatrosu, Ankara'da AST salonunda oynarken, Ankara Sanat Tiyatrosu İstanbul turnelerini gerçekleştirir. Ankara Sanat Tiyatrosu, 1965/66 yaz mevsiminde Ses Tiyatrosunda Arturoi'nin Önlenebilir Yükselişi, Bozuk Düzen, Bir Delinin Hatıra Defteri oyunlarını oynamıştır. 1968'de Ankara Sanat Tiyatrosu Yaz Turmesi özelinde basılan bir program dergisinde 6/29 Mayıs 1968 arasında dördüncü İstanbul turnesinde Dormen Tiyatrosu'na turne gerçekleştirecek olan Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Godot'yu Beklerken, Müfettiş, Sarıpınar 1914, 72. Koğuş, Küçük Burjuvalar ve Zengin'in Maceraları adlı çocuk oyununu oynayacağı ilan edilmiştir. Godot'yu Beklerken Asaf Çiyiltepe, Küçük Burjuvalar Güner Sümer, Müfettiş Ergin Orbey, Sarıpınar 1914 Ergin Orbey, 72. Koğuş Asaf Çiyiltepe, Tunca Yönder/Birkan Özdemir tarafından yazılan Zenginin Maceraları adlı çocuk oyunu Birkan Özdemir

tarafından yönetilmiştir. AST'ın turne kadrosunda Elif Türkan Çölok, Gülşen Girginkoç, Serap Kıran, Zeynep Yılmaz, Celile Toyon, Rana Cabbar, Ayberk Çölok, İsmail Demirci, Aydoğan Ergezen, Özer Gökkurt, Mehmet Keskinoglu, Şener Kökkaya, Ergin Orbey, Çetin Öner, Birkan Özdemir, Halil Pullu, Aygün Selek, Güner Sümer, Işık Toprak, Mehmet Ulay, Kamran Usluer, Tunca Yönder, Erkan Yücel bulunmaktadır. Behzat Uygur, *“Bence Nejat Uygur’un kendini İstanbul’a tanıttığı ilk oyun Damdaki Zurnacı. Bu oyunda babam hem Devlet Tiyatrosu hem Karaca ile karşı karşıya geldi. DT’de Cüneyt Gökçer Damdaki Kemancı’yı oynuyordu, çok ses getiriyordu. Muammer Karaca da oyunun yeni bir versiyonunu yapmaya niyetlenmişti. Ancak babam tülütçi olduğu için, oyunu bir haftada çıkartıp Karaca’dan önce sahneye koydu. Bence, o oyun, Haldun Dormen’in yıllar sonra yönettiği Hisseli Harikalar Kumpanyası müzikaline de ilham kaynağı oldu. Manda Gölü Balesi var oyunda. Şişman erkekler bale yapıyorlar. Haldun Bey oyunu seyretti, hatta bu oyundan etkilenerek yıllar sonra yönettiği Hisseli Harikalar Kumpanyası’na şişman oyuncuların balesini koydu. “* (Saban/ Uygur kişisel iletişim, 04.08.2020). Behzat Uygur, Nejat Uygur’un Dormen Tiyatrosu salonundaki kiracılık ilişkisini ise şöyle anlatmıştır: *“Ses Tiyatrosu o zamanlar Dormen’de, ölü sezonda da kiralanıyor. Nejat Uygur iş yapmaz diye düşünülüyor, ancak Damdaki Zurnacı Dormen’de bir ay kapalı gişe oynanıyor. Ancak babamın çok üzüldüğü bir şey vardı: Haldun abi ilk kitabında Dormen Tiyatrosu’nda oynayan bütün tiyatroları anlattı, Damdaki Zurnacı’yı anlatmadı. “* demiştir (Saban/ Uygur kişisel iletişim, 04.08.2020).

Dostlar Tiyatrosu Dönemi

Kent Oyuncuları’nın Harbiye Kenter Tiyatrosu’na taşınmasının ardından, boş kalan 18 seansları ve Pazartesi gecelerini repertuarını ve kadrosunu genişleterek doldurmaya çalışan Haldun Dormen, son sezonunda maddi darboğaza düşünce, yine salonu

paylaşma düşüncesi ile yola çıkar. 1971/72 sezonunda Dostlar Tiyatrosu, çalışmalarını bu tiyatrodaki Dormen Tiyatrosu'nun kiracısı olarak sürdürür. Mal sahibinin binaya haciz koydurtup, oyunları durdurmasıyla bazı seansları kısa süreli sekteye uğrasa da (Tiyatro 1972, Sayı 4-5), peş peşe dört yeni oyun sergiler. Bu oyunlar Jaroslav Hasek'in Aslan Asker Şvayk, Başar Sabuncu'nun Zemberek, Peter Weiss'ın Soruşturma ve Brecht'ten Mehmet Akan'ın uyarladığı Analık Davası'dır. Aslan Asker Şvayk, Genco Erkal yorumuyla 1963 yılında Arena Tiyatrosu'nda oynanmıştır. Arena Tiyatrosu'nun birinci sezonundaki büyük başarısıdır, ancak Arena, ikinci sezonda kadrosu ve repertuar politikasını değiştirmiştir. Tiyatronun sahibi Ahmet Kozanoğlu, dramaturgları Aptullah Ziya Kozanoğlu/Aygen Törüner, yeni kadrosu ise Yıldırım Önal, Üner İlsever, Çolpan İlhan, Pekcan Koşar, Nurhan Damcıoğlu, Ayten Ürkmez, Erhan Gökçücü, 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'nın kuruluşu ve ilk prodüksiyonu Aslan 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 oyuncağı yapmalarına müsaade edilmeyeceği yazı ile bildirilerek ellerine bir tiyatro teslim edildi. İlk oyunumuz Übüba bir sanat yapıtı idi...Seyirci benimsemedi. 3 ayda ancak 420000.00 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 Pontî Ağa ile Uşağı piyesi vardı. İlk iki eserin başarısızlığı bizi bu üçüncü eseri okumaya zorladı. ...Eser her bakımdan bir sınıf kavgası örneği idi, vazgeçildi...Bu sefer de Arthur Adamof'un tiyatroya adapte ettiği Ölü Canlar getirildi “(Çay ve Sempati Program Dergisi). Üçüncü

ortak prodüksiyon konusunda Asaf Çiyitepe ile ters düşen Kozanoğlu, Genco Erkal ile tanışmasını şöyle anlatır: *“Tanrı Arena’ya acıdı, koltuğunda Aslan Asker Şvayk ile Genco Erkal çıkageldi. Arena’yı hem getirdiği eserle hem oyunu ile kurtardı.*“(Arena Tiyatrosu, Çay ve Sempatı Program dergisi).

Aslan Asker Şvayk, Arena’ya gişe başarısı sağlamanın ötesinde, büyük başarı sağlar. Genco Erkal’ın da İlhan İskender Armağanına layık görüldüğü bir oyun olur. 1971/72 yılında Dostlar tiyatrosu repertuarına alınarak, yine Dormen Tiyatrosunda sahnelenir. Ünlü tiyatro adamı Mehmet Ulusoy, tiyatro alanındaki tek inceleme/ eleştiri yazısını Aslan Asker Şvayk üzerine yazar. Yazıda Arena Tiyatrosu ile Dostlar Tiyatrosu arasındaki iki ersiyon karşılaştırılır. *“Dokuz yıl önce yine Genco Erkal tarafından oynanan Şvaykla 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”* (Tiyatro 1971, Sayı 1 Sayfa 22). Ulusoy, Şvayk’ı sahneye ilk kez taşıyan Piscator’un Brecht ve arkadaşlarıyla roman üzerinde dramaturji yaparak, oyunun hiciv ögesinin yitirilmemesi için çabaladığını da vurgular (Tiyatro 1971, Sayı 1: Sayfa 22). 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, oyunun diyalektik yapısının Genco Erkal’ın yorumu sayesinde kurulduğunu belirtir (Tiyatro 1971, Sayı 1 Sayfa 22).

Ulusoy, Umur Bugay’ın rejisi, Metin Deniz’in çevre düzeni, Tan Oral’ın filminin oyuna bir şey kazandırmadığını da düşünmekte, ancak Dostlar Tiyatrosu’nun kendi siyasi kimliğini oluşturmuş olmasını ve Genco Erkal’ın epik tarzdaki oyunculuğunu övmektedir.

Mehmet Ulusoy 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*” (Tiyatro 1971, Sayı 1 Sayfa 22). Yazıyı yazdığı günlerde henüz Genco Erkal ile tanışmayan Mehmet Ulusoy, en büyük Brecht oyuncusu olarak tanımladığı Genco Erkal'ı yıllar sonra bir Brecht yapıtında (Kafkas Tebeşir Dairesi) yöneterek, Dostlar Tiyatrosu ailesine katılacaktır. Arena'nın reddettiği Ponti Ağa ve Uşağı ise, yukarıda görüldüğü gibi Dormen tiyatrosu repertuarında yer almıştır. Asaf Çiyiltepe ile Arena'nın yollarının ayrılması da tıpkı Küçük Sahne'de Rıfat Ilgaz, Haldun Taner eserlerini reddettiği için Devekuşu Kabare'nin kurulmasına istemeden de olsa önyak olan Mücap Ofluoğlu gibi, Çiyiltepe öncülüğünde kurularak Türkiye tiyatro tarihini değiştiren Ankara Sanat Tiyatrosu'nun kurulmasının yolunu açmıştır. Ülkemizde oynanan beşinci Brecht oyunu, Dostlar Tiyatrosu'nun Analık Davası adıyla Kafkas Tebeşir Dairesi'nin bir uyarlaması olarak sahneye taşınır. Akan, oyunu 14 ve 15. Yüzyıldaki Anadolu isyanlarına dayandırmasını, Brecht'in kullandığı tarihsel çerçeveyi Celali Fetret Döneminin Osmanlı'nın toprak düzenin bozuluşunun karşıladığı düşüncesine dayandırmıştır (Milliyet, 29 Nisan 1972).

Mehmet Akan bu uyarlamayı Osmanlı Tebeşir Dairesi ya da Feleknaz Hatun ile Gülizar Kız'ın Analık Davası olarak da adlandırır. “*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 düşüncesinden yola çıkarlar.*” (Eren, 1997: 92). Akan, oyunu 14 ve 15. Yüzyıldaki 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 ise Mehmet Akan ile çalışmak yepyeni bir deneyimdir.

“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”. (İpşiroğlu, 2009, 194). 1972 yılında Tiyatro 72'nin Analık Davası'nın çeviri olarak oynanmayıp, bir uyarlama olarak geleneksel Türk Tiyatrosu kalıplarından neden daha fazla yararlanılmadığı sorusuna da *“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 Sayfa 19) diye yanıtlar. Zehra İpşiroğlu da bu uyarlamayı olumlar. “Mehmet Akan Kafkas Tebeşir Dairesinden uyarladığı Analık Davasında oyunun konusunu Osmanlı tarihinde bir döneme yerleştirerek, çeşitli halk motiflerinden, halk danslarından, köy oyunlarından, çalgılı sazlı bir müzikten esinlenen ama temelinde oyunun içeriğine ve kurgusuna oldukça bağlı kalan bir oyun yazmıştır”.*

İpşiroğlu, aşağıda incelenecek olan Ferhan Şensoy Tiyatrosu örneği üzerinden halk tiyatromuzdaki soyutlama eğiliminin epik tiyatrodan ayrı olduğunu vurgulamak gerektiğine inanır. *“Bu ayrılık kaynağını çağ farkı ve dünya görüşünde bulur. Bunu yadsıyarak*

tarihsel değerlerin üstünlüğünü onaylarsak, sığ bir öykünmeciliğın sınırlarını aşamayız. Bizim geleneksel tiyatromuz Commedia dell'arte gibi bir orta çağ tiyatrosudur. Çağ farkının olduğı yerde bir benzerlik olsa bile, kıyaslamadan söz edilemez...” (İpşiroğlu,2009: 144).

Mehmet Akan, Dostlar Tiyatrosu'nun beşinci yıl program dergisine yazdığı yazıda, oyunun sahnelenişinden kısa bir süre sonra Deniz Gezmiş'in idam edilmesi üzerine, Deniz Gezmiş'in anısına saygısızlık olmaması için oyunda Azdağın asılmaya getirildiğı darağacı sahnesinin çıkartıldığını anlatmıştır (Dostlar Tiyatrosu, 5. Yıl Program Dergisi, 1974 Sayfa 18). Sevil Üstekin'in Feleknaz Hatun'u oynadığı Analık Davası'nda Dikmen Gürün, Arif erkin, Süleyman Tınaz, Mehmet Akan, Yusuf Elver rol almıştır. Zeliha Berksoy, Gülizar Kız'ı (Grusha), Genco Erkal ise Abdal (Azdak) rolünü oynar. Bu ikili, 1979 yılında Mehmet Ulusoy'un Dostlar Tiyatrosu'nda yönettiğı Kafkas Tebeşir Dairesi'nde de aynı rolleri oynamışlardır. Dostlar Tiyatrosu, 1971/72 sezonunda ayrıca Başar Sabuncu'nun radyofonik oyunu Zemberek'i sahneye uymıştır. Oyunda genç bir işçinin ilkeli ve namuslu olma yolunda verdiği savaş anlatılır. Haldun Taner'in çok sevilen Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım'daki temasına yakınlık taşıyan Zembereğı Umur Bugay sahneye koymuştur. Oyunda kullanılan film Tan Oral tarafından İstanbul sokaklarında çekilmiştir. Piscator etkisive sahne üzerindeki gerçeğı başka düzlemlere taşıma çabası bu oyunda da vardır. Dostlar Tiyatrosu'nun kuruluş ilkeleri arasında yerli oyunlar oynamak vardır. Ancak Genco Erkal, Türk yazarlar konusunda: *“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, Sayı 7, Sayfa 19).

Dostlar Tiyatrosu, kuruluşundan beri belgesel tiyatro çalışmalarında ısrarlı bir yol izlemiştir. Bu oyunlardan biri de Peter Weiss'in yazdığı ve 1971/72 yılının en çok ses getiren oyunlarından olan Soruşturma'dır. Hayati Asilyazıcı, Dostlar Tiyatrosunun üçüncü belgesel tiyatro çalışmasını şöyle değerlendirir: "Dostlar Tiyatrosu'nun daha önce oynadığı Rosenberglar Ölmemeli ve Havana Duruşması belgesel olduğu kadar tiyatro açısından mesajı olan güçlü yapıtlardır. Onlar ölçüsünde, hatta onları geçerek daha önemli bir yer tutar Soruşturma çünkü faşist, saldırgan bir ülkenin hasta yöneticilerini sergilemesi bakımından değişik yöntemler getiriyor oyun." (Tiyatro72, Sayı 3, Sayfa 29).

Zehra İpşiroğlu, Peter Weiss'in, Bertolt Brecht'ten sonra en önemli yazar olarak değerlendirildiğini belirtir (İpşiroğlu 2009: 72). Artaud'nun vahşet tiyatrosu geleneğinden yararlanarak, gerçeküstücülük sınırlarını zorlayan Weiss, kendi tiyatrosunu çarpıcı bir anlatım tiyatrosu (Theater des starken Ausdrucks) olarak tanımlar. Simgeselliği ve romantizmi barındıran bu tiyatro biçemi büyümlü gerçekçilik olarak öne çıkar (İpşiroğlu 2009: 77). Peter Weiss'in anlatımcılığının ağır bastığı oyunlarından, en aza indirildiği belgesel tiyatro denemelerine değin, tüm oyunlarının ortak yanı, gerçeği olabildiğince inandırıcı bir biçimde yansıtan bir benzetmecî anlayışından (illüzyon tiyatrosu) uzak olmasıdır (İpşiroğlu, 2009: 77). Peter Weiss, tiyatromuza 1968 yılında Beklan Algan'ın rejisiyle LCC Tiyatro Okulu tarafından tanıtılmıştır. Yazarın, Soruşturma eserinde ise, Hitler'in toplama kamplarında yapılan işkencelerin ve cinayetlerin sorumlusu sanıkların sorgulanmasını belgelere dayandırarak anlatır. Bu yöntemlerden biri, mahkeme tutanaklarına geçmiş olan ve 18.000 sayfayı bulan itiraflardır. Genco Erkal tarafından yönetilen oyunun rejisi gerçek mahkeme görüntülerinin projeksiyon gösterimiyle desteklenir. Bu filmler Piccolo Teatro'nun katkısıyla sağlanmıştır. Hayati Asilyazıcı, Soruşturma'yı Hitler döneminin faşizminin benzerleriyle

yakın olanlarla paralellikler kurması yönünden de önemli olduğunu bulur. Oyunun 12 Mart sonrasında oynanması bu nedenle ayrı bir anlam taşır. Seçkin Cılızoğlu o dönemin seyircisinin niteliğini şöyle anlatır: 14 Mayıs’lardan 12 Mart’lardan kopup gelmiş 1972 Türkiye’sinin İstanbul’undaki 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 (Tiyatro 1972, Sayı 2 Sayfa: 50).

Profesyonel bir yapıya sahip olan Dostlar Tiyatrosu, bünyesinde bir İşçi Kolu da barındırmaktadır. Soruşturma’da da işçi kolundan yetişen amatör oyuncular, profesyonel oyuncularla birlikte oynamışlardır. Çok kalabalık bir kadroya sahip olan oyunda Genco Erkal, Arif Erkin, Mehmet Akan, Ekin Duru, Erdoğan Tuncel, Macit Koper, Levent Yılmaz, Berin Süngü, İhsan Bilsev, Latif Özalp, Ulvi Alacakaptan, Sabri Akan, Ediz Baysal, Yavuzer Çetinkaya, Erhan Gömüç rol alır. Hayati Asilyazıcı, yazısında bazı oyunculuk zaaflarından söz etse de bu dayanışma, özellikle örgütlülük açısından örnek bir uygulamadır. Dormen Tiyatrosu’nun kapanmasıyla Dostlar Tiyatrosu bir süre için salonsuz kalır, hatta tiyatronun kapanacağı yönünde söylentiler de yayılır (Eren, 1997: 95). Ancak tiyatro farklı mekânlara sığınarak oyunlarını sürdürür. Tiyatro 1972 Dergisinin Pembe Kadın İmparatorluğu Sallanıyor başlıklı baş yazısı, tiyatronun yaşadığı krizi bir arınma olarak nitelendirir, Türkiye’nin değişiminde kendini yenileyemeyen toplulukların doğanın diyalektiği sonucu elendiğini söyler. *“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.*“(Tiyatro 72 Sayı 5). Dormen Tiyatrosunu kapanışa sürükleyen süreç

yukarıda incelenmiş olup, dönemin politik tiyatro anlayışıyla yapılmış olan bu analizin nesnel olduğu söylenemez.

Ses Sinemasından Ses Tiyatrosuna

Dormen Tiyatrosu dağıldıktan sonra, sinemaya çevrilen Ses Tiyatrosu, 1970’lerdeki seks furyası filmlerine kurban gider ve Yavuz Pekman’ın belirttiği gibi, 1980’lerin sonuna kadar Beyoğlu’nun karanlık bir sokağında unutulmuş, batakhaneye döner (Pekman,2011: 97). Tarihinin 87 yılını tiyatro, 17 yılını sinema olarak sürdüren salon, 1989 yılında Ferhan Şensoy’un büyük çabasıyla restore edilir. Tiyatronun çatısı onarılmış, tavan süslemeleri aslına uygun olarak yenilemiş, koltuklar ve localar, orijinal malzemesi korunarak kadifeyle kaplanmıştır. Duygu Sağıroğlu, Nedim Saban ile yaptığı görüşmede bu tiyatrodaki halen Dormen Tiyatrosu koltuklarının kullanılıyor olması karşısındaki mutluluğunu ifade etmiştir (Sağıroğlu/Saban görüşmesi). Ses Sineması döneminde sinemaya caddeden giriş kapanmıştır. Ancak restore edilen tiyatroya Halep Pasajının içinden girilebilmesi için pasajdan ayrıca iki dükkân kiralanır.

Ferhan Şensoy, Ses Tiyatrosunun restorasyonu sırasındaki duygularını şöyle ifade eder:

“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 hüznümlü gördüm. Localarda yerlerini almışlardı. Güllü Agop, Mınakyan Efendi, 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 “(İstanbulun Sesi belgeseli).

Bu sahnede oynamış olan Vasfi Rıza, Toto Karaca, Turgut Boralı, Haldun Dormen gibi ustalar, tiyatronun açılışı karşısındaki duygularını şöyle ifade eder:

Vasfi Rıza Zobu: Bu tiyatro Darülbedayiden eskidir...O dönemlerde, Beyoğlu’ndaki temaşa ve eğlence yerlerini tekeli altında tutan bir grup vardı, onlar işletirdi orayı...Ferhan’dan Allah razı olsun, bir asarı atika kazandırdı.

Toto Karaca: Biz zor şartlarda tiyatro yaptık. Anadolu’da bizim parmak izlerimizi ahırlardı. 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, kıdemli 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 tiyatronun kazandırılması için rica etmiştim...Ferhan’ın kendi imkanlarıyla bu salonu tiyatromuza kazandırması büyük mutluluk. Bu yıl özel tiyatrolara yapılan yardımın tamamı Ferhan’a verilmeli bence. “

Uzun vadede (2015 yılı ve sonrasında) Kültür Bakanlığı, yardım etmek yerine, aksine Ortaoyuncular’ın ödeneklerini tamamen kesmiştir, ancak Şensoy Uzun Donlu Kışot oyunundaki kahraman gibi yel değirmenlerine karşı direnmiştir. Ses 1885, 24 Kasım 1989 gecesinde Soyut Padişah oyunuyla açılır. İstanbul Anakent

Belediyesi bu açılışı bir multivizyon gösterisiyle yapmak ister. Şen soy: *Siz kendi yaptığınız yerleri açabilirsiniz ama Ses Tiyatrosu’nu Ortaoyuncular olarak biz açarız”* (Cumhuriyet, 24.11.1989) diyerek karşı çıkar.

Orta Oyuncular Dönemi

1989’dan bu yazının kaleme alındığı güne değin , bir yıllık tadilat ve bir yıllık salgın süreci dışında Ortaoyuncular’ın aralıksız olarak perde açtığı Ses Tiyatrosu’nda Ortaoyuncular 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 (İkinci Versiyon), 2006/2007 yılında Aşkımızın Son Durağı, 2007/2008 yılında Fername, 2010 yılında Ruhundan Tramvay Geçen Şarkı, İşsizler Cennete Gider, 2012 Nasri Hoca ve Muhalif Eşeği, Masal Müfettişi, 2015/2016 yılında Peradaki Hayalet, 2017/2018 yılında Nereye Gidiyor Lan Bu Gemi, 2018/2019 sezonunda Bom, 2019/2020 yılında Bilimsiz Kurgusal Güldürü ve Şahları da Vururlar (ikinci versiyon) adlı oyunları oynamıştır. Ortaoyuncular’ın Ses 1885’te oynadığı 30 oyunun 22’si Ferhan Şen soy’a aittir. Bu dönemde

oynadıkları 2 yerli oyun olan Bom'u, Ferhan Şensoy'un eşi Elif Durdu, Pera'daki Hayalet'i ise kızı Müjgan Ferhan Şensoy yazmıştır. Sadece bir Türk yazarın Cihan Öksüz'ün öykü uyarlaması yapılmış, Haldun Taner'in öyküleri kabare haline getirilmiş, Yorgun Matador, Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri, Ruhundan Tramvay Geçen Şarkı, İçinden Tramvay Geçen Şarkı olmak üzere 5 yabancı oyun uyarlanmıştır. İçinden Tramvay Geçen Şarkı, Kiralık Oyun, Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı ikinci, Şahları da Vururlar üçüncü kez tekrarlanmıştır. Soyut Padişah ve Ferhangi Şeyler Küçük Sahne'den taşınarak Ses 1885'te devam etmiş, diğer tüm oyunlar ilk kez oynanmıştır. Oyunların dördü (Ferhangi Şeyler, Felek Bir Gün Salakken, Fername, Şu An Mutfaktayım) tek kişiliktir, Ses 1885'te 30 oyunun 27'sinde Ferhan Şensoy rol almıştır. Ebru Aracı, Ortaoyuncular'ın oyunlarını Fantastik Kurgu ve Farklı Kültürleri içeren oyunlar, bireylerin günlük yaşamlarını ele alan oyunlar ve uyarlamalar olarak ayırır (Aracı, 2012: 54).

Ancak, Ses 1885'te 30 oyun incelendiği zaman yeni bir kategorilendirme gereksinimi doğacaktır. Kabaca,

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 Üzerinden 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 Kişot 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 Metin Uyarlamaları (Fişne Bahçesu gibi)

11) Öykü ya da farklı türlerin uyarlamaları (Aşkımızın Gemisi Fındık Kabuğuydu)

12) Şensoy'un kendi yazdığı oyunların güncellenmesi (Şu Gogol Delisi gibi)

13) Çeviriler (Don Juan ile Madonna gibi)

14) Türler Arası Yolculuklar (Yorgun Matador gibi)

15) Tekrarlanan oyunlar (Parasız Yaşamak Pahalı) gibi bir sınıflandırma yapılabilir. Tabi ki, aynı oyunu birkaç kategori içinde değerlendirmek de mümkündür (Saban, 2022: 170).

Yazar Ferhan Şensoy'u derinlikli olarak anlayabilmek için, metinlerarası geçiş yaparak, evrenselliğe ulaşan bir tiyatro insanı olduğunu gözardı etmemek gerekir. Artık oyunların geleneksel mi Batılı mı, epik mi göstermecî mi olduğu, kabare mi halk tiyatrosu mu olduğunu, nasıl yabancılaştırma teknikleri kullandığını tartışmak sığ bir yaklaşım olacaktır. Zira Şensoy, ustalık döneminde bütün türleri özgürce kullanarak ve birbirleriyle çarpıştırarak tiyatrodaki sadece kendine ait bir tiyatral dil yarartmayı başarmıştır. Örneğin aşağıda ele alacağımız Fişne Bahçesu'nu sadece uyarlama, Güle Güle Godot'yu tersinleme kategorisiyle sınırlamak haksızlık olur. Yazarın ilk oyunu olan Godot bile, metinler arası bir yolculuk olma niteliğini taşır. Küçük Sahne döneminde Aristofanes'in Eşek Arıları da benzer bir çalışmadır. Öte yandan, Anna'nın Yedi Ana Günahı türler arası bir yolculuk olma özelliğini taşır. Yukarıda, Yavuz Pekman'ın Ortaoyuncular'ın adres değiştirmesi ve daha büyük bir sahne, salona geçmeleriyle kabare tiyatrosunun içten havasını yakalayamadıkları konusundaki görüşüne değinilmiştir. Bu adres

değişikliği, tiyatronun giderlerini büyük oranda arttırdığı için ekonomik darboğaza düşmesine neden olmuştur. Şensoy, son yıllarda devlet desteği bile almadan tarihi bir binayı ayakta tutmak için yüklü 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. Beyoğlu'nun çöküşündeki bir dönemde inatla İstiklal Caddesi'nde perde açmıştır. Tiyatronun maddi durumu bu gibi nedenlerle de sarsılmış hatta Ferhangi Şeyler tiyatronun amiral gemisi olarak tüm bir oluşumu ayakta tutma başarısı göstermiş, zaman zaman ustanın tek başına direnmesine neden olmuştur. Fransa'daki öğrencilik yıllarında asistanlığını yaptığı Jerome Savary, Ferhan Şensoy'un sanat anlayışı üzerinde etkili olur. Savary'nin kurduğu Magic Circus adlı topluluk, avant-garde tiyatronun en renkli ve politik gruplarından biridir. Tiyatroda adeta bir sirk atmosferi yaratmayı hedeflemiştir. *"Tiyatro bir kutlamadır, bir komün olaydır" der Savary. Toplumun giderek mekanikleştiği bir çağda kendini bu yolla ifade etmek önemlidir.* "(Özdemir, 2017: 25). Usunda ustasının sirk tiyatrosu anlayışını da taşıyan Ferhan Şensoy, Ses 1885 tarihi 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 bürünür. Dormen Tiyatrosu'nun, Ses Tiyatrosu'na uyumlanma konusundaki biçimsel arayışlarının aksine, Ortaoyuncular, Şensoy'un da ustalık döneminin etkisiyle, özgün, biricik bir tiyatro biçimine ulaşır. Ferhan Şensoy'un Ses Tiyatrosu çalışmaları, Boris Vian sevgisinden, Visdei tutkusundan vaz geçilmeyen, Karl Valentin için oyun yazılan, Cami'yi korkusuzca uyarlayan, ancak köklerindeki Karadeniz ruhunu da sahneye taşıyan, coşkulu bir sanatçının deneysel, yenilikçi tiyatro anlayışında, tarihsel doku ve geçmişin izleri içinde kaybolmayan, nostaljik söylemlere sapmadan, tiyatrosunun kökünü filizlendiren, geçmişle ilericilik arasında bağ kuran bir ustalık

dönemi olarak tiyatro tarihine geçmelidir. Ortaoyuncular, topluluğun adının taşıdığı türün ötesine geçerek, çok kültürlülüğü yakalamış bir topluluktur, Yukarıda sözü edildiği gibi yarısı Yunanca, yarısı Türkçe oynanan Othello gibi, ekip de metinlerarası, türler arası, kültürler arası, hatta çağlar arası sentezlerle, Lazca Çehov'a kadar ulaşmıştır. Şensoy'un tüm arayışları ve deneysel çalışmaları karşılık bulmamış olsa bile, kendine has bir özgürlük anlayışıyla, usta olarak imzasını öne çıkarttığı bir özgünlüğe ulaşmıştır. Ancak, Ortaoyuncular'ın yıllar içindeki gelişimi incelendiğinde, 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 kopmuş olmasıdır. Şensoy, yazarlığı statik bir olgu olarak görmez, tiyatrosundaki oyuncuların metni sahnede de dinamik biçimde yorumlamasını ve üslup birliği yaparak, uyum içinde olmasını hedefler. Ortaoyuncular'a genç oyuncu yetiştiren Nöbetçi Tiyatro, bu beklentiyle kurulmuş, ancak 1997/2007 arasında öğrenci almamıştır. Şensoy, Nöbetçi Tiyatro'yu yeniden yapılandırmaya çalışmış, 2011'de Aynasızlara Karşı Aynalı Şarkı oyununu yönetmiş, ancak bu çalışma kısa süreli olmuştur. Ferhan Şensoy Tiyatrosu, bütüncül özellikler taşır. Müzik, sahne düzeni gibi öğeler oyunun tamamlayıcısıdır. Ancak süreç içinde, Ferhan Şensoy'un kafasındakini bir ekiple paylaşmak yerine, kendi yaptığı gözlemlenir. Örneğin 2012'de sahnelenen Nasri Hoca ve Muhelif Eşçeği'nin metni, rejisi, müziği, dekoru, kostümü Şensoy'a aittir. Ortaoyuncular'ın ilk 20 yılında ekibe müzikle katılan Mazhar/Fuat/Özkan, Fikret Kızılok, Grup Gündoğarken gibi isimler, Canan Göknıl, Şanda Zıpçı gibi tasarımcılarla iş birliği yapılmamıştır. Ortaoyuncular'da Ferhan Şensoy'un 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 (Saban/ Şensoy kişisel iletişim, 20.03.2017).

Ortaoyuncular'ın Ses 1995'te sahnelediği oyunlar aşağıda ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Ancak Dormen Tiyatrosu'ndaki gibi, bazı oyunların öne çıkan özelliklerine de kısaca değinilmesi hedeflenmiştir. Ne yazık ki, Haldun Dormen'le görüşmede kullanılan çağrışım tekniğinin Şensoy ile yapılmasına olanak bulunamamıştır. Ancak, aynen Kent Oyuncuları Yayınları gibi, Ortaoyuncular Yayınlarının, oyun DVD'leri ve program dergilerinin prova günlüklerine genişçe yer verilen, zengin bir içeriğe sahip olması sayesinde, doyurucu bilgi kaynağına ulaşılmıştır. Öte yandan Ferhan Şensoy'un yazarlığının ön planda olması ve oyunlarının çoğunun yazarı olması nedeniyle, sadece sahneleme değil, eser yazımı üzerine de analiz yapılmasının gerekli olduğu düşünülmüş ve bu konuda da derinleştirilmiştir. Ses 1885'te oynanan oyunlarla ilgili bazı bilgiler şöyledir:

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 ailenin bir parçası olmuştur. Ferhan Şensoy'un Anca Visdei'yi yazar olarak keşfettiği ve prova sürecinde Türkiye'de ağırlayarak dramaturjiyi yaptığı oyunda başrolleri Ferhan Şensoy/ Derya Baykal/ Rasim Öztekin oynamıştır. Ancak bu çalışma bir mevcut metin dramaturjisi değil, metnin kaynak alınarak geliştirilmesidir.

Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri: Orta oyuncuları, 1996 yılında Anca Visdei'nin 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 tanımlanır. Koray, Visdei'nin bu buluşları çok beğendiğini ve oyunun Fransızca'ya çevriltilip, diğer ülkelerde Ferhan Şensoy versiyonuyla sahnelenmesini istediğini söylemiştir (Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri Program Dergisi, Sayfa 8). *“Benim yazarlığım Galatasaray Lisesi'nde şiir yazarak başladı. Şiir yazarların genelinde ve şiiri götüren şairlerde küçükçük bir sözcüğün bile çok önemli olduğu üzerine gelişen bir şey. Kendi yazdığım bir oyunu ya da başkalarının metinlerini oynarken arada bir sözün fazla olduğunu veyahut da sözcüklerin yer değiştirebileceğini keşfettik. Yani tiyatro metni de notalar gibi bir partisyondur”* (Cumhuriyet, 29.05. 1988).

Yukarıda belirtildiği gibi, Şensoy, Frankofon eğitim ve kültürünü sahneye yansıtır. Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri'nde de Jacques Brel şarkıları kullanılmıştır. Ancak, müzik şansonlara dayandırılırken, öykü döner ekmekle yerelleştirilmiştir. Burada, Ferhan Şensoy'a özgü kültürlerarası bir etkileşim vardır. Metin yerelleştirilirken (Çaycı rolü), halk tiyatrosu ve geleneksel tiyatro geleneğine dayanan yabancılaştırma tekniği kullanılır (Parantez rolü), ancak müzik Fransız kabarelerinin dokusundadır. 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 yazar 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 orta çağ şairidir. (Yorgun Matador Program Dergisi) Cami,60 kadar kitap yazmıştır, operetler bestelemiştir, dergi yazıları, resimli romanlar, karikatürler çizmiştir, şarkılar bestelemiştir. Yazdıklarının 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). Kendisini bu yazar ile tanıştıran Haldun Taner’in yardım edeceğine güvenerek oyun üzerine çalışmaya başlamış olan Şensoy, Haldun Taner’in süreci tamamlayamadan ölümüyle sarsılır. Ancak *“Cami bana, ustamın vasiyeti, fakat işin hüüzünlü yanı, ustam izleyemeyecek oyunu”* der (Yorgun Matador Oyunu Program Dergisi).

Ferhan Şensoy’un derlediği oyunda dekor ve müzik Şensoy’a, giysi Şanda Zıpçı’ya, ışık Erbil Çeviker’e aittir. Oyunun iki ayrı afişi Mengü Ertel ve Ferhan Şensoy tarafından yapılmıştır. Dört kişilik canlı müzik yapan orkestrada Renan Bilek, Alper Maral, Selçuk Öngüt, Hasan Köseoğlu vardır. Ferhan Şensoy, Demet Akbağ, Derya Baykal Şensoy, Rasim Öztekin, Münir Özkul, Erol Günaydın, Serap Günaydın, Celal Belgil, Arzu Bigat Barıl, Ali Çatalbaş, Canan Yüksek, Parkan Özturan oynamaktadırlar. Erol Günaydın ve Münir Özkul bu oyunu hiç anlamadan oynadıklarını itiraf etmişlerdir (Saban, 2022: 172). 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 Günelan, Figen Tosun, Hakan Sepetçi tarafından sahneye taşınmıştır. Tarık Pabuçcuoğlu’nun ekipten kopmasıyla rolü Parkan Özturan devralmıştır. Aşkımızın Gemisi Fındık Kabuğu: Ferhan Şensoy, 1988 yılında Ortaoyuncular’ın ilk Karadeniz turnesinde yaşadığı duyguları şöyle açıklar: *“Turnede miyim, çocukluğumda bir gezintiye mi çıkmışım? Yıllar ve günler ve mekanlar ve insanlar birbirine karışıyor. Rukiye Hanım’ın torunu büyüymüş de tiyatrocu olmuş da turneye geliyor, anneannesinin mısır unu satıcılarıyla*

kavga ettiği pazar yerinin karşısındaki sinemaya.” (Aşkımızın Gemisi Fındık Kabuğu Program Dergisi). Tiyatrosunun ilk Karadeniz turnesinde, Ünyeli bir mizah yazarıyla tanıştırılır. Ancak Cihan Öksüz, tanışmada, çoğu kâğıda dökülmemiş olan tasarılarını anlatmıştır. Haldun Taner nasıl Galatasaray Lisesinde tanıştığı genç yazar Ferhan Şensoy’u özendirdiyse, Şensoy da Öksüz’ü kafasındakileri kâğıda dökmeye yüreklendirir. Şensoy, ilk okuma sonrasındaki izlenimi şöyle aktarır: “Ne Ünye’ce, 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 Gemisi Fındık Kabuğu Program dergisi). Cihan Öksüz’ün, Şensoy yönlendirmesiyle iki kez yazdığı oyun, Şensoy’un deyimiyle iki kez de kendisi tarafından temize çekilir. Liste yerine Aşkımızın Gemisi Fındık Kabuğu adı da Ferhan Şensoy tarafından bulunur. 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 Günelan, Tülay Özkan, Celal Belgil, Ali Çatalbaş, Caner Alkaya, Serap Günaydın, Derya Baykal Şensoy, Şükran Elmalıoğlu, Yunus Özdemir, Şükran Dedeman, Parkan Özturan, Özkan Aksu paylaşır.

Güle Güle Godot: İlk kez Küçük Sahne’de oynanan Godot’yu Beklerken oyunu yıllar sonra, Galatasaray Oyuncuları tarafından oynanmıştır. Nami Başer’in Vladimir, Engin Ardiç’in Estragon rolünde olduğu Godot’yu Beklerken Ferhan Şensoy’u öğrencilik yıllarında çok etkilemiştir (Şensoy, 2012: 151). Şensoy, 28.1.1983 tarihinde Güle Güle Godot için yazdığı tanıtım yazısında Ankara Sanat Tiyatrosu’nun yorumundan da etkilendiğini belirtir. Bunun üzerine, Ergenekon ve İldemir karakterlerinin ekseninde, Godot’yu Beklerken çıkışlı Develi Pireli adlı oyunu yazar. Ancak

oyunun fazla siyasi olduğu yönünde geri dönüşü aldığı için, bu çalışmayı rafa kaldırır. Yıllar sonra, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Tepebaşı Deneme Sahnesi’nde oynanan Miodrag Bulatoviç’in Godot Geldi oyununu okuduktan sonra Godot üzerine tekrar çalışmaya başlar ve oyunu Ferhat/ Şirin ile özdeşleştirir. Godot Go Home adıyla kaleme aldığı oyunu, aynen bir başka oyunu olan Şu Gogol Delisi gibi, ilk önce Fransızca yazmıştır. 1989 yılında *“ülkemizde bu oyunun tam zamanı” diye düşünerek yeniden kaleme alır ve 1991’de tamamlar. Kendi deyimiyle, oyun “kendi dilinden bir başka dilde gezintiye çıkmış şiirin öbür dilin zenginlikleriyle ana diline kesin dönüşüdür.*” (Şu Gogol Delisi Program Dergisi). Bu yaklaşım, Ferhan Şensoy oyunlarının çıkış noktasında oyuna bir tını ve doğru ton vermek için dili ne kadar önemseydiğini gösterir. Oyunlarını nasıl yazdığı sorulduğunda, *“Önce hikâye ve tiplere karar veririm.”* (Ses Dergisi, 1984) dese de aslında önce oyunun dilinin arayışındadır. Zaten yukarıda da şair olarak başladığı yazın hayatında her sözcüğe ayrı ayrı verdiği değeri de vurgulayarak, önce oyuna özgün dil arayışında olduğunu vurgulamıştır. Şensoy, Ses Dergisi’ne verdiği bir röportajda, oyunlarının yazım sürecini şöyle açıklar: *“Oyunlarımda Türk hikayesi 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 ve onun için eserlerimi gülmece türünde yazarım.”* (Şensoy, 2012: 177). Ferhan Şensoy’un bu çalışması geleneksel tiyatro yapısını, halk masallarının içeriği ve evrensel bir tiyatro metnini üçleterek, aslında Beckett’i hem içerik hem biçim olarak tersinler. Bu nedenle, bir uyarlama değil, bir tersinlemedir. Şensoy’un Eşek Arıları, Fişne Bahçesi, Üç Kurşunluk Opera gibi uyarlama oyunlarından bu yüzden ayrılır. Ünlü kuramcı Martin Esslin, Beckett’in karakter ve öyküyü reddetmesine değinir: Godot’yu Beklerken Beckett’in Fransızca yazdığı oyunlar, insanın durumunun kendi dramatik anlatımlarıdır. İkisi de geleneksel düşüncedeki karakterleri ve

öyküyü (plot) taşımaz, çünkü onlar konularıyla ne karakter ne de öykünün gerekli olduğu bir düzeyde uğraşırlar (Esslin,1999, s. 65). Ferhan Şensoy ise, Beckett tiyatrosundaki zaman/uzam belirsizliğini kırmış, ayrıca oyununda Beckett'in aksine, öykü kurgusu ve karakter gelişimi çizgisine yer vermiştir. Her ne kadar yer tam olarak belirtilmemiş olsa da oyunun geçtiği yer Türkiye eksenine yerleştirilmiştir. Güle Güle Godot, içinde Kavuklu, Kavuksuz'un bulunduğu, Leke karakterinin dil oyunlarına başvurduğu bir dönem güldürüsüne dönüşmüştür. Oyun bir askeri marşla başlar ve askeri darbe göndermelerine yer verir. O dönem Türkiye'nin gündeminde olan susuzluk sorunu ise, Ferhat ile Şirin destanına dayandırılır. Çiçek, Toprak gibi karakterler, halkı suya kavuşturma vaadi veren Itoluit adlı siyasetçiyle çatışma halindedir. Doğa ile iktidarın savaşı hakimdir. Beckett' de sadece sözü edilen ve soyut bir kavram özelliği taşıyan Godot, Şensoy'un oyununda Godot'nun sesi olarak zalim bir hükümdardır. Şensoy, yukarıda değinilen Godot Geldi oyununda Godot'yu bir fırıncı olarak getiren ve devrimin kendi çocuğunu yediğini vurgulayan Bulatoviç kadar somutlaştırmaz, ancak siyasi olarak çok zalim bir profile oturtur.

Köhne Bizans Operası: Ferhan Şensoy 1983 yılında Sahaflar Çarşısından aldığı Theodora/Imperatrice de Byzance adlı kitaptan etkilenir ve 1984 Mayıs'ında defterine "Bir Ayı Oynatıcısının Kızı Tutkusunun Tutsağı Teodora Düşse Kalka Çıktı Tahta! notunu 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 Adasını seyrettiğini not düşer. Ah Agapimu Paranoya diyerek özetler yazım serüvenini. *"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 kullandığını belirledikten sonra, başka bir kültür üzerinden anlatacağı oyunun diline şöyle karar verir: “*Düşündüm, taşındım, kendimce bir dil denedim! Az terbiyeli Greko-Romence*” (Köhne Bizans Program Dergisi).

Şensoy, aynen Şahları da Vururlar'da olduğu gibi başka bir kültür üzerinden anlatımını “*Hepimiz Bizans'ın göbeğindeyiz işte*” noktasından yola çıkarak geliştirmiştir. İki dili karıştırarak kelimeler oluştumasının yanı sıra, yabancı bir dilin kelimeleriyle Türkçe deyimler oluşturmaktadır. Şensoy halk tiyatrosunda da kullanılan bu yöntemlerle dil güldürüsü yapmakta ustadır. Oyunlarının en belirgin özelliği olan dil onun imzası haline gelmiştir (Aracı, 2017: 19). Yazının pekçok bölümünde Türk oyun yazarlarının halktan tipler yaratma peşinde gözlemler yaptıkları vurgulanmıştır. Öte yandan, Kent Oyuncuları, Dormen Tiyatrosu gibi özel tiyatroların yazar arayışlarında iyi oyun yazımını Batılı formlar üzerinden sorguladıklarına değinilmiştir. Oysa Şensoy, evrensel karakterler üzerinden yerli göndermeler yapabileceği Teodora gibi tipleri seçerek, özgün bir sahne dili arayışına da girişmiştir. Bu konuda tektir ve bu yüzden de yaptığı tiyatro biçimi kalıplara sığmaz. “*Şensoy, dil kullanımı ile ilgili geleneksel tiyatronun belli karakter kadrosunu güncel bir bakış açısıyla değerlendirerek farklı bir söylem oluşturmaktadır. Bazı oyunlarında geleneksel tiyatronun, etnik kümelerin farklı konuşma ve dil özelliklerinden yararlanarak oluşturduğu taklide dayalı anlatımı, yaratıcı zekâsıyla yepyeni bir boyuta taşımaktadır. Bu boyut herkes tarafından anlaşılabilir olduğu halde, dünya üzerinde olmayan bir dilin yaratıldığı, bu haliyle yabancılaştırmanın doruk noktası sayılabilecek özgün bir yapıdır*” (Pekman, 2010: 152). Bunun iyi bir örneğini “Köhne Bizans” adlı oyunda görmek mümkündür.

MEYHANECİ: Mari, bundan sonra krediun kartizos aforodis. Anladikos.

MARIA: Anladikos, anladikos.

MEYHANECİ: Bre, Yorgo, Bromiom, brovimus, brovimus, kazanmissin yarisi, varıdır bunda şike. YEŞİL: Hangi şike, yok şike, Yorgo kazandı şike şike (Şensoy, 2011, s.83).

Bu ve buna benzer birçok söz oyunu Ferhan Şensoy'un oyunlarının içinde kendisine yer bulmaktadır. Bu da ister istemez bir mizahi unsur oluşturarak seyircinin ya da okuyucunun gülmesini sağlamaktadır. Metin And geleneksel Türk Tiyatrosunda, "*dil kendi başına bir güldürücülük kaynağı*" olarak kullanılır çıkarımını yapar (And, 1969: 317). Ancak, ustalık döneminde dil artık Metin And'ın işaret ettiği geleneksel tiyatrodaki kullanılan güldürücü niteliğini aşmış, başlı başına bir tiyatral biçimin belirleyicisi olmuştur.

Parasız Yaşamak Pahalı: 1979 yılında tiyatroya dönme kararı alarak Çevre Tiyatrosu'nda bir oyunda yer alan Sadri Alışık, Ferhan Şensoy'dan kendisi için bir oyun yazmasını ister. Ancak oyun Alışık'ın sağlık sorunları nedeniyle sahnelenmez. 1983'te Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu oyunu oynamayı düşünür. 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 bu oyunla açar. 1993 yılında İçinden Dalga Geçen Tiyatro projesinin hayata geçmesi ve tiyatronun bir süre için vapurda oyun sergilemeye yoğunlaşması üzerine, 40. Oyundan sonra temsillerine ara verilen Parasız Yaşamak Pahalı, 1999 yılında Ortaoyuncular'da tekrarlanmıştır. Nöbetçi Tiyatro'dan Elif Durdu ve Resul Okan bu oyunla Ortaoyuncuların profesyonel kadrosuna katılır, Baykal Kent de ekibe dahil olmuş ve hatta oyunun koreografisini yapmıştır. Ferhan Şensoy, prova günlüklerinde sevgiyle andığı Baykal Kent'in koreografiden ayrıca para alacağını öğrenmesi üzerine, henüz müziği yapılmamış oyunun koreografisine hemen başlamak

istediğini esprili bir dille anlatır. Ortaoyuncular Yayınları'nın program dergilerinin en önemli özelliklerinden olan prova günlüklerinde Ortaoyuncular'ın birbirleriyle olan ve sahneye de yansıyan sımsıcak ilişkilerine, ekip ruhlarına tanık oluruz. Şu Gogol Delisi: Ferhan Şensoy'un Ses Tiyatrosu oyunları metinlerarası çalışmalar ve evrensel kahramanlara gönderi yapılan oyunlar olarak kategorilere ayrılmıştı. Şu Gogol Delisi de bu kategoriye uygun bir oyundur. Şensoy'un Gogol'ün yapıtlarındaki beş değişik kadın kahramandan yola çıkarak oluşturduğu oyunun ana kahramanı, Bir Delinin Hatıra Defteri'nde adı sadece bir kez geçen ve kimliği belirsiz olan Anna Paprisçin'dir. “Şu Gogol Delisi, Poprisçin, Mavra ve Gogol'ün yargılandığı bir duruşmadır. Anna Andrievna, Sofia Smirnov, Olfa Fominişka, Vasilia Kasporovna bu duruşmanın tanıklarıdır...Olaylar ikinci ve üçüncü ağızdan aktarılır izleyiciye. Bu aktarımcı Derya Baykal Şensoy'dur. Derya Baykal, ikinci bölümde Sekizinci Dülsinea sahnesinden başlayarak anlatımcı kişiliğinden sıyrılır ve bir duygu yoğunluğu içine girer “ (20.01.1994, Cumhuriyet). “*Sembolizm, romantizme gebeyken, yani artık bütün yazarlar ve çizerler romantizme yatay geçiş yapmaya domuzlanırken, bize bizim insanımızı getirin diyordu.... Gogol adlı bir yazar. Genel bir afallama oldu Rusya'da. Kim lan bu Gogol?*” (Şensoy, 1993: 82).

Ancak, Gogol, Şensoy'un evrensel kahramanı olduğu halde, Gogol tutkusu günün seyircisinde çok karşılık bulmaz. Oyun, dünyanın çeşitli ülkelerinde sahnelendiği halde, 1993'teki güncel seyirciye pek hitap etmemiştir. Baykal, oyunun serüvenindeki bu adımı şöyle açıklar: “*Seyircinin birtakım şeyleri bilerek gelmesi gereken bir oyundu. Örneğin Gogol! Gogol'ün eserlerindeki kişileri*” (Cumhuriyet, 14 Mart 1999). Dikmen Gürün de oyunu, “*Ortaoyuncular'ın alışılacağı çizgisinin dışında, şiirselliğin ağır bastığı bir oyun*” olarak (Cumhuriyet, 20 Mart 1994) değerlendirir. Dikmen Gürün, Şu Gogol Delisi'nde kadınlara biraz alaycı ancak

sıcak bir bakış açısıyla bakıldığını belirlemiştir (Cumhuriyet, 20 Mart 1994).

Şu An Mutfaktayım: Şu Gogol Delisi'nin seyirciye yabancı kalması nedeniyle, Baykal/ Şensoy ikilisi, yıllar sonra bu kez farklı bir monodrama kurgular. Gerek çıkış noktası gerek anlatım kurgusu nedeniyle seyirciye daha yakın bir konu olarak gördükleri bir ev kadını sorunsalını sahneye taşırlar. Ferhan Şensoy'un Küçük Sahne'de başladığı Ferhangi Şeyler, Ortaoyuncular'ın Ses Tiyatrosu tarihinde kesintisiz olarak devam etmiştir. Şu An Mutfaktayım oyunu ise, *“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. Ebru Aracı da Ferhan Şensoy'un ilk oyunu Şahları da Vururlar'da kadına bakışını şöyle tanımlar: *“Oyunda verilmek istenen tüm iletiler, erkeklerin bakış açısından şekillenmiştir. Erkeklerin iktidarının anlatım aracı ise kadın bedeni ve kadınlar üzerinden olmuştur. Şah Rıza iktidarını bir erkek varis sayesinde elde eder ve iktidarını kalıcı kılabilmesi de yine kadınlar üzerinden gerçekleşir. Halkın sefaleti için kızlarını şahla evlendirip rahata kavuşmak isteyen Mefaret teyze, sahip olduğu çocuklara bakamayan, hor görülen Züleyha kullanılır. Humeyni yönetiminin eleştirisi ise kerhanelerin kapatılmasıyla, yani kadın bedeninin arzu nesnesi olarak tanımlanmasıyla Hasso ve Hüsso'nun konuştuğu “Kerhanesiz Bir Tahran” sahnesinde gösterilir. Olumlanan tek kadın ise namusu için intihar eden Cavidan'dır. Bu da yine ataerkil bir düşünce biçiminin onaylanmasıdır.”* (Aracı,2012: 34).

Ferhan Şensoy'un çok sevdiği ve Ortaoyuncular repertuarında iki farklı oyununa yer verdiği Anca Visdei, Don Juan ile Matador oyununda ölümle evliliği karşılaştırır ve Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri'nde de boşanmaya güzelleme yapar. Ancak Danielle Dumas'ın da belirlediği gibi, boşanmayı seçen kadınların yaşamları kolaylaşmaz (Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri Program Dergisi, Çev: Ayşen Aydemir, Sayfa 4). Yukarıda tanımlanan kadına yaklaşım biçimi kısmen Şu An Mutfaktayım'da da vardır. Anca Visdei'nin sorduğu, *"ya siz, eşleri olarak bu kadınları hak ediyor musunuz?"* (Sayfa 4), sorusu yeterince öne çıkmaz. Oyun tanıtımı, oyun müziklerinden uyarlanan bir klip çekimiyle yapılmıştır ve bu tanıtım fikri 2000 yıllarının özel tiyatro tanıtımlarına öncülük etmiştir. Öte yandan 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 oyunların zaman/uzam kavramına güncel Türkiye penceresini eklemesi ve seyircinin günün gerçekliğinden kopmamasını sağlamıştır.

Felek Bir Gün Salakken/ Fername: Şu An Mutfaktayım, 1995'te sahnelenen Felek Bir Gün Salakken oyunuyla paralellik taşımaktadır. Felek Bir Gün Salakken de evli ve üç çocuklu Ferhan Şensoy'un hikayesi ve geçmişle hesaplaşması, Şu An Mutfaktayım'da ise evli ve üç çocuklu Derya Baykal'ın hesaplaşması yer almaktadır. Felek Bir Gün Salakken, ilk kez Ferhan Şensoy'un doğum yeri olan Çarşamba'da oynandığı için de bu hesaplaşma ayrı bir anlam taşımaktadır. 2007 yılında Ferhangi Şeyler 1600, Felek Bir Gün Salakken 528. temsilini kutlarken, yine tek kişilik Fername ortaya çıkar. Şensoy, Dikmen Gürün'e oyunu bir vasiyetname olarak tanımlamıştır (Cumhuriyet, 13.03.2017). Ferhangi Şeyler'deki genç Ferhan Şensoy Felek Bir Gün Salakken'deki orta yaşlı Ferhan Şensoy geçmişiyle

hesaplaşmaktadır, Fername’de ise artık yorgundur. “*Üç duvar içindeyim Evimizin cephesi yok Çok yıllardır sahnedeyim ama artık hevesim yok*” (Şensoy, 2007). İşin ilginç yanı, bu üçleme eş zamanlı olarak oynanmaktadır. Ses Tiyatrosu’nu üç kez ziyaret eden bir seyirci, aslında üç farklı ruh halindeki Şensoy ile karşılaşabilmektedir. Bu monodramaların tümü Şensoy tarafından değil de farklı yaştaki kişiler tarafından oynansa, belki üç oyunun bu özelliği daha belirgin biçimde ortaya çıkacaktır. Fername, Ferhan Şensoy’un teknolojiyle mücadelesi olarak nitelendirilebilir. Sahibinden Satılık Birinci El Orta Oyunu: Ferhan Şensoy, teknolojinin ve dijitalleşmenin baskısını uzun zamandır duyumsamaktadır. 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’un oynadığı Form Alanları Meydancısı) öyküsü üzerine kuruludur. Bu meydancı, sadece tiyatroyla geçmiş olan yaşamının anlamını sorgulamaktadır. Fername’nin yorgun Şensoy’u da tiyatro sahnesinde geçen yaşamının anlamını sorgular.

Beni Ben Mi Delirttim: 2003 yılında psiko komik oyun olarak duyurulan ve Ferhan Şensoy, Elif Durdu, Ali Çatalbaş’ın oynadığı Beni Ben Mi Delirttim de 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, Batman’a kadar uzanan turne günlüğünde bir coşku vardır. Provanın, ilk oyunun, turnenin heyecanı her satıra yansımıştır. 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 (Cumhuriyet, 7 Eylül 2021).

Çok Tuhaf Soruşturma: Ferhan Şensoy'un Ses 1885 bünyesinde özgün olarak tasarladığı önemli oyunlardan bir diğeri Çok Tuhaf Soruşturma'dır. Çok Tuhaf Soruşturma ve Haldun Taner Kabare, 1988 yılında Ses Tiyatrosu'na geçiş oyunları olarak ilan edilmiş, ancak o dönemde gerçekleştirilememiştir. Ferhan Şensoy'un yazıp yönettiği ve giysilerini tasarladığı oyunun 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. Oyun analizinden önce, Tuncel Kurtiz'in ekibe katılımı ve mesleğinin ustalık döneminde tekrar Ses Tiyatrosu'nda sahneye çıkmasının önemi de vurgulanmalıdır. Münir Özkul için 1951'de, Erol Günaydın için 1957'de sahneye çıktığı Küçük Sahne'ye 30 yıl sonra dönmek neyse, Tuncel Kurtiz için de 1958 tarihinde Dormen Tiyatrosu çatısı altında Altın Yumruk oyununda profesyonel olduğu Ses Tiyatrosu'na dönmek aynı derecede önem taşır. *"Tuncel abi ekibe Ses Tiyatrosu ile ilgili anılarını anlatıyor ve bu tiyatronun kendisi için büyük değer taşıdığını söylüyor"* (Çok Tuhaf Soruşturma Program Dergisi). Oyun, daha sonra sinemaya Pardon adıyla aktarılmış, ancak Kurtiz ile Baykal filmde rol almamışlardır. Bu çalışmanın yapıldığı dönemde ne yazık ki kadrosunun yarısı artık hayatta değildir. Çok Tuhaf Soruşturma, nedensiz yere hapis yatan altı kişinin kendilerini aklayamamaları üzerine kurulu bir hikayedir. Ferhan Şensoy oyunda, evrakları için 16 yıl boyunca askere alınmamış olan ve daha sonra örgüte katılmakla suçlanan birini oynamıştır. Oyun yer yer Aziz Nesin etkileri, yer yer Uğur Mumcu etkileri taşır. Şensoy oyunlarında söze dayalı komedi daha çok öne çıkarken, bu oyunda durum komedisi ağırlıktadır. Arka fonda

kullanılan barkovizyondaki film sahneleri mahkumların cezaevine gittikleri bir tren yolculuğu içerir. Sahneleri birbirine bağladığı gibi, tek başına da bir bağımsız öykü anlatımı olarak değerlendirilebilir. Ayrıca dekorda kullanılan tepegöz ışık ile gölge oyunu teknikleri de kullanılmıştır. *“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 geleneksel tiyatronun alışlagelmiş öğelerinden farklı bir yere taşımaya çalışır. Gölge, başlı başına bir anlatım tekniği olarak farklı formlara dönüşür. 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 Kışot, Aşkımızın Son Durağı, Fename, Ruhundan Tramvay Geçen Adam, Nasri Hoca ve Muhalif Eşeği, Masal Müfettişi, Nereye de Gidiyor Lan Bu Gemi oyunlarını yazmış ve sahneye koymuştur. Ayrıca yukarıda da belirtildiği gibi, Parasız Yaşamak Pahalı oyununu tekrar repertuara almıştır. Ruhundan Tramvay Geçen Adam, İçinden Tramvay Geçen Şarkı’nın yazarı Karl Valentin’i merkeze koyan bir projedir. Haldun Taner Kabare: Haldun Taner’in Ferhan Şensoy üzerindeki etkisine yukarıda değinilmiştir. Yazarın ölümünün 10. Yılında Selim İleri ile birlikte bir panele katılan Şensoy, Taner’in özellikle gençler tarafından çok az tanındığını gözlemler ve Haldun Taner Kabare’yi yazar. Şensoy Haldun Taner’in kabaresini kurgulama 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, 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, güncelik adına bende kalem oynattım... Kimileri 1945’te yazılmış bu metinlerin, hala 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 Oyun 1998'de Derya Baykal Şensoy tarafından yönetilir. Alper Maral'ın müziklerini, Erdal Uğurlu'nun koreografisini yaptığı kabarede Ferhan Şensoy, Rasim Öztekin – Levent Ünsal, Ali Çatalbaş, Erkan Üçüncü, Saygın Delibaş, Sevil Akı, Şükran Dedeman rol almışlardır. Ferhan Şensoy, Haldun Taner Kabare'de 1945'ten bu yana bir şey değişmediğini vurgularken, başka kültürlerde geçen oyunlarında Türkiye toplumuyla bağdaşlık kurar, 2009 yılında sahneye taşıdığı 2019 oyununda ise, bazen de ileriye giderek, oyunlarında distopyaya yer verir. 1997 yılında Ses Tiyatrosu büyük bir restorasyon geçirmiş, Ferhangi Şeyler uzun turnelerle bu restorasyona adeta sponsorluk etmiştir. 2005 yılında ise, Ortaoyuncular'ın 25. Kuruluş yılı daha önce oynadıkları Kiralık Oyun'un yeni bir versiyonuyla kutlanmıştır. Okan Bayülgen, Özgü Namal, Nefrin Tokyay ekibe katılarak, gişe başarısına etkin olmuşlardır. Üç Kurşunluk Opera: Ortaoyuncular'ın sahnelediği ilk Brecht oyunu olan Anna'nın Yedi Ana Günahı, Brecht ve Brechtien tiyatro konusunda yoğun eleştiri almıştır. (Saban, Sanatta Yeterlilik Tezi S.). Şensoy, bu oyundan 12 yıl sonra, Ses Tiyatrosu'nda bu kez Üç Kuruşluk Opera'yı Üç Kurşunluk Opera adıyla sahneler. *"Brecht'inki John Gay'in Dilenciler Operası'nın tam 200 yıl sonra güncelleştirilmesiydi. Ben Brecht'inki 67 yıl sonra güncelleştirirken, zaman zaman John Gay'in Dilenciler Operası'na da yaklaşıyorum. "(Üç Kurşunluk Opera program dergisi)* Ferhan Şensoy'un bu yorumu, Haldun Taner'in epik tiyatro konusundaki düşüncelerinin de yansımasıdır.

Epik tiyatro ne Brecht'le başlamıştır ne de onunla bitecektir. Tarih boyunca çeşitli formlarda perakende olarak var olagelmıştır. Uzakdoğu, Yunan pharabeseleri, Orta çağ morathyleri, Elizabeth devri tiyatrosu yabancılaştırmalarını derleyip bir sistem haline

getirmiştir. Brechtiyen tiyatroyu, söylemek istediklerinin biricik ve vazgeçilmez aracı sanan yazarlar, donmuş kalmış bu kalıba saplanmak zorunda değildirler. Bilakis kendi çevrelerine, geleneklerine, kökenlerine ve kalıtımlarına yönelip, yeni yeni epik yollar arayıp bulmalıdırlar (Üç Kurşunluk opera Program Dergisi).

Ferhan Şensoy ise Brecht konusundaki çalışmasını şu sözcüklerle tanımlar:

“Ve fakat Üç Kurşunluk Opera bir opera değildir. Bir Brecht çalışması değildir. Brecht’in Kel Hasan Efendi’ye yakın olduğu bir ortaoyunudur. “(Üç Kurşunluk Opera Program dergisi). Ferhan Şensoy, Üç Kurşunluk Opera’yı şu şarkıyla başlatır:

“Düşünmek bir tuzaktır

Akıl dırter huzuru

Mutlu yaşamak için

Aptal olmak gerekli

Güzellik marifetti

Marlyn Monroe ölünce

Birdenbire bilindi

Çirkinliğin değeri

... ..

Çok meraklıdır Brecht

Cinfikir soru sorar

Bu adamlar örneğin

Nereden zengin oldular?

Hepsi gıcık kaptılar

Adamlar bir oldular

Çok sorular soranı

Ülkesinden kovdular

(Şensoy, 1993).

Ferhan Şensoy, Üç Kurşunluk Opera’da Brecht’i de bir yabancılaştırma unsuru olarak görür. Seyirci, giriş şarkısından itibaren yazarı Şensoy’un penceresinden bazen yabancılaşarak, bazen yakınlaşarak izler. Köhne Bizans operasının girişinde, “Hepimiz Bizans’ın göbeğindeyiz işte” önermesiyle, öyküyü güncel zamanda izlemesi istenilen seyirci, bu oyunda da güncel zaman ve uzama çekilir. Ferhan Şensoy, Sustalı Mack karakterini Kemalist bir gangstere çevirmiştir. Mack karakteri, Gay tarafından halk dostu bir eşkiya olarak yorumlanırken, Brecht’te sıradan bir hırsızdır. Şensoy, Mack’i Kemalist bir gangstere çevirmesini, Brecht Tiyatrosundaki yanlış karakterlerin doğru şeyler söylemesini hedeflediğini düşünerek yaptığını açıklar (Üç Kurşunluk Opera Program Dergisi). Bu yaklaşım, iyiyle kötünün çarpıştığı, iyinin ya da kötünün kazandığı, iyinin kötüye dönüştüğü ya da kötünün bir ders çıkartarak iyiye evrildiği Aristocu yaklaşıma dayanan Türk oyun yazarlığında da önemli bir yeniliktir. Melih Cevdet Anday’ın neden/sonuç ilişkisini kırdığı ve iyiyle kötüyü karakterin ayrılmaz bir parçası olarak gördüğü Mikado’nun Çöpleri, Haldun Taner’in özdeşleşmek yerine yabancılaştırmayı seçtiği epik yaklaşım, karakteri öykü anlatımı olarak bir araç olarak kullanan genel yazım anlayışı Ferhan Şensoy’un Kemalist Binbela Mahmut’u ile başka bir düzeye çekilmiştir. İyi insanlar yanlış şeyler de yapabilir, yanlış şeyler yapan ya da söyleyen kişiler de iyi olabilir (Saban, 2022: 170).

Dikmen Gürün, Küçük Sahne’de Sadri Alışık Tiyatrosu’nda sahnelenen Memet Baydur’un Yeşil Papağan Limited eleştirisinde oyun yazarlığımızdaki bu yenilikçi hareketi şöyle değerlendirir:

“Memet Baydur, yirmi altı oyunuyla bir ezber bozucu olarak geçti tarihimize. Bu özelliği onu iki başka yazarımızla, bir açıdan tiyatromuzun beklenti yıkma ustası Melih Cevdet Anday ile, bir açıdan da fantezi kullanımıyla bilineni kural dışı kılmada rakip tanımayan Ferhan Şensoy ile buluşturur. ...Şensoy’un Üç Kurşunluk Opera oyununun mafya babası nasıl koyu Atatürkçüye, Baydur’un elini yirmi yıldır kana bulamakta olan Talat karakterinin de Baydurca uyumsuz özelliği, hüznü bir kişiliğe sahip olmasıdır. “(Cumhuriyet,07.09.2021).

Üç Kurşunluk Opera’da 1. Kancalı İğneli Kız, 2. Kancalı İğneli Kız, 3. İğneli Kız, 4. Kancalı İğneli Kız gibi karakterler vardır, aslında onlar aynı karakterin farklı yanlarıdır. İffet Namus, Metal Jale, Konu Mankeni Kız gibi tipler de karakter özellikleri üzerinden yaratılan karakterleştirme denemeleridir. Kabare ve Halk Tiyatrosu’nda tiplerin kaba çizgiyle çizilmesine alışılmıştır. Oysa, Şensoy oyunlarında karakter özellikleri öne çıkar ve karakter/tip arasındaki kısır döngü kırılmış olur. Halk Tiyatrosu Geleneğinin bir depolitizasyon olduğuna inanan Zehra İpşiroğlu, Mulheim Ruhr Tiyatrosu’nun Üç Kurşunluk Opera prodüksiyonunu anlattığı yazısında Şensoy’un Üç Kurşunluk Opera’sında, yukarıda anlatılan özellikleri vurgulayarak, yenilikçi yaklaşım getirmiş olduğunu belirtir (Cumhuriyet, 03.02.2005).

Öte yandan Yavuz Pekman, Şensoy değerlendirmesinde...”*Geleneksel formu seyirciye ulaşmada bir araç olarak kullanıyor. Mesela Fişne Bahçesi. Olay Karadenizde 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, yeniyi oynarken eskiyi göz ardı ederseniz yine seyirciyi*

kaybedersiniz.” diyerek Şensoy’un halk tiyatrosu geleneğine dayalı popüler tiyatro yaptığını düşünmektedir.

Fişne Bahçesu: Türkiye Tiyatrosu’nda 2000’lere değin Anton Çehov çoğunlukla klasik sahnelemelerle hayata geçirilmiş, sözelimi Gencay Gürün döneminde davet edilen Rus yönetmenlerden birebir yorumlamalar beklenilmiştir. Tiyatromuzda kimi zaman Çehov’un oyunlarının yanlış yorumlandığı, komedi kurgusunda hayal edilmesi gerektiği tartışılmıştır (Saban, 2012: 220). Yıldız Kenter de Martı oyunuyla ilgili olarak verdiği bir söyleşide, Kent Oyuncuları’nın tekrarladığı Çehov oyunlarının ilk yorumlarının eksik kaldığını belirtmiştir. Şensoy, Denememeler kitabında yer alan Sinemanın Makinisti Samuel Beckett adlı makalesinde, Çehov’un Stanislavski tarafından yanlış yorumlandığını vurgular. Şensoy, 20. Yüzyılın başlarında, çağ değişiminde yazılan oyunu tarihsel bir zemine oturturken, Çehov’un “*ne kadar kötü yaşıyorsunuz ey insanlar*” dürtüsüyle yola çıktığından söz eder. Beckett’in Çehov oyunlarını izlediği bir sinema mekânında kurguladığı makalede, 20. Yüzyılın ortalarında, iki savaş gerçeğiyle yüzleşen insanoğlunun ne kadar ağır bir travma yaşadığını ve Çehov oyunlarındaki acıklı gerçeğin, 20. Yüzyıl insanı için komediye yaklaştığını belirtir.

“Filmin burasında birden kahkahalar atıyor, makinist Samuel Beckett, sinemada hiç kimse gülmüyorken. Tüm izleyiciler başlarını çevirip, pis pis bakarlar makine dairesine, sanki bütün sinema Stanislavski’nin avukatı. Hiç de gülünç değildir Trofimov’un sözleri... Neye gülüyor, bu gök gözlü, dik saçlı, sinir makinist?” (Fişne Bahçesu Program Dergisi, 14).

Aynı yazıda Şensoy'un güldürü konusundaki düşünceleri de açıklanır: *“Nedir yani güldürü? Aristofanes’in oyunlarından, Hollywood sululuklarına dek her şey giriyor bu güldürü sandığının içine. Jean Genet’nin kabusengiz düş dünyası girmiyor mu sanki? Boris Vian çok gıcıkça yerini almış değil mi bu sandığın dibinde? Sandığın menteşelerine oturmuş, gitar çalıyor Bertolt Brecht!”*

(Şensoy, 2012: 114).

Şensoy'un güldürü anlayışı, özellikle son yıllarında geliştirdiği acı acı gülmeye evrilmiştir. Yukarıda Ferhangi Şeyler'den Fername'ye kadar incelenen üç güldürüde, Şensoy'un yazın ve sahneleme dünyasına yansıyan bu hüznün açıkça ortaya çıkar. Oyunlardaki dil oyunları başlarda geleneksel tiyatrosunun neşesini taşıırken, kariyerinin son yıllarında dilin bir hapishane olduğunu belirten Kafka'ya yakındır. 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. Ferhan Şensoy'un bu mekandaki üretimi türlerin karışmaması adına Tepebaşı Dram Tiyatrosu ve Komedi Tiyatrosu olarak ikiye ayrılan Darülbeytinin keskin sınırlarını tanımaksızın, tüm türleri içinde barındıran bir yaratıcılıkla, bir yandan Galatasaray Lisesi'nden taşıdığı Frankofon kültür, bir yandan Çarşamba'da turne tiyatroları izleyen kasabalı Ferhan'ı bir araya getirmiştir. Ses 1885'in tarihinde yarı Ermenice yarı Türkçe oynanan oyunlar gibi, Ferhan Şensoy'un da özgün sahne diliyle kurguladığı, farklı diller ve kültürlerde nice dilde oyun oynanmıştır. Bu tiyatrodaki sahneye çıkan İsmail Dümbüllü, Ferhan Şensoy, Rasim Öztekin bir yandan kavuk sahibi olarak geleneksel tiyatroyu sürdürmüş, Batılı tiyatro formları ile harmanlama yönünde önemli çalışmalar yapmıştır. Ortaoyuncular kadrosuna katılmış olan, geleneksel tiyatro tutkunu Erol Günaydın da topluluğa bu yönde kazançlar sağlamıştır. Ancak, Beckett, Çehov,

Valentin gibi Batılı yazarların yalnızlıkları, hüznü, kendi toplumları ve çağlarına yabancılaşmış olması Ortaoyuncular'ın da kader çizgisini etkilemiştir. Yukarıda sözü edildiği gibi monodramaların ağırlaştığı, hatta monodramaların içinde bile gittikçe daha çok yalnızlaşan, karamsarlaşan bir Ferhan Şensoy ile karşılaşırız. Ortaoyuncular yoğun turne yapan bir tiyatrodur, ancak Ferhan Şensoy Masa Dergisi'ne yazdığı yazıda, turnelere masalarını taşıdığını ve otel odalarından çıkmadan yazı yazdığını anlatmıştır (Masa 2016, Sayı 1 S: 12). Nedim Saban ile 29.03.2019 tarihinde gerçekleştirdiği sohbette de turneler için: *“Nereye gittiğim önemli değil. Buradan alıyorlar, buraya bırakıyorlar”* yorumunu yapmıştır. Özellikle son yıllarda yaşamını fiziken de tiyatroda geçirdiği için dış dünyayla kopuk, üç duvar arasına sıkışmış bir Ferhan Şensoy'dan söz edilmektedir. Ferhan Şensoy'u Ses tiyatrosu ile özdeşleştirdiğimiz gibi, Ses Tiyatrosu tarihini de Ferhan Şensoy'un içe dönük ruhuyla okuyabiliriz. Şensoy'un bu salonu ayakta tutmak için verdiği mücadele Vişne Bahçesi ve son yıllarda daha çok tek kişilik oyunlarla sürdürdüğü tiyatro yaşamı bu oyunun Firs karakterine benzetilebilir. Tiyatroya katkıları her zaman hatırlanacaktır kuşkusuz, ancak kültür göçü yaşanan Beyoğlu'nun nargile kafelerinde vakit geçirenlerin, bir sahnenin üst katındaki yaşamış olan bir yorgun matadoran, yüzlerce aksesuar ve dekorun yığılı olduğu bir kulise, çoğu bu dünyayı terk etmiş olan ustaların fotoğraflarının asılı olduğu bir fuayeye değer vereceklerini düşünmek hayalcilik olacaktır. Bu nedenle de Ses Tiyatrosuna sahip çıkmak sadece 140 yıllık bir tarihi sahiplenmek değil, aynı zamanda kültürel anlamda düşüş gösteren bir kentin kalelerinden birinin düşüşünü engellemek adına da bir boyun borcudur.

Ses Tiyatrosu'nun Önemi

Ses 1885, 140 yıllık tarihinde üç farklı asrın değişimine direnmiştir. Yukarıda özetlendiği gibi, Cumhuriyet öncesinde Batılı eserlerin izlenildiği sayılı binalardan biridir. İstanbul seyircisi yabancı truplarla burada tanışmış, Batılılaşma rüzgarını bu tiyatroda duyumsamıştır. Muhsin Ertuğrul, Darülbeydi'de yaşadığı hayal kırıklığını Ses Tiyatrosu'nda bir düşe çevirmiştir. Cumhuriyet Döneminin en önemli devrimi de bu sahnede gerçekleşmiş, Müslüman Türk kadını özgürce ilk kez Ses Tiyatrosu'nda sahneye çıkmıştır. Yukarıda Dormen Tiyatrosu bölümünde belirtildiği gibi, bu özgürleşme adımı 1960'lara kadar sürmüş, Ses Tiyatrosu Batılı eğitim almış Nevra Serezli, Füsun Erbulak, Göksel Kortay gibi kadınları bünyesine katarak, tiyatrodaki kadına ayrı bir katkı değer katmıştır. Ses Tiyatrosu, Türkiye Tiyatrosu'nda operet türünün yaratımına öncülük etmiştir. Cemal/Reşid Rey'in başyapıtları bu tiyatrodaki ortaya çıkmıştır. Ses Tiyatrosu, Batı tarzı farısların da Türkiye Tiyatrosu'nda öncülüğünü etmiş, Feydau'nun adapte edilmeden oynandığı ilk tiyatro olmuştur. Ses Tiyatrosu, Türkiye Tiyatrosu'nda Aksaray'dan ötelenen geleneksel tiyatronun Beyoğlu'nda var olması için, Muzaffer Hepgüler, Muammer Karaca, Tevhid Bilge gibi ustaların sahneye çıktığı bir yuva görevi de görmüştür. Ses Tiyatrosu, Ramazan aylarında Fransızca oyunların oynandığı, Zozo Dalmaz'lar ile Münir Nurettin Selçuk'ların unutulmaz resitaller verdiği bir mekân olarak, İstanbul'un çok kültürlülüğünün de simgelerinden biri haline gelmiştir. Türkiye Tiyatrosu'nun altın yıllarında, Dormen Tiyatrosu'nun en zengin döneminin yaşadığı salon olmuştur. İstanbul'a hiçbir güvenceleri olmadan gelen ve tiyatro kurduktan sonra salonsuz kalma riski taşıyan Kent Oyuncuları'nın da altın yılları burada yaşanmıştır. Ses Tiyatrosu, Türkiye'nin İbsen, İonesco ile tanıştığı, çağdaş Alman Tiyatrosu örneklerinin ilk kez sahnelendiği, özel tiyatroların ilk

Brecht prodüksiyonu oynadığı salondur. Brecht oynadığı için kundaklanan Tepebaşı Tiyatrosu'ndaki kötü deneyimi baskı unsuru olarak görmeden, en cesur oyunların oynandığı yer olmuş, tarihe hem Dostlar hem Ortaoyuncular'ın sözlerini sakınmadan söyledikleri bir yer olarak geçmiştir. Yaşar Kemal, Başar Sabuncu, Mehmet Akan gibi yazarların oyunlarına ev sahipliği yapmıştır. Türk oyun yazımında bir dönüm noktası olan Mikado'nun Çöpleri'nin, Pembe Kadın'ın ilk sahnelendiği yerdir. Lüküs Hayat'tan Şahane Züğürtler'e, Bit Yeniği'nden Oliver'e, Üç Kuruşluk Opera'dan Analık Davası'na, Fişne Bahçesu'ndan Felek Bir Gün Salakken'e, Hortlaklar'dan Othello'ya, Güle Güle Godot'dan Haldun Taner Kabare'ye kadar çok geniş bir yelpazede oyunların beşiği olmuştur. Ferhan Şensoy'un, İstanbul'un Sesi belgeselinde de söylediği gibi Türk Tiyatrosu tarihi adeta bu salondan geçmiştir. Bu tarihin kesintisiz olarak devam etmesi kültürel bir sorumluluk, kent için bir zorunluluktur.

Kaynakça

“1951-2020 Yılları Arasında Türkiye Tiyatrosundaki Kimlik Arayışının Tiyatro Mekanları Üzerinden İncelenmesi” (Nedim Saban, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2022.

“Aidiyet Olgusu Ekseninde Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Oyun Kişileri”, Sedef Uzgören, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

“Amatörlere Çağrı”, *Oyun*, Nisan 1979, Sayı: 2.

“Beklenen ve Uğurlanan Godot’lar Üzerine Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışması: Samuel Beckett *Godot*’yu Beklerken, Ferhan Şensoy *Güle Güle Godot*.” Şengül Kocaman, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2007, Cilt: 16, Sayı: 1, 429-444.

“Birlik Evet Birlik”, *Oyun*, Kasım 1979, Sayı: 9.

“*Bulvar Oyunu Geleneği ve Dormen Tiyatrosu Modeli*”, Deniz Turhan, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.

“Cumhuriyet’in 70. Yıldönümünde Kimliğini Bulamamış Türk Tiyatrosu ve Kültür Bakanlığı”, Metin And, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1992, Sayı: 10, 1-21.

“Cumhuriyet’in 70. Yılında Tiyatromuz,” Ayşegül Yüksel, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1992, Sayı: 10, 23-26.

Cumhuriyet, 14 Nisan 1999

Cumhuriyet, 13 Mart 2017

Cumhuriyet, 03 Şubat 2005

Cumhuriyet, 29 Mayıs 1988

“Çağdaş Türk Tiyatrosunun Çözüm Bekleyen Sorunları” Özdemir Nutku, 1. Türk Tiyatro Kongresi Konuşma Metni Özeti, *Tiyatro* 75, 1975, Sayı: 30.

“Dünden Yarına”, *Oyun*, Ocak 1980, Sayı: 11.

“Eski İstanbul’da Fransız Sahnesi”, Metin And, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1971, Sayı: 2, 77-102

Esslin, Martin, *Dram Sanatının Alanı*, 1996, Yapı Kredi Yayınları

“Ferhan Şensoy’un Ferhangi Şeyler Adlı Oyununda Geleneksel Türk Tiyatrosunun İzleri” Abdullah Özdemir, Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

“Ferhan Şensoy’un Metinlerinde Geleneksel Halk Tiyatrosunun Çağdaşlaştırılma Biçimleri”, Ebru Aracı, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul, 2012.

“Gece Mevsimi-Kent Oyuncuları”, İhsan Ata. https://tiyatronline.com/gece-mevsimi_-kent-oyunculari-2954 (Erişim Tarihi: 7 Mart 2022).

“Geleneksel Türk Tiyatrosunun Ulusal Tiyatromuza Kaynaklığı Üzerinde Yeniden Durmak”, Sevinç Sokullu, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2009, Sayı: 28, 151-160.

“İstanbul Tiyatroları ve Beyoğlu Paneli”. <https://www.youtube.com/watch?v=c6Xnlog7aPk>.

“Kimse Ayıpladığı Bir şeyi Yapmadan Ölmemeli”, Leyla İpekçi, *Hürriyet*, 24 Aralık 1995.

Masa Sanat Dergisi, Mayıs 2016 Sayı 1

“Muammer Karaca ve Tiyatrosu”, Levent Suner, 1991.

“Oyun Yazarlarımızın Çok Partili Sisteme, Politikaya ve Politikacıya Bakışı (1946-1960)”, Uğur Akıncı, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2010, Sayı: 29, 171-184.

“Oyun Yazarlığımız Üzerine Dağınık Düşünceler... Neden Hiç Büyük Tragedyamız Yok?”, Özlem Belkıs, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2010, Sayı: 29, 203-216.

“Ramiz ile Jülide”, Leyla İpekçi, *Hürriyet*, 2 Şubat 1996.

“Selim İleri ile Röportaj”, *Picus*, Mayıs 2005.

Sözcü, 23 Mayıs 2020.

Şensoy, Ferhan, *Denemeler*:1993, Ortaoyuncular Yayınları

“Tiyatro Dergisi Ya Da Bir Ev”, *Oyun*, Haziran 1979, Sayı: 4.

“Tiyatroda Açık Düzen”, Tuncay Çavdar, *Oyun*, Sayı: 19, 1965.

“Tiyatromuzda Batı Aktarmacılığı”, Zihni Küçümen, 1. Türk Tiyatro Kongresi Konuşma Metni Özeti, *Tiyatro* 75, Sayı: 30, 1975).

“Ulusal Kimliği Tiyatro ile Kurmak: Türk Tiyatrosunun Kimlik İnşasındaki İşlevi”, M. Elif Tüfekçi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.

“Uygur Kardeşler Tiyatroyla Geçen Ömürlerini ve Nejat Uygur’u Anlattı”, Dilek Dallıağ, (2021).
<https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/uygur-kardesler-tiyatroyla-gecen-omurlerini-ve-nejat-uyguru-anlattı/2189959>.

“Yaşamı ve Sanatıyla Türk Tiyatrosunda Genco Erkal (1959-90)”, U. Hakan Eren, 1997.

“Yeniden Çıkarken”, *Oyun*, Mart 1979, Sayı: 1.

“Yıllar Sonra Yeniden *Martı*: Yıldız Kenter ile Söyleşi”, H. Sorgun, *Zaman*, 5 Aralık 1998.

50 Yılın Türk Tiyatrosu, Metin And, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1973.

Ağlamakla Gülmek Arasında, Mücap Ofloğlu, Mitos Boyut Yayınları, 1993.

Akis, 12 Haziran 1954.

Akis, 5 Ekim 1957.

Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri, Zehra İpşiroğlu, Papirüs Yayınları, 2004.

Alnında Işığı İlk Hisseden Tiyatro Sanatçılarımız, Vedat Demirci, NTV Yayınları, 2003.

Altın Yıllar (1938-1964), Can Doğan, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2016.

Anılar: Sürç-ü Lisan Ettikse, Antrakt, İkinci perde, Haldun Dormen, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Arena Tiyatrosu Program Dergisi, 1971.

Arena Tiyatrosu Program Dergisi, 1975.

Arena Tiyatrosu, Çay ve Sempati, 16 Mart 1965.

Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu, Özdemir Nutku, Özgür Yayınları, 1999.

Avni Dilligil'i Anıyoruz (1908-1971), Erhan Dilligil, Nurdoğan Matbaası, 1979.

Aynada: Anılar, Mücap Ofloğlu, Çağdaş Yayınları, 1991.

Baltacıoğlu, İsmayil Hakkı, 2006, Tiyatro Nedir, Mitos Boyut Yayınları

Baltacıoğlu, İsmayil Hakkı, Tiyatro, 1941, Yeni Adam Yayınları

Başkaldıran Kurşunkalem, Ferhan Şensoy, Ortaoyuncular, 2012.

Benden Sonra Tufan Olmasın! Muhsin Ertuğrul, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, 1989.

Benim Beyoğlum, Atilla Dorsay, Çağdaş Yayıncılık, 1991.

Bir Şehr-i İstanbul Ki, Gökhan Akçura, Oğlak Yayınları, 2020.

Bir Yudum İnsan – Ferhan Şensoy, Yönetmen: Nebil Özgentürk, 2001.

Bizim Tiyatro, 1969, Yıl: 1, Sayı: 2.

Bu Şehr-i -İstanbul Ki, Murat Belge/Tanyeri Erkman, Bkmkitap, 2017.

Cahide Sonku: Peçete Kâğıtlarındaki Anılar, Agâh Özgüç, +1 Kitap, 2007.

Cumhuriyet, 4 Mart 1965

Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983), Metin And, İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.

Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi (Cilt 4), İletişim Yayınları, 1983.

Cumhuriyet, 10 Aralık 1996.

Cumhuriyet, 24 Kasım 1989.

Cumhuriyet, 9 Mayıs 1979.

Cumhuriyet, 29 Nisan 1972.

Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu, Sevda Şener, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.

Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu, Mitos Boyut Yayınları, 1999.

Cumhuriyette Beyoğlu: Kültür, Sanat, Yaşam 1923-2003, Turan Akıncı, Remzi Kitabevi, 2019.

Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik, Yavuz Pekman, Mitos Boyut Yayınları, 2010.

Çalışlar, İpek, Biyografisine Sığmayan Kadın, 2021, Everest Yayınları

Çevrimiçi Beyoğlu Tiyatro Turu: www.hrantdink.org

Çok Yaşasın Ölümler, Cahit Irgat, Notos Kitap, 2011.

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 Teşrinievvel 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 Kanunuevvel 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 Teşrinievvel 1931, Sayı: 19.
- Darülbedayi*, 15 Teşrinievvel 1932, Sayı: 32.
- Darülbedayi*, 6 Birinci Teşrin 1930, Sayı: 6.
- Değişen İstanbul*, Ziya Osman Saba, Varlık Yayınları, 1959.
- Dormen Tiyatrosu*, 10. Yıl Dergisi, Yıl 5, sayı 15.
- Dormen Tiyatrosu*, Alamanya'dan Bir Yar Gelir Bize, Yıl: 3, Sayı: 9.
- Dormen Tiyatrosu*, Bay Puntila ve Uşağı Mati, 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 Çok 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 Fotoğraf 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 Züğürtler, Yıl: 2, Sayı: 6.

Dormen Tiyatrosu, Teyzesi-Karaağaçlar Altında, Ekim 1957, Sayı: 1-2.

Dormen Tiyatrosu, Uyy Balon Dünya, 1970.

Dormen Tiyatrosu, Yaygara 1970, Yıl: 14, Sayı: 29-30.

Dünya, 18 Mart 1960

Eleştirmen Gözüyle: Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi, Tiyatro Eleştirmenleri Birliği, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994.

Eleştirmen Gözüyle: Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi III (1990 Sonrası), Gülşen Karakadıoğlu, Filiz Elmas, Arkadaş Yayınevi, 2008.

F. Nihal Kuyumcu, *Köy Oyunlarında Kadının Konumu*, İstanbul Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1994

Geleceğe Perde Açan Gelenek: Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları (3 cilt), Kerem Karaboğa, Yavuz Pekman, Fakiye Özsoysal, Metin Balay, Yapı Kredi Yayınları, 2011.

Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu, Sevdâ Şener, Mitos Boyut Yayınları, 2012.

Genco, Yönetmen: Selçuk Metin, 2021.

Gerçeklerin Düşleri: Tiyatro Düşünceleri, Muhsin Ertuğrul, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, 1993.

Gösteri, Ocak 1985.

Gramofon Çağı, Gökhan Akçura, Om Yayınevi, 2002.

Gülriş Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, Yıl: 1, Sayı: 2.

Güneş, 3 Mart 1983.

Güneşin Sofrasında: Genco Erkal'ın Dostlar Tiyatrosu Serüveni, Ayşegül Yüksel, Kırmızı Kedi Yayınları, 2019.

İstanbul Ansiklopedisi, Reşad Ekrem Koçu, Nurgök Matbaası, 1959.

İstanbul Eğleniyor, İstanbul'un Eğlence Atlası Özlem Kumrular/ Levent Kaya Ocakcan, İBB Büyükşehir Belediyesi İstanbul Kültür ve Sanat Ürünleri Yayınları, 2022.

İstanbul Nasıl Eğleniyordu, Refik Ahmed Sevengil, Alfa Yayınları, 2014.

İstanbul Nasıl Eğleniyordu? (1453'ten 1927'ye kadar), Refik Ahmet Sevengil, İletişim Yayınları, 1998.

İstanbul'un Sayfaları, Murat Belge, Doğan Kitap, 2009.

İstanbul'un Ses'i, Yönetmen: Cengiz Tünay, 2010.

İyi ki Yapmışım, Yönetmen: Selçuk Metin, 2020.

İzrail, Nesim Ovadya, 2023, Kor Kitap

Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı, Ferhan Şensoy, Ortaoyuncular, 1991.

Karagöz, (2 cilt) Cevdet Kudret, Bilgi Yayınları, 2000.

Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, 10. Yıl Özel Sayısı, 1970, Sayı: 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: 40.

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: 35.

Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Hocamın Olgunluk Çağı, 1971.

Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, İnsan Denen Garip Hayvan,
Yıl: 13, Sayı: 50.

Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Kafesten Bir Kuş Uçtu, Sayı:
26.

Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Kuruluş Dergisi, Yıl: 6, Sayı:
32.

Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Küçük Devler, Yıl: 4, Sayı:
29.

Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Maskeli Süvari, 1991.

Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Mikado'nun Çöpleri, Yıl: 4,
Sayı: 29.

Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Muhsin Ertuğrul Program
Dergisi, Yıl: 7, Sayı: 37.

Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Pembe Kadın, Yıl: 3, Sayı:
19.

Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Üç Kız Kardeş.

Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Ver Elini Yeni Dünya, Yıl: 4,
Sayı: 25.

Kent Oyuncuları Aylık Tiyatro Dergisi, Yıl: 14, Sayı 53.

Kent Oyuncuları Kuruluş Program Dergisi, Sayı: 1.

Kıldan İnce Kılıçtan Keskince, Gülriz Sururi, Doğan Kitap, 2016.

Kırkıncı Sanat Yılında Engin Cezzar Kitabı, Gökhan Akçura, Yapı
Kredi Yayınları, 1996.

Kim, Mart 1965.

Küçük Sahne Belgeseli.
<https://www.youtube.com/watch?v=hvzaShHeQOk> (Erişim
tarihi: 18 Eylül 2018)

Küçük Sahne: 1951-1994, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994.

Le Theatre Du Peuple, Albin Michel Yayınevi, 1926

Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e, Sinemadan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul, Efdal Sevinçli, Broy Yayınevi, 1987.

Milliyet, 29 Nisan 1972.

Modern Türkiye'nin Oluşumu, Feroz Ahmad, Kaynak Yayınları, 2012.

Muhsin Ertuğrul, Gökhan Akçura, İBB Büyükşehir Belediyesi
İstanbul Kültür ve Sanat Ürünleri Yayınları, 2023.

Nedim Saban, Haldun Dormen ve Ferhan Şensoy Küçük Sahne'nin
Türkiye Tiyatro Tarihindeki Önemi Anlatıyor.
<https://www.youtube.com/watch?v=30fXLSPwCF0> (Erişim
tarihi: 3 Haziran 2018).

Nedim Saban, Küçük Sahne Performans.
<https://www.youtube.com/watch?v=QPyryLnap0w> (Erişim
tarihi: 23 Haziran 2018).

Nisa Serezli-Aşkıner Anısına, Füsun Balkaya, Balkaya Yayıncılık, 1993.

Nokta, 7 Ekim 1982.

O Günden Bugüne: Anılar, Vasfi Rıza Zobu, Milliyet Yayınları, 1977.

Ortaoyuncular, Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri, 1996.

Ortaoyuncular, Aşkımızın Gemisi Fındık Kabuğu, 1995.

Ortaoyuncular, Çok Tuhaf Soruşturma, 1998.

Ortaoyuncular, Don Juan 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.

Ortaoyunu, (2 cilt) Cevdet Kudret, Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Osmanlı'nın Son Döneminde İstanbul'da Tiyatro ve Çevresi, Yuzo Nagata / Hikari Egawa Dergah Yayınları, 2021.

Oyun, 1 Ağustos 1964, Sayı: 12.

Oyun, 1 Ocak 1964, Sayı: 6.

Oyun, 1 Şubat 1964, Sayı: 7.

Oyun, 16 Mayıs 1964, Sayı: 10.

Oyun, 18 Nisan 1964, Sayı: 9

Oyun, 3 Aralık 1963, Sayı: 5.

Oyun, 3 Kasım 1963, Sayı: 4.

Oyun, 4 Haziran 1964, Sayı: 11.

Oyun, 9 Mart 1964, Sayı: 8.

Oyun, Ekim 1964, Sayı: 15.

Oyun, Haziran 1965, Sayı 23.

Oyun, Sayı: 22.

Oyun, Şubat 1965, Sayı: 19.

Ölmeyi Bilen Adam: Muhsin Ertuğrul, Ayşegül Çelik, Can Yayınları, 2013.

Perde Arkası: Türk Tiyatrosundan Anılar, Burhan Arpad, Doğan Kitap, 2001.

Perde Kapanmasa Görecektiniz: Kâmrân Yüce'nin Arşivinden Kent Oyuncuları'nın Kuruluş Hikâyesi (1959-1986), Deniz Yüce Başarır, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2021.

Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar, Nurhan Tekerek, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

Resmî İdeoloji Sahnede, Esra Dicle, İletişim Yayınları, 2013.

Sahne Tozu, Pınar Çekirge, Bensen Yayınları, 2002.

Sahnede Elli Sene, Ahmet Fehim, Mitos Boyut Yayınları, 2007.

Sahnedен İzdüşümler 1975-2000, Ayşegül Yüksel, Mitos Boyut Yayınları, 2000.

Sanat Olayı, 13 Kasım 1983.

Şehir ve Kültür İstanbul, Ahmet Emre Bilgili, Profil Kitap, 2011.

Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, (1839-1908), Metin And, İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.

Tilbe Saran'ın, Yıldız Kenter'in Cenaze Merasimindeki Konuşması.
<http://www.tilbesaran.com.tr/haberler/yildiz-kenter-omrunu-tiyatroya-adamis-bir-destandihttps://tiyatronline.com/>
(Erişim tarihi: 19 Kasım 2019)

Tiyatro 1963, Tiyatro Yıllığı, Yıl: 1, Sayı: 1.

Tiyatro 70, Sayı: 2, 1970.

Tiyatro 70, Sayı: 3, 1970.
Tiyatro 70, Sayı: 6, 1970.
Tiyatro 70, Sayı: 9, 1970.
Tiyatro 71, Sayı: 1, 1971.
Tiyatro 71, Sayı: 10, 1971.
Tiyatro 72, Sayı: 11, 1972.
Tiyatro 72, Sayı: 16, 1972.
Tiyatro 72, Sayı: 2, 1972.
Tiyatro 72, Sayı: 3, 1972.
Tiyatro 72, Sayı: 4, 1972.
Tiyatro 72, Sayı: 5, 1972.
Tiyatro 72, Sayı: 7, 1972.
Tiyatro 72, Sayı: 8, 1972.
Tiyatro 72, Sayı: 9, 1972.
Tiyatro 73, Sayı: 15, 1973.
Tiyatro 73, Sayı: 16, 1973.
Tiyatro 73, Sayı: 17, 1973.
Tiyatro 73, Sayı: 19, 1973.
Tiyatro 74, Sayı: 22, 1974.
Tiyatro 74, Sayı: 23, 1974.
Tiyatro 74, Sayı: 25, 1974.
Tiyatro 75, Sayı: 27, 1975.

Tiyatro 75, Sayı: 30, 1975.

Tiyatro 78, Sayı: 45, 1978.

Tiyatro 79, Sayı: 46, 1979.

Tiyatro 79, Sayı: 47, 1979.

Tiyatro Benim Hayatım: Yıldız Kenter'in Hayat Hikâyesi, Dikmen Gürün, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Tiyatro Yıllığı 1, Kâmrân Yüce, Kent Yayınları, 1973.

Tiyatromuzda Tarih Konuşmaları I - Kerem Karaboğa.
<https://www.youtube.com/watch?v=7xTe6dLYNjQ> (Erişim tarihi: 9 Haziran 2021).

Tiyatromuzda Tarih Konuşmaları VIII - Lisansüstü Öğrencileri Anlatıyor.
<https://www.youtube.com/watch?v=ws0hZGxz294> (Erişim tarihi: 9 Haziran 2021).

Türk Modernleşmesi, Şerif Mardin, İletişim Yayınları, 1997.

Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi, M. Nihat Özön, Baha Dürder, Remzi Kitabevi, 1967.

Türk Tiyatrosu Tarihi, Refik Ahmet Sevensil, Alfa Yayınları, 2015.

Türk Tiyatrosu, Hasan Erkek, Müzeyyen Buttanrı (ed.), Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2019.

Türk Tiyatrosu, Sayı: 362, 1965.

Türk Tiyatrosu, Sayı: 61, 1935.

Türk Tiyatrosu, Sayı: 62, 1935.

Türk Tiyatrosu, Sayı: 63, 1935.

Türk Tiyatrosu, Sayı: 64, 1935.

Türk Tiyatrosu, Sayı: 65, 1935.

Türk Tiyatrosu, Sayı: 66, 1935.

Türk Tiyatrosu, Sayı: 67, 1936.

Türk Tiyatrosunda İstanbul, Bünyamin Sürmeli, İBB Büyükşehir Belediyesi İstanbul Kültür ve Sanat Ürünleri Yayınları, 2022.

Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, Sevinç Sokullu, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.

Türk Tiyatrosunun Evreleri, Metin And, Turhan Kitabevi, 1983.

Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi, İsmail Cem, Cem Yayınevi, 1974.

Ulus, 13 Ekim 1957.

Varlık, 15 Kasım 1962.

Vatan, 9 Ekim 1957.

Ve Perde İndi, Pınar Çekirge, Kanon Kitap, 2021.

www.ortaoyuncular.com/tr.

www.sakm.net

Yapısalcılık ve Bir Uygulama: Melih Cevdet Anday Tiyatrosu, Ayşegül Yüksel, Gündoğan Yayınları, 1996.

Yaşamlarını Tiyatroya Adanlar, Adem Dursun, Pia Yayınları, 2010.

Yeni Sabah, 16 Ekim 1960.

Yeni Sabah, 3 Ekim 1953.

Yıldızların Altında Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Eğlence Yaşamı, Gökhan Akçura, Yapı Kredi Yayınları, 2022.

Yön, 23 Ekim 1964.

Zobu, Vasfı Rıza, O Günden BuGüne, 1977, Milliyet Yayınları

Görüşmeler

Kişi Adı	Görüşme Tarihi
Ali Poyrazoğlu	13 Eylül 2020
Behzat Uygur	4 Ağustos 2020
Duygu Sağıroğlu	14 Mayıs 2019
Ferhan Şensoy	20 Mart 2017 ve 29 Mart 2019
Fusun Erbulak	23 Mayıs 2019
Genco Erkal	27 Temmuz 2019
Göksel Kortay	17 Haziran 2019
Güner Özkul	6 Haziran 2019
Haldun Dormen	25 Haziran 2019 ve 19 Eylül 2020
İzzet Günay	12 Eylül 2020
Mehmet Birkiye	16 Ağustos 2019
Nevra Serezli	18 Mayıs 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

Yavuz Pekman 10 Ağustos 2019

BÖLÜM 6

BİREYSEL VE KOLEKTİF HAFIZA BAĞLAMINDA CENGİZ AYTMATOV’UN KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

GÖKÇE YOĞURTÇU¹
BANU ERDOĞAN ÇAKAR²

Giriş

İnsanın hafıza sahibi oluşu, sosyal varlık olarak deneyimlerini biriktirmesine ve bu birikimleri üzerine geleceğini şekillendirmesine izin vermektedir. Geçmişin aktif biçimde nasıl hatırlandığı, geçmiş deneyimlerin bugün ve gelecek için yeniden üretilmesine ve anlamlandırılmasına yol açmaktadır. Böylelikle hafıza aracılığıyla dünya düzenli bir biçimde temsil edilebilmektedir. Bu temsil biçimleri aynı zamanda ait olduğumuz toplum tarafından inşa edilen, sürdürülen ve aktarılan ortak bellek alanlarından miras yoluyla devralınmaktadır. Bu mirasın kuşaktan kuşağa aktarım sürecinde insanın ürettiği her bir eser de bireysel ve kolektif hafızada

¹ Doç. Dr., Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Bişkek, gokce.yogurtcu@manas.edu.kg., ORCID: orcid.org/0000-0002-2404-3908

² Yrd. Doç. Dr., Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema, Bişkek, banu.erdogancakar@manas.edu.kg, ORCID: orcid.org/0000-0002-0632-5098

var olanlarla etkileşim içindedir. Bu bağlamda insanın iç dünyasının yansıması olan sanat eserlerinde bireysel ve kolektif hafızanın izini sürmek mümkündür.

Edebiyat ve sinema bu aktarımın en güçlü taşıyıcısı olarak hafıza ve tarih kesişiminde önemli katkılar sunmaktadır. Bu bağlamda özellikle travma ve savaş gibi dönemlerde üretilen eserler, tarihsel belleğin yeniden inşa edilmesine ve düşünsel gözleme izin vermektedir. Bu gözlem, aynı zamanda her bireyin geçmişin belirli bir anıyla kurduğu duygusal bağı yeniden kurmakta ve belirli dönemlerde geçmiş zamanlara yönelik eğilimin yeniden ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Özellikle geçmişin travmatik olaylarıyla yüzleşme ihtiyacına yönelik dönüştürücü bir işlev üstlenen bu anlatılar, bastırılmış deneyimlerin sorgulanmasına da olanak tanımaktadır. Bu bağlamda edebiyat ve sinema, tarihin tekil ve bütüncül bir yapı olarak algılanmasını da giderek aşındırarak geçmişin farklı hatırlama biçimleri üzerinden yeniden anlamlandırılmasını sağlamaktadır.

Bu bağlamda, Dünya edebiyatının ve Türk dünyasının en önemli isimlerinden olan Cengiz Aytmatov, bilgeliği, iyiliği ve varoluş etiğini merkeze alarak sunduğu eserlerinde, bireysel ve kolektif hafızanın toplumsal bir anlatıya dönüşmesine önemli katkılar sunmuştur. Aytmatov'un çocukluk ve gençlik yıllarının Stalin dönemindeki büyük tasfiyeye ve II. Dünya Savaşı dönemine denk gelmesi sebebiyle hayatı zorluklar içinde geçmiştir. Bu nedenle Aytmatov'un eserleri, acı ve hüznün yanı sıra adalet, dürüstlük, merhamet, doğaya ve varoluşa sorumluluk gibi erdemlerle örülmüştür.

Bu çalışmada, Cengiz Aytmatov'un kişiliği ve edebi eserleri, bireysel ve kolektif hafızanın etkileşimi bağlamında ele alınmaktadır. Yazarın yaşam öyküsü ve eserleri arasındaki etkileşim, özellikle trajik acıların, sevgi ve umudun, değerlerine ve

geleneklerine yabancılaşmanın işlendiği eserleri ve sinemaya uyarlanmış filmleri üzerinden sunulmaktadır.

Bireysel ve Kolektif Hafıza Etkileşiminde Aytmatov Eserleri

İnsanın karar alması, seçmesi, düşünmesi diğer bir ifade ile bilinç sahibi olması, bir hafızaya sahip olması ile ilişki içerisindedir. Hafıza sahibi oluşu, başka hiçbir canlıda bulunmayan insana dair bir geçmiş oluştururken, yine onun geleceğine izlenim ve deneyim biriktirmesini sağlamaktadır. Nitekim insanların geçmişi aktif biçimde nasıl hatırladıkları, geçmişin bugün ve gelecek için yeniden üretilmesine aracılık etmektedir. Dolayısıyla insan hafızası, geçmişte yaşananların korunduğu birikim, hatıra ve değerler alanı olarak karşımıza çıkarken, aynı zamanda bugünün ve geleceğin algılanışını belirleyen etkin bir anlamlandırma alanına sahiptir (Taşdelen, 2015:117). Böyle bir alanda insanın ürettiği her bir eser de hafızada var olanlarla etkileşim ve temas halindedir. Bu bakış açısıyla özellikle insanın iç dünyasının yansıması olan sanat eserlerinde kişisel ve kolektif hafızanın izini sürmek yaşanan bireysel ve kolektif deneyimlerin bugüne nasıl yansıdığını ve yaşananların nasıl anlamlandırıldığını görünür kılmaya imkân sunmaktadır.

20. yüzyılın seçkin yazarlarından, Kırgız yazar Cengiz Aytmatov'un çocukluk ve gençlik yıllarının Stalin dönemindeki büyük tasfiyeye ve II. Dünya Savaşı dönemine denk gelmesi sebebiyle hayatı zorluk içinde geçmiştir. Bu nedenle Aytmatov'un eserlerini, yakınlarının kayıpları ve toplumda yaşanan trajik olaylar ile örülü hayatından ayrı düşünmek mümkün değildir. Aytmatov ilk büyük kaybını, babası Torekul Aytmatov'un milleti için çalıştığı 34 yıllık hayatının, 1937 yılında "halk düşmanı" suçlamasıyla sona erdirilmesiyle yaşamıştır (Akmataliev, 1991:8). Aytmatov'un, "1937 yılı başlarında sürgünler başladı. Küçük yaşta bile olayların ne kadar korkunç olduğunu anlıyorduk. Birden bire çevremizde

tanıdığımız biri kayboluveriyordu. Ağustos ayında babam ısrarla yazlıktan şehre gelmemizi istemişti. Sanki bir şeyler hissediyordu. Son zamanlarda çok dalgındı. Zihni çocukları ve karısını güvende nasıl yaşatacağını düşünmekle meşguldü. Çıkış yolunu bizi akrabalarımızın yanına göndermekte buldu. Bizim için tek güvenli yer babamın köyü Şeker'di. 1 Eylül 1937 gününü asla unutmuyorum. Gece saat 2 civarıydı. Neden bilmiyorum ama babamı orada son kez gördüğümü anlamıştım” sözleri babasını gördüğü son güne dair hafızasında geriye kalanlar olmuştur. Babasının kaybının ardından üzücü olaylar onu ve ailesinin peşini bırakmamıştır. “Babam tutuklandıktan sonra Moskova'dan Şeker'e döndüğümüzde ailenin sorumluluğunu 25 yaşındaki amcam aldı. Ama o kadar sık sorguya çağırıyorlardı ki, bize bakmak için çalışamıyordu bile. 1937 yılının bir sonbahar gününde emniyetten 3 kişi gelip onu aldı. O gecedan sonra da bir daha görmedik” sözleri Stalin tasfiyelerinin aralıksız devam ettiğinin kanıtı niteliğindedir (Aytmatov, 2011:11, 29, 31). O, 9 yaşında babasını ve amcasını kaybeden Aytmatov'un yaşadıklarını 52 yaşına geldiğinde *Gün Olur Asra Bedel* romanıyla yeniden yorumlamıştır. Bu yorum bireysel ve kolektif hafızanın harmanlanmasıyla yapılmıştır. Sosyal bir varlık olan insanın hafızasında sadece kendi “an”ları toplanıp, saklanmamaktadır. Toplumu oluşturan diğer bireylerin kişisel deneyimleri ve toplumsal olarak yaşananlarla birlikte bireyin hafızası, zaman içerisinde sosyal bir depolama alanına dönüşmekte ve geçmişe dair kamusal söylemlerin, anlatıların ya da imgelerin karşılık geldiği toplumsal belleğin yapı taşlarını oluşturmaktadır (Olick, 2014:201).

9 yaşında henüz sahip olamadığı bu toplumsal bilinç, zaman içerisinde diğer herkes gibi onda da şekillenmiştir. Bu birikimle de babası ile aynı kaderi yaşayan *Gün Olur Asra Bedel* romanında Abutalip kahramanını kaleme alırken, dönemin düzenini yani ilişkisinde Stalin tasfiyelerini eleştirmiştir. Abutalip'in mücadelesi, savaş sonrası baskı, ölüm gibi konular üzerinden okuyucuyu

zamanın göreceliği üzerine düşündürmüştür (Vasilyeva, 2015:95). Sistemi, 1966 yılında çıkardığı *Elveda Gülsarı* hikâyesiyle de eleştirmiştir. *Elveda Gülsarı* Aytmatov'un Sovyet dönemini bir at üzerinden anlattığı simgesel bir hikâyedir. Atın başından geçenleri anlatırken dönemin ekonomik, siyasi problemlerini ele almıştır. Gençliğini devrime adanmış insanların geçmişleri ile hesaplaşmaları, siyasi rejimlerin hayatlarına nasıl müdahale edip onları mutsuz ettiğini okuyucusu ile paylaşmıştır.

Aytmatov yazdığı eserleriyle sadece hayata dair hikâyeleri paylaşmakla kalmamış, *Gün Olur Asra Bedel* eseri ile literatüre “mankurtlaşma” kavramını kazandırmıştır. Tarihine, geleneklerine, diline yani genel olarak kutsalına sahip çıkmayanların mankurtlaştıklarını ifade etmiştir. Eseriyle literatüre sağladığı bu büyük katkının temeli *Beyaz Gemi* adlı romanına dayanmaktadır. Aytmatov, 1970 yılında yayımladığı romanında mankurtlaşmanın sonuçlarını okuyucusu ile paylaşmıştır. 7 yaşındaki bir Kırgız çocuğunun hayalleri ve yaşadığı dramın konu alındığı eserde, dedesi ile yalnız yaşayan çocuğun içinde bulunduğu toplumun acımasız, sert ve ahlaki duygulardan yoksunluğu gözler önüne serilmiştir. *Maral ana* gibi halk efsaneleri ile insanların artık atalarına saygı duymadığını, kendine yabancılaştığını, kültürüne sahip çıkmadığını, romanın kahramanlarından Orozkul'un yaşadığı olaylar üzerinden gözler önüne sermiştir. Yapılan tüm kötülüklere küçük çocuk ancak hayallerinde karşılık verirken hikâye trajik bir sonla, sistem karşısında çocuğun çaresiz kalması ve ölmesi ile bitmiştir (Ukubayeva, 2018:45).

Hikâyenin kahramanı olan çocuk Aytmatov'un çocukluğunu hatırlatmaktadır. Aytmatov, çocukluğu deyince aklına ilk babaannesinin geldiğini “*Çocukluğumu hatırladığımda ilk aklıma*

gelen kafasında eleçeğiyle³ babaannem Ayımkan. O eğitimsiz olmasına rağmen oldukça kültürlü ve pratik zekâlı bir kadındı. Bu yüzden de tüm köy halkı ona saygı gösterip severdi” sözleri ile ifade etmiştir (Aytmatov, 2011:8). Aytmatov’un hiç de kolay geçmeyen çocukluk yıllarını söylediği türkülerle, anlattığı masallarla güzelleştiren babaannesini olmuştur (Aytmatov, 1978:158). Eserdeki çocuğun mutlu olduğu anlar kurduğu hayallerken, Aytmatov’un mutlu olduğu anlar babaannesinin ona söylediği şarkılar ve anlattığı masallar olmuştur. Babaannesinin anlattığı masallarla, söylediği türkülerle büyüyen Aytmatov o günlerin hakkını vermiş, sözlü halk edebiyatından faydalanmış ve Kırgız edebi dilini ustaca kullanmıştır. Sık sık başvurduğu metaforik anlatımlar, yaptığı kinayeler ile kaleminin gücünü yazdığı her öyküde hissettirmiştir. Ayrıca akıcı üslubu ve öykülerindeki kırılmalarla okuyucusunu sıkmadan merakla okumaya teşvik etmiştir (Varonov, 1976:9).

Aytmatov *Gün Olur Asra Bedel* romanında kahraman sürekliliği yaparak, ana kahramanlardan Abutalıp’ın yaşadığı trajediyi 1990 yılında yayımladığı *Cengiz Han’a Küsen Ak Bulut* adlı öyküsünde ele almaya devam etmiştir. Okurun hafızasında zaten yer etmiş kahraman üzerinden sistem eleştirisine anlatısal derinlik kazandırmıştır. *Cengiz Han’a Küsen Ak Bulut* öyküsünün de *Gün Olur Asra Bedel* romanında olduğu gibi fantastik ve mistik yönü vardır. Öyküde güzel ahlak, iyi insan, etik gibi konuları ele almıştır. Aytmatov bunu 1986 yılında yayımlanan *Dişi Kurdun Rüyalari* adlı romanında da yapmıştır. Bu romanın kurgusal yapısı, iç içe olan birden fazla hikâyesi ile yazarın diğer eserlerinden biraz farklı olsa da ele alınan konular diğerleri ile paralellik göstermektedir. Hikâyeler insanın tek gayesinin iyi bir insan olması gerektiği ve iyi bir insan olabilmenin çok zor olduğu düşüncesi üzerine kurulmuştur (Ukubayeva, 2018:48). Aytmatov idealize edilen sosyalist sistemde

³ Kırgız kadınlarında saygı duyulan yaşlıların statü göstermek için taktığı bir tür başlık

görmezden gelinen alkol ve bağımlılık problemine, kazanma hırsının insanlığa neler kaybettirdiğine değinerek toplumsal gerçekçilik akımına uygun olarak hayatı gerçek boyutları ile ele almıştır. Elbette ki toplumun yozlaşmış yönlerini de buna dâhil etmiştir (Ukubayeva, 2017:247, 264).

Aytmatov'un gençliği, ülkesinin en sıkıntılı dönemlerinden biri olan yeni siyasi sistemin başlangıcına denk gelmiştir. II. Dünya Savaşı'nın SSCB üzerindeki etkileri, gençleri de etkilemiş, köydeki yetişkin erkeklerin savaşta olması sebebiyle gençlerin çalışması kaçınılmaz olmuştur. Aytmatov da henüz on dört yaşındayken köyünde sekreterlik, tarım makinelerinin sayımı, vergi tahsildarlığı, postacı gibi işlerde çalışmak zorunda kalmıştır (Astafeva, 1979:7). Savaş sürecinde yaşanan açlığı, kadınların ve çocukların yaşadıkları zorluğu izleyiciye 1963 yılında yayımladığı *Toprak Ana* eseriyle anlatmıştır. *Toprak Ana* savaş dönemini anlatan en iyi eserlerdendir. Bu eserinde savaşta yaşanan kayıplara, halkın trajik olaylara bakış açısını doğa ile Tolgonay'ın sembolik diyalektiğinde ustaca yansıtmıştır (Varonov, 1976:128). Eserde savaş karşıtlığı, yaşam alanlarına yapılan ihlal eleştirileri ve kadınların yaşadıkları kayıplara rağmen mücadeleci ruhu öne çıkan konular olmuştur. Sade bir dil ile kaleme aldığı eserinde, oğullarını ve eşini askere gönderen Tolgonay üzerinden toplumda savaş öncesi ve sonrası yaşanan iki tablo çizmiştir. 1975 yılında yayımlanan *Erken Gelen Turnalar* romanında da savaşta yaşananları bir kez daha hatırlamış, hatırlatmıştır. Eserdeki kahramanlar savaş dönemindeki Aytmatov ile akrandır. Aytmatov, on beş yaşındayken yaşadıklarından etkilenecek yazdığı bu eserini o zaman on beş yaşında olan oğlu Asgar'a ithaf etmiştir.

Aytmatov, okuyucusuna toplumsal gerçekçilik bakış açısı ile uyumlu olarak eserlerinde çelişkileri ve tezatlıkları olan bir dünya sunmuştur. Bu dönemin yaratılmak istenen Sovyet insanı modeline uymasa da o hayatın tek amacının çalışmak olmadığını, ideal olana bu şekilde kavuşulamayacağını kaleme aldığı aşk öyküleri ve trajik

olaylar ile göstermeye çalışmıştır. Ayrıca çalışan insanlar arasında da kötülerin olabileceğini yarattığı kahramanlar aracılığıyla okuyucusuyla paylaşmıştır (Varonov, 1976:85). Bir taraftan savaşlar yaşanırken, diğer taraftan insanlar âşık olmaya, birbirlerini sevmeye devam etmiştir. 1957 yılında yayımlanan *Yüz Yüze* adlı eserinde savaş anında bile aşkın yaşanabileceğini, sevmenin ne kadar değerli olduğunu vurgulamıştır. Eserin konusu genel olarak savaş dönemi sık sık yaşanan asker kaçakları ile ilgilidir. Okuyucuya bir asker kaçağını eşinin gözünden anlatmıştır. Yazar bu eserde yapmış olduğu psikolojik çözümlemeler ile okuyucunun empati duygusunu harekete geçirmiştir. Aytmatov, savaşlardan bağımsız olarak da daha güncel hikâyelerde insan hallerini anlatan eserler kaleme almıştır. 1961 yılında hikâye türünde yayımlanan *Kırmızı Yazmalı Kavağım* eseri bunlardan biridir. Aytmatov bu eserde sevgi, emek, sorumluluk ve ahlaki seçimlerimiz üzerinden erdemlerin önemini gözler önüne sermiştir (Aytmatov, 2011:88).

Aytmatov'un tüm çabası hayatın gerçek anlamına temas etmektir. Bu nedenle eserlerindeki bilgelik ve erdemler daha çok felsefî bir zemine dayanmaktadır. Sık sık çelişkiler, çatışmalar kullanarak insanın benliğini, düşünce sistemindeki derin mekanizmaları, toplum kurallarını ve evrensel felsefi-ahlaki değerleri ele almıştır (Alımbekov vd. 2004:3-4). Edebiyat dünyasına kaleminin gücünü hissettirdiği eseri olan *Cemile* romanı, toplumsal kuralları alışılmışın dışında sorgulayarak dikkat çekmiştir. Eser, genç bir Kırgız kızının ataerkil toplumda yaşamaya cesaret gösterdiği yasak aşkı konu almıştır. Aytmatov Cemile karakterini köylerindeki bir gelinden, Daniyar'ı ise köylerine Kazakistan'dan gelen bir gençten esinlenerek yazmıştır. Aytmatov bu durumu “*O yıllarda kitap yazacağımı bile düşünmüyordum, bilseydim daha çok şey öğrenirdim*” sözleri ile açıklamıştır (Aytmatov, 2011:91). Kırgız geleneklerinde boşanmak tasvip edilen bir durum olmamıştır. Günümüzde kabul görse de eserin yayımlandığı 1958 yılı dikkate

alındığında, *Cemile* romanı konusuyla bu geleneğe bir başkaldırı niteliğindedir. Öyle ki Gaçev (1965:3), Daniyar'ın kahramanlığı ve Cemile karakterinin gelişimini Rönesans'taki birey-ataerkil toplum ve Shakespeare trajedileri-antik çatışmalarına benzetmiştir. Bu eserde tüm dünya edebiyatının okunabileceğini, tüm dünya edebiyatının bu eserde olduğunu vurgulamıştır.

Aytmatov Kırgız kültürünü eleştirirken, bunu değerlerinden uzaklaşmadan, kültürene yabancılaşmadan yani mankurtlaşmadan yapmıştır. Kültürel aidiyet ile eleştiri arasında dengeli bir duruş göstermiştir. O, ilk eserinden itibaren geniş yelpazeli hayatların yer aldığı, dramın, trajedinin, bitmek bilmeyen olasılıkların var olduğu memleket kokusunun sindiği öyküler kaleme almıştır (Alimbekov vd. 2004:3). Kendi toplumuna ait mitleri anlatısına dâhil etmesi bu durumun örneklerinden biridir. Mitler, bir topluluğun kökenini anlatmakla kalmaz aynı zamanda ulaşılması gereken ahlaki değerler, duygular ve davranışlar da sunar. Mitler ve kimlik anlatıları, semboller ya da ritüeller gibi kolektif belleğin diğer öğeleriyle güçlü bir bağlantı kurar (Lopez, 2025:2). Aytmatov da eserlerinde yer verdiği mitler aracılığıyla kültürel belleğin taşıyıcılığını yapmıştır (Assmann, 2001:55). *Beyaz Gemi* adlı eserinde Kırgızların türeyişinden başlayarak, Kırgız halkının kurtarıcısı olarak konumlandırılan Maral Anaya, Kırgızlar için doğadaki her şeyin sahibinin olduğu inanışına, ayın, ateşin, suyun kutsallığına yer vermiştir. 1977 yılında yayımlanan *Deniz Kıyısında Koşan Ala Köpek* adlı eserinde hikâyeyi sudan yaradılış miti ile başlatmıştır. Türk mitolojisine göre evrenin başlangıcında yalnızca uçsuz bucaksız bir su vardır. *Beyaz Gemi* eserinde olduğu gibi doğa-insan ilişkisi üzerinden ilerleyen *Deniz Kıyısında Koşan Ala Köpek* hikâyesinde de ana kahramanlardan biri çocuktur. Hikâye çocukların toplum için ne kadar önemli olduğu fikri üzerine kurgulanmıştır. Kültür aktarımında geçmişten geleceğe köprü olan çocuk vurgusu tesadüf değildir. Yine mitolojiden yararlandığı bir

diğer eseri *Kassandra Damgası* 'dır. Aytmatov, 1994 yılında roman türünde yayımlanan eserinde diğer eserlerinden farklı olarak Antik Yunan mitolojisinden beslenmiştir. Kassandra mitinin konusuna bakıldığında erkeğin tercih edilmemesi sonucunda geleceği gören ama kimsenin söylediklerine inanmaması ile cezalandırdığı kadın figürü karşımıza çıkmaktadır. Eserde dünyanın yaşanılabilirliğini yitirdiğini, teknolojik gücümüz arttıkça bir o kadar da insanlığımızdan uzaklaştığımızı ve bu süreçte yitirdiğimiz değerleri okuyucu ile paylaşılmıştır. Aytmatov, eserinde fantastik ve gerçek olayları sentezleyerek evrensel problemlere insan odaklı yaklaşmıştır. Evrensel bakış açısı sayesinde toplumun problemlerini modern dünyanın gerçekliği doğrultusunda sadece edebi bir eser olarak değil sosyo-politik olarak ele almıştır. Üstelik bunu yaparken sadece değinmekle kalmayıp, okuyucu da yönlendirmiştir. Onu diğer yazarlardan ayıran bir diğer yönü de kendi görüşünü açıkça belirtip, okuyucuyu da bu yönde doğru yola yönlendirmesi olmuştur. Bu yönü ile sadece Sovyet halk edebiyatına değil dünya edebiyatına da yeni bir sanat anlayışı getirmiştir (Ukubayeva, 2017:247, 264).

Aytmatov'un sanat anlayışı eserlerinin tamamında hep aynı duyarlılıkta olmuştur. Bu yönüyle de topluma ilk eserlerinden itibaren sıradan olmayan diyalektikleri, ahlaki norm ve değerleri barındıran eserler kazandırmıştır. Gerçek hayattan kesitlerle, önemli problemleri ve yaşanan çatışmaları felsefi bir düşünce tarzı ile kaleme almıştır (Varonov, 1976:30,79). Aytmatov'u özel kılan bu duyarlı sanat anlayışı, onun ne kadar vizyon sahibi bir kişiliğe sahip olduğunu da göstermiştir. O dönem hiç değinilmeyen sosyal problemlerden, insan ve doğa ilişkisinden, insanların çevreye verdikleri zararlardan bahsederek edebiyatta daha önce yer almayan ama günümüzde gündemi oldukça meşgul eden global problemleri ele almıştır. *Gün Olur Asra Bedel*'de yazar, dünyayı ilgilendiren doğanın tahribatı problemini Aral Gölü'nün kuruması üzerinden ele almıştır. Tanrı Dağlarında geçen romanda kapitalist sistemin insan

olmanın üzerindeki olumsuz etkisi gözler önüne serilmiştir. İnsan olma odaklı bakış açısını 1977 yılında okuyucu ile buluşturduğu *Fuji Yama* teatral eserinde de sürdürmüştür. İnsanın iç dünyasını, vicdanını, sorumluluklarını, iyi insan olmak için verdiği mücadeleyi Japonya'daki Fuji Yama dağı üzerinden aksettirmiştir. Aytmatov bu metaforik anlatımıyla erdemli insan olmanın zorluğunu ve yüceliğini anlatırken, kötülükler karşısında susanın da kötülüğü yapan kadar günahkâr olduğunu vurgulamıştır.

Aytmatov'u özel kılan bir diğer özelliği de iki dilde Kırgızca ve Rusça eser üretebilmesi olmuştur. Süreç içerisinde vakit ayırıp kendi tercüme edemese de ilk yıllarda kitaplarını bizzat kendisi tercüme etmiştir. Tercüme yaparken yaşadığı süreci Aytmatov *“Eğer kitabı Kırgızca yazdıysam Rusçaya, Rusça yazdıysam Kırgızcaya tercüme ediyorum. Bunu yaptıktan sonra her iki çalışmadan da derin bir tatmin duymalıyım. İkisi de bende aynı hazzı uyandırmalı. Bu yaptığım şey bence yazarın dilini zenginleştirmek için son derece önemli bir iş”* sözleri ile ifade etmiştir (Aytmatov, 1967:17). *“Kader bana iki dilde yaşama ve çalışma imkânı hediye etti. Biri anadilim Kırgızca, diğeri 18. yüzyıldan beri sıkı bağlarımız olan Rus halkının dili, Rusça. Bir dil bilmenin ne kadar önemli olduğunu daha 5 yaşında ilk tercüme yaptığımda anlamıştım”* sözleri ile iki dilli olmanın edebi bir zenginlik kaynağı olduğunu ifade etmiştir (Aytmatov, 2011:18,22). Kendi dilinin güzelliğini başka bir dilde anlatmak yeterince zorken, üstüne bir de yazarın tarzını kaybetmeden bir eseri tercüme etmesi en zordur. Zaman zaman söz sanatları çeviri yapılan dilde karşılığını bulamayabilir. Tüm bu zorluğa rağmen Aytmatov bunu başaran, iki dille de yazabilen, çağdaş edebiyat içinde özgün bir konum edinmiş bir yazardır. Her iki dili de çok iyi konuşan ve ikisini de ana dili olarak kabul eden Aytmatov için bu durum sıradanlaşmıştır. *“Çocukluğundan itibaren doğal olarak insanlar ana dil olarak kabul ettiği dile doğru yöneliyor. Kendi tecrübemden bahsedecek olursam benim için hiçbir*

zaman Rusça Kırgızca'dan daha az ana dilim olmadı. Çocukluğumda ve tüm hayatım boyunca bu böyle oldu” sözleri ile iki dille yazmayı kendi açısından değerlendirmiştir (Aytmatov, 1978:151). Bu düşüncesi eserlerine de yansımıştır. 1961 yılında yayımlanan *İlk Öğretmen* hikâyesi Sovyet dönemi için tipik olan iki dilin, iki kültürün Sovyet toplumu ve Kırgız kültürünün sentezini gösterir niteliktedir. Aytmatov bu sentezi ustaca yapmıştır (Perotto, 2017:111).

Aytmatov, iki dilli olmayı zenginlik olarak görmesinin yanı sıra sonraki yıllarda düşünce dilinin Kırgızca olduğunu *“Bazı eserlerimi önce Rusça yazdım daha sonra Kırgızca'ya çevirdim. Ancak her birinin bir Kırgız eseri olduğuna hiçbir şüphem yok”* sözleri ile belirtmiştir (Aytmatov, 1988:8). Aytmatov ait olduğu toprakların maddi ve manevi tüm zenginliklerini, acılarını, kayıplarını eserleri ile ölümsüzleştirmiştir. O halkından, ülkesinden beslenmiştir (Alımbekov vd. 2004:6). Zaten kahramanlarına verdiği isimler bile eserlerinin Kırgız kültürünün bir parçası ve taşıyıcısı olduğunu göstermektedir (Marçevskaya, 2011:160). Aynı zamanda halk ve klasik Kırgız edebiyatının geleneklerinden beslenmiştir. Bu nedenledir ki Aytmatov'un eserlerini ve sanatsal kişiliğini anlayıp, analiz edebilmek için onun kültürel değerlerini ve dünya görüşünü de idrak etmek gerekmektedir (Varonov, 1976:217).

Aytmatov'un tüm eserleri hem Kırgızcaya hem Rusçaya çevrilmiştir. Kendisinin yapmaya vakit bulamadığı çevirileri genelde A. Cakıpbekov tarafından tercüme edilmiştir. Cakıpbekov Aytmatov'un köylüsüdür. Onu çok iyi tanıdığı, düşüncesini, tarzını yakından bildiği için bu durum ona bir nevi avantaj sağlamıştır. Ancak Sadıkov Aytmatov'un eserlerinin dilinin ağır olduğunu ve Kırgız edebiyatında ilk kez böyle söz sanatı olan, zor cümlelerin kullanıldığını belirtmiştir. Bu noktada Aytmatov'u Tolstoy'a benzetmiştir (Sadıkov, 1970:172). Üslup olarak morfoloji, fonetik gibi özellikleri değişmese de iki dilli yazarlarda zamanla kelime

haznesi değişmektedir. Sadıkov'un bahsettiği zorluk bu olsa gerek. Ancak Aytmatov buna kendince bir çözüm geliştirmiştir. Eserlerini yazarken bazı Kırgızca kelimeleri tercüme etmemiştir. *Ayıl*⁴, *kuray*⁵ gibi kelimelerin Rusça karşılığını yazmak yerine metin içinde dip not ile açıklama yapmıştır. Bazı kelimeler o dile aittir, milli ruhu taşır. Bu nedenle tercüme edildiğinde aynı anlamı, duyguyu vermeyebilir. Aytmatov da bu dokuyu korumak amacıyla böyle bir tercih kullanmıştır.

Nasıl ki Puşkin, Goethe kendi döneminde yeni bir filolog nesli ortaya çıkardı ve bu günümüzde de devam ediyorsa, Aytmatov'un da sanatsal kişiliği günümüzde geçerliliğini yitirmemiştir. Onun sanatına yönelik yapılan çalışmalarda bu sık sık dile getirilmiş ve yurtdışında yüzlerce edebiyat eleştirmeni tarafından eserleri övgüyle değerlendirilmiştir. (Ukubayeva, 2017:4). Tüm dünyada ses getiren eserleri 150'yi aşkın dile çevrilmiştir. Öyle ki 1974 yılında UNESCO diğer dillere en çok tercüme edilen eserlerin Aytmatov'a ait olduğunu bildirmiştir. Bu açıdan bakıldığında Aytmatov Kırgızların en büyük kültürel temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Aytmatov sadece kendi halkı için değil icra ettiği işlerle, yaratıcı yönüyle, geleceğe olan inancıyla tüm insanlığa hizmet etmiştir (Alımbekov vd. 2004:58). Cengiz Aytmatov'un ince, lirik dünya görüşü ile yazdığı, tutkulu, derin içerikli eserleri sadece Kırgız edebiyatında değil dünya edebiyatında da değerli bir yer edinmiştir.

Cengiz Aytmatov'un Eserlerinin Sinemadaki Uyarlamaları

Kırgız sinemasında avangart bir yazar olarak adını yazdıran Aytmatov, kültürün etkin taşıyıcı araçlarından biri olan sinema aracılığıyla da Kırgız sinemasında yerini almıştır. Aytmatov'un sinemaya ilk teması Kruşçev yönetiminde yaşanan "Çözülme"

⁴ Köy

⁵ Tarlalarda biten gereksiz ot

dönemine denk gelmiştir. Stalin normlarının hayatın tüm alanını etkilediği, hatta engellediği, Sovyet komünizminin en sert yaşandığı 50'li yıllarda edebiyat dünyasına girdiği düşünüldüğünde, görece özgürlüklerin yaşandığı “Çözülme” döneminde sinema alanında varlık göstermesi şanslı olarak yorumlanabilir (Varonov, 1976:40). Bu yıllar Kırgız sinemasının ortak yapımlarla varlık göstermeye başladığı yıllara tekabül etmektedir. Bu noktada Aytmatov'un eserlerinin beyaz perdeye yansıtılması Kırgız sinemasının kendi tarzını bulma sürecinde etkili olmuştur. İlerleyen yıllarda Kırgız sinemacıları kendilerine ülkenin doğasını göstermeyi adeta görev edinmişlerdir. Bu durum Aytmatov gibi tüm detaylarıyla doğa tasvirleri yapan edebiyatçıların sinemaya kazanımı olarak yorumlanmıştır (Kapustin, 1978:246).

1962 yılında Firunze'de Sinematograflar Birliği kurulmuş ve ilk başkan oy birliği ile Aytmatov seçilmiştir (Aşimov & Furtıçev, 1979:125). 1965 yılında düzenlenen I. Sinematograflar Birliği Kongresi'ne katılan Aytmatov, Kırgız sinemasına dair yapılan olumlu yorumları memnuniyet içerisinde dinlemiştir. Kongrede ulusların sinemaya karakteristik özelliklerinin yansıtması gerektiğini, aslolan toplumsal gerçekliğin bu olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca hayat nasıl değişiyorsa, film tarzlarının da artık değişmesi gerektiğini ve bu konuda yeni yönetmenlerden beklentilerinin büyük olduğunu dile getirmiştir. İster belgesel olsun, ister kurmaca olsun yönetmenin hangi problemi ele aldığı ve buna nasıl bir çözüm önerisi sunduğu da gündeme getirdiği konulardan olmuştur. Kırgız sinemasındaki dönemin yönetmenleri olan Übükeyev'a, Şamşiyev'a, Kadıraliyev'a, Bazarov'a Okeyev'a, İbragimov'a ayrıca teşekkür etmiştir (Rostislav, 1986:118; Sobolev, 1966:156-159).

Aytmatov'un Kırgız sinemasına edebi eserleriyle ilk katkısı *Kırmızı Yazmalı Kavağım* adlı eserinin 1961 yılında Aleksey Saharov tarafından beyaz perdeye uyarlanmasıyla başlamıştır.

Aytmatov'un genel olarak eserlerinde görünen insan odaklı yapısı dönem sineması için yeni bir özelliktir. Bu sebeple eserin senaryolaştırılmasında bazı sorunlar yaşanmıştır. İfadeler ve olay örgülerinin film yapısında karşılığı zor bulan dokusu, sinemada alışlageldik geleneksel anlatı biçimlerine uyamamıştır. Aytmatov'un tüm eserlerinin içine işleyen insan odaklı bakış açısını ekrana yansıtmak, bu duyguları izleyiciye geçirmek yönetmenleri zorlamıştır. İlk uyarlama olan *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın senaristliğini daha sonraki birçok uyarlama filmlerinde yapacağı gibi Aytmatov'un kendisi yapmıştır ve film *Pereval* adıyla izleyici ile buluşmuştur (Aşimov & Furtıçev, 1979:120).

Kırgız sinemasının başlangıcı 1955 yapımı *Saltanat* filmi kabul edilse de tamamı yerel stüdyoda çekilen ilk ulusal film 1959 yapımı *Toktogul* filmidir. Ancak daha yolun Kırgız sinemasına asıl başarı ilk ulusal karakterler ile olgunlaşan, Sovyetler Birliği içerisinde ve yurt dışından ödül alan film 1963 yapımı *Znoy* filmi olmuştur. Film Aytmatov'un *Deve Gözü* eserinden uyarlanmıştır (Kapustin, 1978:100; Mamatova, 1982:118). Daha sonra *Toprak Ana*, *Zor Geçit* eserleri ile edebiyat-sinema ilişkisi giderek güçlenmiş ve bu filmler Kırgız sinemasında 60'ların yüzü olmuştur (Aşimov & Furtıçev, 1979:9). Aytmatov'un Kırgız sinemasına katkısı bu başarılarla sınırlı kalmamıştır. 1965 yılında Andrey Konçalovskiy'in yönetmenliğini yaptığı *İlk Öğretmen*, 1968 yılında İrina Poplavskaya'nın yönetmenliğini yaptığı *Cemile*, 1968 yılında Sergey Urusevskiy'nin yönetmenliğini yaptığı *Gülsara*, 1972 yılında İrina Poplavskaya'nın yönetmenliğini yaptığı *Tyan Şan*, 1975 yılında Tolomuş Okeev'in yönetmenliğini yaptığı *Kızıl Elma*, 1977 yılında Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı *Selvi Boylum Al Yazmalım*, 1976 yılında Bolotbek Şamşiev'in yönetmenliğini yaptığı *Beyaz Gemi*, 1979 yılında Bolotbek Şamşiev'in yönetmenliğini yaptığı *Erken Gelen Turnalar*, 1988 yılında Bolotbek Şamşiev'in yönetmenliğini yaptığı *Fuji Yamo*, 1988 yılında Bako Sadıkov'un

yönetmenliğini yaptığı *Kasırga*, 1990 yılında Bakıt Karagulov'un yönetmenliğini yaptığı *Ağlayan Göçmen Kuşu*, 1994 yılında Monika Toyber'in yönetmenliğini yaptığı *Cemile*, 1995 yılında Bakıt Karagulov'un yönetmenliğini yaptığı *Burana İstasyonu*, 2004 yılında Bakıt Karagulov'un yönetmenliğini yaptığı *Mankurt İçin Ağlayan Anne* sadece Kırgız sinemasına değil, dünya sinemasına kazandırdığı başlıca eserleridir.

SONUÇ

Bu çalışma Cengiz Aytmatov'un eserlerinde yer verdiği konuları, onun hayatı ve o dönem yaşanan toplumsal olaylar bağlamında ele almaktadır. Genel olarak bakıldığında Stalin dönemindeki büyük tasfiye ve II. Dünya Savaşı'na denk gelen çocukluk ve gençlik yıllarında yaşadıkları, eserlerindeki konu seçimlerine yansımıştır. Babasını, amcasını Stalin tasfiyelerinde trajik bir şekilde kaybetmenin vermiş olduğu acıyla sistemi eleştiren ve rejimin insan hayatını nasıl yok ettiğini konu alan eserler kaleme almıştır. Savaş dönemi yaşanan kıtlıklar, kötülüğe susan insanlar yüzünden kötülüğün nasıl çoğaldığını eserlerinde yarattığı karakterler üzerinden çeşitlendirerek okuyucuya aktarmıştır. Ancak Aytmatov sadece travma yaratacak acı hikâyelere değil kendinde, toplumda yani hayatın içerisinde var olanı yansıtmaya gayesi ile insana dair her duygu haline, duruma eserlerinde yer vermiştir. Yaşanılan acı olayların içinde dahi adalet, ahlak, iyi insan, sevgi, aşk, dostluk gibi temel insani değerler hikâyelerinde ele aldığı konulardan olmuştur. Aytmatov hikâyelerinde kendisini bir yere konumlandırıp, karşıdakini ötekileştiren, düşmanlaştıran bir tavır sergilememiştir. Okuyucuya yaşattığı empati duygusu ile iyi insan olmanın ilk gerekliliğini bu şekilde öğretmeye çalışmıştır. Dolayısıyla eserlerinde sadece sorunları aktaran bir yazar olmamış, hikâyenin içinde çözümü de göstermiştir.

Aytmatov doğa-insan ilişkisi, ekolojik sistem, çevre sorunları gibi konuları ele alarak yaşadığı dönemde marjinal sayılacak bir duruş göstermiştir. Onun bu vizyoner bakış açısı dünya edebiyatında ve sinemasında karşılıksız kalmamış, eserleri onlarca dile çevrilirken, eserleri Türkiye, Kazakistan, Özbekistan, Almanya, Türkmenistan, Libya gibi ülkelerin sinemalarına uyarlanmıştır. Eserlerinin ulaştığı okuyucu ve izleyiciye aktardığı hikâyelerle, ulusal ve evrensel bir bilincin elçisi olmuştur. Bireysel ve toplumsal belleğin etkileşimi ile ortaya çıkan bu eserler yeni neslin hafızasında yer alacak anlatılara dönüşmüştür.

Kaynakça

Akmataliev, A. (1991), *Çingiz Aytmatov: Jizn i Tvorçestvo*, Bişkek: Mektep.

Alimbekov, N., Kurbanov T., Kurbanov Ç. (2004), *Filosofiya Jizni i Tvorçestva Çingiza Aytmatova*, Taşkent: Advers-Rous.

Assmann, Jan (2001), Kültürel bellek eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik. İstanbul:Ayrıntı Yayınları.

Astafeva, A. (1979), *Proizvedeniya Çingiza Aytmatova i Literatura o Nöm Na İnastrannih Yazıkah*, Firunze: Ministerstvo Kulturi Kirgizskoy SSR.

Aşimov, K., Furtıçev V. (1979). Kino Sovetskoy Kirgizii. İskusstbo, Moskva.

Aytmatov, Ç. (1967), *Çelavek Mejdu Dvumya Yazıkami*, 17 Oktyabr Sovramenniy Kirgiz.

Aytmatov, Ç. (1978), *Soavtorstve s Zemleyu i Vodoyu*, Firunze.

Aytmatov, Ç. (1988), *Stati, Vistupleniya, Dialogi, intervyyu*, Moskova.

Aytmatov, Ç. (2011), *Destvo: Avtobiografiçeskie Vospaminaniya*, Russkiy tekst napisan na diktofon: Fridrih Hittser. Bişkek: Turar.

Gaçev, G. (1965), *Lubof- Çelavek- epoha. Rassujdeniye a Povesti Jamila Çingiza Aytmatova* Moskova: Sovetskiy Pisatel.

Kapustin, M. (1978). Dialektika natsionalnogo i obşçeloveçeskogo v hudojestvennoy kulture Sovetskogo Vostoka. Fan, Taşkent.

Lopez, C., van Alphen, F., & Carmona, L. (2025). Narratives and collective memory. *Current Opinion in Psychology*, 65, 102087. <https://doi.org/10.1016/j.copsyc.2025.102087>

Mamatova, L. K. (1982). *Mnagonatsionalnoye Sovetskoye kinoiskusstvo*. Znaniye, Moskova.

Marçesckaya, E. (2011), *Asobennost Upatrebleniya Turkckoy Antroponimiki v Hudojestvennih Praizvedeniyah* G. K. Belgera, Vestnik Kaznu, Seriya Filologiçeskaya No:4(134), ss159-160.

Olick, Jeffrey. (2014). Kolektif bellek: İki farklı kültür. *Moment Dergi*, 1(2), 175-211.

Perotto, M. (2017), *Hudojestvenniy Bilingvizim: problemi Teoretiçeskovo Analiza i Tvorçeskoy Praktiki Cross- Cultural Studies: Education and Science*, Volume 2, Issue I, March 2017.

Rostislav, Yu. (1986). *Novatorstvo Sovetskogo kino-iskusstva*. Prosveşçeniye, Moskova.

Sadikov, A. (1970), *Natsionalnaya i İnternatsialnoe v Kirgizkoy Sovetskoy Literature*, Frunze:İlim.

Sobolev, R. (1966). *Perviy uçreditelniy syezd soyuza kinematografistov SSSR: stenografiçeskiy otçet*. 2. Tipografiya, Nauka, Moskova.

Taşdelen, Vefa. (2015). Zihinsel durumları: Hafıza ve idrak. Türk Dili, 12, 115-120.

Ukubayeva, L. (2017), *Çingiz Aytmatov: Estetika i Natsionalnaya Asnova*, Bişkek:Turar.

Ukubayeva, L. (2018), *Cengiz Aytmatov*, Bişkek:Turar.

Varonov, V. (1976), *Çingiz Aytmatov*, Moskova: Sovetskiy Pisatel.

Vasileyeva, Yu. (2015). Motif Sudbı v Pozdney Proze Ç. T. Aytmatova, *Saratovskiy Gasudarstvenniy Universtet*, T. 15, V 2:Saratov.

