

[T.C.]

İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TİYATRO YÖNETMENİ OLARAK
AYŞENİL ŞAMLIOĞLU'NUN REJİ ANLAYIŞI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Abdülkadir KATRA

Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı

Tiyatro Yönetmenliği Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Selen Korad BİRKİYE

HAZİRAN 2016

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TİYATRO YÖNETMENİ OLARAK
AYŞENİL ŞAMLIOĞLU'NUN REJİ ANLAYIŞI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Abdülkadir KATRA

(Y1312.210002)

Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı

Tiyatro Yönetmenliği Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Selen Korad BİRKİYE

HAZİRAN 2016



T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Yüksek Lisans Tez Onay Belgesi

Enstitümüz Drama ve Oyunculuk Ana Sanat Dalı Tiyatro Yönetmenliği Tezli Yüksek Lisans Programı Y1312.210002 numaralı öğrencisi **Abdülkadir KATRA**'nın "**TİYATRO YÖNETMENİ OLARAK AYŞENİL ŞAMLIOĞLU'NUN REJİ ANLAYIŞI**" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 20.05.2016 tarih ve 2016/10 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından *uygunluğu* ile Tezli Yüksek Lisans tezi olarak *kabul* edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi :08/06/2016

1)Tez Danışmanı: Doç. Dr. Selen KORAD BİRKİYE

2) Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Münip Melih KORUKÇU

3) Jüri Üyesi : Doç. Dr. Mustafa SEKMEN

Not: Öğrencinin Tez savunmasında **Başarılı** olması halinde bu form **imzalanacaktır**. Aksi halde geçersizdir.

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Tiyato Yönetmeni Olarak Ayşenil Şamloğlu'nun Reji Anlayışı” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadar ki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. 08/06/2016

Abdülkadir KATRA



ÖNSÖZ

Tez çalışması boyunca, çok yoğun olduğu dönemlerde bile bana her türlü desteği veren, akademik anlamda çok önemli bilgi, birikim ve deneyimlerini benimle paylaşarak bana rehber olan çok değerli danışman hocam Doç. Dr. Selen Korad Birkiye'ye; tez konusu olarak rejî çalışmalarını seçmeme izin veren ve okula girdiğim ilk günden beri, rejî ve oyunculuk alanında gelişmem için her zaman yanımda hissettiğim sevgili hocam Ayşenil Şamlıoğlu'na; teorik olarak dünya tiyatro tarihi ve metin analizi üzerine bana büyük katkılar sağlayan Doç. Dr. Münip Melih Korukçu hocama; çok değerli bilgi ve birikimlerini derslerde ve yönettiği oyunların provalarında benimle paylaşarak, yönetmenlik üzerine ufkumu açan, çok kıymetli hocam, bölüm başkanımız Prof. Mehmet Birkiye'ye sonsuz teşekkürlerimi sunuyor ve saygıyla önlerinde eğiliyorum.

Her desteğe ihtiyaç duyduğumda ve her zor anımda sıcaklıklarını, yardımlarını ve sevgilerini yoğun olarak hissettiğim canım aileme, eğer bir başarı söz konusu ise hayatımda, en büyük pay sahibi onlar olduğu için, minnettarlığımı ve teşekkürlerimi sunuyorum.

HAZİRAN 2016

ABDÜLKADİR KATRA

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
ÖZET.....	vii
ABSTRACT	viii
1.GİRİŞ	1
2. AYŞENİL ŞAMLIOĞLU’NUN YAŞAMI VE EĞİTİMİ.....	11
2.1. Ayşenil Şamlioğlu’nun Reji Çalışmaları.....	14
3. AYŞENİL ŞAMLIOĞLU’NUN SAHNELEDİĞİ OYUNLAR	16
3.1. Gerçekçi Üslupta Oyunlar.....	16
3.1.1. Tankred Dorst’un Ben Feuerbach Adlı Oyunu.....	16
3.1.2. Özen Yula’nın Gayri Resmi Hürrem Adlı Oyunu	18
3.2. Grotesk Üslupta Oyunlar	23
3.2.1. Pierre Ray’ın Benimkinin Adı Regine Adlı Oyunu	23
3.2.2. Adalet Ağaoğlu’nun Kozalar ve Ölüler Konuşmak İster Adlı Oyunu	27
3.2.3. Friedrich Dürrenmatt’ın V. Frank Adlı Oyunu.....	30
3.2.4. Müsahipzade Celal’in Pazartesi Perşembe Adlı Oyunu	33
3.2.5. Aristophanes’in Eşekarıları Adlı Oyunu	37
3.2.6. Behiç Ak’ın Bina Adlı Oyunu	41
3.2.7. Jaroslav Hasek’in Aslan Asker Şvayk Adlı Oyunu	44
3.2.8. Ülkü Ayvaz’ın Külhan Beyi Operası Adlı Oyunu	48
3.2.9. Jean Paul Sartre’ın Altona Mahpusları Adlı Oyunu	52
3.2.10. Orhan Asena’nın Sığıntı Adlı Oyunu	55
3.2.11. Özen Yula’nın Dünyanın Ortasında Bir Yer Adlı Oyunu	59
3.2.12. Yavuz Pekman’ın Süleyman ve Öbürsüler Adlı Oyunu	63
3.2.13. Nilbanu Engindeniz’in Bana Mastikayı Çalsana Adlı Oyunu	67
3.3. Oyunlar Üzerine Analiz.....	70
4. SONUÇ	76
KAYNAKLAR.....	81
EKLER A. AYŞENİL ŞAMLIOĞLU İLE YAPILAN RÖPORTAJ	86
EKLER B. BROŞÜRLER	105
EKLER C. ELEŞTİRİLER	114
ÖZGEÇMİŞ	119

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 3.1: Ben Feuerbach, Ankara Devlet Tiyatrosu, 1995	17
Şekil 3.2: Gayri Resmi Hürrem, İstanbul Şehir Tiyatrosu, 2003	21
Şekil 3.3: Benimkinin Adı Regine, Ankara Devlet Tiyatrosu, 1996.....	26
Şekil 3.4: Kozalar ve Ölüler Konuşmak İster, İstanbul Devlet Tiyatrosu, 1997	28
Şekil 3.5: V. Frank, Adana Devlet Tiyatrosu, 1998.....	32
Şekil 3.6: Pazartesi Perşembe, Adana Devlet Tiyatrosu, 1999.....	37
Şekil 3.7: Eşekarıları, Ankara Devlet Tiyatrosu, 2000.....	39
Şekil 3.8: Bina, Sivas Devlet Tiyatrosu, 2001	43
Şekil 3.9: Aslan Asker Şvayk, Antalya Devlet Tiyatrosu, 2002.....	46
Şekil 3.10: Külhan Beyi Operası, Antalya Devlet Tiyatrosu, 2002	51
Şekil 3.11: Altona Mahpusları, Ankara Devlet Tiyatrosu, 2004	53
Şekil 3.12: Sığıntı, Ankara Devlet Tiyatrosu, 2004	58
Şekil 3.13: Dünyanın Ortasında Bir Yer, İstanbul Devlet Tiyatrosu, 2007.....	62
Şekil 3.14: Süleyman ve Öbürsüler, Semaver Kumpanya, 2005	66
Şekil 3.15: Bana Mastikayı Çalsana, Aysa Prodüksiyon, 2007	69

TİYATRO YÖNETMENİ OLARAK

AYŞENİL ŞAMLIOĞLU'NUN REJİ ANLAYIŞI

ÖZET

Bir tiyatro yönetmeni, sahnelenmek için yazılan oyun metnini yeniden yorumlayarak o metne hayat veren kişidir. Rejisör, yazınsal olan metni sahneleme metnine yani görsel metne çevirir. Yönetmen, rejilerini yaparken çeşitli sahneleme tekniklerinden yararlanır ve tiyatronun tüm araçlarını birarada kullanarak sahnede kollektif bir sanat ortaya çıkarır. Bir oyunda yönetmen; oyun metni, oyuncu, dekor, kostüm, ışık, müzik, ses ve efekt gibi öğelerin hepsini imgeleminde oluşturduğu dünyaya hizmet edecek şekilde organik bir yapı içinde kullanır. Benzetmeci, Göstermeci, Epik ve Grotesk rejî teknikleri ile sahnelenen oyunlar, yönetmenlerinin izleyicilere o oyunlar aracılığı ile seslenmesinde kullandıkları biçimleri bünyelerinde barındırmaktadır. Benzetmeci biçim, oyundaki herşeyin sanki gerçekmiş gibi izleyicilere aktarılmaya çalışıldığı yöntemdir. Bu türde oyunlar sahneleyen rejisörler, sahnede her ne oluyorsa, oyuncularının içselleştirmesini ve sanki gerçek hayatlarında yaşıyormuşçasına oynamalarını ister. Tiyatronun tüm araçları bu açıdan kullanılır ve tasarlanır. Göstermeci üslup ve onun daha gelişmiş hali olan Epik ve Grotesk yöntemler ise Benzetmeci anlayışa karşıdır. Sahnede olup biten her şeyin bir oyundan, tiyatrodan ibaret olduğunu savunur. Bu üslupta oyun sahneleyen rejisörler, sahnelenen oyunların kurmaca bir dünya olduğunu benimser. Oyunları izleyen seyircilerinde bunun farkına varabilmesi için mutlaka sahneledikleri oyunlarda kullandıkları çeşitli tekniklerle gerçekliği kırarlar. Yabancılaştırmayı bünyesinde barındıran Grotesk Tiyatro ve Epik Tiyatro yöntemleriyle sahnelenen oyunları izleyen seyirciler, oyundan sonra eserde verilen mesajları sorgular ve düşünür.

Bu çalışmada, Türk Tiyatrosu'nun en önemli yönetmenlerinden biri olan Ayşenil Şamlıoğlu'nun sahnelediği oyunlarda kullandığı rejî uygulamaları bu çerçevelerden değerlendirilmiştir. Şamlıoğlu'nun sahnede oluşturduğu kurmaca dünya içinde hangi teknikleri kullanarak gerçekliği kırdığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu çalışma sonucunda, Ayşenil Şamlıoğlu'nun sahnelediği oyunlarda kullandığı rejî tekniklerinin analiz edilmesiyle ortaya çıkan tespitler, tiyatro oyuncuları ve geleceğin yönetmen adayları için yol gösterici bir rehber olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Epik Tiyatro, Tiyatro Oyuncuları, Grotesk Tiyatro, Tiyatro Yönetmeni, Gerçeklik

AYŞENİL ŞAMLIOĞLU'S

**UNDERSTANDING OF STAGE DIRECTION, AS A THEATER STAGE
DIRECTOR**

ABSTRACT

A theatre director is a person, who reads the theater script that is to be staged. He/she contributes to the staging by including his own remarks. The director, basically converts the text into visuals. Stage Manager, makes use of various staging techniques in this process and creates a collective piece of art. In a theater, a director; makes use of the script, actors and actresses, decor, costumes, music and lighting in order to create a natural environment that is suitable to that play. Stage direction techniques include: Imitation, Exhibitionist, Epic and Grotesque. In the imitation technique, everything is conveyed as realistically as possible. Directors request that the actors and actresses act as if it is all real for them. All of the the tools of the theatre are used for this very purpose. The Exhibitionist, Epic and Grotesque techniques, oppose the Imitation technique. This claims that everything that goes on the stage is only a play. In this manner, by using various techniques and tools, the realism is somehow diminished. In the Grotesque Theater and Epic Theatre, the audience tend to question and learn a lesson from the theater.

In this study, the stage direction techniques that Ayşenil Şamlıoğlu who is one of the best directors in Turkish Theatre's use, are examined. She is undoubtedly, one of the best directors of the Turkish Theatre. The techniques that she makes use of in order to create a realistic, yet virtual world, are investigated. This study may serve as a guidebook for future directors as it includes an analysis of these techniques, results and the acting of the actors and the actresses.

Keywords: Epic Theater, Theater Players, Grotesque Theater, Theater Director, Reality

1.GİRİŞ

“Tiyatro bir memleketin kültür seviyesinin aynasıdır.” (Tan,2015).

Tiyatro için ne kadar doğru ve yerinde bir ifade olduğu görülmektedir. Mustafa Kemal Atatürk’ün Cumhuriyetin ilk yıllarında dile getirdiği bu sözleri, dünya yerinde durduğu ve insanlar tiyatro sanatı ile igilendikleri müddetçe geçerliliğini koruyacaktır. Evet, aslında sanat bir şehrin, bir ülkenin, bir milletin kültür seviyesinin göstergesidir ama sanat dalları arasında özellikle tiyatro, sadece bir şehrin veya ülkenin değil, bir dönemin, bir çağın hem toplumsal yapısının hem de yaşam biçimlerinin, inançlarının bir ifadesi, bir göstergesidir. İnsanlar dini inançları uğruna yaşam biçimlerini şekillendirmiş, disipline etmiş ve inançları uğruna savaşıarak ölümü bile göze almışlardır. İÖ. VII. İle VI. yüzyıllarda Anadolu, Mezopotamya ve eski Mısır’da dini inançlara göre toplumlar her yıl düzenli olarak Ocak ayında tanrılarının yer altına gidişlerini yas tutarak, Mart aylarında ise tanrılarının yer yüzüne tekrar çıkışlarını eğlenerek kutlardı. Bu kutlamalara ‘Büyük Dionisos Şenlikleri’ adı verilmiştir. İşte tiyatronun doğuşu olarak gösterilen Dionisos şenlikleri sayesinde tiyatro dünya tarihinde yerini almış ve binlerce yıllık zaman içerisinde geçirdiği süreç ile günümüze kadar gelmiştir.

Özellikle İÖ.VII. Yüzyılda Atina’da kutlanan şenliklerde tiyatronun iki büyük türü olan tragedya ve komedyanın doğuşuna tanık olunmaktadır.

“İÖ. 560 yılında başa geçen Peisistratos sosyal adalet duygusu olan, zorbalığı sevmeyen bir kimseydi. Dionisos’a olan tapınmayı bütün gücüyle destekleyerek kültür yaşamının halk arasında yaygınlaşmasına çalıştı. Büyük Dionisos Şenliği ile ilk büyük tragedyaların yazılmasına yol açmış oldu.” (Özdemir,2000).

Tiyatro sanatının belirli mekanizmaları vardır. Yazar, oyuncu, ışıkçı, koreograf, müzik direktörü, kostümcü, rejisör ve diğer tiyatro çalışanları. Bu mekanizmalar bir arada çalışarak izleyicisinin tüm duyu organlarına hitap ederler. Bu mekanizmaların baş hareket ettiricisi ise rejisördür, yani tiyatro yönetmeni ya da bir başka deyişle sahneye koyucudur.

Tiyatro tarihçileri ilk kez rejisörlük kavramının aslında bir opera sanatçısı olan Wagner tarafından ortaya atıldığını ve ilk profesyonel rejisörün, Tiyatro Dükü olarak anılan Saxe-Meiningen Dükü (II.Georg 1826-1914) olduğunu söylemektedirler. XIX.yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Tiyatro Dükü'ne kadar geçen binlerce yıllık tiyatro tarihinde tam anlamıyla rejisör olarak görev yapılmasa da yönetmenin işlevlerine yakın hareket edenler bulunmaktadır.Genel olarak oyuncuların birlikte karar verdiği ekip çalışması olarak sahnelenen oyunlarda, eserlerin parantez içlerine uyularak bir sahne trafiği tasarlanmaktaydı.

“Tiyatronun kaynağında büyücülerin işlevi ilk tiyatro yönetmenini gösterebilir. Daha sonra Eski Mısır'da Rahipler, Antik Yunan Tiyatrosu'nda Didaskalos (eğitmen) ve Choregeus, Ortaçağ'da mass denilen kilise içinde oyunları hazırlayan papazlar ilk tiyatro yönetmenleri olarak kabul edilebilirler. Rönesans ve Aydınlanma dönemlerinde çeşitli oyun yazarlarını ve kuramcılarının sahne tekniği ile ilgili çalışmaları onları bu konuda anımsamaları gereken kimseler yapabilir. XVIII. yüzyılda, Konrad Ekhof'un 'Oyuncular Akademisi'ndeki çalışmaları, Goethe'nin doksan maddelik oyunculuk tekniği, Garrick'in tiyatro ışıklaması üzerine çalışmaları, Kean'in ve daha sonra Kemble'in giysiler üzerindeki titizliği, XIX. Yüzyılda Macready'nin reji defteri tutması ve bir temsilde bütünlük sağlamak için gösterdiği çaba tiyatro yönetmenliğinin ilk basamakları sayılabilir. Ancak bugünkü anlamda gerçek tiyatro yönetmeninin doğuşu XIX. yüzyılın ikinci yarına rastlar.” (Nutku,2000).

“Tiyatroda yönetmen kavramı on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan bir olgudur. Modern anlamda yönetmenin ilk örneği olarak Saxe-meiningen Dükü, II. George (1826-1914) gösterilmektedir.” (Ayşın,1994).

Rejisörlük ortaya çıktığı andan günümüze kadar geçen süreçte, tiyatro için bir dönüm noktasıdır. Artık, metin - oyuncu ya da yazar - oyuncu – seyirci kavramı önemini yitirmiş ve tiyatrodaki baş koltuğa yönetmen oturmuştur. Rejisörler olmadan önce tiyatro çalışanlarının hepsi yazara hizmet ederken, şimdi tüm tiyatro çalışanları yönetmenin imgeleminde oluşturduğu dünyada varolabilmek için çalışmak durumundadır. Oyun metnini sahneye koyucu olan rejisördür ve yazarın oluşturduğu metnin alt metinleri yorumlayarak seyircinin önüne koyacak olan yönetmendir. Metin yazıldıktan sonra sahneleme aşamasında artık yazarına ait değildir. O metne hayat verecek olan, o metinden sahnede bir resim oluşturacak olan rejisördür ve seyirci rejisörün gözünden o metne yolculuk yapacaktır.

Rejisör / Stage director;

“Bir oyunun dengeli ve disiplinli bir yolda doğru ve güzel bir biçime sokulması için gereken çalışmaları hazırlayan ve yöneten sanatçı. Bir oyunun sahneden seyirciye sunulabilmesi için oyun yazarı, oyuncular, dekor

sanatçısı, ışıklama uzmanı ve öteki uzmanlar ile işbirliği yaparak bu çalışmaları bağdaştıran, yöneten, oyuncularını belli bir anlayışta birleştiren sanatçı. (Sahneye koyucu) ” (<http://www.nedirnedemek.com/rejis%C3%B6r-nedir-rejis%C3%B6r-ne-demek>, 10.05.2015)

Günümüzde tamamen yönetmen merkezli tiyatrolar bulunmaktadır. Ödenekli tiyatrolar (Devlet Tiyatroları, Şehir Tiyatroları) dışında birçok özel tiyatrolar da yönetmen odaklı yapımlar ortaya koymaktadır. Bu durum ve özellikle kurumsal bazda düzenlenen çeşitli yarışmalar ile (Afife Jale Tiyatro ödülleri, Sadri Alışık Tiyatro Ödülleri) günümüzün yaratıcı yönetmenleri arasında tatlı bir rekabetin doğması gerçekleşmiştir. Yaratıcı şekilde nitelendirmiştir çünkü bir rejisörde bulunması gereken bazı özellikler vardır ve bu özelliklerin en önemlisi de yaratıcılıktır. Rejisör, alanını iyi bilen, tanıyan, bilgisini pratiğe dönüştürüp sahnede istediği eylemleri oyuncularına, dekoratörlerine, ışıkçısına ve tüm tiyatro çalışanlarına aktarabilen ve yaratıcı bir imgeleme eseri ortaya koyabilme yeterliliğine sahip olmalıdır. Çünkü tiyatronun doğası bunu gerektirir.

“Aristoteles, insanda üç temel faaliyet olduğunu belirtir: Bunlar sırasıyla tanıma, eylem ve yaratıcılıktır. Ona göre bu üç faaliyet, birbiriyle ilişkili olarak üç ayrı çalışma alanı gerektirir: Tanıma teoretik, eylem pratik ve yaratıcılık poetik ile sağlanabilir. İşte Aristoteles’in sözünü ettiği bu üç temel faaliyet, insanın kendini yansılayıp yeniden yarattığı ve kendi varoluşunun nedenini anladığı tiyatro sanatının doğuşunda bulunur.” (Nutku,2015).

Geleneksel bazda hep eskileri yineleyen, tekrarlardan kurtulamayan yönetmenlerin oyunları artık sürekli gelişim içinde olan çağımızda pek kabul görmemektedir. Kendini geliştirmeyen yönetmenlerin oyunları cansız, donuk ve tat vermez bir hal almaktadır.

“Günümüzün ünlü yönetmenlerinden olan Peter Brook, The Empty Space (Boş Alan) adlı kitabında çağımızın tiyatrosunun cansız, kurumuş, heyecan vermez oluşunu eleştirerek bu tiyatroyu ‘Ölümcül Tiyatro’ olarak adlandırıyor. Ölümcül tiyatro seyirciden aldığı para karşılığında doyum sağlamayan, geleneksel kalıpları yinelemekle yetinen işe yaramaz bir tiyatrodur.” (Şener,2008).

Çağımızda bu durumu aşan yenilikçi yönetmenler bulunmadığı sürece bir Shakespeare veya Moliere izlemenin anlamı kalmamaktadır. Böylece her oyun aynı şekilde tekrar edecek ve bir diğerinin ötekisinden farkı olmayacaktır. Büyük beklenti içinde ve sanat adına yeni şeyler görmek arzusuyla oyuna gelen izleyiciler tat almadan salondan ayrılacaktır.

Yaratıcı olmayan yönetmen, rejisör koltuğuna hiç aday olmamalı çünkü kendini geliştirmeyen ve yaratıcı kimlikten uzak yönetmenlerin yaptığı reji sadece sahne trafiğinden öteye geçememektedir.

İyi bir yönetmen; bilgi dağarcığını okuyarak, araştırarak, gözlemleyerek, izleyerek ve deneyerek sürekli geliştirmek durumundadır. Tiyatro yönetmeni; müzikten, danstan, felsefeden, psikolojiden, resimden, heykel sanatından ve aslında sanat alanlarının herbirinden beslenmelidir. Çünkü iyi bir yönetmen, oyunlarında kullanması gereken sanat alanları hakkında, derdini ve istediğini aktarabilecek kadar bilgiye sahip olmalıdır.

Tez konusu olarak, Türk Tiyatrosu içinde tam da bu özellikleri bünyesinde bulunduran bir yönetmen olan Ayşenil şamlıoğlu'nun reji çalışmaları incelemiştir. Çünkü şamlıoğlu, grotesk ve epik tiyatronun biçemleri ile Türk Tiyatrosunun öğelerini ustaca birleştirip tamamen kendine has bir reji üslubu oluşturan bir yönetmendir.

Bu tezde geleneksel kalıpların dışına çıkararak, yaratıcı, yenilikçi ve araştırmacı kişiliği ile yönetmenliğini yaptığı oyunlarda, kendine has bir sahneleme teknikleri, üslubu oluşturan Ayşenil şamlıoğlu'nun reji çalışmaları incelenecektir.

Ayşenil şamlıoğlu'nun, 'yaşamın gerçek dışı olduğunu' iddia ettiği gibi bu düşüncesinden yola çıkararak tasarladığı rejileri ile, oyunlarında mutlaka bir biçemle gerçekliği kırıp kırmadığı üzerinde durulacaktır.

Bu tezin temel amacı, özellikle yaşadığımız yüzyılda, geleneksel tiyatronun dışına çıkararak; yenilikçi, yaratıcı ve yerel olanla olmayanı bir arada kullanılabilen Ayşenil şamlıoğlu'nun, kendine has geliştirdiği ve özgün tasarımı olan reji tekniğinin, sahnelediği oyunların analizleri üzerinden tespit edilerek verilmeye çalışılmasıdır. Böylece, şamlıoğlu'nun rejileri üzerine, hem teorik hem de pratik bilgi anlamında kapsamlı bir kaynak taraması ve sunumu da yapılmış olunacaktır.

Ayrıca, bu tez ile Türk Tiyatrosu içinde yönetmen olarak ustalığını kanıtlanmış olan Ayşenil şamlıoğlu'nun, rejilerinin geçirdiği evrim ortaya konulacaktır. Ayrıca adı geçen tiyatro sanatçısı, Batı tiyatrosu ile Uzak Doğu tiyatrosunun ritüellerinin izlerini gördüğümüz oyunlarına, Türk tiyatrosunun öğelerini de eklemiştir. Tüm bu tiyatro biçemlerini harmanlayarak kendi reji yaratısını tasarlamıştır ve sahnelediği her oyunda gerçekliği bir şekilde kırmıştır. Dolayısıyla, şamlıoğlu'nun tamamen kendine

has olan reji teknikleri ve sahnelediği oyunlarda gerçekliği hangi tiyatro biçimleri ile kırdığının tespit edilmesi, bu tezin alt amaçları arasında yer alacaktır.

Bu tez; geleneksel, kalıplaşmış, dar ve sığ anlayışlar ile reji tasarımları yapan yönetmenlerin sayısının oldukça fazla olduğu ülkemizde; yaratıcı, geleneksel ve sığ olana karşı, yenilikçi bir yönetmenin reji tasarımlarının analiz edilip açıklanması adına oldukça önemlidir. Sadece beğeni üzerine yapılandırılarak sahnelenen oyunların, izleyicilerin beklentisinden uzak, yaratıcılıktan yoksun olduğu göz önünde bulundurulursa, Türk tiyatrosunun ilerlemesinin durması kaçınılmazdır. Fakat yaratıcı bir rejisör olan ve sürekli kendisini yenileyerek diğer sanat dallarından beslenen bir yönetmenin elinden çıkan tiyatro eserleri ise, izleyenleri üzerinde büyük etkiler sağlamaktadır ve seyircilerinin imgelemlerinde derin izler oluşturmaktadır.

Az gelişmiş ve hala gelişmekte olan ülkemizde üvey evlat muamelesi gören ve henüz yürümeye yeni başlayan Türk tiyatrosu içinde; kendi üslubu ile öne çıkan Ayşenil Şamlıoğlu'nun kullandığı reji teknikleri, çalışma yöntemleri ve prensipleri, prova süreçleri ve kendisi ile sıkı bir çalışma içine girecek olan yaratıcı reji kadrosu oluşturmadaki kriterlerinin açıklanması, oldukça önem arz etmektedir.

Yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda, Ayşenil Şamlıoğlu'nun reji çalışmalarının açıklanmasının neleri kapsayacağına altının çizilmesi de oldukça faydalı olacaktır:

Ayşenil Şamlıoğlu'nun, devlet tiyatrolarında ve profesyonel özel tiyatrolar dışında sahnelediği oyunları, bu tez de araştırma dışında tutulacaktır. Yani adı geçen sanatçının, ders verdiği üniversitelerdeki ve yarı profesyonel konumdaki tiyatrolarda sahnelediği oyunlar, tam profesyonellik kriterlerine uygun olmadıkları için araştırmaya dahil edilmeyecektir.

Şamlıoğlu'nun sahnelediği oyunların özetleri dışında, oyun metinleri üzerine başka açıklama yapılmayacaktır. Sadece genel olarak oyun özetleri ve oyun metninin yazarları hakkında bilgiler tez de yer alacaktır.

Adı geçen sanatçının, sahnelediği oyunlar da kullandığı ve oyun analizleri sırasında tespit edilen tiyatro biçimleri ve reji teknikleri, oyun özetlerinden sonra belirtilecektir. Tez konusunun reji anlamında Şamlıoğlu'nun oyun analizlerine yönelik olmasından dolayı, sanatçının kullandığı tekniklerin tarihsel süreçleri üzerine açıklamalarda bulunulmayacaktır. Genel anlamda, Ayşenil Şamlıoğlu'nun kullandığı

biçemler ve teknikleri her oyun analizi içinde isimleri ile belirtilecek ve ne amaçla kullandığı bu tez de kısaca açıklanacaktır.

Tezde, sanatçının sahnelediği oyunlar üzerine, sanat dünyası içindeki eleştirmenler ve basın organları tarafından yapılan eleştiriler, her oyun analizi içinde alıntılarla yer alacaktır.

Kısacası, bu tezin genel kapsamı, Ayşenil Şamlıoğlu'nun sahnelediği oyunlarda kullandığı biçemlere ve rejî tekniklerine yönelik olacaktır. Aksi takdirde, tezin kapsamı amacımızın dışına çıkmasına neden olacak kadar genişleyecek ve oyun eleştirilerinde, sanatçının kullandığı rejî tekniklerinde ortaya çıkacak olan her kavramı ayrıntılarıyla incelemeye dönüşecek ve hedefe uygun anlamlı sonuca ulaşamayacaktır.

Ayşenil Şamlıoğlu gibi usta bir yönetmenin sahnelediği eserlerini analiz etmek için ciddi bir yöntem geliştirmek gerekmektedir. Yoksa sanatçının kendine has geliştirdiği rejî tekniklerinin tespitleri sağlıklı bir biçimde yapılamayacaktır ve tezin başat hedefinden uzaklaşılmasına sebep olunacaktır.

Temel olarak, bu tez de sanatçının sahnelediği oyunların videolarının izlenerek rejî analizlerinin yapılması yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca internet ortamında, sanatçının oyunları üzerine yayınlanmış eleştirileri, yazılan makaleleri bilgisayar ile tarayarak oyunlar üzerine gerekli alt yapının elde edilmesi hedeflenmiştir.

Tezle ilgili yedi kategoride kaynağa ulaşılmıştır:

1. Dünya tiyatro tarihi üzerine yazılmış olan kaynaklar
2. Ayşenil Şamlıoğlu'nun sahnelediği oyunların, Devlet Tiyatroları dijital kütüphanesinde ki mevcut videolarına ve tezde incelenen özel tiyatrolardaki eserlerinin dökümanlarına ulaşılmasıyla elde edilen kaynaklar
3. Ayşenil Şamlıoğlu ile bazı araştırmacıların, tiyatro insanlarının veya gazetecilerin, eleştirmenlerin yapmış olduğu çeşitli röportajlar ve ilgili sanatçının oyunları üzerine yazılmış, makale, eleştiri vb.
4. Ayşenil Şamlıoğlu ile kendi yaptığımız röportaj
5. Tezin içinde yer alan ve bazı durum ve kavramları açıklayan kaynaklar (örn. Rejisör, Külhanbeyi vb.)
6. Grotesk rejî üzerine yapılan ilk doktora tezi

7. Diğer kaynaklar ise görsel malzemeler (fotoğraf), broşür, basın küpürleri, afiş, katalog gibi incelenen oyunları, tanıtıcı malzemelerden oluşmaktadır.

Tez de incelenen oyun videolarının analizlerini yaparken kullanılan yöntem içinde bazı tiyatro tekniklerinden yararlanarak, sanatçının rejilerini nasıl yapılandığını ve gerçekliği sahnede nasıl kırdığı tespit edilmeye çalışılmıştır:

- 1) Oyunculuk: Bir tiyatro oyununda, bir karakteri canlandıran kişinin yapmış olduğu işidir. Bu kişi tiyatro oyunu içerisinde kendisine uygun olan karakteri canlandırırken o karakterin özelliklerini de izleyiciye aktarır.
- 2) Makyaj: Tiyatro ve sinemada sanatçıların yüzlerinde boya ve başka maddelerle yapılan tuvalet ve değişikliklerdir.
- 3) Dekor: Tiyatroda, sahneyi eserin konusuna göre döşeyip hazırlamada kullanılan eşyanın toplu adıdır. Üç çeşit dekor vardır: realist dekor, şairane dekor, stilize dekor.
- 4) Kostüm: Tiyatroda sanatçıların giydiği oyuna uygun kıyafettir. Her oyuncu kendi canlandığı karaktere göre bir kostüm giyer.
- 5) Danslar: Oyun esnasında oluşturulan koreografilerdir.
- 6) Noktalamalar: Tamamen Ayşenil Şamlıoğlu'nun kendi yaratısıdır ve Türk tiyatrosu içinde ilk kez sanatçı tarafından kullanılmıştır. Oyun hızla akarken biranda oyuncuların tümü sanki bir sinema filminin durdurulması gibi donuyor, neden sonra tekrar kaldıkları yerden aynı şiddette oyuna devam ediyorlar. Sanatçı rejilerinde kullandığı noktalamalar ile birçok amacını gerçekleştirmektedir. Sahnede gerçekliği kırmak, oyunda izleyicilerine vermek istediği mesajların altını çizmek, çok hızlı akan reji trafiğini biran olsun durdurarak oyuncuların ve seyircilerin nefes almasını sağlamak vb.
- 7) Müzikler: Oyun içinde kullanılan müziklerdir.
- 8) Türk tiyatrosunun öğeleri: Özellikle Türk tiyatrosunun önemli öğelerinden olan gölge oyunları, Şamlıoğlu tarafından bazı oyunları içinde kullanılmıştır.
- 9) Diğer sahneleme teknikleri: Sinematografik teknikler, videolar, projeksiyon ile yansımalar vb.

10) Üslup: Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliğine üslup denir. Her tiyatro yazarının kendine özgü bir üslubu vardır. Yazar, eserini kendi duyusu, düşünüş ve anlatış özelliklerine göre oluşturur. Tiyatroda, toplumun çeşitli kesimlerinden kişiler ve olaylar canlandırılır. Fakat kişilerin konuşmalarını ve olayları sahnede olduğu gibi yansıtmak yeterli olmaz. Konuşmaların ve olayların aktarımında yazarın yorumlaması da önemlidir. Yazarın kişiselliği, kullandığı dilin yapısı, anlatılmak istenen konu, eserin yazıldığı zaman, üslubun oluşmasında etkili olan öğelerdir.

Ayşenil Şamlıoğlu'nun en önemli özelliği, sahnede kendine has bir teatral dil oluşturmasıdır. Tamamen özgün bir şekilde rejî teknikleri geliştiren sanatçı, klasik biçemlerde bir eser sahnelemeyi reddetmiştir. Her zaman yaratıcı ve benzetmeci biçemden farklı olarak sahne de ne yapabilirim peşine düşmüştür. Şamlıoğlu için artık söz konusu olan yazarın metnini olduğu gibi sahnelemek değil, ele aldığı metni Şamlıoğlu imzası ile bir teatral yapıma dönüştürmektir. Bu anlamda tamamen oyunların gösterimleri incelenecektir. Yani prova süreçleri sırasında gözlemlerde bulunamayacağımızı ve geçmişte sanatçının sahnelemiş olduğu oyunların videolarından, görsel malzemelerden, broşürlerden, eleştirilerden ve makalelerden kaynak olarak yararlanabileceğimizi belirtmek yerinde olacaktır.

Ayşenil Şamlıoğlu, eserlerinin rejîlerini tasarlarken, benzetmeci tiyatro biçimini kullanmayı reddetmiştir, bunun yerine göstermeci ve epik tiyatrosunun biçimlerini, Türk tiyatrosunun öğeleriyle birleştirerek, kendi yaratıları ile harmanladığı grotesk bir rejî üslubu oluşturmuştur. Klasik eserlerin yaratıcı bir yönetmenin sihirli parmaklarını dokundurmasıyla nasıl olağanüstü bir biçimde sahnelenebileceğinin kanıtlarını birçok oyununda izleyicilerine gösteren Şamlıoğlu, Türk tiyatrosunun rejî tarihinde çok önemli bir isim olmayı başarmıştır.

Şamlıoğlu, her an bir araştırma içinde olmuş, dünya tiyatrosunun yenilikçiliği karşısında kayıtsız kalmayarak, yeni sahneleme biçimlerini aramıştır. Ve son olarak da grotesk rejî biçimleri ile oyunlarında gerçekliği kırma yoluna gitmiştir.

Bu tezde, Ayşenil Şamlıoğlu'nun sahnelediği oyunlarda gerçekliği hangi teknikleri kullanarak kırdığı üzerinde durulacak ve rejî tasarımlarını yaparken, kendi yarattığı olan sahneleme tekniklerini oyunlarının içine nasıl koyduğunun izleri sürülecektir.

Ayşenil Şamlıoğlu'nun rejî çalışmalarının analizi sırasında bazı kavramların daha net anlaşılabilmesi için, değerlendirme kriterlerinde esas alacağımız bazı kavramların açıklanmasında fayda var:

Benzetmeci Tiyatro Biçemi: Daha çok oyunlara gerçekçi bir gözle bakılan benzetmeci tiyatro anlayışıyla, eserlerde anlatılanların sanki gerçekmiş gibi sahnelenmesidir. Oyunu izleyen seyircilerin sahnedeki eylemlerin gerçek olduğuna inanması için, oyuncular eylemleri hissederek canlandırmaya ve daha da ötesi seyircilere yaşayarak yaşatmaya çalışırlar.

“Benzetmeci Tiyatro, oyun sahneleme, oyunculuk, sahne tasarımı ve tekniğiyle, sahnede gerçekliğin benzerinin yaratılmasına çalışır. Benzetmeci Oyun Aristotelesci - tiyatro olarak mimesis anlayışına, eyleme öykünmeye dayanır; burada, gerçeklik, benzetmeyle verilmeye çalışılır, yaşamın dolaylı olarak yansıtılması söz konusudur; yaşamın yansıtılması oluşturulur. Bu nedenle de, Benzetmeci Oyun, kapalı oyun biçimi özellikleri gösterir; gerçeklik benzetmeyle verilmeye çalışıldığı için, yapılandırılmayla kurulur. Dramatik eylem ile nesnel gerçeklik arasında benzetme yoluyla benzeşlik sağlanır. Benzetmeci Tiyatro biçimi içinde yer alan oyunlar, değişik ideolojik yönsemeleri ya da özel biçimleri taşıyabilecekleri gibi, değişik oyun türleri ile oyun çeşitleri içinde de ortaya konabilir.”
(http://www.tiyatrotarihi.com/tiyatro_terimleri/benzetmeci_tiyatro_nedir.html, 11.04.2016)

Göstermeci Tiyatro Biçemi:

“Bu tiyatro biçimi benzetmeci tiyatroya karşıt bir anlayışla geliştirilmiştir. Göstermeci tiyatrodaki sahnede gösterilenlere aldanmamak gerektiği, bunun bir oyundan ibaret olduğu vurgulanır. Sahne ile seyirci arasında yakın bir diyalog vardır. Oyuncular zaman zaman seyircilere seslenirler ve sahnede gösterilenlerin bir oyundan ibaret olduğunu hatırlatırlar.”
(<http://www.edebiyatfakultesi.com/tiyatro/tiyatro-bicimleri>, 11.04.2016)

Epik Tiyatro Biçemi:

“Epik tiyatrodaki amaç, seyircinin sahnede canlandırılan oyuna kendini kaptırmasını önlemek, izlediklerinin gerçek olmadığını hatırlamasını sağlamaktır. Bu nedenle oyun sırasında, oyunun akışını kesen açıklamalara yer verilir, seyircinin de oyuna katılması istenir. Epik tiyatroyun genel özellikleri: Seyirciye toplumsal aksaklıkları tenkid edip göstererek, izleyiciyi bu eleştirilere katmayı amaç edinen bir türdür. Bu manada toplumsal bir tiyatro türüdür.

Klasik tiyatrodaki gibi seyircisinin kendisini oyunun içinde hissetmesi amaçlanmaz. İzleyen oyunla ilgili karar vermeye zorlanır. Temelinde sosyalizm olan siyasal amaçlı bir tiyatro düşüncesidir. Olaylar, durumlar parça parça verilir; arada bir şarkılar, türküler söylenir, anlatıcılar devreye girer. Seyirci tam bir gözlemci olarak kalır. Acı duymak, sevinmek, coşkulanmak yerine durumlar üzerinde düşünür; kendisini ve olayları nasıl değiştirebileceğini anlamaya çalışır. Sahneyi bir ideolojinin propaganda aracı olarak kullanır; seyircilerin kalbine değil, kafasına seslenir.”
(<http://www.edebiyatogretmeni.info/epik-tiyatro.htm>, 10.04.2016)

Grotesk:

“Grotesk, hangi alanda uygulanırsa uygulansın bir yabancılaşma, yabancılaştırma yöntemidir. Yabancılaşmanın gerçekleşebilmesi için, bu yabancılaşmanın referans noktası olarak alıp, uzaklaşacağı bir dünyaya gereksinim duyulur. Aynı zamanda tek başına grotesk bir figür, bir yapıtı grotesk olarak nitelendirmek için yeterli değildir. Bu nedenle, groteski kullanan sanatçılar, sadece farklı biçimleri bir arada kullanmakla ya da yüzeylerin biçimini bozmakla kalmaz, bir yandan da bu tür bir çarpıtmanın olası olduğu bir dünya yaratırlar. Grotesk dünya, Kayser’in daha önce birinci bölümde alıntılanan sözleriyle ‘yabancılaşmış bir dünya’dır, aslında bizim dünyamızdır.

Onu fantezi dünyadan ayıran da budur. Fantezi’de büsbütün yabancı bir dünyadır karşımıza çıkan. Grotesk ise, içinde bizim dünyamızdan unsurlar bulunan bir dünya kurar. Birer birer ele alındığında bu dünyayı oluşturan unsurların çoğu gerçektir, hatta gerçeklikleri altı çizilerek gösterilmiştir; ancak bu unsurların bir araya gelişiyle ortaya çıkan bütün tuhaftır, yabancılaşmıştır, komiktir, günahkardır, korkutucudur.” (Yanikkaya,2003).

Bu tez de, yukarıda belirtilen tiyatro biçimleri üzerinden iz sürülerek, Ayşenil Şamlıoğlu’nun oyunları incelenecek ve sanatçının hangi tiyatro tekniklerini kullanarak sahnede gerçekliği kirdığı tespit edilecektir.

2. AYŞENİL ŞAMLIOĞLU'NUN YAŞAMI VE EĞİTİMİ

Türk Tiyatrosunun son zamanlarda yetiştirdiği en iyi tiyatro sanatçılarından biri, şüphesiz ki Ayşenil Şamlıoğlu'dur. Tiyatro, dizi, sinema oyunculuğunun yanısıra usta bir tiyatro yönetmeni olan Şamlıoğlu, 20 Mart 1956 yılında İstanbul'da doğmuştur. Bir erkek ve bir kız kardeşi bulunan sanatçının, babasının ismi Servet Şamlıoğlu, annesinin ismi Nezahat Şamlıoğlu'dur. Sanatçının babası Servet Şamlıoğlu, bir dönem Sayıştay 1. Başkanı olarak görev yapmıştır. 1974 yılında İstanbul Üniversitesi Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Fakültesi'nde okumaya başlayan Şamlıoğlu, okulunu bırakıp Almanya'ya gitmiştir. Burada dil eğitimi alan sanatçı, amatör olarak tiyatro oyunlarında yer almıştır. 1976 yılında O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi'ne giren Şamlıoğlu, Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nü kazandıktan sonra Mimarlık Fakültesi'ni terk etmiştir. 1982 yılında Konservatuvar'dan mezun olan sanatçı, aynı yıl içinde Adana Devlet Tiyatrosu'nda oyuncu ve yardımcı yönetmen olarak göreve başlar.

Ayşenil Şamlıoğlu Devlet Tiyatroları kadrosuna girdikten sonra oyuncu olarak; Ayakta Durmak İstiyorum (1982-1983), Gömü (1982-1983), Sarı Naciye (1983-1984), Sevgili Doktor (1983-1984), Tankinivi Adası (1983-1984), Afife Jale (1987-1988), Mediha (1987-1988), Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını (1989-1990), Deli Dumrul (1990-1991), Hüznün Coşkusu Altındağ (1992-1993), Mezopotamya Üçlemesi (Geyikler Lanetler 1993-1994), Mezopotamya Üçlemesi (Taziye 1993-1994), Sandalyeler (1993-1994), Ne Güzel Bir Gün (1995-1996), Gilgamiş (1996-1997), Geyikler Lanetler (1998-1999) oyunlarında görev almıştır.

Sanatçı, Devlet Tiyatroları'nda oyuncu olarak görev aldığı yıllar içinde; Dumanlıda Telaki Var (1985-1986), Karakolda (1985-1986), Maviydi Bisikletim (1986-1987), Afife Jale (1987-1988), Büyü (1987-1988), Öp Beni Kate (1987-1988), Peynirli Yumurta (1988-1989), Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını (1989-1990), Bir Ben Vardır Benden İçeri (1990-1991), Deli Dumrul (1990-1991) oyunlarında yardımcı yönetmenlik ve rejisi asistanlığı görevlerini de üstlenmiştir.

1987-89 yılları arasında mezun olduğu Hacettepe Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nde seçmeli tiyatro dersi veren Şamlıoğlu'nun ilk yönettiği oyun Ankara Devlet Tiyatrosu yapımı olan Ben Feuerbach'tir.

Ayşenil Şamlıoğlu'nun ikinci yönettiği oyun Benimkinin Adı Regine' dir. Sanatçının profesyonel yönetmen olarak rejilerini yaptığı diğer oyunlar; Kozalar ve Ölüler Konuşmak İster, V. Frank, Pazartesi Perşembe, Eşek Arıları, Bina, Aslan Asker Şvayk, Külhan Beyi Operası, Gayri Resmi Hürrem, Altona Mahpusları, Sığıntı, Dünyanın Ortasında Bir Yer, Süleyman ve Öbürsüler ve Bana Mastikayı Çalsana'dır.

Türk Tiyatrosu'nda yönetmen ve oyuncu olarak çok önemli bir yere sahip olan Ayşenil Şamlıoğlu, 1988 yılında Afife Jale'de 'Kımar Hanım' rolündeki üstün başarısı ile Sanat Kurumu tarafından 'Yılın En İyi Yardımcı Kadın Oyuncusu' ödülünü kazanmıştır. Şamlıoğlu tiyatro yönetmeni olarak sahnelediği oyunların birçoğu ile ödülleri almıştır. Aldığı her ödül sanatçının rejilerinin üstün başarısının bir göstergesidir. Şamlıoğlu yönetmen olarak; Benimkinin Adı Regine oyunu ile; 1997 yılında 'Sanat Kurumu Yılın Yönetmeni' ödülü, Kozalar ve Ölüler Konuşmak İster oyunu ile; 1998 yılında 'İsmet Küntay En İyi Reji' ödülü, Pazartesi Perşembe oyunu ile; 2000 yılında 'İsmet Küntay En İyi Reji' ödülü, 'Çırağan Lions Kulübü Türkan Kahraman Kaptan En İyi Yapım' Ödülü, 'Sanat Kurumu En İyi Yapım' Ödülü, 'Eleştirmenler Birliği En İyi Reji' Ödülü, Gayri Resmi Hürrem oyunu ile; 2004 yılında 'Afife Yılın En Başarılı Yönetmeni' ve 'İsmet Küntay En İyi Oyun' ödülleri kazanmıştır.

Şamlıoğlu, oyuncu ve yönetmen kimliğinin dışında yazar olarak 1993 yılında 'Kaçıklık Diploması' adında bir eser yazmış ve bu eser 1998 yılında Tunç Başaran tarafından senaryolaştırılıp film olarak beyaz perdeye taşınmıştır.

Dizi ve sinema oyuncusu olarak önemli bir izleyici ve hayran kitlesine sahip olan Şamlıoğlu, 'Ferhunde Hanımlar' dizisinde 1993 yılında başlayıp, 1999 yılına kadar rol almıştır. Şamlıoğlu'nun rol aldığı diğer diziler şunlardır; Bizim Evin Halleri (2000, TV Dizisi), Avrupa Yakası (2004, TV Dizisi), Nefes Nefese (2005, TV Dizisi), Doktorlar (2006, TV Dizisi), İlk Aşkım (2006, TV Dizisi), Kabuslar Evi (2006, TV Dizisi), Taşların Sırrı (2006, TV Dizisi), Fikrimin İnce Gülü (2007, TV Dizisi), Yol Arkadaşım (2008 – 2009, TV Dizisi), Ah Kalbim (2009, TV Dizisi),

Çakıl Taşları (2010, TV Dizisi), Sen De Gitme (2011, TV Dizisi), Bizim Yenge (2011, TV Dizisi), Kötü Yol (2012, TV Dizisi), Benimle Oynar mısın (2013, TV Dizisi), Aldırma Gönül (2013, TV Dizisi), Bebek İşi (2013, TV Dizisi),

Galip Derviş (2013, TV Dizisi), Medcezir (2014, TV Dizisi) ve Kocamın Ailesi (2014, TV Dizisi)' dir.

Şamlioğlu dizi oyunculuğu yanında rol aldığı birçok filmde de oyunculuğu ile göz doldurmayı başarmıştır; Kaçıklık Diploması (1998, Sinema Filmi), O da Beni Seviyor (2001, Sinema Filmi), İnşaat (2003, Sinema Filmi), Sınav (2006, Sinema Filmi), Meleğin Sırları (2008, Sinema Filmi), Ay Lav Yu (2009, Sinema Filmi), Ejder Kapanı (2009, Sinema Filmi), Olmasa (2010, Sinema Filmi), Eyyvah Eyvah 2 (2010, Sinema Filmi), Prensesin Uykusu (2010, Sinema Filmi), Sen Aydınlatırsın Geceyi (2013, Sinema Filmi), Eyyvah Eyvah 3 (2014, Sinema Filmi), sanatçının rol aldığı sinema filmleridir.

Devlet Tiyatroları'nda bir dönem Genel Sekreterlik görevini de üstlenen Şamlioğlu, 29 Mayıs 2009 tarihinde İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın Genel Sanat Yönetmenliği görevine getirilmiştir. Göreve başladığı andan itibaren Şehir Tiyatroları kadrosunu hareketlendiren Şamlioğlu, kurumun vizyonunu genişletmiştir. Ayşenil Şamlioğlu, İstanbul Şehir Tiyatrosu yapımı olarak sahnelediği 'Gayri Resmî Hürrem' oyunu ile 2004 yılında Afife Tiyatro Ödülleri değerlendirmesinde 'Yılın En Başarılı Yönetmeni' ödülünü ve aynı sezonda İsmet Küntay Tiyatro Ödülleri içinde 'En İyi Oyun' ödülünü kazanmıştır.

2012 yılında Şehir Tiyatroları'nda yapılan yönetmelik değişikliğine tepki olarak görevinden istifa eden sanatçı, bu kararı ile kamu oyundan ve tiyatro dünyasından büyük destek almıştır.

2013 yılına kadar yaklaşık 14 yıl kadar sahnelere oyuncu olarak ara veren Şamlioğlu, bu süre içinde yönetmenlik ve yöneticilik çalışmalarını başarı ile gerçekleştirmiş. Yöneticiyken oyunculuğa fazla vakit ayıramayan sanatçı, 2013 yılında Nihan Koldaş'ın yönetmenliğini üstlendiği, Civan Canova'nın kaleme aldığı ve tek kişilik oyun olan 'Evaristo' ile tekrar sahnelere oyuncu olarak dönmüştür. Şamlioğlu, oyunda evsiz bir kadın rolüne hayat vermiştir. Altıdan Sonra Tiyatro yapımı olarak sahnelenen oyunu, Kumbaracı 50' de izleme fırsatı bulduğum Şamlioğlu, oyundaki

üstün başarısı ile oyunculuk mesleği ile ilgilenen tüm oyuncu adaylarına model olabilecek bir performans sergilemiştir.

Yaratıcı bir kimliğe sahip olan Şamlıoğlu, İstanbul Aydın Üniversitesi'nde Tiyatro Yönetmenliği Yüksek Lisans Programında derslere girerek, kendisi gibi usta yönetmen olmaya aday öğrencilerine, rejisörlüğün inceliklerini öğretmek için eğitim vermektedir.

2.1. Ayşenil Şamlıoğlu'nun Reji Çalışmaları

Ayşenil Şamlıoğlu 1995 yılından bu yana sahnelediği her oyunda gerçekliği bir şekilde kırmıştır. Dünya görüşünün grotesk olduğunu belirten sanatçı, rejisini yaptığı oyunların tümüne bu bakış açısı ile yaklaşmış ve sahnelediği eserlerde grotesk biçimlere mutlaka yer vermiştir.

Şamlıoğlu'na göre yaşadığımız dünya bir sanal ortamdır, gerçek değil. Hayatlar onun için grotesk' dir. Yaşadıklarımız gerçek dışıdır. Sanatçının bu bakış açısı eserlerine grotesk reji hamleleri olarak yansımış ve her oyununda bir öğe ile gerçekliği kırmıştır.

Tezin konusu olan Ayşenil Şamlıoğlu'nun reji çalışmalarını analiz ederken, sanatçının sahnelediği oyunlarda gerçekliği nasıl kırdığını tespit edilmeye çalışılmıştır. Ve görülmüştür ki; Şamlıoğlu, kuklamsı oyunculuk yorumuyla, dekor kullanımıyla, makyaj tercihleriyle veya Şamlıoğlu'nun özgün bir reji hamlesi olan noktalamalar yardımıyla ya da sinematografik tekniklerle, sahnede bir şekilde gerçekliği kırarak eserlerinin rejilerini yapılandırmıştır.

Şamlıoğlu, oyunlarının hiçbirinde tek başına benzetmeci biçimi benimseyerek rejilerini yapılandırmamıştır. Nerdeyse sahnelediği eserlerin tümünü, göstermeci biçimden yola çıkarak, grotesk ve epik tiyatronun teknikleri ile donatan Şamlıoğlu, kendine has bir reji tekniği oluşturmuştur.

Sanatçı, evrensel tiyatro biçimlerini kullanırken yerel olanı reddetmemiştir. Grotesk öğeleri tek başına kullanmayan sanatçı, rejilerinde epik tiyatronun unsurlarını ve Türk tiyatrosunun motiflerini de birleştirmiştir. Çünkü Şamlıoğlu, oyunlarının rejilerini yaparken, yaşadığı toprakların tiyatro verilerinin de mutlaka sahnelediği eserlerin içinde yer alması gerektiğine inanmaktadır. Bu sebeple sanatçı, Geleneksel Halk Tiyatrosu'nun açık biçim öğelerini, grotesk yapı ile yola çıktığı rejileri ile

örtüştürmeyi başarmıştır. Ayşenil Şamlıoğlu'nun kullandığı reji teknikleri kendine has bir yönetmenlik üslubu oluşmasını sağlamıştır. Tüm bu reji hamleleri, Şamlıoğlu'nun dünyaya bakış açısı ile örtüşen eserlerin izleyicilerle buluşmasını sağlamıştır.

Şamlıoğlu, inandığı değerleri ve seyircilerine vermek istediği mesajları bünyesinde barındıran eserleri sahnelemeyi tercih etmiştir. Sanatçı, sahnelemeye karar verdiği bir eseri eline aldığında her zaman kendisine şunu sormuştur; ben izleyicilerime bu oyunda ne söyleyeceğim ve bunu nasıl söyleyeceğim. Şamlıoğlu, genel olarak erk sistemini ve iktidarı sorgulayan eserler sahnelemeyi tercih etmiştir. Çünkü sanatçı, 'iktidar sisteminin çağımızın vebası' olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle sanatçının sahnelediği eserler, iktidarın insanlar üzerindeki deformasyonunu ve olumsuz etkilerini sorgulamaktadır. Ayrıca Şamlıoğlu, sahnelediği eserler ile, izleyicilerin kendi sorumluluklarının farkına varmasını da istemektedir.

Şamlıoğlu, sahnelediği oyunlarda vermek istediği mesajı en iyi şekilde izleyicilerine aktarabilmek için, 'noktalama' tekniği geliştirmiştir. Bu uygulama ile Şamlıoğlu, oyun akarken hangi cümlenin izleyicilere daha net geçmesini istiyorsa tam o an da noktalama ile oyunu bir anlık olsun durdurmaktadır. Ayrıca Şamlıoğlu'nun bu uygulaması, izleyicilerin oyunla özdeşleşmesinin de önüne gemektedir.

3. AYŞENİL ŞAMLIOĞLU’NUN SAHNELEDİĞİ OYUNLAR

Türk Tiyatrosu’nun en önemli yönetmenlerinden biri olan Ayşenil Şamlıoğlu’nun rejisi çalışmalarını Gerçekçi Üslupta Oyunlar ve Grotesk Üslupta Oyunlar başlıkları altında inceleyeceğiz. Çünkü Şamlıoğlu’nun yönettiği gerçekçi üslup ve grotesk üslup oyunları arasında; sanatçının oyun metnine yaklaşım tarzı, oyuncu sayısındaki artışları, sahneleme biçimleri, sahne dramaturjisi ve grotesk öğeleri kullanarak sahnede gerçekliği kırma teknikleri açısından farklılıklar bulunmaktadır.

3.1. Gerçekçi Üslupta Oyunlar

3.1.1. Tankred Dorst’un Ben Feuerbach Adlı Oyunu

Tankred Dorst’un yazdığı, Sema Engin’in Türkçeye çevirdiği ve Ayşenil Şamlıoğlu’nun ilk kez Devlet Tiyatroları’nda rejisör koltuğuna oturduğu “Ben Feuerbach”, uzun bir süre sahnelerden ayrı kalmış usta bir tiyatro oyuncusunun, sahnelenecek yeni bir oyunda rol almak üzere tiyatroya dönüşünü konu almaktadır. Eskiden usta bir oyuncu olan Ben Feuerbach, psikolojik bozuklukları nedeni ile bir süre tiyatro sahnelerinden uzak kalmıştır. Uzun süre tedavi gören Ben Feuerbach, iyileşir iyileşmez yeni bir oyunda rol almak istemiştir. Aslında oldukça sahne deneyimine sahip olan Ben Feuerbach, konservatuvardan yeni mezun olup ilk kez sahne alacak bir genç oyuncu kadar heyecanlı, tedirgin ve ürkektir. Oyunda Ben Feuerbach’ın içsel ve ruhsal çatışmaları etrafında olaylar süregelmektedir. Oyun içinde sürekli kendisinin usta ve deneyimli bir tiyatro sanatçısı olduğunu vurgulayan Ben Feuerbach, kendisiyle de çatışma içine girer, psikolojik ve ruhsal değişimleri nedeni ile paniğe kapılır ve bir deli gibi egoları ile kapışır.

Ben Feuerbach’ı Ankara Devlet Tiyatrosu oyuncularından olan Selçuk Yöntem oldukça başarılı bir performans ile canlandırmaktadır. Usta bir tiyatro sanatçısının iç çatışmalar içindeki dünyasını konu edinen Ben Feuerbach oyununda diğer rollerde Eray Eserol (reji asistanı) ve Zerrin Ekipmen (kadın) yer almaktadır. Sahne ve

kostüm tasarımı Gül Emre, ışık tasarımı Tevfik Cenker ve oyunun dramaturgu Özcan Özer'dir.

Ayşenil Şamlıoğlu'nun oyundaki her oyuncuyu, sahnedeki hareketset devinimlerine kadar ince bir işçilik ile işlediği oyunda üç karakterde rollerinin hakkını vermektedir.

“Sema Engin'in çevirip Ayşenil Şamlıoğlu'nun yönettiği oyunda, Feuerbach'ı canlandıran Selçuk Yöntem, tiyatroya yıllarını verdikten sonra, ruhsal bozukluğu nedeniyle bir kenara atılan oyuncunun kırgınlığını, yeniden tiyatroya dönebilmek için bütün yeteneğini gösterme çabasını, gerçek ile rol arasındaki ince çizgiyi aşarak ümidini yavaş yavaş yitirliğini başarıyla sahneye taşımaktadır.

Ses tonundan tavırlarına, en ince ayrıntısına dek üzerinde titizlikle çalışılmış olan oyun, tek umudu, varoluşunun tek anlamı yeniden tiyatro dünyasının düşsel havasını solumak olan Feuerbach'ın iç dünyasındaki sarsıntıları, umutsuzluğa kapılmamaya çalıştıkça batağa saplanmasını yansıtıyor.” (http://www.sibelarslanyesilay.com/?p=92, 7.5.2015).



Şekil 3.1: Ben Feuerbach, Ankara Devlet Tiyatrosu, 1995

Oyunculuk gerçekten çok zor bir meslektir. İzleyiciler sadece oyunun sahnelendiği ana tanıklık ederler. Bir rejisörü aşçıya benzetirsek, yalnızca aşçının yemeğini tadar izleyiciler. Oysaki bu işin birde mutfağı vardır. Oyunun rejisörü Ayşenil Şamlıoğlu, Ben Feuerbach oyununda tam olarak bir tiyatro eserinin hazırlanış öyküsünü yani tiyatronun mutfağını gözler önüne sermektedir.

“Oyuncu, 'Oyun Kişisi' ne hayat vermek adına, kendi yaşam bilgisine doğru bir seyahate çıkar. Aslında bu biraz da yüzleşme sürecidir. Bu süreç oldukça can yakıcı, ürkütücü ve terleticidir. Oyuncu, 'Oyun Kişisi'nden karaktere evrilen bu uzun ve zorlu süreçte, bilinç altının derinliklerine doğru dalışa geçer. Oyuncunun, oyunculuk deneyimlerindeki birikimleri ise bu dalışların derinliğinin metresini belirleyecektir. Kimileri bir metre, kimileri ise bin metreye kadar dalabilmektedir. Burda en önemlisi, vurgun yemeden derinliklerden çıkmak ve kendi benliğimizden kurtulup, oyun kişisinin benliğine geçişi başarabilmektir.

İşte bu noktada ‘Ben Feuerbach’ oyunu oldukça derinlere dalan bir oyuncunun, iç dünyasının derinliklerinden yüzeye çıkarken yediği vurgunların bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Ben Feuerbach, iç dünyasında yüzerken yukarı çıkamamıştır ve kendini bulma çabası içinde mücadele ederken, ruhsal açıdan oldukça yıpranmıştır.

Oyunun yönetmeni Ayşenil Şamlıoğlu, ‘Oyunculuk görüldüğü kadar kolay değildir’. diyor ve ekliyor; her oyunda başka bir kişiliğe bürünür oyuncu. Büründüğü kişilik gibi davranır ve düşünür. Bir de bunun her gece tekrarlandığını düşünün. Bu yüzden bir bölünme yaşar oyuncu. Kendi içinde bilinmeyenler bir bir ortaya çıkabilir bu sayede.

Bir bakıma dalgıçtır oyuncu. İç dünyasına derinlemesine dalan. Ancak bu dalışta yüzeye çıkamamak da vardır. İşte onlardan biri Ben Feuerbach. O yüzeye çıkamayıp vurgun yiyenlerden.” (Baştürk,1996).

Oyun metninin ciddi bir atmosferi bulunmaktadır. Aslında benzetmecî bir yorum ile oyunu izleyeceğimizi düşünürken Şamlıoğlu’nun rejî uygulamaları ile sahnede gerçekliğin kırıldığını görüyoruz. Özellikle dekor ve ışık kullanımı ile gerçekliğin yer yer kırıldığı oyunda sanatçı, izleyicilerin düş imgelerinde yol alırken anlık olarak yoldan çıkıp tekrar o yola geri dönmelerini sağlamıştır. Gerçekci temelli bir rejî ile izlenen oyun da Şamlıoğlu’nun kullandığı bu teknikler izleyicilere göre oyunu dinginlikten ve mekanik olmaktan kurtarmıştır.

Feuerbach’i canlandıran oyuncu (Selçuk Yöntem), yer yer hareketli dekorların ve aksesuarların yerlerini kendisi değiştirmektedir. Dramatik mekanda oyuncunun bu şekilde uzamsal hareket etmesi gerçekliği kıran bir rejîsel hamledir. Ayşenil Şamlıoğlu’nun rejîsi olarak göze çarpan bu uygulama, ayrıca Ben Feuerbach’in sahneye ne kadar hakim olduğunu ve söylediği gibi aslında eskiden usta bir oyuncu olduğunun da hareketsel olarak izleyicilere kanıtlanması şeklinde algılanmaktadır. Şamlıoğlu’nun, Ben Feuerbach’in iç dünyasındaki çatışmalar coşkunluğa ulaşınca karakteri merdivenlerin yukarısına çıkartması ve Ben Feuerbach’te içsel eylemler dinginliğe geçince ise karakteri merdivenlerden aşağıya indirerek oyunu sahneletmesi izleyiciye göre yine rejîsel hamle olarak karşımıza çıkmakta ve oyunun o anki alt metninin hareketsel devinimler ile pekiştirilerek seyircilere gösterilmesidir.

3.1.2. Özen Yula’nın Gayri Resmi Hürrem Adlı Oyunu

Son yılların en önemli tiyatro oyun yazarlarından biri olan Özen Yula’nın kaleminden çıkan eser, Ayşenil Şamlıoğlu’nun yaratıcı rejîsiyle hayat bulmuştur. İstanbul Şehir Tiyatrosu yapımı olan ‘Gayri Remi Hürrem’ sahnelendiği yıldan itibaren birçok ödül toplamıştır.

“Özen Yula'nın yazdığı, Ayşenil Şamlıoğlu'nun yönettiği Gayri Resmi Hürrem, geçen sezonun bol ödüllü oyunlarından bir tanesi. Sahne, kostüm ve çizdüşüm tasarımını Feyza Zeybek'in, müziklerini Can Atilla'nın, hareket tasarımını Handan Ergiydiren Özer, ışık tasarımını Sabahattin Gündoğdu, efekt tasarımını Tahsin Işın gerçekleştirdi.” (http://www.yenimesaj.com.tr/?haber,4012031, 27.07.2015).

“Gayri Resmi Hürrem ya da uzun adıyla "Gayri Resmi Tarihe Göre Hürrem Sultan'dan Adap Erkan Dersleri", Özen Yula'nın kalemi, Ayşenil Şamlıoğlu'nun yorumu, Rozet Hubeş ve Şebnem Köstem'in harika oyunculukları ile "sezonun en iyisi" olmaya aday.” (Sorgun,2003).

2004 yılında Afife Tiyatro Ödülleri değerlendirmesinde ‘Yılın En Başarılı Yönetmeni’ ödülünü ‘Gayri Resmi Hürrem’ oyunu ile alan Ayşenil Şamlıoğlu, aynı sezonda İsmet Küntay Tiyatro Ödülleri içinde ‘En İyi Oyun’ ödülünü kazanmıştır.

“İsmet Küntay Tiyatro Ödülleri'ni kazananlar belli oldu. Üstün Akmen, Hayati Asilyazıcı, Doğan Koloğlu, Erbil Göktaş ve Nadide Küntay'dan oluşan İsmet Küntay Tiyatro Ödülleri Seçici Kurulu, 2003-2004 tiyatro döneminde sahneye konan yerli oyunları değerlendirdi. "En İyi Oyun Ödülü" İstanbul Şehir Tiyatroları'nda sahnelenen Özen Yula'nın yazdığı ve Ayşenil Şamlıoğlu'nun yönettiği "Gayri Resmi Hürrem" adlı oyun ile İzmit Şehir Tiyatroları'nda Emre Koyuncuoğlu'nun sahneye koyduğu ve Özen Yula'nın yazdığı "Kırmızı Yorgunları" adlı oyun arasında paylaştırıldı.” (http://www.haberler.com/ismet-kuntay-odulleri-sahiplerini-buldu-haberi/, 27.07.2015).

‘Gayri Resmi Hürrem’ oyununda, yönetmen Ayşenil Şamlıoğlu, rejii yorumunda ortak bir dil oluşturduğu ve başarılı bir şekilde çalıştığı Can Atilla, yaptığı müzikler ile Afife Tiyatro Ödülleri’nde ‘Yılın En Başarılı Sahne Müziği’ ödülünü, oyunun sahne tasarımına imza atan Feyza Zeybek ise yine Afife Tiyatro Ödülleri’nde ‘Yılın En Başarılı Sahne Tasarımcısı’ ödülünü almaya hak kazanmıştır.

“Kudret uğruna, iktidar aşkına bir ömrü ihtirasın etkilerinde tüketip, gücün lezzetiyle tika basa doyurup da tarihin sayfalarına adını kazıyan Hürrem Sultan'ın yaşamı bugünlerde tiyatrodan dile geliyor. Lakin Hürrem bu kez resmi tarihin bize bahsettiği, bilinen öyküsüyle değil masal anlatmaya meraklı muzip bir kalemin düş dünyasından yansıyan gayriresmi hikâyesiyle çıkıyor karşımıza. Özen Yula'nın, Osmanlı'nın en önemli dönemlerine tanıklık etmiş Hürrem'in hikâyesi ekseninde kadın dünyasına yönelik yaptığı kayıt dışı bir tarih okuması niteliğindeki 'Gayri Resmi Hürrem', İstanbul Şehir Tiyatroları'nda sahneleniyor. Ayşenil Şamlıoğlu'nun yönettiği oyunda Rozet Hubeş ve Şebnem Köstem rol alıyor.” (http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=95559, 27.08.2015).

Günümüzde insanlar arasında uçurumlar o kadar derinleşmektedir ki, herkes birbirine yabancılaşmaktadır. Her geçen yıl, insanların keskin çizgilerle birbirinden ayrıştırıldığı toplumlara dönüşmesine sebep olmaktadır. Genel anlamıyla bakıldığında, insanların çoğu bu durumun farkındadır ancak buna rağmen eyleme geçip, olumsuz sonuçlar doğuran bu ayrışmanın önüne geçmek için bireysel harekete

geçilmemektedir. İşte edebiyat ve tiyatro alanında isminden oldukça söz ettiren ödüllü yazar Özen Yula, yazdığı eserler ile insanların iç dünyalarına bir pencere açmakta ve kendileriyle, tutkularıyla, yapamadıklarıyla yüzleşmelerini sağlamaktadır. Yazarın kaleme aldığı ‘Bulutlar Giderse’ adlı eserin konu edildiği bir röportajda;

“içeriden bir gözle içeriden bir şeyler söyledim.”(<http://www.timeoutistanbul.com/tiyatro/makale/3501/%C3%96zen-Yula-r%C3%B6portaj%C4%B1,02.08.2015>),

diyen yazar, ‘Gayri Remi Hürrem’ de de Hürrem karakteri üzerinden izleyicilerin iç dünyalarına ayna tutmaktadır.

“Sahnedeki iki kadın var: Biri Hürrem Sultan, öteki gençliği. Yani kendi. Gençliğiyle hesaplaşıyor Hürrem. Onlar sahnede yüzleşiyor; siz oturduğunuz yerde, kendinizle. Yeniden dünyaya gelsem aynı hataları yapar mıydım ki deriz ya hep, işte onu anlatıyor. İktidar için insanın kendinden vazgeçişini... Ama aşksız da olamayışını... Koskoca Hürrem Sultan’ın da acıyabileceğim. O sert, o haşin görünümünün ardında delik deşik bir kalp olabileceğini...” (<http://www.gazetevatan.com/hurrem-sultan-i-nasil-bilirdiniz---39345->)

Hürrem karakteri üzerinden, aşkın ve iktidarın devşirildiği tarihi bir hikayeye tanık olmaktadır. Hürrem’in kalbini titreten biri vardır, adı Mihal’dır. Aşkın dile geldiği ve Hürrem’in iç dünyasında fırtınaların kopmasına sebep olan bir aşktır. Sürekli düşüncelerinde gelgitlere sebep olan bir sırdır. Bir de Hürrem’in karşısında aslanan bir gerçek vardır; dönemin dünyasında adını duyan herkese korku salan bir hükümdar, Kanuni Sultan Süleyman. Bir tarafta Aşk, diğer tarafta ise iktidar tutkusudur. İşte oyunun ana eksenleri bu ikilem arasında gelip gitmektedir.

“*Hürrem, iktidarı tercih eder*” (Sorgun,2003).

İktidar tutkusu ve Kanuni Sultan Süleyman’dan olan oğullarının imparatorluğun başına geçerek dünyaya hükmetme arzusu Hürrem’in aşkını kalbine gömüp, iktidarı tercih etmesine sebep olmuştur.

“Özen Yula, Hürrem Sultan ile tarihin derinliklerinde bir gezintiye çıkıyor. Yaklaşık 450 yıl önceye uzanarak bize Osmanlı yönetiminde adına çeşitli rivayetler uydurulmuş, ecnebi kızı, padişah Kanuni Sultan Süleyman’ın karısı Hürrem Sultan’ın iktidar tutkusu ve hırsı uğruna sarayda çevirdiği entrikaları, onun hayatına dair gizli kalmış olayları göstermeci bir üslupla kurgulayarak seyircinin ilgisine sunuyor. Yula şiirsel bir dille yazdığı oyununda Hürrem Sultan’ın yaşamından iz sürerek bugünün gerçeğine de gönderme yapıyor ve kadının iktidar tutkusunu, aşk ikilemi ve duygusal gelgitlerini yaşadığı olaylar bağlamında tartışmaya açarak bugünün kadın sorunsalına da bir göz kırıyor.” (Boran,2005)

“Osmanlı siyasetinin etkili kadınlarından Hürrem Sultan’ın izdüşümünde, tarihsel doğruluğun yanı sıra hayal gücü ve farklı bir bakış açısıyla, kadın

dünyasına bir yolculuğa çıkmak isteyenler için ilginç bir oyun. Geçmişte varolmuş, bugün de varolan, gelecekte de varolacak "Hürrem"ler, oyun içinde oyun tekniğiyle kurgulanarak ele alınıyor.” (http://www.istanbul.net.tr/Etkinlik/tiyatro/gayri-resmi-hurrem/601/14,30.07.2015)

Oyunun müziklerini yapan Can Atilla, eşsiz besteleriyle izleyenleri, bundan yaklaşık 450 yıl öncesinde Osmanlı Döneminde bir gezintiye çıkarmaktadır. Karakterlerin iç dünyalarındaki duygu değişimlerinin, müziğe yansımaları oldukça etkileyici bir şekilde başaran Can Atilla, Şamlıoğlu ile oldukça uyumlu bir çalışma ortaya koymuştur.



Şekil 3.2: Gayri Resmi Hürrem, İstanbul Şehir Tiyatrosu, 2003

Osmanlı Dönemi oyun müzikleri denildiğinde akla ilk gelen müzisyenlerden olan ve ‘Gayri Resmi Hürrem’ müzikleri ile birçok ödül alan Can Atilla, Müge Akyıldız’ın kendisiyle yaptığı bir röportajda Osmanlı Dönemi’ni ve cariyeliği işleyen bir diğer oyun olan ‘1453 Sultanlar Aşkına’ oyununun müziklerini yaparken Fatih Sultan Mehmet’ten ilham aldığını belirtmektedir;

“Harem hayatını Müziğine taşıyan müzisyen, Fatih Sultan Mehmet’in ruhunun kendisini izlediğini ve Sultan’ın hayaletinden manevi destek gördüğünü belirtiyor.” (Akyıldız,20015)

“Topkapı Sarayı’nda gizli olduğu varsayılan odaların birine, gözünün nuru Kanuni’den dahi sakınarak kapanan Hurrem, bir cariye ile karşılaşır. Cariye, Hurrem’e müthiş derecede benzemektedir. Benzemenin de ötesinde Hurrem Sultan’ın karşısında arzı endam eyleyen Cariye belki de Hurrem’in gençliğinin ta kendisidir. Hurrem ile Cariye arasındaki hasbihal bir süre sonra yerini yer yer sıkı bir dostluğa, yer yer de kıyıcı bir mücadeleye

bırakır. Hürrem, zamanın muğlaklaştığı, tarihin olaylarının birbirine karıştığı bu birliktelikte çoğu kez Cariye'ye sırlarını ifşa eder, tarihin ve kaderin önünde kendini aklar. Ancak tüm cesareti, zekâsı, ihtirası ve hırsıyla iktidara giden yolu zaferle noktlayan Hürrem yine de bu yüzleşmede pişmanlıklarını, zaafalarını ve acılarını dile getirmekten kendini alamaz.” (Pak,2015).

Ayşenil Şamlıoğlu, Gayri Resmi Hürrem oyununun rejisini yaparken, oyunun geçtiği Osmanlı döneminin gravürlerinden ve minyatürlerinden yola çıkmıştır. Şamlıoğlu, izleyicilerini sanki bir gravür sergisini dolaştıyormuşcasına sahne görüntüsü oluşturmuş ama bu görüntü minyatürleri görmeye yönelik değil, onları okumaya yönelik olarak rejisel hamlelerle tasarlanmıştır.

Şamlıoğlu, iki oyuncu ile, tıpkı gravürlerdeki gibi beden dilini, duruşu ve hareket açılarını çok uzun soluklu çalışarak karakter evrilmesini gerçekleştirmiştir. Sanatçı, oyuncularının hem minyatür çizgide durmalarını hem bir o kadar da gerçek gibi sahnede yer almalarını sağlamıştır. Şamlıoğlu, oyuncularında günlük yaşantılarında kendilerinde var olan yürüyüşü, duruşu, hareketlerin tümünü yok etmiş ve tamamen gravür ve minyatür işçiliği ile oyun karakterlerine geçişlerini sağlamıştır.

Şamlıoğlu, oyunda dişiliğin simgesi olan yedi sayısını kullanmıştır. Oyun yedi sahneden oluşmakta, Süleymanın mührü yedi kat bohça açılarak çıkarılmaktadır. Bu rejisel uygulama ile sahnede bütünlük sağlanmıştır.

Dekorların arkasında mahyalar kullanarak geçişleri yapan Şamlıoğlu, yedi sahneden oluşan oyunda her sahneyi ayrı bir tablo olarak işlemiş ve tabloların tümü bir araya geldiğinde seyircilerin büyük resmi görmesini sağlamıştır.

Sanatçı, Gayri Resmi Hürrem oyununda çok farklı bir teknik kullanmıştır; oyunlarında kukla oyunları gerçekleştiren sanatçı, bu oyunda Hürrem karakterine yasak aşkını kuklalar oynatarak mizansene ettirmiştir. Fakat bu kukla uygulamasının en çarpıtıcı yönü ise, Hürrem'in mizansene ettiği oyunları dıştan kendisinde izliyor olmasıdır. Hürrem, oyunun merkezinde, içindeyken, birden dışa atılıp, oyunu izlemesi sağlanmıştır. Bu uygulama oldukça yaratıcı bir rejî tekniği olarak sahnede gerçekliği kırmıştır.

Şamlıoğlu, oyunda kullandığı farklı rejî tekniklerinden biri de tepe göz uygulaması ile oyun karakterleri gezintiye çıktığı anda hayallerinin canlı olarak eskizciler tarafından hemen o an çizilerek, boyanarak sahnenin arka duvarına yansıtılmış olmasıdır.

Oyun müzikleri Osmanlı döneminin sazları ile bestelenmiştir. Sahne geçişlerinde kullanılan müzikler, izleyicileri bir sonraki sahnenin eylemsel coşkuluğuna hazırlanmasını sağlamıştır.

Rozet Hubeş ‘Gayri Resmi Hürrem’de ‘Hürrem’ karakterindeki başarılı performansı ile Afife Tiyatro Ödüllerinde ‘Yılın En Başarılı Kadın Oyuncusu’ ödülünü almaya hak kazanmıştır.

“Geçmişte var olmuş, bugün var olan, gelecekte de var olacak Hürrem’lerin oyun içinde oyun tekniğiyle, sürpriz bir finale seyirciyle bulunduğu ‘Gayri Resmi Hürrem’de, yakalanan masalsi atmosfer dikkat çekici. Başarıyla kotarılan karakter atlamaları (bir yerden sonra kimin Hürrem kimin Cariye olduğu birbirine karışır artık) ile sahne geçişlerindeki ustalık da oyunu görülmesi gereken bir yapım kılıyor” (Pak,2015).

Oyunu baştan sona son derece duru ve masalsi bir atmosferde titizlikle işleyen Şamlıoğlu, kadının iç dünyasına ve Osmanlı Dönemi’ne bir pencere açarken; dekor, kostüm, müzik ve oyunculuklarla birbirini tamamlayan bir bütünlük oluşturarak rejî yorumunu yapılandırmıştır.

3.2. Grotesk Üslupta Oyunlar

3.2.1 Pierre Ray’ın Benimkinin Adı Regine Adlı Oyunu

Fransız yazar Pierre Ray’ın ilk yazdığı tiyatro eseri olan Benimkinin Adı Regine, aile ilişkilerine değişik bir bakış açısı ile değinmektedir. Pierre Ray, bu oyununda toplumsal ortamlarda aile ilişkilerine yönelik yapmış olduğu gözlemleri eleştirel bir üslupla ele almış durumda.

Aslında hepimizin düşlediği bir yaşam vardır ve belki de çoğumuz hayallerini kurduğumuz hayatı değil yaşamak zorunda olduğumuz hayatı yaşarız. İşte Benimkinin Adı Regine, tam da böyle bir oyun. Eserde, heralde hepimizin çevresinde en az bir kere bile olsa tanık olduğumuz veya olabileceğimiz bir aile durumunun kendi içindeki ilişkileri gözler önüne serilmektedir.

Benimkinin Adı Regine’de tamamen dış dünyada kendisini soyutlamış, içe kapanık bir aile örneği anlatılmaktadır. İlk sahnelerde karşımıza sadece anne ve baba çıkmaktadır. Anne evin hakimiyetini tamamen ele almış, baba ise yıllar geçtikçe iyiden yiye kılıbıklaşmış ve sinmiştir. 40’lı yaşları bulan evin oğlu ise hala anne için çocuktur. Tüm bu durumlara rağmen aile içinde yine de bir denge kurulmuştur. Tabir uygun olursa herkes gerçek yaşamından sıyrılmış ve rolüne konsantre

olmuştur. Ancak şehir dışında çalışan oğulun bir gün eve sevgilisi olan Regine adında bir bayanla gelip, evleneceğini söylemesi ile aile içindeki denge tamamen altüst olur. Artık sevgi paylaşamaz ve sıkı bir şekilde sahiplenmeye dönüşür.

“Orta halli bir ailenin evindeki salona üç kişilik bir sofraya hazırlanmış, masa özenle süslenmiştir. Anne ve baba ilk kez evden bir staj için ayrılan oğullarını beklemektedirler. Anne için oğlunun bu üç aylık yokluğu her an onu anmakla geçmiş, kocasını bu üç ay boyunca yaşadığına pişman etmiştir. Adam zaten hayatından bıkmış bir haldedir. Oğul nihayet çıkıp gelir; umulanın aksine belirli bir yaşa geldiği görülmektedir. Yanında stajda tanıştığı genç bir bayan vardır. Annenin hiç beklemediği bu sürpriz konuk, onu çılgına döndürecektir. Kıskançlıktan terör estirdiği evde gelişen olaylar, evlenmeyi arzulayan oğullarının geleceğini belirleyecektir”
(<http://www.onkagency.com/vestige/view/drama/benimkinin-adi-regine-can-kapyali/1698>, 30.07.2015)

Özellikle bu durumdan oldukça rahatsız olan anne, daha baskın bir rol üstlenir. Fakat oyun akışında sırlar bir bir ortaya çıkmaya başlayınca aile bireyleri rollerini bırakarak gerçek benliklerine, gerçek yaşamlarına dönmeye başlarlar.

Gerçekler ardışık dökülmeye başlanır. Aslında Benimkinin Adı Regine, yaşamak istediğimiz hayat ile yaşamak zorunda bırakıldığımız hayatın derin uçurumlarının bir portresini bizlere sunmaktadır.

Ben Feuerbach’tan sonra ikinci rejisi olan Benimkinin Adı Regine ile Ayşenil Şamlıoğlu, oyun yazarının düşüncelerini ve seyircilere vermek istediği mesajları çok iyi kavramıştır. Çok güçlü bir oyuncu yorumuna da sahip olan Ayşenil Şamlıoğlu, Benimkinin Adı Regine oyunundaki rejisinde, oyunculukların bedensel devinimleri üzerinde çok ince ve ayrıntılı bir işçilik yapmıştır. Grotesk öğelerde barındıran rejisine ek olarak tamamen teatral ve benzetmeci tiyatro yerine göstermecici bir üslupla oyuna bakan Şamlıoğlu, tamamen yenilikçi bir yönetmenlik anlayışı ile oyunu mekaniklikten sıyrarak orjinal bir eser ortaya koymuştur.

“Gerçekçi tiyatro anlayışına karşı çıkan ve yeni biçim arayışı içinde olan öncü akımlar arasında, tiyatro sanatını en uzun süre etkilemiş olanı ekspresyonizm (dışavurumculuk) olmuştur. Bu nedenle amaçları birbirinden farklı olan öncü çalışmaların ortak özelliği, oyun yazarlığında, sahneye koyuculukta çok yeni ve çarpıcı teknikler kullanılması, sanatçının öznel duygu ve düşüncelerinin son derece özgür biçimler içinde ifade edilmesidir.”
(Şener,2008).

Ayşenil Şamlıoğlu’nun rejisinde oldukça özgür biçimler içermektedir. Hatta öyle ince ve ayrıntılı bir iş çıkarmış ki Şamlıoğlu, oyuncuların içsel duygu değişimlerini sahnedeki duruş düzenlerine ve hareketlerine yansıtmıştır.

Bu uygulamalarını müzikle ve ışıkla uyumlu hale getiren sanatçı, tiyatronun tüm öğelerini birarada bütünlük içinde kullanmıştır. Oyun da bütüne baktığımızda bir aile portresini bizlere gösteren Şamlıoğlu, tek tek her bir oyuncuyu işlerken, oyuncuda görsel ve işitsel anlamda kusursuz bir uyum oluşturarak oyun yönetimi ile oyuncu yönetimini mükemmel bir derece de bütünleştirmiştir. Oyundaki eylemler de hız ve sertlik varken, rejî de hızlanıyor, şarkılar ve koreografik danslar ile rejî eylemlerin akışına renk katıyor ve oyun benzetmeci biçimden sıyrılarak göstermeci biçime dönüyor ve sahnede gerçeklik bir anda kırılıyor. Şamlıoğlu'nun bu rejisel üslubu, oyunun seyrini de artırmaktadır.

Oyunda rejisel anlamda muhteşem bir hız konusudur. Eserdeki anlar sürekli değişmekte ve bu değişen anların rejisel olarak hız ve tartım (tempo) ile güçlü tutulması, sahne ve seyirci arasındaki atmosferin diri kalmasını sağlamıştır.

Şamlıoğlu'nun rejî üslubu olarak grotesk üslup oyunlarında daha çok karşımıza çıkacak olan 'noktalama' uygulamalarının ilk örneklerini bu oyunda görmekteyiz. Sanatçı oyunda kullandığı noktalamalar ile klasik tiyatronun dışına çıkmış ve sahnede gerçekliği kırmıştır.

Oyuncuların yer yer yaptığı koreografik olarak eşlikli hareketler; aynı anda bardağı tutup, kaldırıp, içip ve tekrar aynı anda masaya koymaları tek bir hareketmiş gibi gösterilmekte ve bu uygulama ile gerçeklik sahnede kırılmaktadır. Hem bu rejisel uygulaması ile ve yine Şamlıoğlu'nun bazı replikleri besteleterek, koreografik hareketler ile dans ettirerek oyuncularına söyletmesi, sahnede o an verilmek istenen mesajların alt metinlerinin izleyiciye daha net ve daha dikkat çekici olarak geçmesini sağlamış şeklinde algılanmaktadır. Çünkü bu uygulamalar ile seyirci biran olsun oyunun dışına atılmış ve sahnede olup bitenleri sorgulaması planlanmıştır. Ayrıca bestelenen repliklerin oyuna kattığı bir diğer anlam ise, verilmek istenen mesajların altının çizilmesini sağlamış olmasıdır.

Oldukça disiplinli ve yoğun tempolu prova anlayışını benimseyen ve bu ilkesinden de asla taviz vermeyen Ayşenil Şamlıoğlu'nun, Benimkinin Adı Regine oyununda oluşturduğu rejî dünyasına, oyuncularını, sanatçının istediğine hizmet etmek için oldukça ter akıtmıştır. Eşlikli hareketlerin bir bütünlük içinde sanki tek bir hareket gibi gösterilebilmesi için, Şamlıoğlu oyuncularıyla sistematik bir çalışma gerçekleştirmiştir. Hareket provalarını bu oyunda yoğunlaştıran ve bedensel

devinimlerin istediği gibi olabilmesi için oldukça fazla zaman ayıran Şamlıoğlu, oyuncularına sahnede her hareketi tek tek göstermiş. Şamlıoğlu'nun bu çalışma prensibi sahne dramaturjisine ne kadar fazla önem verdiğinin bir kanıtı olduğu düşünölmektedir.

Ayrıca oyunda sahnenin arka tarafında seyirciye dönük duran raflarda oyuncak bebekler bulunmaktadır. Şamlıoğlu'nun rejii uygulaması olarak ön plana çıkan oyuncak bebeklerin, rol kişilerinin iç dünyalarının dışıa yansımamı simgelediğini algılanmaktadır. Çünkü oyun kişilerinin sayısı kadar oyuncak bebek bulunmaktadır.



Şekil 3.3: Benimkinin Adı Regine, Ankara Devlet Tiyatrosu, 1996

“Şamlıoğlu'nun ne tür bir sanatçı olduğunu bu oyunu izledikten sonra kavradım. Oyuncudan görsel-işitsel anlatım düzeyinde kusursuz bir disiplin bekleyen, sahnedeki her anın bir başka aşamaya hızlı bir geçişle bağlandığı, tartımın (tempo) hep yüksek kalması için tiyatro olayını bir arada tutan enerjinin tüm yorumcular tarafından paylaşıldığı, rejisörün, sahneyle salon arasında kusursuz bir elektrik akımının oluşmasında güçlü bir jeneratör işlevi taşıdığı türden bir gösteri anlayışı benimsemişti. Çok daha sonraki konuşmalarımızdan, “grotesk” bir yaklaşımı da içeren bu yönetmenlik biçeminde, hayranı olduğu Cirque de Soleil'in (Kanada merkezli sanat-gösteri topluluğu) etkisi olduğunu öğrenecektim.” (Yüksel,2015)

Baba rolünde Hüseyin Soysalan, Ana Tomris Çetinel, Camille Hakan Çimenser ve Regine' de Meltem Keskin oldukça başarılı performansları ile göz doldurmaktadırlar. Oyunun dekorlarını Sertel Çetiner, kostüm Gülümser Erigür, ışık Zeynel Işık ve muhteşem dans koreografilerini ise Handan Ergiydiren üstlenmiştir.

3.2.2. Adalet Ağaoğlu'nun Kozalar ve Ölüler Konuşmak İster Adlı Oyunu

Çağdaş yerli oyun yazarlarımızın iki kısa eseri, 'Kozalar ve Ölüler Konuşmak İster', İstanbul Devlet Tiyatrosu yapımı olarak, Ayşenil Şamlıoğlu'nun grotesk rejisi ile seyircilerle buluşmuş. İki kısa eserin birlikte sahnelendiği oyunda 'Kozalar'ı ve 'Ölüler Konuşmak İster'i birlikte incelemektedir

20.Yüzyıl'ın en önemli Türk Edebiyatı yazarlarından biri olan Adalet Ağaoğlu'nun usta kaleminden çıkan 'Kozalar' adlı eser, Ayşenil Şamlıoğlu'nun rejisi ile canlanmıştır. Bünyesinde altmetinleri derin anlamlar içeren oyun metni, Şamlıoğlu'nun grotesk ve epik rejî uygulamaları ile sahnelenmiştir.

Yazdığı oyun metinleri dışında, roman ve hikayeler ile de adından söz ettiren yazar, 'Kozalar' eserini üç kadın ve bir mekan üzerine kurgulamış. 1.Kadın, 2. Kadın ve 3.Kadın'dan oluşan oyun kişileri, tek perdelik oyunun tek mekanında, günümüz toplumunun orta sınıf tiplerini temsil etmektedir. Birbirine hava atmayı seven bu üç bayan, 1.Kadın'ın evinde bir çay sohbeti ve dedikodu yapmak için toplanmıştır. Birbirlerine karşı, sahip oldukları malları, mülkleri anlatarak övünmeye çalışan kadınlar, bir radyo programında duydukları haberle sarsılırlar ve paniğe kapılırlar. Soyguncular banka soyup firar etmişlerdir. Kaçan soyguncuların kendilerine de zarar verebileceğini düşünen kadınlar, buldukları odanın içinde açık olan heryeri hatta tüm delikleri kapatırlar. Kendilerine tehlike oluşturabilecek tüm delikler kapatıldıktan sonra, odanın tavanında bir örümcek ağı farkederler. Bu örümcek ağı bir koza misali odanın her karesini kaplayacaktır. Böylelikle 3 kadın da koza içinde hapsedilmiş olur.

“Aylak, sorumsuz, toplumsal kişiliği gelişmemiş, gösterişe düşkün, üç orta sınıf kadınının günlük konuşmalarının arkasında yetmişli yılların bombalı eylemli karmaşık ortamı bulunmaktadır. Yaklaşan tehlike kadınların bencilliğini, bastırılmış cinsel isteklerini, para ve mal tutkularının daha çarpıcı olarak ortaya çıkmasını sağlar. Sahip olduklarını ellerinden kaçırmamak için bütün delikleri, bütün çıkış yollarını sıkıca kapayan kadınlar sonunda kendilerini kozalara hapsetmiş ve çıkızsız bırakmışlardır” (Yeşiloğlu.,2015)

'Ölüler Konuşmak İster' oyununun yazarı olan Melih Cevdet Anday, tiyatro oyun yazarlığının yanısıra, roman ve deneme eserleriyle adından söz ettirmiştir. Aynı zamanda Türk Şiiri'ne lise arkadaşı Orhan Veli ile büyük katkıları bulunan yazar, şair olarak da Türk Edebiyatı'nın önemli kalemlerinden biridir.

“Ölüler Konuşmak İsterler bir vapurun güvertesinde biraraya gelen toplumun çeşitli kesimlerinden insanların uç noktadaki bencilliklerini, vurdumduymazlıklarını kara mizah tarzında yansıtıyor. Kimler yok ki bu vapurda: Zengin olduğu için dilediğini yapabileceğine inanan Şişman Kadın, onun her dediğini onaylayan Kocasını, insanları et yememeye ikna etmeye çalışan Etyemez, askerliğin erdemlerini sıralayan Yaşlı Adam, kendi toplumunu turist gözüyle izleyen Rozetli Genç, kendine tecavüz eden Posbıyıkla birlikte duygu sömürsü yaparak yolculardan para toplayan Kız ve mezarlıklar şişman insanlarla doluğu için, yolculara şişmanlamamalarını söyleyen bir Cenaze Memuru.

Herkesin kendi sorununu ya da düşüncesini diğer yolculara anlatırken, diğerlerini dinlemediği, her kafadan bir sesin çıktığı gemide kapkara bir bayrak asılıdır. İnsanlar arasındaki iletişimsizliğin uç noktada yaşandığı bu yolculukta herkes yalnızca kendini düşünür ve kendi fikirlerini diğerlerine empoze etmeye çalışır. Ancak ipler Cenaze Memuru'nun elindedir. Geminin rotasını bilen tek kişi odur.”
(<http://www.sibelarslanyesilay.com/?p=115>,21.07.2015).



Şekil 3.4: Kozalar ve Ölüler Konuşmak İster, İstanbul Devlet Tiyatrosu, 1997

İki oyununda ortak noktada bulunduğu bazı durumlar vardır. İki oyunda da rol kişileri bencil bir tavır sergilemektedir.

“Adalet Ağaoğlu'nun "Kozalar" ve Melih Cevdet Anday'ın"Ölüler Konuşmak İster" oyunları, tiyatro ve edebiyat tarihimizde önemli yeri olan oyunlar. İki oyunun bulunduğu alanları görmemek olanaksızdır.

İkisi de farklı çizgilerde (bireysel - toplumsal - evrensel boyutlarda) ilerleyen; somut gerçeklerden, soyuta, gerçek - üstüne, "absurd"a uzanırken, yaşamı, insanı ve kavramları irdeler... İkisinde de zaman - mekan ve kişiler, olduklarından, göründüklerinden farklı anlamları da kapsar...

Özetle, kimsenin kimseyi dinlemediği, vurdumduymaz bir ortamda / dünyada, kişilerin, gelmekte olan tehlikeyi fark edemeyip, kendi bencil sorunları, önyargıları, varsayımları, iletişimsizlikleri içinde tutsak

olmaları...”

(<http://www.milliyet.com.tr/1997/11/10/sanat/zar.html>,21.07.2015)

Her iki eser de grotesk biçimde yazılmıştır. Bu durum, oyunların rejisini yapan Ayşenil Şamlıoğlu'nun imgelemine artılar katmıştır. Oyunu grotesk ve epik uygulamalar ile sahneleyen Şamlıoğlu, yer yer oyuncularına yaptırdığı eşlikli ve koreografik hareketler ile sahne de gerçekliği kırmıştır.

Oyunu gerçek bir atmosferde başlatan sanatçının, akış ilerledikçe izleyiciler tam sahnede olup biten herşeyin gerçek olduğuna kendilerini kaptıracakken, ses – efect, ışık, oyuncuların koreografik eşlikli hareketleri gibi rejisel hamlelerle seyircilerini oyunun gerçekliğinden biran olsun uzaklaşıp, kendilerini oyunun dışına atıp sahnede olup bitenleri sorgulamasını sağladığı düşünülmektedir. Sonra tekrar oyunun içine ustaca izleyicileri çeken sanatçı, grotesk ve epik uygulamalar ile izleyicilere sahnedeki herşeyin aslında bir tiyatro olduğunu anlatırken bir zaman sonra da o kadar sahici ve benzetmeci bir yorum ile oyun akmaya başlamış ki, izleyiciler sağlarında, sollarında, önlerinde ve arkalarında oturan insanlar kadar sahnede olup bitenlerin gerçek olduğuna inanmıştır. Bu tamamen Şamlıoğlu'nun kendine has oluşturduğu yönetmenlik üslubunun reji tekniklerine dönüşmesinin başarısı şeklinde algılanmaktadır.

Ayşenil Şamlıoğlu, oyunun belirli yerlerinde oyun kişilerini aynı anda çok hızlı konuşturmaya başlatması ile; aslında toplumsal olarak birbirimizi dinlemediğimizi ve bunun sonucu olarak da birbirimizi anlamadığımızı betimlemiştir.

Ayşenil Şamlıoğlu, *‘Kozalar ve Ölüler Konuşmak İster’*de, rejiden oyunculuklara kadar herşeyi ayrıntılı bir biçimde işlemiş ve şiirsel bir dile sahip olan eserleri dinginlikten kurtararak, etkileyici bir reji ile izlenebilirliği yüksek bir oyuna dönüştürmüştür.

Ayşenil Şamlıoğlu, yönetmenliğini yaptığı *‘Kozalar ve Ölüler Konuşmak İster’* oyununda, dekor tasarımında Ethem Özbora, kostüm tasarımında Serpil Tezcan, ışık tasarımında ise Ayhan Güldağlı ile çalışmış. *‘Kozalar’*ın oyuncu kadrosunda; Funda Eskioğlu, Gilman Kahyaoğlu Peremeci, Ayşen İnci'yi görürken, *‘Ölüler Konuşmak İster’*in oyuncu ekibinde ek olarak; Tunç Günbay, Mehmet Ali Kaptanlar, Fikret Urucu, Umut Demirdelen ve Musa Uzunlar görülmektedir. Oyunların tasarımında ise Esen Çamurdan'ın imzası bulunmaktadır. Şamlıoğlu'nun henüz üçüncü oyunu olan *‘Kozalar ve Ölüler Konuşmak İsterler’* sanatçının grotesk üslup oyunlarından.

“Kozalar/Ölümler Konuşmak İster”, bireylerin çıkarıcılıklarının, umursamazlıklarının yalnız kendilerini değil toplumu da felaketi sürüklediğini grotesk bir tarzda yansıtıyor. Gerek Ağaoğlu'nun gerek Anday'ın metinlerindeki grotesk biçim Şamlıoğlu tarafından başarıyla sahneye aktarılıyor. Birbirini dinlemeyen, yalnızca kendisini anlatan oyun kişilerinin konuşmalarının üstüste binmesi, konuşma temposunun giderek hızlanması, karakterlerin birbirlerinden farklı konuşma ve davranış biçimleri, abartılı tonlamaları, garip kostümleri ve makyajları, gündelik yaşamda örneğine sıkça rastlayacağımız bu tür kişileri ve olayları karikatürize ederek sarsıcı bir şekilde ortaya koyuyor. Rejisinden oyunculduğuna dek her yönüyle özenle hazırlanmış bir yapım var karşımızda. Oyununu tek aksayan yanı zaman zaman konuşmaların birbirine karışıp anlaşılmasını” (<http://www.sibelarslanyesilay.com/?p=115>, 21.07.2015).

3.2.3. Friedrich Dürrenmatt'ın V. Frank Adlı Oyunu

İsviçreli oyun yazarı Friedrich Dürrenmatt'ın 1959 yılında kaleme aldığı eser, insanların düşledikleri süslü dünyaya kavuşabilmek amacı ile daha çok para kazanma uğrunda esiri oldukları ihtiraslarını konu edinmektedir. Friedrich Dürrenmatt bu oyunda banka – çete ilişkisini derinlemesine ele alırken vahşi kapitalizmin sonuçlarını da irdelemektedir.

“Dünyamızın kocaman, anlamsız bir karmaşa olduğunu ve hiç düzelmeyeceğini söyleyen Dürrenmatt, seyirciyi kötü ve güçlü olanın her zaman kazançlı çıktığı, ‘çığrından çıkmış’ dünyanın ironileriyle baş başa bırakırken, dünya düzenine egemen olan çılgınlığa karşı durulması gerektiği yönünde de uyarır.” (<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=-82980> , 01.07.2015).

V. Frank oyununda aslında günümüzde yaşayan, daha çok para kazanma hırsıyla iyi insan olma erdeminden uzaklaşan karakterlerin figürlerini görmekteyiz. Kötüler mi kazanacak yoksa iyi olanlar mı?

“V. Frank, kendisinden önceki dört atasının başarı ile/herkesi dolandırarak ve her türlü hileyi başarı ile uygulayarak idare ettiği bankanın idarecisi olarak, atalarına ihanet edercesine bir iyiliğin esiri olmuştur. Bütün kötü işleri karısı idare eder. Yakında hileli bir şekilde tasfiye edilecek olan bankanın borçlarını devlete yüklemek için, Frank bankaya yeni aldığı bir memuru kendi yerine öldürür ve bir rahip kılığında kayıplara karışır. Çiftin herkesten gizlediği bir oğlu bir de kızı vardır. Bankanın kendilerinden gizlendiğini ve ölen kişinin babaları olmadığını anlayan gençler, bu kötü gidişe dur demek için harekete geçerler ve sonuçta iyiliğinin cezasını V. Frank canıyla öder, karısı ise kötülüğünün bir mükafatı olarak hayatta kalır. İlk dört atanın ruhu, gençlerde tekrar harekete geçer ve banka faaliyetlerine kaldığı yerden devam eder.” (http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:0r8YRhMU6lsJ:w ww.zaman.com.tr/kultur_ iyiler-elenir-kotuler-yasar_arsivhaber 40693 html+&cd= 19&hl=tr&ct=clnk&gl= tr , 01.07.2015)

Oyunun yönetmeni Ayşenil Şamlıoğlu, iyilik erdemini tamamen hayatlarından çıkaran, kötülüğü bir yaşam şekli haline getirerek krallık kuran Frank ailesinin

başından geçen olaylar örgüsünü; grotesk öğelerle birlikte Brecht'in yabancılaştırma tekniklerini birarada kullanarak çarpıcı bir rejî yorumu ile işlemiş.

“Şiddet ve dolandırıcılık yoluyla beş kuşak boyu haksız kazanç sağlayarak ‘imparatorlaşan’ Frank ailesinin grotesk öyküsünün anlatıldığı oyun, Dürrenmatt tiyatrosunun biçimsel özelliklerini yansıması açısından çarpıcı bir örnek oluşturuyor. Brecht tiyatrosunun yadırgatma teknikleriyle, Uyumsuz tiyatrosunun grotesk anlatım biçimlerini bir arada kullanan Dürrenmatt tiyatrosu, aynı zamanda bu iki tiyatro türünün bakış açılarına eşit uzaklıkta duran bir dünya görüşü yansıtır. Dünyamızın kocaman, anlamsız bir karmaşa olduğunu ve hiç düzelmeyeceğini söyleyen Dürrenmatt, seyirciyi kötü ve güçlü olanın her zaman kazançlı çıktığı, ‘‘çığırından çıkmış’’ dünyanın ironileriyle baş başa bırakırken, dünya düzenine egemen olan çılgınlığa karşı durulması gerektiği yönünde de uyarır. Tek değer para, tek amacın güç olduğu, kuralların dışına çıkanların ölümlerine cezalandırıldığı vahşi kapitalizmi gözler önüne seren 1959 tarihli bu oyunun, kırk yıl sonra hâlâ geçerliliğini koruyor olması da, günümüzde artık önü alınamaz bir biçimde çığırından çıkmış dünyanın ironilerinden biri” (<http://www.hurriyet.com.tr/kirli-yaris-39082980> , 21.07.2015).

Şamlıoğlu için belki de tiyatro yönetmenliği mesleğinde bir viraj sayılabilecek V.

Frank'ın tanıtım broşüründe sanatçının ifadeleri oldukça dikkat çekici:

“Kuşkusuz hepimiz zaman zaman çocuklara özeniriz ya da çocukluğumuzu özleriz. Masum, temiz, kaygısız, özgür olduğumuz günleri... yıllar ilerledikçe öğrenmeye, öğrendikçe gelişmeye ve ne yazık ki masumiyetimizi yitirmeye başlarız. İsteklerimiz, beklentilerimiz, hedeflerimiz de büyümüştür bizlerle birlikte her ne pahasına olursa olsun hedefe ulaşmayı denediğimizde ise tutkularımızın esiri haline geliriz.

Ne acıdır ki para, başarı, erk peşinde koşarken özgürlük yitimine uğrarız. Yalnızlığa düşeriz. Para kazanma tutkusu bana çağımızın vebası gibi gelmekte. Hastalık bireyi etkisine almakla kalmayıp, doğaldır ki bireylerin oluşturduğu toplumu da sarmakta.

Hatta hastalıklı toplumlar, diğerlerinin geleceğini belirleme yolunda Dünyayı sarmakta olan ekonomik kriz, petrol doları uğruna çıkarılan savaşlar, çıkarın olmadığı yerde görmezden gelme, seyirci kalmalar. Para tutkusunun ardına takılıp, kazandıkça yok olanları anlatan bir oyun olduğu için seçtim V. Frank'ı. Dünyamızın kocaman, anlamsız bir karmaşa olduğunu ve hiç düzelmeyeceğini söyleyen Dürrenmatt, bu vebayı 1959'da dile getirmiş. Kırk yılda yok olacağına önü alınmaz hale gelerek, Dürrenmatt'ı doğrulamakta ne yazık ki. Banka, otel ve cafe'yle çevrili bir meydan. Para, seks ve yemek tutkusuna kapılmış bireyler. İçine düştükleri üçgenden kurtulup kirlerinden arınacakları bir dünyada var olma düşü kuran ve ellerindeki kara paranın bu düşü satın almaya yeteceğini zanneden oyun kişileri onlara ve onlar gibi nicelerine bakarken hep aynı şarkı yükseliyor içimde. ‘Özgürlük güzel şeydir, eşsiz ve tektir. Tutmak istersen elden kaçıverir. Kaymağı yer tuzakta durur, çıkmak isterse tuzak kapanır.’ Hiçbir şey ve hiç kimse adına tuzağa düşmemek dileğiyle.” (Şamlıoğlu,1998).



Şakil 3.5: V. Frank, Adana Devlet Tiyatrosu, 1998

Oyuncuların sürekli hareket halinde olması oyunun bütünselliği ile uyumlu olmuştur. Aynı zamanda hareketsel dekorlar da oldukça işlevsel olarak esere hizmet etmektedir. Absürd bir şekilde kullanılan efektler, grotesk öğeler oyuna hem renk katmış hem de eserin izlenebilirliğini artırmıştır.

Şamlıoğlu oyunda abartılı makyajlar tercih etmiştir. Makyajları oyuncuların yüzlerinin anatomik yapısına göre ve oyun karakterinin yüzünde görmek istediği maskeye göre tasarlatan Şamlıoğlu, oyun boyunca maskeler ardından seyircilere çok çeşitli mesajlar vermeyi başarmıştır.

V. Frank, dekor kullanımı ve grotesk tiyatronun yöntemlerini barındırması ile de oldukça dikkat çekmektedir. Hareketli dekorların çift yönlü işlevselliği ile olaylar ve anlar çok hızlı değişen mekanlarda seyirciye başarılı bir şekilde aktarılmıştır. Bu şekilde dekor kullanımını tercih eden Şamlıoğlu, sahnede gerçekliği kırmıştır.

Sahne değişimlerinde çalınan müziklerle ve ışığın tamamen kapatılmayıp loş haline getirilmesi ile seyircinin algısı hep diri tutulmuştur. Sahne değişimlerinde kullanılan müzikler izleyiciyi bir sonraki sahnenin atmosferine hazırlamaktadır. Oyunda yer yer bestelenmiş replikler kullanan Şamlıoğlu, şarkıları koreografik, eşlikli hareketler ile yapılan danslarla güçlendirmiştir.

Oyunda noktalamalar ustaca kullanılmıştır. Oyun oldukça hızlı akarken birden oyuncuların nokta hallerini alması ve sahnedeki herşeyin o an durması ve kaldığı yerden tekrar aynı şiddette aynı hızla devam etmesi oldukça başarılı ve yerinde bir

reji hamlesi olmuştur. Bu uygulama oyunda verilmek istenen mesajların altının çizilmesini sağlamıştır.

Oyunda ışık kullanımı da oldukça başarılı olmuştur. Lokal ve mekansal aydınlatmalar ile sahnelenen anların net bir şekilde izlenebilirliğini sağlayan Şamlıoğlu, dekor değişimlerinde belirli alanları aydınlatarak, seyircinin dekor değişimlerini görmesini tercih etmiştir. Bu uygulaması ile sanatçının amacı; izleyicilerin oyun izlediklerini hatırlamalarını sağlamak ve sahnede tam illüzyon oluşacakken bunun önüne geçmektir.

3.2.4. Müsahipzade Celal'in Pazartesi Perşembe Adlı Oyunu

Ayşenil Şamlıoğlu'nun 2000 yılında "*İsmet Küntay En İyi Yönetmen*" ödülünü almasını sağlayan rejisi ile sahnelediği, Pazartesi Perşembe, yerli klasik eserlerin, yaratıcı bir tiyatro yönetmeninin elinden geçtikten sonra muazzam ve etkileyici bir oyuna dönüştüğünün en belirgin örneğidir.

Oyunun tanıtım broşüründe Musahipzade Celal'i ileriye dönük ve ilginç bir yazar olarak tanımlayan Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun yazar ve oyun için görüşlerini şu şekilde özetleyebiliriz:

"Musahipzade Celal, doğruları ve yanlışlarıyla, özellikleri ve çelişkileriyle, tiyatromuzun en ilginç yazarlarından biridir. Birbirinden ilginç yirminin üstünde tiyatro yaptı üreten Musahipzade Celal, Birinci Dünya Savaşı diyebileceğimiz bir yazar topluluğunun tiyatro alanındaki en önemli temsilcisidir. Musahipzade, genel tarih olayları ışığında, devrimleri romantik – halkçı bir anlayışla izleyen, bozulmuş kurumların karşısına doğrusunu koymadan eleştiren, yozlaşmış bir toplum düzenini, kendine göre doğru olan bir düzenle çalıştıran ve sergileyen, bu arada emekçilerle tüketimci asalakları karşıtlayan bir oyun yazarımızdır. Pazartesi – Perşembe adlı oyunda yaratıcılığı ve insanlığı öldüren, Kafka'nın deyişiyle "insanı nesne durumuna indirgeyen" kırtasiyecilik sorununun altını çizer. Ayrıca, bu oyunda çeşitli açılardan belli anlayıştaki bir sömürü düzeni de ele alınmıştır: et fiyatlarının yükselmesine engel olmaması için defterdara kırkbin akçe sus payı verilir. Özel teşebbüsün karı devlet hazinesinden yapılan hırsızlama ile sağlanır; bir batmanı beş akçe olan ürün, zorba araçlar tarafından beş batmanı bir akçeye devletten satın alınır. Bu hırsızlığın örtbas edilmesi için sorumlu memura bir köşk armağan edilir. Devlet malını yemek için, özel sektör patronları yüksek makamlardaki görevlilere durmadan rüşvet yedirirler; o makamda oturanlar da bu rüşvetleri afiyetle yerler. Bu düzen içindeki sömürünün sloganı şudur: "Devletin malı deniz, yemeyen domuz!" (Nutku,1999).

Pazartesi – Perşembe oyununda tüm olaylar bir devlet dairesi ekseninde ilerlemektedir. Devlet dairesindeki memurların ne kadar beceriksiz oldukları, işlerini kaydardıkları, vatandaşları yapılması gereken bir iş için aylarca nasıl oyaladıkları

işlenirken diğer taraftan da rüşvet verilen devlet memurlarının işleri nasıl hızlandırdıkları ve devlet daireleri içindeki yolsuzlukların nasıl örtbas edildiği anlatılmaktadır.

Rejisi ile ödüllere doymayan bir eser ortaya koyan Ayşenil Şamlıoğlu, Pazartesi – Perşembe oyunu ile 2000 yılında adeta ne kadar tiyatro ödülü varsa toplamıştır.

“2000, Pazartesi – Perşembe (Musahipzade Celal), İsmet Kuntay En İyi Reji Ödülü, 2000, Pazartesi – Perşembe (Musahipzade Celal), Çırağan Lions Kulübü – Türkan Kahramankaptan En İyi Yapım Ödülü, 2000, Pazartesi – Perşembe (Musahipzade Celal), Sanat Kurumu En İyi Yapım Ödülü, 2000, Pazartesi – Perşembe (Musahipzade Celal), Eleştirmenler Birliği En İyi Reji Ödülü”
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Ay%C5%9Fenil_%C5%9Eaml%C4%B1o%C4%9Flu , 02.07.2015).

Şamlıoğlu, Pazartesi – Perşembe oyununu izleyicileri oldukça şaşırtacak şekilde sahnelemiştir. Oyun başladığı andan itibaren, karakter tiplmelerinden oyuncuların konuşma biçimlerine, makyajından, kostüm ve dekor çeşitliliğine kadar, oyunun herana hizmet eden tiyatro araçları, izleyicilerini masalsı bir dünyanın atmosferi içine almaktadır. Minyatür sanatının incelikli işlemeciliğini ve Osmanlı dokusununun özelliklerini büyük titizlikle nasıl bir tiyatro eserinin içine yerleştirileceğini dekor ve aksesuarlarda görmekteyiz.

Şamlıoğlu, oyunda kostüm ve makyajları oldukça abartılı şekilde kullanmayı tercih etmiştir. Makyajlar oyuncuların yüzlerinde sahneledikleri karaktere göre bir maske oluşturacak biçimde tasarlanırken, kostümler de aynı orantıda karakterlerin doğasına göre değil gerçeklikten uzak bir şekilde tasarlanmış.

Dekorlar minyatür sanatının işlemeciliği ve özelliklerine uygun bir şekilde tasarlanırken, kostüm ve makyajın abartılı ve grotesk yapıyla biçimlendirilmesi, sanatçının oyunda gerçekliği kıran bir reji uygulaması olarak görülmektedir.

Oyunun rejisinde esere canlılık ve kıvraklık katan bir diğer uygulama ise sahne geçişlerinin gölge oyunları ile yapılmasıdır. Türk Halk Tiyatrosu'nun hemen hemen bütün biçimlerini Pazartesi – Perşembe oyununda kullanan Şamlıoğlu, grotesk öğeler ile biraraya getirdiği bu rejisel uygulamalar ile dehasal bir sentez ortaya koymuştur.

Şamlıoğlu, Pazartesi – Perşembe'de Geleneksel Türk Halk Tiyatrosu'nun öğelerinden nasıl yararlanılması gerektiği konusunda gerçekten asırlarca tiyatro sanatçılarına örnek teşkil edecek bir çalışma ortaya çıkarmıştır.

“Özellikle, minyatürleri çağrıştıran genel sahne düzeni, sahne geçişlerinde yararlanılan gölge oyunu perdesi, oyun kişilerinin hareketlerindeki kuklamsılık, metnin ağıdalı Osmanlıca tümcelerini günümüz Türkçesine çeviren oyuncunun bir gölge oyunu tasvirinin çevikliği ile sahnenin her köşesinden fırlayıvermesi ve Karagöz figürüne benzemesi, geleneksel gösteri kaynaklarından nasıl yararlanılabileceği konusunda yaratıcı bir çalışma örneği olarak değerlendirilmeli.” (Şener,1999).

Ayşenil Şamlıoğlu'nun, Pazartesi – Perşembe oyunu ile elde ettiği büyük başarıda şüphesizki, yönetmenin reji yorumunu çok iyi kavrayan ve yönetmenin imgelemine artılar katan koreograf CihanYöntem, kostüm, dekor tasarımcısı Gül Emre, ışık tasarımcısı Kemal Günüş ve muhteşem bir hızda akan rejeye ayak uyduran tüm oyuncuların katkıları bulunmaktadır.

Şamlıoğlu, metin ve sahne dramaturjisini bu oyunda birlikte yürütmüştür. Metinde yer alan Osmanlıca kelimelerin, doğru, düzgün ve net bir şekilde telaffuz edilebilmesi için oyuncularına, Osmanlıca hocalarından Osmanlıca dersleri aldırılmış. Şamlıoğlu'nun yaptırdığı bu çalışma aslında onun işine ne kadar ciddi ve sorumlulukla yaklaştığının da bir göstergesidir.

Şamlıoğlu, ayrıca oyun metninin belirli yerlerinde kullanılan Osmanlıca kelimelerin seyircilerin algısını düşürmemesi için yaratıcı bir uygulama seçmiş. Oyunda, an akarken Osmanlıca kelime geçtiği anda birden tüm oyuncuları nokta duruşuna geçiriyor, başka bir oyuncu da (Mümini karakteri) sahnenin bir yerinden çıkarak (her defasında sahnenin başka bir yerinden) Osmanlıca kelimenin günümüz Türkçesindeki karşılığını seyircilere açıklamaktadır.

Bu uygulamayı, komik akışla süsleyen Şamlıoğlu, oyundaki olaylar merdivenleri tırmanırken izleyicisinin düşmesine izin vermemiştir.

Oyunda nokta duruşlarla yapılan açıklamaların aslında başka bir amaca daha hizmet ettiği belirtilmelidir. Oyun rejisel olarak o kadar hızlı akmaktadır ki bu nokta duruşlar seyircinin ve sürekli sahnede koşuşturan oyuncuların nefes almalarını sağlamaktadır diye algılanmaktadır.

Prof. Mehmet Birkiye, bir dersinde Anton Çehov üzerine konuşurken yazar hakkında yaptığı birkaç tespitten bahsetmiştir;

“Anton Çehov, oyunlarında genellikle sürekli konuştuğu oyun kişilerine, dinlenmelerini sağlamak için votka veya su içirir.”

Bu uygulama ile Anton Çehov oyunlarında sürekli konuşan oyuncuları dinlendirmeyi düşünürken; Ayşenil Şamlıoğlu'da, Pazartesi – Perşembe oyununda, oyuncularına

yaptırđıđı nokta duruşlarla, hem oyunun eylemsel akışına rejisel olarak hamle yapmış hem de seyircilerin yoğun reji temposu karşısında yorulabilecekleri anları tespit edip, bu nokta duruşlarla onların dinlenmelerini sağlamıştır. Bu ince düşünce, Şamlıoğlu'nun bir taşla iki kuş vurmasını sağlamıştır. Ayrıca noktalamalar üzerine bir diğer tespit; Şamlıoğlu, oyuna renk katan ve verilmek istenen bazı mesajların anlamını pekiştiren nokta duruşlar sayesinde, izleyicilerin dinlenip, kendini oyunun dışına atarak mesajları sorgulamalarına imkan tanımıştır.

Oyuncular sahnede ilk andan itibaren kukla gibi hareket etmektedir. Sanki hızlandırılmış film karelerindeki insanlar gibi hareket eden oyuncular, bir sürü kuklanın sahnede ordan oraya koşturması gibi bedensel devinim göstermektedirler. Şamlıoğlu bu reji uygulaması ile sahnede gerçekliği kırmıştır.

Oyunda trafik akarken sahneye yeni bir karakter dahil olmadan önce verilen ses efekti oldukça dikkat çekici ve yaratıcıdır. Şamlıoğlu, oyunda Türk Halk Tiyatrosu'nun Trüklerini de ustaca kullanmış. Şamlıoğlu'nun seyirciyi şaşkırtmak ve bu sayede algısının diri kalmasını sağlamak amacı ile kullandığı yaratıcı bir trük örneği olarak, bazen ses verilip yeni bir oyuncunun oyuna dahil olmaması karşımıza çıkmaktadır.

Oyunun her anında rejisel anlamda bir süprizle karşılaşmak mümkündür. Osmanlıca kelimeleri günümüz Türkçesinde açıklayan oyuncu sahnenin hiç olmadık yerlerinden olmadık biçimlerde çıkmaktadır. Bazen baş aşağı sarkarak açıklama yapan oyuncu, sahnenin önünde kapak kaldırıp sahnenin altından başını sahneye uzatarak ta açıklama yapmaktadır. Bazen de nokta duruşlar olur fakat açıklama gelmemektedir. Bu tür oyunlar ile seyirci hem şaşkırtılmış hem de algısı sürekli oyunun atmosferi içinde tutulmuştur. Ayşenil Şamlıoğlu'nun oyunda kullandığı tüm bu rejisel yöntem ve teknikler; herbiri ölçülü, birbiriyle uyumlu, işlevsel olacak şekilde uygulanmıştır.



Şekil 3.6: Pazartesi Perşembe, Adana Devlet Tiyatrosu, 1999

“Bir Adana Devlet Tiyatrosu ürünü olan Pazartesi Perşembe’nin üzerinde durulması gereken birkaç yönü var. Öncelikle, Ayşenil Şamlıoğlu’nun yorumu, kendi sanat kaynaklarımızdan, bizim alışkanlığımıza da, çağımızın beğeni düzeyine de uygun sonuçlar alınacak biçimde yararlanılabileceğini gösteriyor. Bu oyun, yerli klasiklerimizin, akıllı, yetenekli, yaratıcı bir yönetmenin elinden yeniden hayat bulabileceğinin de bir kanıtı.” (Şener,1999).

Şamlıoğlu, Pazartesi Perşembe oyununda groteski yaratıcı bir sanat olarak kullanmıştır. Sanatçı, yaşadığı toplumun özelliklerini çok iyi tahlil etmiş ve groteskin yaratıcılığının yanısıra, yıkıcı ve gerçekliği parçalayıcı etkisini de tahlilleri ile harmanlayarak ustalıkla sahnede şekillendirmiştir.

3.2.5. Aristophanes’in Eşekarıları Adlı Oyunu

Eşekarıları Aristophanes’in M.Ö. 422’de kaleme aldığı bir eserdir. Yazar, Kara Komedi türünde olan oyunda, yargıyı oyuncak haline getiren yöneticilere eleştirel bir gözle bakmaktadır.

Kara Komedi (Kara Mizah – Black Humor – Gallows Humor);

“Yalnız güldürmeyi değil, düşündürmeyi ve yergiyi de amaçlayan mizah.”
(<http://www.nedirnedemek.com/kara-mizah-nedir-kara-mizah-ne-demek> ,
04.07.2015)

Selahattin Eyyüboğlu’nun çevirisini yaptığı eser, Ayşenil Şamlıoğlu’nun rejisi ile 2001 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelendi. Gül Emre’nin dekor ve kostüm tasarımını üstlendiği oyunda, ışık tasarımını Cihan Yöntem yapmıştır.

Oyunun baş aktörleri, Kleonsever – Münir Canar, Kleonsevmez – Kemal Başar, Sosias – İpek Bilgin, Ksantias – Adnan Erbaş, Koro Baş Ahmet Mümtaz Taylan başarılı bir rol kişisi tercihi olarak performansları ile dikkat çekmektedirler.

Oyunda baba karakteri, yargıç olmak için adeta çırpınmaktadır. Çünkü o dönem de yargıçlar yöneticiler için oldukça önemlidir. Siyasi yöneticiler, yargıçları çeşitli entrika oyunları ve rüşvetlerle kendi taraflarına çekip söz sahibi olmak istemektedirler. Kleonsever (Baba); haz peşinde koşan, ahmak ve budala bir tiptir. Oğul ise yani Kleonsevmez; babasının yanlış yoldan kurtulmasını amaç edinen, fedakar ve babasının yargıç olmaması için büyük mücadele veren bir karakterdir. Aristophanes, Eşekarıları oyunu ile siyasi erk'in yargı üzerindeki iktidarını evrensel bir şekilde işlemiştir. Günümüzde dahi toplumsal bir sorun olarak karşımıza çıkan adalet kavramının hicvedildiği oyun, Aristophanes'in oyunlarının genel karakteristik yapısını da yansıtmaktadır.

“Eşekarıları, Eski Komedy türünün en önemli yazarı Aristophanes (İ.Ö. 445-46 / İ.Ö 385) tarafından, günümüzden yaklaşık 2500 yıl önce yazılmış bir oyundur. Ancak, Aristophanes'in bize ulaşan (yaklaşık 40 oyun yazmış, bunlardan 11 tanesi günümüze kalmıştır) oyunlarının çoğu gibi Eşekarıları' da, oyunda ele alınan konunun evrenselliği anlamında değerinden hiçbir şey yitirmemiştir.

Adalet mekanizması ile siyasi iktidar arasındaki ilişkilerin irdelendiği oyun, 2500 yıllık bir soruna; siyasi iktidarın adalet sistemine müdahalesi konusuna parmak basmaktadır. Kuşkusuz bu konu, eski Atina seyircisi gibi günümüz seyircisini de yakından ilgilendirmektedir ve Aristophanes'in hemen tüm oyunları için aynı saptamayı yapmak mümkündür.

Bu nedenle, savaş, barış, adalet, hukuk sistemi gibi konuların ele alındığı ve günümüzde de geçerliliğini koruyan toplumsal sorunlara değinmiş olan Aristophanes komedyaları, hala eskimemiştir ve evrensel temalarıyla her toplumdan, her kesimden seyirciye ulaşabilmektedir” (Sağlam,2001).



Şekil 3.7: Eşekarıları, Ankara Devlet Tiyatrosu, 2000

Oyunun yönetmeni Ayşenil Şamlıoğlu eserle ilgili prömiyer gösterim öncesinde bir yerel gazete de verdiği demeçte;

“Oyunda, yargı sistemine eleştiri yok. Aristophanes’in tek derdi, yargıyı kendine oyuncak eden yöneticiler, onlara çatıyor.” diyor ve ekliyor,”Eser, yargıç olmak için çırpınan bir baba ile ona engel olmaya çalışan oğlu arasında geçiyor. O dönemde Atina’da 6 bin yargıcın bulunduğunu ve bunların düşük bir ücretle çalıştırılarak üzerlerinde hakimiyet kurulduğunu anlatan Şamlıoğlu, eserin kahramanı olan babanın da yargıç olmak için büyük hırs beslediğini, ancak oğlunun babasını alıkoymak için verdiği mücadelenin yapıtın konusunu oluşturduğunu kaydetti” (Şamlıoğlu,2001).

Oyunu grotesk bir reji ile sahneleyen Şamlıoğlu, provalar öncesinde, uzun soluklu yaptığı araştırmalar ile eserin geçtiği dönemi ayrıntılarıyla incelemiştir. Sanatçının yaptığı bu ön hazırlık denebilecek araştırmalar, sahne görüntüsünün, eserin öz ve biçimiyle tam uyumlu olmasını sağlamıştır.

Dekor, kostüm, aksesuar ve makyaj grotesk olarak tasarlanıp, uygulanırken, esere tamamen bağlı kalınmış ve izleyicinin gözleri önüne dikkat çeken dönemsel bir oyun çıkartılmıştır. Kostüm ve makyajlarda siyah ve kırmızı renk tonlarının ağırlıklı olarak kullanıldığı oyunda, müzikler ve danslar Yunan Medeniyeti’ne bir kapı aralamaktadır.

“Eski Yunan vazo ve çanaklarını incelediğimizde siyah figür vazolar kostüm anlayışının, kırmızı figür vazolar ise hareket anlayışının rehberi oldular. Siyah figürler daha eski döneme aitti ve Mısır resimleriyle benzerlik gösteriyordu. Hatta Hitit, Urartu, Asur gibi medeniyetlerle de paralellikleri vardı. Kırmızı figürler ise perspektifle zenginleştiğinden bedenlerin ve kumaşların kıvrımlarını izlemek mümkün oluyordu. Böylece hem kendi döneminde hem de heryerli olan bir çizgiye ulaşmayı hedefledik. Müzikler Eski Yunan makamlarının bize yaklaştırılması ilkesiyle ele alındı ve oynandığı dönemde ezginin yoğunluğu göz önüne alınarak metnin kendisi

müziklendirildi. Dans anlayışı da arkaik dönemden ve Anadolu halk danslarından yola çıkılarak biçimlendi. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun Pontus halk tiyatrosu, Momoyorus'ların izleri, Commedia Dell'Arte, satir oyunları, mimuslar, eski komedyalar.... Hepsi ama hepsi "Eşekarıları" çanağında nasıl birleşirler sorusunu yanıtlamaya çalıştık." (Şamlıoğlu,2001).

Şamlıoğlu'nun bir oyun sahneleme çalışmasına başlamadan evvel yaptığı bu kadar ayrıntılı araştırmalar, onun rejisini yaptığı bir eserin yazıldığı dönemin toplumsal yaşayış şekillerine, özüne, çağına, kısacası o eserin dünyasına ne kadar hakim olduğunun kanıtıdır.

Yargı – Politika ilişkisi sahnede anlayışı ile izlenen oyunda yönetmen Ayşenil Şamlıoğlu, son derece eserin dönemine uygun dekor, kostüm, ışık tasarımı, müzik, makyaj ve dans koreografileri ile oyunu titizlikle dokuyarak izleyicisiyle buluşturmuş. Kalabalık bir oyuncu kadrosu ile sahnelediği Eşekarıları oyunuyla Şamlıoğlu, seyirciyi yine şaşırtmayı başarmıştır.

Şamlıoğlu, oyunda abartılı, büyük ve kalın çizgilerden oluşan makyaj kullanmayı tercih etmiştir. Oyun başladığı anda dikkat çeken bu uygulaması ile her bir oyuncuda maske oluşturan Şamlıoğlu, sahnede gerçekliği kırarken, seyircinin oyuncuların mimiklerini çok daha net ve sert algılamasını sağlamıştır.

Makyajlarda kullanılan renkli tonlamalar, oyuncuların dış dünyadaki yansımalarını gösterirken, oyundaki noktalamar sırasında yüzlerde oluşan ifadeler, karakterlerin iç dünyalarını yansıtmış. Şamlıoğlu'nun grotesk üsluptaki oyunlarında daha net gördüğümüz bu rejisel uygulaması, sanatçının groteskin eğlendirici özelliğinin yanında, yıkıcı ve korkutucu tarafını da kullandığının bir göstergesidir şeklinde algılanmaktadır.

Eşekarıları oyununda dikkat çeken bir diğer rejî hamlesi ise, oyuncuların hareketleri daha büyük yapmasıdır. Sanatçının kullandığı noktalamar , klasik tiyatro rejisinin dışına çıkmasını sağladığı gibi oyunu kırıp, parçalayıp ilerlemesini sağlamıştır. Şamlıoğlu'nun kendi yaratısı ve rejî hamlesi olan noktalamar, aynı zamanda oyunda izleyiciyi anlık da olsa oyun dışına atarak, noktalama ile altı çizilen metni, düşüncelerini ve sorgulamalarına da fırsat vermiştir.

"Philokleon(kleon dostu)'un evindeki köpekleri yargılama sahnesi oyunun yazıldığı zamanda var olan bir davaya göndermedir. Köpek labes'in yargılandığı sahneye köpek kleon'un da dahil olması aristophanes'in, dönem atina'sındaki bir davaya yönelik getirdiği sert bir eleştiridir. Çok kesin olmamakla beraber bazı kaynaklara göre sicilya peyniri, atina'nın sicilya seferini, yargılanan köpek de bir atina komutanını imlemektedir. Metinde

köpek labes sicilya peynirini yemiştir. Diğer köpek kleon kendisine pay vermediği için labes'i suçlar. Suçlanan köpeğin savunuculuğunu üstlenen bdelykleon, labes in evi, sürüleri ve birçok varlığı koruduğunu, kurtlarla savaştığını anlatır, oysa kleon sadece evde yatmakta sürekli beslenmek istemekte aç bırakılınca da sahiplerine saldırmaktadır. Bu savunma üstüne philokleon istemeyerek de olsa beraat kararı vermek zorunda kalır. Özellikle bu sahne için oldukça güncel malzeme olduğu söylenebilir. Oyunun kritik bir anlatısı olan yargılama sahnesi çeşitli dramaturjik yorumların denenebileceği elverişli bir sahnedir.”(<http://mimesisdergi.org/2010/05/aristophanes%E2%80%99in%E2%80%9Ccekarilari%E2%80%9D-oyunu-uzerine-guncel-bir-yorum/>, 10.07.2015)

3.2.6. Behiç Ak'ın Bina Adlı Oyunu

“Karikatür sanatçısı Behiç Ak'ın ilk oyunu. Oyun Kültür Bakanlığı'nın 1993 Oyun Yazma Yarışması'nı kazanmış. Oyunda, spor salonu olarak yapılmış bir binada yöneticilerin yaptıkları akıl dışı proje değişiklikleri ekseninde ortama yabancılaşan insan anlatılır. İnsanların kendi meslekleri dışında çalışmaya itilişleri ve bu tercihlerinin günümüz gerçekleri ile olan bağlantıları belirtilerek, toplum olarak yaşadığımız kaosun küçük bir modeli sahne üzerine getirilir; ironik diyaloglarla, her şeye yabancılaşan insanın çelişkileri sergilenir.” (http://www.tiyatro.net/sayfa/263/behic_ak__1_oyun_bina.html, 5.07.2015).

Bina oyunu Behiç Ak'ın da dediği gibi, güncel yaşamından edindiği deneyimler sonucu aldığı notları birleştirmesiyle ortaya çıkmıştır ve bir spor salonunun hayat hikayesini mizahi açıdan anlatmaktadır. Bina oyununun aslında her dönem güncelliğini koruyabilecek içeriğe sahip olduğunu görmekteyiz. Oyunda spor salonu olan Bina'nın işletmecileri mekansal değişiklikler yapmak için çabalamaktadır. Yalnız değişen mekanlar bu sefer işlevselliğinden yoksun kalmaktadır. Masa tenisi odasını değiştirmek istiyorlar masa tenisi oynandığı için, havuzu ortadan kaldırmak istiyorlar yüzücüler havuzda yüzdüğü içindir. Mimar karakteri ise hep doğruları söylemeye çalışarak işletmecilerin yaptıkları uygulamaların yanlışlığına dikkat çekmeye çalışmaktadır. Oyunda Bina, sürekli değişim içinde; odalar yeni gelen memurlara yer açmak için bölünüyor, başkalarına kiraya veriliyor, odalar tekrar başka şekillerde biçimlendiriliyor ve bu durum sürekli devam etmektedir.

“İşte sonuçta bu oyun benim deneyimlerim, yaşadığım olaylardan etkilenmem ve kısmen de rahatlamak için güncel olaylara mizahi bir bakış açısıyla bakmaya çalışmamın sonucunda ortaya çıktı.” (İnan,2015).

Günümüzde de birçok kurumun satın aldıkları binaları kendi kullanım amaçları doğrultusunda değiştirdiklerine tanık olmaktayız. Bu oyunu izlediğimde aklıma Ankara'daki Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'nün bulunduğu bina geldi. Örneğin kütüphaneye ulaşmak için, alttan girip, asansörle yukarı çıkıp, karşı koridora girip,

yüzseksen derece koridorlarda ilerleyip, karşığı binaya geçip, birkaç kat daha üstte çıkıp, yemekhaneden geçip ulaşıyorsun mekana. Bu ve buna benzer birçok yapı ilk yapıldıkları gibi kullanılmamaktadır.

“Enteresan olan durum şu ki, Sivas Devlet Tiyatrosu’nun bulunduğu bina, farklı bir yapının tiyatro salonuna dönüştürülmesi ile oluşmuş bir yapıydı. Şimdi hangi yapıdan dönüştürüldüğünü hatırlamıyorum ama aynen oyunun Sivas’taki yorumunda olduğu gibi binada da bir hareketlilik vardı. Tiyatro salonuna ulaşmak için oradan giriyorsunuz, buradan çıkıyorsunuz, tekrar iniyorsunuz, koridorlardan geçiyorsunuz, yukarıdan bir galeriye bağlanıyorsunuz. Bu arada çok büyük bir bina ve sonunda küçücük bir kapıdan giriyorsunuz ve hiç ummadığınız bir yerde tiyatro salonu karşınıza çıkıyor. Sonrasında fark ettim ki, aslında her binanın böyle bir öyküsü var. Yani binalar bir şekilde ilk kuruldukları işlevde kalamıyorlar ” (İnan,2015).

“Behiç Ak’ın oyununu okuduğumda, aklıma Devlet Tiyatroları yani kendi kurumum geldi. Sahne arkasında rahatsızlanan bir oyuncu arkadaşımızı bile yatırabileceğimiz bir yere sahip değiliz fakat genel müdürlüğümüz ya da diğer birimlerimize ait bina bir bakanlığın koridorları gibi. İşte bu yüzden bu oyun herkesi düşündürecek.” (Şamlıoğlu,2001).

Yönetmen Ayşenil Şamlıoğlu’nun, en önemli özelliklerinden birisi, bir eser sahnelemeye karar verdikten sonra, o eser üzerine kapsamlı ve ayrıntılı çalışarak elde ettiği birikimleri prova sürecinde oyuna titizlikle dokumasıdır. Bina oyununda tam anlamıyla diğer oyunlarında olduğu gibi sahnenin her anında, her köşesinde rejisel anlamda ince işçiliklerin olduğunu görmekteyiz.

Aslında gerçekçi bir üslupla yazılmış bir eser olan Bina oyununa, Şamlıoğlu’nun parmaklarının dokunması ile göstermecî biçimde, grotesk ve şaşırtıcı bir eser ortaya çıkmıştır. Oyunda kullanılan maske makyajlar, danslar, şarkılar, oradan oraya koşuşturan oyuncular ile oyuna hız ve tempo katan Şamlıoğlu, yazarının minimalist olarak yazdığını belirttiği oyununu, grotesk öğelerle nasıl sahnelenebileceğinin güzel bir örneğini izleyicisiyle buluşturmayı başarmıştır.

“Örneğin oyun bir kere de Sivas Devlet Tiyatrosu’nda sahneye kondu. Ayşenil Şamlıoğlu sahneye koymuştu ve benim anlatımımın tersine bir sahneleme durumu sözkonusuydu. Çünkü ben son derece minimalist bir oyun yazmıştım ama Şamlıoğlu’nun yorumunda maskeler, danslar, oradan oraya atlayan insanlar vardı. Çok hareketli ve farklı bir yorumdu, ama yine de ilginçti.” (İnan,2015).

Bina oyunu bir kara komedi özelliği göstermektedir ve Şamlıoğlu’nun reji seçiminde grotesk üslubu seçmesi oldukça yaratıcı bir karar olmuş biçiminde algılanmaktadır. Çünkü klasik anlayışla ve benzetmecî biçimde çok kez sahnelenebilecek olan Bina oyunu, Şamlıoğlu’nun parmaklarının dokunmasıyla, groteskin yıkıcı, korkutucu ve

eğlendirici tarafıyla tanışmış ve izleyicide merak uyandıran bir yapıt olarak karşımıza çıkmıştır.



Şekil 3.8: Bina, Sivas Devlet Tiyatrosu, 2001

Şamlıoğlu'nun rejilerinde gördüğümüz dekorun işlevselliği Bina oyununda da karşımıza çıkmaktadır. Birçok oyunda olduğu gibi Bina'da da Şamlıoğlu, dekor tasarımını Gül Emre'ye bırakmıştır. Oyunun başında kocaman bir masa ile karşılaşılacaktır ama oyun aktıkça bu masa çeşitli şekillere bürünerek (havuz, masa tenisi, yönetici masası, projeksiyon duvarı vs.) Şamlıoğlu'nun rejisine değer katmakta ve oyunun temasını güçlendirmektedir. Dekorun bu özelliği sahneleme biçiminde gerçekliğin kırılmasını sağlayan öğelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Oyunda kullanılan maske özelliği taşıyan makyajlar; oyuncuların yüzlerinde korkutucu bir görüntü oluştururken, gerçekliği parçalayan bir öğe olarak, Şamlıoğlu tarafından tercih edilmiştir. Oyuncuların yüzlerindeki makyajlar, oldukça sert ve büyük tasarlanmıştır. Bu şekilde oluşturulan maskelerin ardından karakterler, maske – yüz arasından çok farklı dünyalara kapı aralamaktadır.

Şamlıoğlu, Bina oyununda kullandığı noktalamalar ile sahnede vermek istediği mesajların altını çizmiştir. Gerçekliği kırdığı nokta duruşları ile istediği anda oyunu durdurmuş ve istediği anda tekrar kaldığı yerden aynı şiddette oyuna devam etmiştir. Bu rejî uygulaması ile izleyicileri biran olsun oyunun dışına atan Şamlıoğlu, kendine has olarak geliştirdiği teknik ile epik tiyatronun göstergelerini oyununa yerleştirmiştir.

“Şamlioğlu rejide grotesk üslubu seçmiş. Bu seçim kara komedyaya özellikleri gösteren “Bina” oyunu için doğru bir anlatım biçimi olmuş. Bürokrasinin otomatizmi, yok oluş sürecinin buruk komiği ve yönetim ilişkilerinin abartısı doğru bir biçimde seyirciye aktarılmış. Absürd bir dünyanın anlatımını amaçlayan oyuna yönetmen tarafından yapılan eklemeler (sekreterde olduğu gibi) metnin temasını güçlendirmiş.

İnsanlar arasındaki iletişim kopukluğu ve dilin anlamsızlaşması sürecini vurgulamak için oyuna eklenen simultan sahne ise rejinin incelikli çalışmasının göstergelerinden biri. Dekorda işlevsel olarak kullanılan konstrüksiyon, oyun boyunca sürekli değişen mekanların akıcı bir biçimde kurulmasını sağlıyor. Sahnenin açılışında karşımıza çıkan dev masa, daha sonradan yönetim odası, havuz vb. pek çok biçime bürünüyor. Şamlioğlu’nun önceki rejilerinde de izlediğimiz akışkanlık ve dekor – reji birlikteliği “Bina” da da sağlanmış. Oyunculuk anlamında yetkin bir ekibin titiz çalışması sahneye geliyor. Özellikle selamda karşımıza çıkan oyunculuk, reji ve dans birlikteliği oyunun temasını bir kez daha vurgulayan bir son oyun niteliğinde ve örnek oluşturacak mükemmelliğe sahip.” (Elmas,2001).

Bina oyununda yönetmen Ayşenil Şamlioğlu’nun reji ekibinde; kostüm tasarımında Funda Karasaç, ışık tasarımında Mehmet Yaşayan, dans düzeninde Cihan Yöntem ve müzik düzeninde Kemal Günüş bulunmaktadır. Bülent Çiftçi, Tomris Çetinel, E. Erdinç Doğan, Demet Bölükbaşı Ünsal, Ozan Uçar ve N. Fırat Demirağ’ın ana karakterlerini canlandığı oyun yönetmen Ayşenil Şamlioğlu’nun rejisi ile oldukça şaşırtıcı ve izlemesi keyifli bir eser olmuştur.

Her sahnelediği oyunda olduğu gibi bu eserde de Şamlioğlu, oyuncu kadrosunun kumaşlarını ayrıntılı bir şekilde dokumuştur. Oyunculuk, dekor, kostüm, makyaj, müzik, dans, şarkılar bir bütünlük içinde Şamlioğlu’nun grotesk rejisine ve Bina oyununa hizmet etmektedir.

3.2.7. Jaroslav Hasek’in Aslan Asker Şvayk Adlı Oyunu

“Aslan Asker Şvayk (çeşitli dillerdeki çevirilerde Švejk, Schweik ya da Schwejk olarak da yazılır, [ˈʃvejk] olarak okunur), Jaroslav Hašek’in taşlama türündeki mizah romanıdır.

Kitabın illüstrasyonlarını Josef Lada, Hašek’in ölümünün ardından tamamlamıştır. Çekçe olan kitabın orijinal adı Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války (İyi Asker Şvayk’ın I. Dünya Savaşı’ndaki Kaçınılmaz Maceraları)’dır.

Hašek’in ilk amacı Şvayk’ın altı ciltten oluşmasıydı. Ne var ki, ancak dördünü tamamlayabildi. Yazarın 1923’te tüberküloz’dan ölmesinin ardından, bu dört cilt genellikle bir kitapta toplandı.” (https://tr.wikipedia.org/wiki/Aslan_Asker_%C5%9Evayk, 09.07.2015).

Çek yazar Jaroslav Hasek' in kaleminden çıkan eser, Selahattin Hilav tarafından dilimize çevrilmiştir ve Charles Apotheloz tarafından uyarlanmıştır. Oyunun yazarı Jaroslav Hasek, Birinci Dünya Savaşı'nda savaşmıştır. Ruslar'ın elinde bir süre esir olarak kalan yazar, 1917'deki Rus devriminden sonra Bolşevik Partisi'ne üye olmuş ve Rus'ya da kalmıştır. Ölümüne iki yıl kala Aslan Asker'i yazmaya başlayan Hasek, henüz 39 yaşında hayata gözlerini yummuştur.

“1917'deki Ekim Devrimi'nden sonra Bolşevik Parti'nin üyesi olarak Rusya'da kalır. Bu dönemde, Jarmilla ile evli olmasına rağmen, yeniden evlenir. Sonunda 1920'de, "Aslan Asker Şvayk"ı bitirebilme umuduyla Prag'a geri döner. Ne var ki, dönüşünde hiç eskisi gibi sevilen birisi değildir, hain olarak yaftalanır ve yasak evlilik yaptığı için yerilir. Yazılarını yayınlatabilmek için çok uğraşır. Savaştan önce 1912'de, Şvayk isimli karakterin ilk kez yer aldığı Dobrý voják Švejk a jiné podivné historky (İyi Asker Şvayk ve diğer garip öyküler) isimli kitabı yayınlanır. Savaştan sonra yayınlanan ünlü romanındaki Şvayk sancta simplicitas (neşeli deli karakter) olarak, meyhanelerde savaş hakkında şakalar yapan karakter olarak belirir. Bu dönemde Hašek aşırı kilo alır ve ağır hastalanır. Yazmayı sürdüremez ama Şvayk'ın bölümlerini Lipnice köyündeki yatak odasında dikte eder. 1923'te 39 yaşında savaş zamanı kapıldığı tüberküloza yenik düşerek ölür.” (https://tr.wikipedia.org/wiki/Jaroslav_Ha%C5%A1ek,06.07.2015).

Ayşenil Şamlıoğlu'nun grotesk rejisi ile 2002'de Antalya Devlet Tiyatrosu kadrosu ile sahnelenen eserde, Birinci Dünya Savaşı'nın saçmalıklarını, savaş nağralarının iğrençliğini ve savaşın tüm acımsızlıklarını kara mizah anlayışı ile işlenmektedir.

Dünya edebiyatının klasikleri arasında yayınlandığı andan itibaren yerini almış olan Aslan Asker Şvayk, Sevda Şener'in oyun hakkındaki bir yazısında belirttiği gibi aslında dört ciltten oluşan bir romandır. Tiyatroya ise bu dört ciltlik romanlardan birbirini izleyen epizodlar şeklinde uyarlanmıştır.

“Kara mizahın en iyi örneklerinden biri olan ‘Aslan Asker Şvayk’, Birinci Dünya Savaşı'nda, Avusturya – Macaristan ordusunda savaşa katılan bir erin maceralarını içeriyor. Oyun, Jaroslav Hasek'in dört ciltlik eserinden sahneye birbirini izleyen epizodlar biçiminde uyarlanmış. Ana özelliği savaş karşıtı bir yapıt olması ve mükemmel bir kara komedyaya oluşturması. Şvayk, tumbul, traşı uzamış, orta yaşlı, sıradan bir adam olarak tanımlanır. Arşidük Ferdinand'ın öldürülüşüyle ilgili olarak deli dolu konuşurken Arşidük'e çirkin imalarda bulunduğu gerekçesiyle tutuklanır, orduya katılmaya zorlanır ve sıcak savaş alanına gönderilir. Durumu ilginç kılan, Şvayk'ın budalalık derecesindeki saflığı ya da saf görünüşünün altındaki kurnazlığıdır. Seyirci / okuyucu, bu iki uç arasında gidip gelen adama bir yandan kendi akıl üstünlüğünün bilinciyle tepeden bakmanın keyfini çıkarırken, bir yandan da onun söz ve davranışlarında kendi gizli isteklerinin gerçekleştiğini görüp sevinir. Çünkü Şvayk, o ünlü yanlış anlamaları, sakarlıkları, gevezelikleriyle karşısındakilerin ikiyüzlülüğünü, yalancılığını, kofluğunu, korkaklığını, tembelliğini ortaya çıkarandır.” (Şener,2015).

Militarizm'i taşıyan ve savaşın çirkin yüzünü eleştiren bir eser olarak günümüzde dahi canlılığını koruyan Aslan Asker Şvayk'ın yönetmeni Ayşenil Şamlıoğlu, yüzleri maskeli ve kukla gibi hareket ettirdiği oyuncular ile sahnede çok akıcı bir reji oluşturmuştur. Sanki sahnede oyuncu olarak insanlar değilde tamamen kuklalar yer almaktadır. Bu reji uygulaması ile sanatçı sahnede gerçekliği kırmıştır. Grotesk bir yorumla ele aldığı oyunda rejiye, Kemal Günüç'ün müzikleri, Cihan Yöntem'in dans ve hareket koreografileri oldukça başarılı bir şekilde uyum sağlamıştır.

Şamlıoğlu'nun oyunlarında dikkat çeken bir başka ayrıntı ise, sahnelediği her bir esere sanki sinema yönetmenlerinin yardımcılığını yapan görüntü yönetmeni gibi de bakmasıdır. Görüntü yönetmenleri, sinema yönetmenleri için oldukça önemlidir. Çünkü yönetmenin imgelemindeki resmi ekrana aktaracak olan onlardır.



Şekil 3.9: Aslan Asker Şvayk, Antalya Devlet Tiyatrosu, 2002

“Oyunu sahneye Ayşenil Şamlıoğlu koymuş. Ayşenil Şamlıoğlu elindeki malzemeye bir resme bakar gibi bakan, anlamı görüntüyle aktarmayı deneyen, bunu yaparken yazılı metinle görüntü arasında sağlam köprüler kuran bir yönetmen. Oyuncular kuklalar gibi hareket ediyorlar. Hareketleri kesikli, yüzleri maske makyajlı. Kemal Günüç'ün oyunun başından sonuna kadar aynı besteyle oyuna eşlik eden müziği kuklamsı hareketlerin ritmini sağlıyor. Fars türüne özgü düşmeler, kalkmalar, yuvarlanmalar bu kukla oyunu görünümü içinde canlı insandan bir ölçüde soyutlandığı için, genelleşip taşlamayı güçlendiriyor. Zaten oyunun en büyük başarısı, çok ciddi bir mesajı sulandırmadan iletirken, özel durumlarda kilitlenmemesi, seyircinin sorunu insanlığın genel gerçeği olarak tüm korkunçluğuyla algılamasını sağlaması.” (Şener,2015).

Ayşenil Şamlıoğlu, oyunda kullandığı noktalamalar ile bazı metinlerin altını çizmiş ve noktalama öncesi söylenen replikleri sloganlaştırmıştır. Gerçekliğin kırıldığı ve biran oyunun durdurulduğu noktalamaları Şamlıoğlu, diğer oyunlarından farklı olarak oyuncularına daha hızlı yaptırmıştır. Oyundaki noktalamalar sayesinde, bazı sahneler bir sinema filmini çizik cd'den izler gibi ilerlemektedir.

Oyundaki bu kesik kesik ilerlemeler, noktalamalar ile donuk imge halini alan oyuncuların yüzlerindeki keskin ve belirli bir anlam içeren mimiksel duruşlarla güçlendirilmiştir.

Şamlıoğlu, Aslan Asker Şvayk'ta oyuncularını tam bir kukla gibi hareket ettirmiştir. Oyun boyunca akan hareketli müziğin ritmine uygun olarak hareket eden oyuncular, yer yer tam bir kukla gibi davranmaktadırlar. Duruşları, replikleri söylerkenki kuklamsı ve kesik kesik bedensel hareketleri, sahneleri bitip de kulise giderken ki kısa ve seri adımları ile sanki oyunu kuklalar oynuyor gibi bir görüntü vermektedirler. Şamlıoğlu'nun rejisel olarak tercihi olan kuklamsı hareketlerden oluşan yorumu, grotesk rejisinin bir biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçekliği bu şekilde kıran Şamlıoğlu, oyunun akışını da renklendirmiş ve daha eğlenceli bir hale getirmiştir.

Oyunda ön plana çıkan en önemli bir rejisel yorum ise, Şamlıoğlu'nun hareketli ve neşeli olan geçiş müziğini, duygusal sahnelerde daha ağır ritm ile çaldırarak hüznü bir müziğe dönüştürmüş olmasıdır. Aynı müzik daha hızlı ritimde çalındığında neşeli ve hareketli bir müziğe dönüşmektedir. Oldukça yaratıcı olan bu uygulamanın benzerini Yeşilçam'ın unutulmaz filmlerinden olan Hababam Sınıfı'nın müziğinde de görmekteyiz. Şamlıoğlu'nun bu uygulamasının, oyunun seyir zevkini artırmaktadır.

Oyunda Aslan Asker Şvayk'ı canlandıran Ali Meriç oldukça büyük performans ortaya koymuştur. Elbette diğer oyuncular da anılmadan geçilemez. Çünkü herbiri gerçekten çok disiplinli, özverili ve büyük emek harcayarak yönetmen Şamlıoğlu'nun rejisine hizmet etmişlerdir. Özellikle Sevim Şenöz, Erdoğan Aydemir, Sedat Savtak, Selim Gürata, Şener Kökkaya, Tuna Orhan, Reha Özcan, Bahattin Doğan, Duygu Zade, Şenol Kaderoğlu ve Özgür Dereli, oyun boyunca kuklamsı hareketler ile oyunculuk performanslarını en iyi şekilde yerine getirerek Şamlıoğlu'nun rejisine artılar katmışlardır. Reji ile bütünlük sağlayan dekorların

tasarımlarını Hakan Dünder, ışık tasarımı Selahattin Yazar, kostüm tasarımı Funda Karasaç'ın üstlendiği oyun, 2003 yılında, Tiyatro Eleştirmenler Birliği 'Yılın Tiyatro Oyunu Ödülü'nü ve yine aynı yıl Ankara Sanat Kurumu'En İyi Oyun Ödülü'nü yönetmen Ayşenil Şamlıoğlu'na kazandırmıştır.

3.2.8. Ülkü Ayvaz'ın Külhan Beyi Operası Adlı Oyunu

Külhan Beyi Operası, bir dönem oyunu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ülkü Ayvaz'ın kaleme aldığı eser, Ayşenil Şamlıoğlu'nun rejisi ile Antalya Devlet Tiyatrosu yapımı olarak 2002 yılında sahnelenmiştir. Osmanlı döneminin İstanbul'unda bitmek bilmeyen yangınları ve bu yangınları söndürmek için büyük fedakarlık ve özveri ile çalışan tulumbacıların, birbirleriyle olan kıyasıya yarışlarını, aşklarını, kısacası yaşamlarını müzikal bir komedi tadında anlatan eserde, Osmanlı'nın 1. Meşrutiyetten sonraki baskıcı dönemine bir pencere açılmaktadır.

“İstibdat dönemindeki baskılardan bir tulumbacının yürek yangınına uzanan öykü, yürekli ve gözüpek tulumbacıların hayatı üzerinde betimleniyor. Oyun, geçmişi bugüne aktaran, toplumsal eleştirisini mizahi bir üslup ve görsellikle sunan müzikal bir komedi olarak seyircinin karşısına çıkıyor.” (Zaman Gazetesi, İstanbul, 15.11.2002).

“Yeni tiyatro sezonunun ilk oyunu olan Ülkü Ayvaz'ın “Külhanbeyi Operası”, meşrutiyet dönemi Osmanlı Devleti'nde sık sık meydana gelen yangınlarını ve o yangınları söndürmek için birbirleriyle kıyasıya yarışan tulumbacıları anlatıyor.” (Hürses Gazetesi, 17.10.2002).

Türk Tiyatrosu'nun yaratıcı yazarlarından olan Ülkü Ayvaz, Külhanbeyi Operası'nda, Osmanlı Dönemine tulumbacılar üzerinden betimle yaparak, siyasal bir eleştiri getirmiştir. Ortada bir yangın vardır, aslında bu yangın ülkeyi kaplamıştır (kurtuluş mücadelesi yılları) ve tulumbacılar (halk) yangını söndürecek kişilerdir. Oyun çeşitli epizodlardan oluşmaktadır. Şamlıoğlu'nun belirttiği gibi oyunda can alıcı bir sahne vardır ki, altmetninde oyunun vermek istediği mesajı barındırmaktadır.

“Oyunda, İstanbul yangınlarının yanısıra ünlü tulumbacı Çiroz Ali ile tek kadın tulumbacı Deli Behiye'nin gönüllerine düşen yangınında anlatıldığını belirten Şamlıoğlu, aşkı yüzünden veremden ölen Çiroz Ali'nin cenazesinin yalınayak 2,5 saat koşan tulumbacı arkadaşları tarafından öğle namazına yetiştirilmesinin, oyunun en can alıcı noktası olduğunu kaydetti. Şamlıoğlu, bu cenaze töreninin, tulumbacıların ülkenin içine düştüğü yangını farkedip ayağa kalkmaları ve İttihat ve Terakkicilerle Anadolu'ya silah yardımıyla bulunmaları sürecinin başlangıcı olduğunu anlattı.” (Ekspres Gazetesi, Adana, 10.11.2002).

Oyunun yazarı Ülkü Ayvaz, eserinde İstibdat döneminin Osmanlısına bir pencere açmıştır. Bu pencereden baktığımızda, Osmanlılar için farklı bir önem taşıyan külhanbeylerinin renkli yaşamları görülmektedir.

“Tiyatronun kendi tanıtım cümleleriyle söylemek gerekirse oyun, Osmanlı döneminin İstanbul’undaki bitmez tükenmez yangınları bin bir güçlük ve gayret ile söndürmeye çalışan tulumbacıları anlatıyor. Onların çabalarını, aşklarını mizahi bir üslup ve görsel bir lezzetle sunan müzikal bir komedi” (http://www.milliyet.com.tr/2002/11/14/sanat/san17.html , 06.07.2015)

Külhanbeyi genel olarak;

“Kendilerine özgü giyiniş ve konuşma biçimleri olan, argo kullanan, başboş, haylaz delikanlı, kabadayı, serseri, hayta, külhani, apaş.”(http://www.nedirnedemek.com/k%C3%BCIhanbeyi-nedir-k%C3%BCIhanbeyi-ne-demek , 08.07.2015) diye tanımlanmaktadır.

Yalnız bu tanımda ve buna benzer birçok tanımda büyük hata yapılmaktadır. Çünkü külhanbeyi ile kabadayılık birbirinden oldukça farklıdır.

“Külhanbeyi; hamamlarda yaşayan, kendilerine ait konuşma tarzları, gelenekleri, giyim kuşamları olan, genellikle tulumbacılıkla uğraşan bireysel değil belirli bir grup dahilinde bir yaşayışa sahip olan; müzik ve şiirle yakından ilgili insanlardır. Osmanlı zamanında yaşayan bu insanlarla ilgili en büyük hata onları kabadayılarla karıştırmaktır.” (http://www.uludagsozluk.com/k/k%C3%BCIhanbeyi/ , 08.07.2015)

Ülkü Ayvaz’da eserinde külhanbeyleri ile kabadayıları birbirinden ayırmış ve çok sesliliğe dayanan bir oyunla Osmanlı dönemini rengarenk anlattığını belirtmiştir.

“Şaşılacak kadar renkli bir tarih Osmanlı. Bu renk içinde Külhanbeylerin ise özel bir yeri var. Kendilerine göre ağızları, ahlak anlayışları, delice tutkuları, gözünü budaktan esirgemeyici tutumları, tutkulu aşkları, neler neler daha..Fakat beni bir yazar olarak bu özel tarihte kendine çeken; bir yanda agüç koşullar, baskıcı yönetim altında Külhanbeylerde tanık olduğumuz dayanışma ruhu, zamanın aydınlarıyla adeta çakışan “daha iyi bir dünya ülküsü” oldu. Bu ülkü peşinde koşturular ile, çıkarıcı ve işbirlikçileri karşı karşıya getirdim. Böylece bir yandan dönemin fotoğrafını ve dahası bu görüntü içinde geleceğe ait bir mücadelenin akışını sergilemeyi amaç edindim.

‘Külhanbeyi Operası’ nın ilk düşüncesi, dost Tamer Levent’in ‘tulumbacıların adalet duygusu’ ile ilgili bir oyun yazmayı önermesiyle oluşmuştu. Tamer Levent’in ilgisini çeken ‘adalet’ olgusu, kaynaklara yöneldiğimde beni başka motiflere yöneltti.

Bir defa Külhanbeyleri ile Kabadayılık başka şeylerdi; bunu hemen fark ettim. Külhanbeylik, kendine özgü bir yaşama biçimiydi, dostluk ve dayanışma edimi köklerini külhanbeyi ocaklarından alıyordu ve bir Anadolu tarihine yaslanıyordu. Bir Bektaşî düşüncesinden burada söz etmek gerekiyor. Oyunda tulumbacı takımlarının birbirinden ayrılmasının nednelerinden başlıcası da budur. Tümü tulumbacıdır fakat, Bodoslama Nuri Reis yakımı ile yandaş takım külhanbeyi, karşı takım ise kabadayı

makulesidir. Bir yanda giderek gelişen bir ulus bilinci, daha iyi dünya özlemi, öte yanda çıkar ve işbirliği...” (Ayvaz,2002).

Yazarın eseri kaleme alış biçimi ile rejileri bilinen Şamlıoğlu'nun Külhanbeyi Operası'nı sahnelemesi uyumlu bir çalışma olmuştur. Şamlıoğlu, eseri oldukça çok renkli sahnelemeyi tercih etmiştir. Sanatçı, gölge oyunları, danslar, şarkılar ve Türk tiyatrosunun öğeleri ile grotesk unsurları bütünleştirerek sahne de olağanüstü bir görüntü oluşturmuştur.

Şamlıoğlu'nun oyunlarının analizleri yapılırken şu ön plana çıkmıştır: Ayşenil Şamlıoğlu, sahnelediği oyunlarının mutlaka derin anlam taşıyan ve günümüzde de kabul gören mesajlar içermesini istemektedir. Oyun metinlerini bu doğrultuda seçtiği düşünülmektedir ki kendisi ile yapılan röportajda da oyun metin seçimlerinde vermek istediği mesajlara yönelik davrandığını söylemiştir. Sanatçının Külhanbeyi Operası'ndan 'Yangın derinde' diye bahsettiği oyun tanıtım broşüründe dikkat çeken anlatımı şöyledir:

“Fethinden Cumhuriyet'e kadar asırlar boyunca yanıp yanıp kül olan bir kent İstanbul... Renkli nakışlı, oymalı, işli, kakmalı, varaklı, zarif, latif, şirin ahşap binalarla kaplı, koskoca AHŞAP bir kent... Tarihe geçen büyük yangınlarla kavrulan, her yangından yeniden imar edilip, yeniden yanan ama ne kadar yanarsa yansın yeterli önlem alınmayan bir kent... Ahşap binaların ucuz maliyeti, Osmanlı ruhuna hitap etmesi uğruna hiç bir yangından ders alınmayıp, taş bina yapımına geçelim denilmeyen bir kent... Yangın söndürmeye gayret edenlere ihsanlar dağıtıp, yeni yerleşimler kuruluncaya kadar felaketzedeleri medreselerde, sağlam kalmış konaklarda barındıran bir kent. Önlem almaktansa manevi sigortaya sığınan, bina cephesine yaldızlı çerçeve ile “Ya Hafız” “İsmi Celal” levhaları asarak korunacağını umanlarla dolu bir kent...

Bu kentte hüküm süren Sultan Abdülhamid'in, istibdat döneminin, jurnallerin, baskının, hapislerin, işkencenin, sorgusuz sualsiz kelle almaların, yarattığı koskoca bir yangın.. MEMALİKİ OSMANİ yangını.. Bu yangını durdurmaya çalışan gerçekten ülkeyi düşünen aydınların yaşadığı sürgün acıları.. Kendi çıkarını her şeyin üstünde tutanların, hiç hak etmedikleri mevkilerle ödüllendirilmesi...

Yanmakta olan bir İmparatorlukta, yanmakta olan bir başkentte yüreğinde sevda yangını bir tulumbacı.. Tüm bu yangınlara koşmaya çalışan tulumba takımları... Takımların birbiriyle rekabeti, yarışları, kavgaları, İstanbul halkına seyirlik olan koşuları... Antalya Devlet Tiyatrosu sahnesinde tüm bunları var etmeye çalıştık ekipçe... 'Elbet usulünce, bildiğimizce elbet.' Memleket-i Osmani'yi kasıp kavuran yangın, silahları Anadolu'ya sevk edip, ulusça verilen mücadeleye söndürülmüş.. Tüm bir ulusun tulumbacılığa soyunup, tek bir DEV TULUMBA TAKIMI haline gelmesiyle... O dev tulumba takımından devraldığımız Cumhuriyeti yangın afetine karşı korumak dileğiyle...” (Şamlıoğlu,2002).



Şekil 3.10: Külhan Beyi Operası, Antalya Devlet Tiyatrosu, 2002

Makyajlar oyuncuların yüzlerinde maske oluşturacak şekilde tasarlanmış ve Şamlıoğlu'nun grotesk üsluplu oyunlarında olduğu gibi abartılı ve büyük çizilmiştir. Şamlıoğlu'nun bu uygulaması ile oyuncuların yüzlerinde, oyun karakterlerinde görmek istediği maskeyi belirginleştirmiştir. Şamlıoğlu, oyundaki makyaj tercihi ile sahnede gerçekliği kırmıştır.

“Oyunlarında farklı bir makyaj tekniği kullanan Şamlıoğlu, oyuncularını karakterlere ve oyuncuların yüzünün anatomik yapısına göre tasarladığı makyajla seyirci karşısına çıkarmaktadır.” (Olay Gazetesi, 12.11.2002).

Şamlıoğlu, abartılı ve maske oluşturmaya yönelik bir makyaj tercih ederken, kostümleri tamamen dönemine uygun tasarlatmıştır. Bu tercihi gerçeklik ile gerçek dışılığın sahnede uyumlu bir biçimde ortaya çıkmasını sağlamıştır. Dekorlar ve aksesuarlarda dönemin baskın renklerine uyumlu olarak kullanılmıştır. Altın renginin ağırlıklı olduğu dekorları oyuncuların sahne geçişlerinde değiştirmesi, yine gerçekliğin kırılmasında ve sahnede olanların bir oyun olduğunun seyircilere hatırlatılmasında önemli bir reji hamlesi olmuştur. Oyunda Şamlıoğlu'nun altın renginde dekorları ağırlıklı olarak kullanması, Osmanlının abartılı ve lüks yaşamına özenen yönetimine de bir taş atma olarak tasarlanmıştır.

Ayrıca oyun analizi yapılırken önemli bir reji uygulaması tespit edilmiştir: Yönetmen Ayşenil Şamlıoğlu, ‘Külhan Beyi Operası’ oyununda, sahnede hiç boş alan bırakmamıştır. Sahnede olup biten herşey tamamen teatrel ve belirli bir ritim üzerine kurgulanmıştır. Noktalamalar diğer oyunlarına göre süre olarak biraz daha

uzun tutulmuştur. Ayrıca Şamlıoğlu, diğer oyunlarında vermek istediği mesajların altını noktalamalar ile çizerken, bu oyunda farklı bir uygulamada da noktalamalar kullanmıştır: Eş zamanlı farklı mekanların gösterilmesini nokta duruşlarla gerçekleştiren Şamlıoğlu, sahnede aynı anda farklı mekanlarda seyreden olayları izleyicilerine aktarmayı ustalıkla gerçekleştirmiştir.

Şamlıoğlu, bu oyunda özellikle dansların koreografik hareketlerinde oyuncuların kuklamsı kesik kesik hareketleri devinimlerini kullanmıştır. Oyuncular sahnede hızlı ve ritimsel hareket ederken daha çok Türk Tiyatrosu'nun tiplerine uygun figürler olarak bedensel devinim sergilemişlerdir. Oyuncuların bu devinimlerine uygun olarak sahne geçiş müzikleri ritimsel, hareketli ve dönemin sazlarıyla bestelenmiştir. Şamlıoğlu, bu uygulamaları ile sahnede gerçekliği kırmıştır.

26 şarkının yer aldığı oyunda müzikler Cem İdiz'e aittir. Dans düzenini Cihan Yöntem, dekor tasarımını Hakan Dündar, kostüm tasarımını Sevgi Türkay ve ışık düzenini Namık Gürsoy'un yaptığı eserde; Ali Meriç, Ahmet Açıkgöz, Erdoğan Aydemir, Fadik Sevin Atasoy, Bahattin Doğan, Reha Özcan, Mehmet Şahin, Sanem Şahin, Selim Gürata, Sedat Savtak ve birçok oyuncu Şamlıoğlu'nun rejisel yorumunda oldukça başarılı bir performans sergilemiş ve ortaya seyrine doyum olmayan keyifli bir eser çıkmıştır.

3.2.9. Jean Paul Sartre'in Altona Mahpusları Adlı Oyunu

“Savaş, onu biz yaratmayız. Bizi yaratan odur. Savaşırken çok eğleniyordum. Üniforma giymiş bir sivildim. Bir gece, asker oluverdim, sonsuza dek. Zavallı, yenik bir asker. Bir çaresiz.”

Altona Mahpusları, Sartre'in başyapıtlarından biri. Faşizme ve nazizme, ajitatif, indirgemeci bakışı yadsıyan, bu totaliter, insansız ideolojilerle kapitalizm arasındaki ilişkiyi hatta geçişliliği çarpıcı ve yalın bir biçimde sergileyen bu yapıtında Sartre, dehşetli bir trajediyle karşı karşıya bırakıyor okuru; savaş, soykırım, işkence ve yok olan, yok edilen insani değerler!” (<http://www.idefix.com/kitap/altona-mahpuslari-jean-paul-sartre/tanim.asp?sid=UWMG6X2UNM6MP8ZDF6L3,09.07.2015>).

1905-1980 yılları arasında yaşayan Fransız yazar Jean Paul Sartre'nin tiyatro ve edebiyat alanında birçok eseri bulunmaktadır. Felsefe alanıyla da yakından ilgilenen Sartre, aynı zamanda 20.Yüzyıl'ın önemli entelektüel düşünürlerinden biridir. Sartre, bireysel özgürlükleri destekleyen ve varoluşçuluk felsefesini benimseyen bir yazardır. Bu sebeptendir ki yazar, 2.Dünya savaşı başlayana kadar eserlerinde daha çok bireysel eylemler üzerine konular ele almaktadır.

“Savaştan önce kendimi basitçe bir birey olarak düşünürdüm, bireysel varoluşumla içinde yaşadığım toplum arasında hiçbir bağ görmüyordum. Ecole Normale’den mezun olduğumda, bu konuda bütün bir kuram bile geliştirmiştim: Ben ‘yalnız adam’dım, yani düşüncesinin bağımsızlığı yoluyla topluma karşı çıkan, ama topluma hiçbir borcu olmayan ve özgür olduğu için toplumun da ona hiçbir şey yapamayacağı birey.” (http://www.milliyet.com.tr/olumunun-30-yilinda-jean-paul-sartre-kitap-1226159/,20.07.2015).

Savaş öncesi dönemde eserlerinde ve yaşamında siyasi ve politik olaylardan kaçınan yazarın hayatında, 2.Dünya savaşının başlaması ile bir dönüm noktası gerçekleşir. Çünkü 1940 yılında Fransa işgal edildiğinde Sartre, Nazilerin elinde bir savaş esiridir. 1941 yılında özgürlüğüne kavuşan yazar, esir kaldığı dönemde yaşadığı deneyimleri eserlerine yansıtmıştır. Çünkü savaşın her zerresini ve acımasızlığını, vahşetini iliklerine kadar yaşamıştır. Savaş esirliği sona erip, özgürlüğüne kavuşunca Altona Mahpuslarını kaleme alan yazar, eserinde; insani değerleri ön plana çıkarıp, savaşın vahşetini kendine has felsefi üslubuyla eleştirmiştir.

“Sartre’in başyapıtlarından biri olan Altona Mahpusları, savaş, soykırım, işkence ve yok olan, yok edilen insani değerleri edebi ve felsefi bir dille deşen önemli bir çalışmadır.” (http://www.haber7.com/kultur/haber/176248-savas-soykirim-ve-iskencenin-ruhu ,20.07.2015).

“Oyunda dev bir sanayi imparatorluğunun patronu olan Alman bir baba var. Bu kişi çıkarına kim uyarsa onunla el sıkışıyor. Buna ABD de dahil. İşi için oğlunu bile gözden çıkarıyor.” (Şamlioğlu,2004).



Şekil 3.11: Altona Mahpusları, Ankara Devlet Tiyatrosu, 2004

Savaşlar; yaşamları yok etmektedir, aileleri ve ülkeleri parçalamaktadır. Bu kaçınılmaz bir gerçektir. İşte, Altona Mahpusları savaşların ortaya çıkardığı

kaçınılmaz sonuçları tüm gerçekçiliği ile gözler önüne seren bir eserdir ve ülkemizde daha önce bir kez Lale Oraloğlu Tiyatrosu tarafından oynanan eser, ilk kez Devlet Tiyatroları bünyesinde Ayşenil Şamlıoğlu tarafından sahnelenmiştir. Ankara Devlet Tiyatrosu yapımı olarak karşımıza çıkan eser de; Baykal Saran, Ömer Levent Ülgen, Mehtap Öztepe Baygın, Okan Şenozan ve Ayşe Berna Bozdoğan ana karakterleri canlandırmıştır. Şamlıoğlu reji kadrosunda, dekor tasarımı Hakan Dünder, giysi tasarımı Funda Karasaç, ışık tasarımı Ersen Tunççekiç, müzik düzeninde Can Atilla ile çalışmayı tercih ettiği eserde; diğer oyunlarındaki reji yorumuna ek olarak sinematografik öğeler kullanmıştır. Şamlıoğlu'nun, Altona Mahpusları'nda kullandığı savaş dönemlerine ait görüntüler ve fotoğraflarda şiddet unsurlarının sert olması nedeni ile oyunun afişine;;

“16 yaşından küçüklerin seyretmesi sakıncalıdır.” (Altona Mahpusları Oyun Afişi, Devlet Tiyatroları Arşivi, Ankara, 2003).

ibaresi konulmuştur. Oyun afişine bu uyarının konulmasını, eserin yönetmeni Ayşenil Şamlıoğlu bizzat istemiştir;

“2'nci Dünya Savaşı'ndan sonra dünyanın çeşitli bölgelerinde yaşanan acı olaylar, zorunlu göçler, toplu katliamlar var. Belleğimiz zayıf olduğu için bunları unutuyoruz. Oyunda kullanılan bunlara ilişkin fotoğraf ve görüntüler çocukları etkileyebilir. Ayrıca, sahnede de sözlü ve fiziksel bir şiddet var. Bu nedenle afişte '16 yaşından küçüklerin izlemesi sakıncalıdır' yazılmasını istedim. Tabii, isteyen gelebilir.” (Şamlıoğlu,2004).

Şamlıoğlu, 5 perdeden 2 perdeye indirdiği Altona Mahpusları eserinin rejisinde önceki oyunlarından alışık olduğumuz abartılı makyaj ve kuklamsı oyunculuk tercihini kullanmamıştır. Şamlıoğlu, renklerin dilini rejisinde kullanmıştır. Grinin tonlarının hakim olduğu dekor ve kostüm uyumu herkes tarafından beğenilen bir seçim olmuştur. Sahnenin arka fonunda kırmızı renklerin baskın olması ve yer yer gri tonları ile karışması, bir savaş içerikli oyunda kullanılabilecek en iyi renk seçimi olarak göze çarpmaktadır.

Oyun başlarken arka fonda savaş mağduru çocukların ve ailelerin acı içindeki görüntülerinin yansıtıldığı görülmektedir. Şamlıoğlu'nun bu oyunda kullandığı farklı bir reji uygulaması ise, oyunun belirli yerlerinde Baba karakterinin Frantz karakteri ile dialog şeklidir. Frantz karakterinin görüntüsü arka fona verilir, baba ise sahnededir. Baba ile Frantz karakterinin konuşmaları bu şekilde sinematografik olarak gerçekleştirilir.

Şamlıoğlu bu sinematografik rejisel uygulaması ile esere farklı bir yorum ve pratiklik kazandırmıştır. Ayrıca Şamlıoğlu, eserde bir bilinçaltı döngüsü oluşturmuştur. Tüm karakterleri ince çizgilerle netleştiren Şamlıoğlu, özellikle Baba karakteri üzerinde oluşturduğu bilinçaltı döngüsü ile sahne gerilimlerini uyumlu bir şekilde dengeleyerek sahne akışında kesintisiz bir çizgi oluşturmuştur. Yaklaşık 700 fotoğraf içinden seçilen 103 fotoğraf oldukça iyi tespitler olarak gözümüze çarpmaktadır.

Şamlıoğlu, dekor kullanımına gerçekçi yaklaşmış ve sahnede organik bir yapı oluşturmuştur. Oyunda kullanılan mekanlar sahnelenen eylemlerle oldukça uyumlu bir haldedir.

Altona Mahpusları, Şamlıoğlu'nun grotesk üsluplu oyunları içinde gerçekliğin farklı bir teknikle kırıldığı bir oyun olma özelliğini taşımaktadır. Şamlıoğlu, grotesk üsluptaki izlediğimiz oyunlarında genellikle noktalamalarla, kukla gibi kesik kesik hareket ettirdiği oyuncularıyla, makyaj ve dekor kullanımlarıyla sahnede gerçekliği parçalarken, Altona Mahpusları'nda rejisel olarak bu uygulamaların hiçbirini kullanmamıştır. Karakterlere ve eylemlere daha gerçekçi yaklaşan Şamlıoğlu, sinematografik bir reji tekniği kullanarak gerçekliğin biran olsun kırılmasını sağlamıştır. Şamlıoğlu, bu uygulaması ile hem gerçekliği hem de gerçek dışılığı bir bütünlük içinde oyununa yansıtmıştır. Çünkü, sinema tekniği ile uygulanan bu yöntem o kadar ustaca oyunun içine yerleştirilmiştir ki, sahnede gerçeklik dünyasında eylemler akıp giderken, birden tiyatronun dışına çıkılmakta ama bir o kadar da tiyatronun içinde olarak, yapılan konuşmanın sanki o an orda oluyormuşcasına seyircileri içine çekmektedir.

Şamlıoğlu'nun sinematografik bir reji hamlesi yaptığı bazı sahneleri, dialog halinde olan karakterlerin iki yönlü çatışmalarını yansıtmıştır. Karakterler hem birbirleri ile çatışma içinde hem de içsel çatışmalar arasında gerilim yaşamaktadırlar. O anlarda fondan verilen gerilimli müzikler ise karakterlerin iki yönlü çatışmalarının altını çizmektedir. Şamlıoğlu'nun reji uygulaması olan bu teknikler, oyunun gerilimli hallerine büyük katkı sağlamıştır.

3.2.10. Orhan Asena'nın Sığıntı Adlı Oyunu

Sığıntı oyununun yazarı Orhan Asena, yazarlık serüvenine şiir ile başlamıştır. Diyarbakır'da ilk ve ortaöğrenimini yapan yazar, lisenin çıkardığı 'Dicle Kaynağı' adlı dergide ilk şiirleri yayımlanırken 13 yaşındadır. Yazarın Devlet Tiyatroları'nda

ün yapmasını sağlayan ilk tiyatro eseri ‘Tanrılar ve İnsanlar’ (Gılgamesh) adlı oyunudur. Orhan Asena’nın ‘Sığıntı’ adlı eseri Devlet Tiyatroları repertuarına 1982 yılında girmiş ancak 2004 yılına kadar hiç sahnelenmemiştir. Ayşenil Şamlıoğlu yazarın bu eserinin dünya prömiyerini gerçekleştiren ilk yönetmendir.

“Orhan Asena ‘Sığıntı’ da Osmanlı tarihinin pek de bilinmeyen bir aşamasını irdeler. Yüzeysel öyküde ‘taht kavgası’ vardır. Kanuni Sultan Süleyman’ın Hürrem Sultan’dan olan ve hayatta kalabilen iki oğlundan Şehzade Selim ile Şehzade Bayezid’in, geleceğin ‘sultan’ı olma umutlarının, onları ulaştırdığı kırılma noktasında yer alır. Şehzade Bayezid’in, babasının gözünden düştüğü ve on beş bin kişilik ordusuyla Acem diyarında Şah Tahmasp’a sığındığı aşamada açılır oyun. ‘Yükseliş’ döneminin doruğuna ulaşmış Osmanlı İmparatorluğu’nun denetiminde olan Ortadoğu’da dengelerin yeniden gözden geçirilmesine fırsat tanıyan bir tarihsel ortam yaratılmıştır böylece. Osmanlı boyutundaki ‘iktidar kavgası’, Ortadoğu düzleminde, uluslararası boyutta bir ‘güç mücadelesi’ne bel vermiştir.” (Yüksel,2004).

Yazar eserinde taht kavgasını esas almıştır. Yüzeysel görüntüde bu vardır. Oyunun özüne indiğimizde verilen mesaj;

“Devlet adamlarının, yaşamları söz konusu olsa bile ödün vermemesi gerektiği” dir (Şamlıoğlu,2004).

Oyun, Bayezid’in Şah Tahmasp’a sığınması ile başlamaktadır. Bu durum Osmanlı’da taht kavgalarının meşhur olduğu bir dönemde, Şah’ın eline geçen büyük bir fırsattır. Birine sığınmıyorsanız bunun belli bir diyeti de mutlaka olacaktır. Şah Tahmasp eline geçen bu büyük fırsatı iyi değerlendirmek düşüncesindedir. Şah’ın amacı Bayezid’i kızıyla evlendirmek ve kendi desteğiyle Bayezid’in Osmanlı tahtına oturmasını sağlamaktır. Kendi kızından olacak erkek çocuğun da Bayezid’tan sonra Osmanlı İmparatorluğunun başına geçmesini arzulayan Şah Tahmasp, bütün planlarını bu doğrultuda gerçekleştirmek istemektedir.

“Oyun Kanuni Sultan Süleyman’ın oğulları Selim ve Şehzade Bayezid’in arasındaki taht kavgası sonucunda Bayezid’in İran Şahı Tahmasp’a sığınmasını anlatıyor. Tahmasp’ın Bayezid üzerinde kurduğu planlar, onu bir tutsağa dönüştürüyor. Bayezid, Tahmasp’ın beklentilerini yerine getirerek ödün vermektense başını vermeyi tercih ediyor.” (Tanrıseven,20004).

“Ayşenil Şamlıoğlu, Orhan Asena’nın eserinde, inançlara, ideolojilere, kendilerinden başkasına sorgusuz sığınanların ödeyecekleri bedelleri düşünüp düşünmedikleri sorunsalına ve ülkenin bir başka ülkeye sığınmasının trajik sonuçlarına parmak bastığını vurguladı.” (Şamlıoğlu,2004).

“Orhan Asena’nın “Kanuni Sultan Süleyman Dörtlemesi” diye anılan oyunlarının sonuncusu olan “Sığıntı”, Şehzade Bayezid’in iktidar (erke) savaşımının sonunu konu alıyor. Orhan Asena’nın “Hürrem Sultan” ile (1959) başlayan ve birbirini doğuran bu dörtleme “Ya Devlet Başa, Ya Kuzgun Leşe” ve “İlk Yıllar (Roksolan)” ile birlikte Osmanlı Devleti’nin en güçlü ve

parlak dönemi sayılan bir evrede Kanuni'yle şehzadelerinin taht kavgalarının devlete yön veren olumsuz etkilerini anlatıyor." (Sav,2004).

Ayşenil Şamlıoğlu, Sığıntı oyununda uyguladığı rejide, sahneyi üç bölüme ayırmıştır. Romantik Dönem'in sahneleme tekniklerinde karşılaşılan boyalı panolar gibi değişen boyalı perdeler bazı sahnelerin arka fonunu oluşturmaktadır. Bu uygulama sahne trafiğinin akıcı bir şekilde işlemesine ve eserin içinde yer alan eylemsel tabloların net ve temiz bir görüntü ile aktarılmasında oldukça işlevsellik katmıştır.

Ayrıca saydam perdeler ile sahne değişimlerinde gölge oyunları yapılarak oyunun akışı görsellikle zenginleştirilmiştir. Müzikler eşliğinde yapılan gölge oyunları, doğunun dans figürlerini ve Türk tiyatrosunun zengin motiflerini andıran hareketler ile yapılmaktadır. Gölge oyunları, genellikle kullanılan sahne değişimlerindeki sıkıcı ışık kapatma yerine Şamlıoğlu tarafından belirlenen reji uygulaması olarak, oyunu dinginlikten ve monotonluktan kurtarmaktadır.

Şamlıoğlu, "Sığıntı" oyununda makyaj tasarımında diğer oyunlarına göre daha yumuşak tonlamalar kullanmıştır. Bu uygulaması ile oyuncuların yüzlerinde ve sahnede görmek istediği karakterlerde maske oluşturmayı tercih etmemiştir.

Yalnız "Sığıntı" oyununda ön plana çıkan makyaj uygulaması, Şamlıoğlu'nun kadın makyajlarını erkek karakterlerin makyaj seçimine göre daha abartılı ve bir kaç ton daha belirgin yaptırmış olmasıdır. Şamlıoğlu'nun reji hamlesi olan bu uygulama ile sanatçı, kadın karakterlerin oyundaki baskın kişiliklerini görsel olarak belirginleştirmiş olmasıdır. Yalnız, kadın karakterlerdeki bu makyaj uygulamasının çok abartılı olmaması, Şamlıoğlu'nun sahne dramaturjisinin organik yapısının ve sahne görüntüsünde dengenin korunmasını sağlamıştır.



Şekil 3.12: Sığıntı, Ankara Devlet Tiyatrosu, 2004

“Şamlıoğlu oyunu üç ayrı düzlem oluşturan platformlara yerleştirmiş. Platformlar arasında da saydam perdeler yer alıyor. Sık sık değişen tablolar, farklı niteliklerine göre değişik düzlemlerde yer alıyor. Mekanın değiştiği tabloların akışı – sahne karartma yerine – farklı ışık kullanımıyla yapılan ‘gölge oyunu’yla sağlanıyor. Görsel zenginlik de sağlayan bir akış... başkişilerin duygu/düşünce düzeyinde yoğun bir deneyim ya da ilişki sergilediği tablolar ön düzeyde ve parlak ışık altında oynanıyor. Yazarın daha az yoğunlukla vurguladığı ilişkiler ise ikinci düzlemde, yer yer ‘stilize’ bir anlatımla, zaman zaman da saydam perdenin gerisinde yansıtılıyor. Bu düzlemde Şamlıoğlu çoğunlukla Türk ve Acem minyatürlerinin jest ve duruşlarını yansıtıyor.” (Yüksel,2004).

Şamlıoğlu, birçok oyununda karakterlere belirgin duruş imgeleri vermektedir. Bu oyunda da her karakteri ince işçilikten geçiren Şamlıoğlu, herbirine sahnede ayrı bir duruş görüntüsü kazandırarak izleyicilerin imgelemlerinde kalıcı bir karakter görüntüsü oluşturmuştur. Şamlıoğlu’nun bu uygulaması karikatür dergilerinde görülen karakter duruşlarını anımsatmaktadır. Sanatçının rejisi hamlesi olan bu uygulama ile Şamlıoğlu, sahnede gerçekliği kırmıştır. Özellikle kadın oyuncuların hareketli devinimlerini müzik eşliğinde koreografik ve esnek bir şekilde tasarlatan Şamlıoğlu, sahnede gerçekliği kırarken, oyuna sanki bir karikatür dergisinin sayfalarını çeviriyormuşcasına bir izlenim katmıştır. Ayrıca bu karakteristik imgeler oyuna masalsi bir atmosferde kazandırmıştır.

“Oyuncular ‘tonlama’ dan ‘telaffuz’a ‘kusursuz’ bir Türkçe seslendiriyor, Şah Tahmasp’ı canlandıran Rüştü Asyalı’nın Şehzade Bayezid’de Tayfun

Erarslan'ın başı çektiği ekip (İhsan Sanıvar, Kurtuluş Şakırağaoğlu, Osman Nuri Ercan, Nesrin Üstkanat, Şahin Ergüney, Tolga Tuncer, Evren Çağrı Turan, Didem Hun, Celal Murat Usanmaz ve Hüseyin Yunus Çakıroğlu) oyunu alıp götürüyor.” (Yüksel,2004).

Dekor tasarımlarını Suar Şeylan'ın yaptığı, giysi tasarımı Funda Karasaç, ışık tasarımı Mehmet Yaşayan, müzikler Can Atilla ve hareket düzeni Handan Ergiydiren Yakut'a ait olan Sığıntı oyunu; yönetmen Ayşenil Şamlıoğlu'na 2005 yılında 'Sanat Kurumu Yılın Yapımı Ödülü'nü kazandırmıştır.

3.2.11. Özen Yula'nın Dünyanın Ortasında Bir Yer Adlı Oyunu

Türk tiyatrosunun son yüzyılda yetiştirdiği en önemli yazarlardan biri olan Özen Yula'nın yazdığı birçok tiyatro eseri akademik çalışmalarda araştırma konusu olmuştur. Yazarın bazı eserleri yabancı dillere çevrilmiş ve yurt dışında birçok ülkede sahnelenmiştir.

“Oyunlarının çevrildiği diller İngilizce, Almanca, Fransızca, Rusça, Fince, Lehçe, Japonca ve Bulgarca'dır. Oyunlarının bugüne kadar sergilendiği ülkeler arasında Almanya, Avusturya, Hollanda, Japonya, İsveç, KKTC, Mısır ve İngiltere yer almaktadır.” (https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96zen_Yula , 26.07.2015).

Yula, 'Dünyanın Ortasında Bir Yer'de masalsi bir metin ortaya çıkarmıştır. Binbir Gece Masallarını andıran eserde;

“Hikaye bilindik aslında; ataerkil düzende, kadının yaşadığı ve günümüzde de yaşamaya devam ettiği hayat, aşk, acı, ihanet, kumalık, annelik gibi kadın olmaya dair sorunları anlatıyor. Güçlü erk sahibi, Ateş çiftliği'nin beyi Emre Bey, sevdalandığı Ahten'i zorla çiftliğine getirir. Ahden uğruna kardeşini öldürecek kadar gözü karadır sevdasının. Tüm dünyanın sahibidir Emre Bey, her kapıyı açacak kadar güçlüdür; ancak Ahten'e gelince takılır kalır. Ahten'in kalbinin kapısını aralamayı başaramaz. Soyu devam etmelidir oysa. Ahten'e tecavüz eder. ahten bir erkek çocuk getirir dünyaya. Tek sevdiği, tutunduğu oğlu İhsan'dır. Bir gün çiftliğe çalışmak için gelen marangoz ustası Can'a aşık olur. İkinci bir sevda sarmalar yüreğini. Ancak Emre Bey, yine sevdiğinin canını alır.” (Arslan,2007).

Dünyanın Ortasında Bir Yer, ataerkil toplumlarda yaşayan kadınların iç dünyalarında oluşan ama bir türlü ortaya dökemedikleri acılarını, aşklarını, arzularını, tutkularını, öfkelerini arkaik bir atmosferde işlemektedir.

“Özen Yula'nın, antik tragedya esintileri taşıyan 'Dünyanın Ortasında Bir Yer' oyununda, Emre Bey rolünde bir çiftliğin beyi olan Dikinciler, gönlünü kaptırdığı 'Ahden' için ona aşık olan kendi öz kardeşini öldürür. 'Ateş Çiftliği'nin yeni hanımefendisi halinden pek mutsuzdur. Emre Bey'in yangınlarının sebebi, önüne çıkan her türlü kapının açılmasına alışık bir kişinin aşık olduğu kadından yediği gönül tokadadır.” (Vahapoğlu,2007).

“Özen Yula'nın yazdığı, Ayşenil Şamlıoğlu'nun yönettiği ‘Dünyanın Ortasında Bir Yer’, içeriği kadar biçimsel yapısı, anlatıcı görevini üstlenen koro başı ve korosuyla, şiiriyle ve müziğiyle lirik bir tragedya” (Anamur,2007).

Oyunun yönetmeni Ayşenil Şamlıoğlu, ‘Dünyanın Ortasında Bir Yer’ eserinin rejisini yaparken şiirsel bir dile hakim olan eserin yazarına sadık kalmış ve şiirsel yorumu uzak doğu tiyatrosunun ritüel hareketleri ile zenginleştirek, sahnede hız ve tartım konusunda muhteşem bir uyum sağlamıştır. Arka fona projeksiyonla yansıtılan motifler, arkaik dönemin figürlerini anımsatmaktadır. Dekor olarak görülen perdeler sahnede adeta dans etmektedirler. Görünürde kadınların herbiri bir perdeyi tutmakta ancak Şamlıoğlu'nun bu reji uygulaması ile kadınları tutsak haline getiren ataerkil toplumların baskılarını simgelemektedir.

“Size bir kopya daha vereyim: Tavandan sarkan ve kadınları rahat bırakmayan perdeler, yukarıdaki Tanrı ile aşağıda onunkine benzer bir gücü temsil eden çiftlik ağasının (daha doğrusu erkeğin) işbirliğini temsil ediyor.” (Devrim, Hakkı, Radikal Gazetesi, 11.04.2007).

Yukarıdan sarkan perde uygulaması Şamlıoğlu'nun, bir reji tekniği olarak oyunda karşımıza çıkmaktadır. Her kadın karakterin ve koronun elinde tuttuğu perdeler, çeşitli dekor ve aksesuar olarak da kullanılmıştır. Yeri geldiğinde yatak, yorgan olan bu perdeler ile Şamlıoğlu, sahnede gerçekliği kırmıştır. Ayrıca diğer bir tespit ise; oyundaki her kadının beline bağlı olan bu perdeler, kadınları binlerce yıldır süre gelen ve özgürlüklerini zincirleyen toplumsal bir baskı, töre, adet, düzen bağı anlamı da taşımaktadır. Ne zaman ki kadınlar, bu düzene boyun eğmekten vazgeçmektedir, işte o an tüm bu baskıdan, bağdan sıyrılıp özgürlüklerine kavuşup, arınmaktadırlar.

“Oyun alışagelmış tarzda bir tiyatro oyunu değildi, müzikal ağırlıklı olması, tragedya formatında olması ve hareketlerin ağırlığı değişik bir hava vermişti oyuna. Kostümler çok güzeldi, ortada dekor diye bir şey görünmüyordu. Dekor olarak sahnenin tepesinden inen bir metre enindeki saten kumaşlar vardı. Oyundaki güzel kostümlü oyuncuların bu uzun kumaş parçalarını ellerinde tutarak oyunun ve müziğin ritmine göre şekiller yaparak dalgalandırmaları hoş bir görünüm ve dekor oluşturuyordu. Başrol oyuncularını da bu uzun kumaş parçalarıyla duygularını şekillendiriyorlardı, özellikle Emre Bey'in Can'a kızgınlığını onu bu kumaş parçalarıyla sararak dile getirmesi sahnesi ilgimi çekti, çok enteresandı.” (Şener,2015).

Oyunun başladığı ilk andan itibaren tüm oyuncular, uzayda hareket eden bir astranot gibi ya da havayı yararcasına süzülen bir kuş gibi sahnede hareket etmektedir. Oyuncuların bu denli ağır ve yavaşlatılmış sinema filmindeki kareler gibi hareket etmeleri, sahnede gerçekliği kırmıştır. Ayrıca bu denli ağır hareketler şiirsel havada ilerleyen oyunun bir sonraki sahnesine geçiş yapılırken izleyicilere önceki sahnede

altı çizilen repliklerin altmetnini düşünmeleri ve sorgulamaları için zaman vermektedir.

Şamlıoğlu, ‘Dünyanın Ortasında Bir Yer’de oyununu sahnelerken, antik dönemleri andıran müziğin, ritüel hareketlerin ve arkaik döneme ait olan motiflerin birbiriyle uyumlu, ahenkli dansını nasıl ustalıklarla biraraya getirdiğine tanık olunmaktadır.

“Ayşenil Şamlıoğlu, seyirciyi gerçek bir düş ortamına çağırıyor. Metnin şiirselliğini sahneye, eyleme, ortama, kişilere ve çevreye yerleştirmiş, tragedyaya uygun bir özgün müzikle vurgulayıp bir tür duygular, renkler ve simgeler senfonisi yaratmış.” (Anamur,2007).

Şamlıoğlu, kadın karakterlerin üzerinde uyguladığı kostümlere derin anlam katmıştır. Birçok parçadan oluşan kostümler, ilerleyen sahnelerde teker teker eksilmektedir.

“Kullanılan kostümler de tıpkı perdeler gibi simgesel bir anlam taşıyor. Kadınların üzerinde kat kat giydikleri kıyafetler, sırtlarındaki yüklere gönderme yaparken oyun ilerledikçe, hepsi bu yüklerden birer birer kurtuluyorlar. Oyunun sonunda beyaz uzun elbiseleriyle kalıyorlar sahnede. Bu beyazlık, arınmışlığı, yeniden başlangıcı çağırıyor.” (Arslan,2007).

Oyunun analizi yapılırken önemli bir reji uygulaması daha tespit edilmiştir: Şamlıoğlu, kostüm uygulamasını bu oyunda sadece karakterler üzerinde kullanmamıştır. Oyunun müziklerini canlı çalan orkestranın sanatçılarının tamamını bayan sanatçılardan oluşturan Şamlıoğlu, onlara giydirdiği beyaz ve tek tip kostümler ile oyuna farklı bir anlam katmaktadır. Bu tek tiplik bir sayısını temsil etmektedir. Teklik ise kadınları temsil etmektedir. Tüm kadınları tek, bir olarak düşünen Şamlıoğlu, oyun müziklerini sadece bayan sanatçıların çalmasını ise farklı bir anlam derinliği katarak kullanmıştır; oyun müzikleri sahnelenen eylemlerin içerdiği anlamlara göre bestelenmiştir ve bu besteler kadınların kaderleridir. Kadın sanatçıların müziklere hayat veren enstrümanları kullanması ise, kadınların aslında kendi kaderlerini kendilerinin belirledikleridir. Enstrümanların herbiri bir kadının kaderidir ve bu kaderler kadınların kendi ellerinde hayat bulmaktadır. Şamlıoğlu’nun bu denli derin anlam içeren reji uygulaması oldukça yaratıcıdır.



Şekil 3.13: Dünyanın Ortasında Bir Yer, İstanbul Devlet Tiyatrosu, 2007

Şamlıoğlu, yönetmenliği dışında kendisi de usta bir oyuncu olduğu için, ‘Dünyanın Ortasında Bir Yer’ eserini sahneleyeceği oyuncu kadrosunda isabetli davranmış; Emre Bey’i oynayan Yetkin Dikiciler, güçlü ve iri bedensel duruşu ile çok yerinde bir seçim olmuştur. Çünkü Emre Bey aynı zamanda ataerkil bir toplumu ve erkeklerin kadınlar üzerindeki baskıcı tutumunu da simgelemektedir. Bu rol içinde güçlü görünüme ve güçlü bir sese sahip, iri bir bedensel yapısı olan erkek oyuncunun oynaması yerinde olacaktır. Tüm bu özellikleri bünyesinde bulunduran Yetkin Dikiciler oldukça yerinde bir tercih olmuştur. Aynı zamanda Ahden karakterini canlandıracak olan Zerrin Tekindor’da kesinlikle bu rol için en uygun oyuncu olduğu düşünülmektedir. Çünkü Ahden karakteri de zayıf bir görünümde olmamalıdır.

Erkeklerin toplumdaki tüm baskıcı ve otoriter tutumuna karşın, bir kadın olarak istediğini elde edebilmek ve tutkuları, arzuları, aşkı için ölümü bile göze alabilecek bir karaktere sahip olmalıdır. Yeri geldiğinde Emre Bey’e diklenebilecek bir duruşa da sahip olmalıdır Ahzen. İşte bu karakteristik özellikleri canlandırabilecek en uygun oyuncunun Zerrin Tekindor olacağı düşünülmektedir. İki oyuncu da rollerinin hakkını vererek, karakterlerin oyun içindeki duygusal boyutları olan, sınırsız nefreti, sevecenliği, aşkı, tutkuyu en etkileyici bir biçimde canlandırmaktadırlar.

Oyunun dekor ve sahne tasarımları Şamlıoğlu’nun yorumu ile mükemmel bir uyum içinde. Aynı zamanda her sahnenin değişen eylemsel boyutlarına, renkten renge

uyumlu bir şekilde geçerek anlam kazandıran ışık tasarımları, müzik düzeni ve koreografik hareketlerde eklenince, Şamlıoğlu'nun rejisi izleyenleri adeta masalsi bir büyü'nün içine çekmektedir.

“Çevre düzeninin tümünü oluşturan ve her sahneye uygun kullanılan, renkten renge, biçimden biçime sokulan, kimikez birbirine sarmalanan duyguları, kimi kez geçen ya da geçmeyen günleri ve mevsimleri anlatan, kimi kez yatak, kimi kez yorgan olan, ufku kapatan, her türlü kaçışı engelleyen sofitadan sarkan bitmez tükenmez yatak çarşaflarını andıran işlevsel bezlerle oluşturulmuş çevre tasarımı gibi (Hakan dündar), trajik şiirin havasını en uygun renkten en uygun renge geçerek veren ışık tasarımının da (Yakup Çartık) bu etkinin sağlanmasına büyük katkıları var. Bir tür ‘Binbir Gece Masalları’ ile eskil tragedyaalar havası bileşimi yaratan ve olayı belirsiz bir düş ülkesine taşıyan giysi tasarımı (Gülhan Kırçova) gibi.

Koreografi de (Handan Özer), uyumlu gibi görünen bu büyülü atmosferin iççatışmalarını, acılarını, sevgileri, nefretleri, koronun oluşturduğu yakın çevrenin bu duygulara katılımını etkili bir düzenlemeyle gerçekleştirmiş. Sırasıyla acıyı, nefreti, egemenliği, çaresizliği, yeniden ulaşılan sevgiyi, geçici mutluluğu, dostluğu, yeniden acıyı ve acıların en büyüğünü veren özgün müzik de (Can Atilla), bütünü'nün en önemli parçalarından biri.” (Anamur,2007).

“Oyuna çok farklı bir bakış açısı getirerek, yaşanıacağı değil, yaşanılanı anlatan bir betimlemeyle oyunu sahneye koyan bu yönetmeni alkışlıyorum. Devlet Tiyarolarının böylesine özgün, çağdaş tasarımlara ihtiyacı var. Hakikaten parmak ısırtan bir tekniği var. Oyunu bu karografiyle anlatmak, hakikaten çok zor. Oyuncuların uyumu, kullanılan sahne estetiği, perdelerin dansı ve Devlet Opera balesinden oyuncularını da oyuna katarak, oyunu farklı bir konseptte getirmek, her babayığidin harcı olmasa gerek. Oyuncularıyla beraber turne, turne dolaşması da hakikaten sorumluluğunun bilincinde ve her buluştuğu seyirciyi de ne kadar önemseydiğini ortaya koyuyor.” (Ata,2015).

Şamlıoğlu, oyunda eserin anlaşılmasını kolaylaştırmak için Epik tiyatro biçiminin bir ögesi olan anlatıcı kullanmayı tercih etmiştir. Şamlıoğlu'nun bu seçimi, seyircinin oyundan kopmasını da engellemektedir. Oyun analizi yapılırken elde edilen diğer bir tespit ise; Şamlıoğlu'nun koreografik hareketlerin bir bedensel bütünlük içinde sahnede olmasını sağlamasıdır. Çünkü Şamlıoğlu, Devlet Opera ve Balesi oyuncularını oyununda kullanarak, sanki sahnede tek kişi hareket ediyormuşçasına bir bütünlük sağlamıştır.

3.2.12. Yavuz Pekman'ın Süleyman ve Öbürsüer Adlı Oyunu

Usta yönetmen Işıl Kasapoğlu'nun önderliğinde kurulan Semaver Kumpanya, yine kurucusu olan Işıl Kasapoğlu'nun rejisini yaptığı ve ilk oyunları olan ‘On İkinci Gece’ ile perdelerini 2003 yılında açmıştır. Shakespeare'nin karmaşıklaşan ilişkilerinin komedisi olan ‘On İkinci Gece’ oyunu;

“2003 yılında İtalya’nın başkenti Roma’da düzenlenen bir festivalde seyirci karşısına çıkarak İtalya’da Türkçe oynanan ilk Türk oyunu oldu.”
(<http://www.semaverkumpanya.com/AboutUs.aspx> , 05.08.2015).

Yüzlerce genç ve özverili tiyatro oyuncusunun katılımıyla, Semaver Kumpanya çatısı altında bulunan Çevre Tiyatrosu’nun yeniden düzenlemesinin yapıldığı yıllarda, tiyatro, kapılarını birçok tiyatro ekibine açarak, Türk Tiyatrosu’na büyük kazanımlar getirmiştir.

Semaver Kumpanya yapımı olan ve Yavuz Pekman’ın yazdığı ‘*Süleyman ve Öbürsüler*’, Ayşenil Şamlıoğlu’nun etkileyici rejisi ile grotesk bir komedi oyunu özelliği taşımaktadır. Şamlıoğlu’nun rejisini yapacağı müzikli oyunlarda genellikle birlikte çalışmayı tercih ettiği Can Atilla oyunun müziklerini yaparken, hareket düzenini Cihan Yöntem, kostüm tasarımını Funda Çebi ve dekor tasarımını Hakan Dünder yapmıştır. Oyunun ışık tasarımında ise Ulaş Yatkın’ın imzası bulunmaktadır.

“Süleyman (Sarp Aydınoğlu) ensesi kalınlaştıkça kalbi yufkalaşmış bir adamdır. Zengin ve hali vakti yerinde olan Süleyman, aktüaliteyi gazetelerden takip eden bir günümüz insanıdır. Alışveriş tutkunu ve ulus pazarı bağımlısı karısı Mürvet’le (Akasya Asiltürkmen) geçinip gitmektedirler. Bir de bu mutluluğun tuzu biberi evin hizmetçisi Mervanım (Özlem Durmaz) var elbette. Ailenin reisi Süleyman, günlük olayları gazetelerden takip etmekte, insanların göz göre göre ve gazeteler bu kadar yazdığı halde aynı yanlışa düşüp, aldanmalarına bir anlam verememektedir. Yani olacak şey değil; Adam senin evine gelecek, üst katına yerleşecek ve evini ateşe verecek.

Süleyman, vicdanı olan bir adam. Soğuk bir günde kapısını tıklatan, sevimli mi sevimli, masum mu masum Şirzat’ı evinin bir köşesinde misafir etmese miydi yani!.. Her ne kadar ilk başta biraz ürkse de, alıştırdı zamanla.

Üstelik kendisinin de geçmişinde içli bir yoksulluk hikayesi ve arabesk replikler bulmak mümkündü. E sonra, kızmalı mıydı evine misafir ettiği Şirzat’a, en yakın ve kadim dostu Aydo’yu (Bülent Çukurcuma) haberi olmadan evinin tavanına yerleştirdiği için? Evsizin halinden evsiz anlar mantığıyla, Şirzat’ın gönlü kendisi sıcak bir yuva bulmuşken soğukta kalan Aydo’nun dışarıda kalmasına elvermemiştii belli ki. İlerleyen günlerde, Şirzat ve Aydo’nun tavan arasına hazırladıkları düzenek, onlarca varil benzin, ateşleme fitili cinsinden tedarikler de normal karşılanacak türden şirinliklerdi. Süleyman abileri isterlerse elbette onlara çakmak bile verebilirdi çünkü, kardeşlik, sevgi bunu gerektirirdi. Lafta bırakmadı elbette Süleyman; verdi de...” (Sorgun,2015).

‘*Süleyman ve Öbürsüler*’ oyunu, Semaver Kumpanya’nın diğer oyunlarının dramaturjisini yapan Yavuz Pekman’ın kaleminden çıkmıştır.

“Süleyman ve Öbürsüler’i, Yavuz Pekman, Max Frisch’in “Biedermann ve Kundakçılar”ından uyarladı. Semaver Kumpanya, bu oyunla Türk Tiyatrosu’na yeni bir yazar kazandırıyor.”
(<http://www.turkiyegazetesi.com.tr/Genel/a237598.aspx>, 05.08.2015).

“Ayşenil Şamlıoğlu'nun rejisi ve Can Atilla'nın müzikleri ile sahneye koyulan müzikli- danslı bir komedi olan 'Süleyman ve Öbürsüleri' Yavuz Pekman, Max Frisch'in 'Biedermann ve Kundakçılar' isimli oyunundan esinlenerek yazdı. Oyun, etrafında olup bitenlere duyarsız yaşayan bireyin, ne kadar kaçmak istese de sorunların gelip bir şekilde kendisini bulacağı üzerine kurulu.”
(<http://www.yenisafak.com/arsiv/2006/temmuz/06/k07.html>, 05.08.2015).

Süleyman ve Öbürsüleri, insanoğlunun başına gelen olaylardan hiçbir zaman ders çıkarmadığını, sorumsuzluğunu taşlamalı bir dille ele almaktadır. Çünkü Süleyman, kendi evini yakmaya gelmiş olan kundakçılara karşı gözlerini kapatmış ve umursamaz bir tavır sergilemiştir. Şehirde diğer evler her gün kundaklanırken, Süleyman kendi evinin kundaklanmasından korkmasına rağmen kötülük karşısında gözlerini açmamış ve adeta evinde misafir ettiği kundakçılara fırsat vermiştir.

“‘Süleyman ve Öbürsüleri’ ademoğlunun yaşamdan hiç ders almayan yanına işaret ediyor; toplumsal ve bireysel sorumsuzluğunu, kayıtsızlığını, aymazlığını acı bir alayla anlatıyor.”
(<http://arsiv.ntv.com.tr/news/316836.asp> , 05.08.2015).

“Günümüz dünyasının yarattığı kayıtsız, duyarsız birey tipini alaycı bir dille eleştirmektedir. Her gün yeni bir yangının yaşandığı bir kentte Süleyman'ın evine kadar giren hatta evine yerleşen, evini yakacakları baştan beri belli olan iki kundakçıya karşı Süleyman'ın korkak uzlaşmacı, hatta ahmakça tutumunun mizahın sorgulayıcı bakış açısıyla anlatılmaktadır. Vurdumduymazlığın nelere yol açabileceğini seyirciye aktarmak amaçlanmaktadır. Oyun, günümüz Türkiye'si'nde geçmektedir.

Oyunun Türk geleneksel Türk Tiyatrosu'nun kimi unsurlarıyla beslenmiş göstermecî bir anlatımı bulunmaktadır. Bu nedenle günümüz seyircisine mesajını daha kolay verebilen bir oyun oldu.”
(http://www.tiyatrodunyasi.com/tyatro_detay.asp?oyunid=16 , 05.08.2015).

Türk Tiyatrosu'nun önde gelen yönetmenlerinden olan Ayşenil Şamlıoğlu, sahnelediği ‘Süleyman ve Öbürsüleri’ oyunu ile, 2005 yılında ‘Selim Naşit Özcan Lions Tiyatro Ödülleri değerlendirmesinde, ‘En İyi Yönetmen’ ödülünü almıştır.

Oyunda genç, dinamik ve oldukça kalabalık oyuncu kadrosu ile çalışan Şamlıoğlu, rejisi ile oyunda baştan sona heyecanın hiç dinmemesini sağlamıştır. Oyun çok hızlı akmaktadır. Müzikler coşkulu, hızlı ve hareketlidir. Oyuncular da müzikle paralel olarak hızlı ve hareketlidirler. Koreografik hareketler kalabalık oyuncu kadrosu tarafından sanki tek kişi sahnede hareketleri yapıyormuşcasına düzenlenmiştir. Oyuncular hem koro olarak şarkıları söylüyor hem de dansları bir bütünlük içinde yapmaktadırlar. Şamlıoğlu'nun bu uygulaması oyunun seyirliğini artırmıştır.



Şekil 3.14: Süleyman ve Öbürsüler, Semaver Kumpanya, 2005

Şamlıoğlu, oyunda abartılı makyajlar kullanmıştır. Sanatçının grotesk üsluplu oyunlarının birçoğunda ortak özellik olarak gördüğümüz makyaj ile oyuncuların ve karakterlerin yüzlerinde maske oluşturmasını ‘Süleyman ve Öbürsüler’ de tekrarlamıştır. Şamlıoğlu bu uygulamayla ve oyundaki anlatıcı rolündeki oyuncuyu kesik kesik kuklamsı hareketler ile oynatarak sahnede gerçekliği kırmıştır.

“Şamlıoğlu sahnedeki her hareketi, her duruşu, her mimiği, her sözü, tüm dekor aksesuarlarını, canlı müziğin giriş anlarını ustaca bir düzen içinde bütünleştirmiş. Sahnede hiç durmayan hareketlilik, kimi sahnede cambazlık gösterisine kadar varan aşırı hareketlilik şaşmaz bir uyum içinde gerçekleştiriliyor. Oyuna, kesik hareketleriyle bir kukla izlenimi yaratan bir anlatıcı da eklemiş olan Şamlıoğlu, canlı ve iyi müzik yapan çalgıcı takımını aynı zamanda koro olarak da kullanmış. Frisch'in bir kara komediya olan metni, Şamlıoğlu'nun bunun bir adım ötesine geçmesiyle grotesk temelli bir anlatımcı gösteriye dönüşmüş. Kuklalaştırılmış kişilerini hareketleri, dans adımları, düşmeleri, kalkmaları, tonlamaları, konuşma tarzları, giysileri ve çarpıcı makyajlarıyla bir tür sirk havası yaratılmış, seyirciyi daha ilk sahneden, oyunun içine alan ve ortaya bu türü sevenlere keyif veren özgün bir yorum çıkmış.” (Anamur,2005).

Oyun trafiği dialoglar halinde akarken birden hızlı ve oynak müziklerin devreye girmesi, hem oyunun komik yönünü pekiştirmiş hem de izleyicilerin algısının bir sonraki sahne öncesi daha alıcı olmasını sağlamıştır. Ayrıca bazı replikleri bestelenmiş olarak söyletmeyi tercih eden Şamlıoğlu, verilmek istenen mesajların daha renkli bir atmosfer içinde seyircilerine aktarılmasını sağlamıştır.

Oyunda Şamlıoğlu'nun dikkatimi çeken diğer reji uygulaması ise; oyun karakterlerinin bazılarında abartılı kostüm tercih etmiş olmasıdır. Şamlıoğlu'nun bu uygulaması, abartılı olacak kadar şişman ve büyük gösterdiği oyuncularını kuklaya benzetmiştir.

Ayşenil Şamlıoğlu, reji kadrosuyla ve dinamik oyuncularıyla, 'Süleyman ve Öbürsüler' de, oyunun başladığı andan itibaren, izleyicileri oyun atmosferine alıp, oyunun son sahnesine kadar onların oyundan düşmesini engelleyecek renkli, kıpır kıpır, eğlenceli, komik ve keyifle izlenebilecek müzikal komedi tadında bir oyun ortaya çıkarmıştır.

3.2.13. Nilbanu Engindeniz'in Bana Mastikayı Çalsana Adlı Oyunu

Nilbanu Engindeniz'in kaleme aldığı eserden, tiyatroya uyarlanmış olan 'Bana Mastikayı Çalsana' adından da anlaşıldığı üzere çalgılı çengili bir oyundur. Hem eğlencenin hem de hüznün birlikte ele alındığı Aysa Prodüksiyon yapımı olarak karşımıza çıkan oyun, bir çingene mahallesinde geçmektedir. Eserin hikayesini İzmir'in roman mahallesinde işleyen yazar; aşkı, tutkuyu ve hüznü oldukça duru ve doğal bir ortamda betimlemiştir.

"Üç saatlik müzikli oyun "Bana Mastikayı Çalsana" allı pullu, Roman havalı, danslı, eğlenceli, bir yandan hüznü bir Çingene mahallesinde yaşananları anlatıyor." (Çakır,2015).

Yazar, oyunda yaşamın içinde karşılaştığımız herşeyin görüldüğü gibi olmadığını işlemiş ve izleyenleri hem güldürmek istemiş hem de görünenin arka tarafını izleyicilere gösterip, onları ağlatmak istemiştir.

"Renkli, cümbüş bir mahallenin içindeki dramatik hikâyeleri, gülerken yüreğimizi acıtıyor." (<http://www.gazetevatan.com/tiyatro-88963-etkinlik/> , 10.07.2015).

Roman mahalleleri genel anlamıyla neşeli ve rengarenktir. Çingenelerin, bazı yerlerde toplumdaki soyutlanmış olsalarda kendilerini, yaşam biçimleri, gelenekleri her zaman ilgi çekmiştir. Nilbanu Engindeniz'in de ilgisini çekmiş olmalı ki çingenelerin yaşam şekilleri ve hayata dair hikayeleri, 'Bana Mastikayı Çalsana' yı yazmıştır. Eserde bazı hikayeler bilindik gibi olsa da işlenen konuların birçoğu izleyicileri şaşırtmayı başarmıştır.

"Bir Hidrellez gecesiyle başlar oyun. Herkesin bir dileği var İkiçeşmelik'te. Sevdalıların, sevip de kavuşamayanların mahallesi. Bir atışmadır ki gidiyor. Herkes birbirini sever görünse de, gerçek öyle değil aslında. Mahallede gerçekten sevilmeyen biri var ki; bakkal. Cezası çok geçmeden kesiliyor

onun da. Çiko (Avrupa Yakası'ndaki Şesu karakteriyle tanınan Bülent Polat), İsko (Yıldırım Fikret Urağ) ve Hüsnü Yusuf, dükkanı soyuyor; dağıtıyorlar mahalleliye, ne var ne yoksa... Yüreği yaralı hepsinin; Sumru (Şebnem Köstem), İsko'nun (Yıldırım Fikret Uğra) sevdasından habersiz bir denizciye kaptırır gönlünü. İsko yıkılır, ama ne fayda! Beraber büyüdüğü, yıllardır karşılıksız sevdiği Sumrusu başkasına yar olacak.

Öte yandan Anason Osman, karısının üstüne kokladığı Gülseda'nın ihanetine uğrar. Kız, mahallenin delikanlısı Tako Neco'yla kaçır. Yasak aşkın meyvesi Aynuri'yi yıllardır görmediği annesi bir gün ansızın alıp, kayıplara karışır. Yeşim, daha bir umutlanır Almanya'daki annesi ve babasının geleceğine inanarak. Sumru, annesine kalsa Maksim'de assolist olmalı ama o, Ayhan der başka bişey demez. Kına Gecesi için, mahalle baştan aşağı süslenir, herkes derdini bir gece de olsa unutacak belki göbek atarken. Mahalleli toplanır, İsko yok! Belli ki kabulenemiyor, göz göre göre sevdiğini Ayhan'a vermek istemiyor. Kalabalığın arasından görünür sonra İsko. İşte mutlu son beklerken olanlar olur..." (http://www.istanbul.net.tr/Etkinlik/Tiyatro/bana-mastikayi-calsana/1366/14 , 04.08.2015).

Müzikal bir oyun olan 'Bana Mastikayı Çalsana' nın müzik kadrosunda ülkemizin en ünlü müzisyenlerinden bazıları görülmektedir. Oyunun yönetmeni Ayşenil Şamlıoğlu, eserin saz ekibinde Hüsnü Şenlendirici, Orhan Şanlıel, Çiğdem Erken ve İsmail Tunçbilek ile uyumlu bir çalışma ortaya çıkarmıştır.

Eğlenceli, fıkır fıkır olan oyun müziklerinin dans koreografilerini Cihan Yöntem'in yaptığı eserde, ışık tasarımını Yakup Çartık, dekor tasarımını Hakan Dünder, giysi tasarımını ise Funda Çebi üstlenmiştir.

"Planları, girişleri, çıkışları ve temel öğeleri titizlikle hazırlamış Şamlıoğlu." (Akmen,2015).

Şamlıoğlu, oyunda oldukça kalabalık bir oyuncu kadrosu ile çalışmayı tercih etmiştir. Sanatçının oyunlarının neredeyse tamamında ortak özellik olan kalabalık sayıdaki oyuncu kadrosu 'Bana Mastikayı Çalsana' eserinde hem şarkıların söylenmesinde hem de dans koreografilerin sahnelenmesinde kullanılmıştır. Bazı şarkıların dans koreografilerinde tek kişi gibi hareket eden oyuncular oyunun koro görevini de üstlenmiştir.



Şekil 3.15: Bana Mastikayı Çalsana, Aysa Prodüksiyon, 2007

Şamlıoğlu, oyunda gerçekliği makyaj kullanımı ile kırmıştır. Makyajları oyuncuların ve karakterlerin yüzünde görmek istediği maske şeklinde tasarlatan Şamlıoğlu, diğer oyunlarına göre 'Bana Mastikayı Çalsana' da daha canlı renk tonlarını tercih etmiştir. Böyle bir uygulama tercih etmesinde ki amacın oyunun konusu ile, yani çingenelerin renkli yaşamları ile karakterlerin yüzünde boyalardan oluşan maskelerin bir bütünlük sağlaması gerekliliğidir. Karakterlerin eylemsel çeşitlilikleri ile makyajlarındaki renk çeşitliliği ve tonları sahnede bütünlük arz etmektedir.

Oyun dekorları ve kostümleri de makyajlar gibi rengarenktir. Kostüm ve dekor uygulaması ile Şamlıoğlu'nun gerçekliği kırdığı görülmektedir çünkü çingenelerin yaşamları renkli olabilir ama bu kadar canlı ve masalsı da değildir. Şamlıoğlu, masalsı bir dünya oluşturduğu oyun ile izleyicileri hüznü sahnelerde ve vermek istediği mesajların altını şarkılarla çizerken sahnede gerçekliği kırarak ilerlemiştir.

Şamlıoğlu oyunda hiç boş alan bırakmamıştır. Oyun trafiği sürekli bir akış içindedir. Şamlıoğlu'nun oyunlarının çoğunda kullandığı noktalamalar bu oyunda verilmek istenen mesajların iletilmesinde önemli rol oynamıştır. Seyircilere verilmek istenen mesajları içeren repliklerin altının çizildiği noktalamalar ile sahnede gerçekliği kıran Şamlıoğlu, müzikal bir türde hazırladığı oyunun içine grotesk öğeleri ustaca yerleştirmiştir.

Oyunda Şamlıoğlu, bol bol göbek danslarının yanına bir de zenne koymuştur. Bu uygulama da aslında sahnede gerçekliğin kırılmasında büyük rol oynamış ancak bu gerçekliğin kırılması aynı zamanda bir o kadar da yaşamın içinde var olanın anımsanmasını sağlamıştır. Çünkü Şamlıoğlu'nun zenne uygulaması izleyicilere bir süprizdir. Seyirciler dansöz beklerken karşılarında oldukça iyi dans eden bir zenne gördüklerinde izdüşümlerinde bir kırılma olur. Bu kırılma ile oyunun o an iletmek istediği mesajı düşünür, sorgular ve bir sonuca ulaşır. Tüm bunlar belirli bir an içinde olup biter ve Şamlıoğlu bu kırılmayı başardığı, zenne tercihi ile oldukça yaratıcı bir rejisi hamlesinde bulunduğu düşünölmektedir.

Üç saatlik müzikal bir oyun sahnelemenin ve elbette bu oyunu seyirciyi eylemsel çizgilerden, oyunun atmosferinden düşürmeden sergilemenin zorluklarını iyi bilen Şamlıoğlu, izleyicileri diri tutmak için bol roman havalı, rengarenk, allı pullu bir eser ortaya koyarken, oyun kadrosu ile büyük emek harcamıştır. Üç saat boyunca hiç durmadan, şarkılar söylemek ve müziğe dansla katılmak kondisyon gerektiren bir iştir. Sayısı oldukça fazla olan oyuncuların, hızlı rejisi temposuna uyum sağlayabilecek enerjiye ihtiyaçlarının olduğunu fark eden Şamlıoğlu, dans provalarında oyunculara yoga bile yaptırarak Cihan Yöntem ile oldukça başarılı bir iş çıkarmış ve eserde her oyuncunun bedensel akortları yapılarak dans etmesi sağlanmıştır.

Ayşenil Şamlıoğlu için iyi bir oyunculuk performansı, bir eserin sahnelenmesinde en önemli faktörlerden biridir. Sahnelediği eserde görev alan her oyuncu ile birebir ilgilenen Şamlıoğlu, 'Bana Mastikayı Çalsana' oyununun sahnelenmesi aşamasında da rol alan oyuncuları ile yakinen ilgilenmiş ve karakter oluşturma evrelerinde onlara rehber olmuştur. Şamlıoğlu, sanki bir orkestra şefiymiş gibi oyuncuların hepsini ayrı birer enstrüman gibi başarılı bir şekilde kullanarak, sahnede olağanüstü bir ses bütönlüğu oluşturmuştur. Yoğun emek sarfederek hazırladığı rejisiyle Ayşenil Şamlıoğlu, 'Bana Mastikayı Çalsana' adlı eserin sezonun iddialı yapımları arasına girmesini sağlamıştır.

3.3. Oyunlar Üzerine Analiz

Şamlıoğlu, Ben Feuerbach'te oyun metninin özüne çok fazla dokunmadan gerçekliği açıdan oyuna yaklaşarak, oyuncu temelli bir eser ortaya koymuştur. (post) Modern dünya içinde kendine tiyatro sahnesinde yaşayabileceği, varolabileceği bir dünya yaratan Ben Feuerbach karakterini derinlemesine işleyen Şamlıoğlu, rejisi ile oyunun

izlenebilirliğini oldukça artırmayı başarmıştır. Hareketli dekorlarında işlevselliği içinde sahne trafiğini ve dramatik mekanda ki uzamsal hareketliliği dengeli bir biçimde oturtan Şamlıoğlu, sahne estetiğini inşa ederken bir mimar gibi çalışmıştır. Ben Feuerbach'te sahnede ki bir oyuncunun sınırsızlığını da gözler önüne seren Şamlıoğlu, rejisel yorumunun canlılığıyla, teatrallığın dekor ve ışık ile muhteşem uyumunu seyirciye en yakın haliyle aktarmıştır. Özellikle dekor ve ışık kullanımıyla sahnede gerçekliği yer yer kıran Şamlıoğlu, ilk oyunundan itibaren grotesk dünya anlayışının uzantılarını nadir de olsa eserinde göstermiştir.

Şamlıoğlu'nun, Ben Feuerbach'ten sonra ikinci rejisi olan Benimkinin Adı Regine oyununda rejisel olarak hız ve tempoyu oldukça hızlı tasarlamıştır. Benimkinin Adı Regine eserini müzikli oyun haline getiren Şamlıoğlu, oyundaki bazı derin anlam içeren anları, içsel çatışmaları şarkılarla, danslarla anlatmayı tercih ederek oyunu benzetmeci biçimden kurtararak göstermeci bir üslupla sahnelemiştir. Bu uygulaması hem oyunun izlenebilirliğini artırmış hem de oyunu mekaniklikten ve dinginlikten kurtararak daha renkli ve keyifli hale getirmiştir. Şamlıoğlu, oyunda ilk kez kullanmaya başladığı noktalamalar ile ve oyuncularına yaptırdığı eşlikli koreografik hareketler ile oyunda gerçekliği kırmıştır. Grotesk biçimler ile yapılandırdığı oyununda, altmetni güçlü olan bazı replikleri besteletip, danslar eşliğinde şarkı olarak oyuncularına söyletmiştir. Şamlıoğlu'nun rejisi olarak uyguladığı bu teknikler, klasik tiyatro sahneleme biçimi olan birbirini takip eden sahne trafiği yerine; oyunu kırarak, parçalayarak, bölerek akan bir sahne trafiği oluşmasını sağlamıştır.

Kozalar ve Ölüler Konuşmak İster'de Ayşenil Şamlıoğlu, oyuncuların bedensel devinimleri ve sahne üzerindeki hareketleri üzerine ayrıntılı bir çalışma yaparak daha teatral bir üslup benimsemiştir. Daha ilk oyunundan itibaren sahnelenen oyunların her anında sahnede farklılıklar yaratan Şamlıoğlu, Kozalar ve Ölüler Konuşmak İster'de ki rejisinde, karikatürize ettiği rol kişileri ile grotesk öğeleri oldukça başarılı bir şekilde işlemiştir. Makyaj, ışık, noktalamalar ve oyuncuların bedensel devinimleri ile gerçekliğin kırıldığı oyunda, eserin altmetinleri grotesk öğelerin yardımıyla kalın çizgiler ile belirginleştirilerek seyircilere aktarılmıştır. Sanatçının oyunlarının en başat ortak yanlarından biri olan karakterlerin yüzlerindeki maske kullanımının ilk belirtileri 'Kozalar ve Ölüler Konuşmak İster'de görülmektedir.

Ayşenil Şamlıoğlu, V. Frank oyununda, oyuncularının ve karakterlerinin yüzlerinde görmek istediği biçimde makyaj ile maske oluşturmuş. Abartılı ve maske biçiminde olan makyajlar ile sahnede gerçekliği kıran Şamlıoğlu, hareketli ve çift yönlü mekansal özelliği bulunan dekorlar kullanmış. Sanatçı, V. Frank oyununda bazı replikleri besteletip, şarkılar ve koreografik danslar eşliğinde söyletmiş. Sahne ve dekor değişimleri; sahne ışığı tamamen kapatılmayıp mavi ışık altında, izleyicilerin gözleri önünde gerçekleştirilmiş. Şamlıoğlu, oyunun belirli anlarında noktalamalar kullanarak vermek istediği mesajları içeren metinlerin altını çizmiş.

Klasik bir eser olan Pazartesi Perşembe oyununda Şamlıoğlu, oldukça yaratıcı bir rejji tasarlamıştır. Belki de Türk Tiyatrosu'nun görebildiği en hızlı oyun özelliğini de bünyesinde barındıran Pazartesi Perşembe, klasik bir eser olmasına rağmen, Şamlıoğlu'nun Türk Tiyatrosu'nun neredeyse bütün biçemlerini, trüklerini (hilelerini), grotesk öğeler ile muhteşem biçimde harmanlayarak kullandığı bir yapılmıştır. Şamlıoğlu, oyunda karakter tiplmelerini sanki bir karikatür gibi çizmiş. Oyunu izlerken sahne de resmen bir karikatür dergisi okunmaktadır. Oyun o kadar hızlıdır ki izleyicilerde oyuncularla birlikte sanki ordan oraya koşuşturarak oyunun temposuna ortak olmaktadır. Dekor tamamen Türk Tiyatrosu'nun ve Osmanlı'nın dönemsel motiflerini bünyesinde barındırmaktadır. Oyuncular iki katlı kurulan sahne düzeninde nareke sesi le sahneye yukardan aşağı inerek gelirler, sahne çıkışlarında ise aşağıdan yukarı doğru hareket ederek çıkarlar. Şamlıoğlu'nun kullandığı bu rejji hamlesi ile Karagöz ve Hacivat tekniğini oyunun içine yerleştirmiştir. Gölge oyunları ve halk tiyatrosunun karakter tiplmeleri, grotesk rejji ile bütünlük sağlamaktadır. Uzamsal olarak dramatik mekanda oyuncuların hareketleri izleyici-oyuncu atmosferini hep sıcak tutmaktadır. Şamlıoğlu rejisi ile, sahnede sürekli şimdi ne olacak acaba diye seyircilerde merak uyandırmıştır. Makyaj kullanımları oyuncuların ve karakterlerin yüzlerinde maske oluşturmuştur. Şamlıoğlu, bütün oyuncularını sahnede kuklamsı bir biçimde oynatmıştır. Oyunda ki noktalamalar oyun metninde verilmek istenen mesajların altını çizmiştir. Ayrıca noktalamalar, çok hızlı bir tempoda ilerleyen oyunu bir an olsun durdurup, oyuncuların ve seyircilerin kısa süreliğine nefes alıp dinlenmesini de sağlamıştır. Pazartesi Perşembe oyunu, Ayşenil Şamlıoğlu'nun tamamen kendi yarattığı ile oluşturduğu rejji tasarımıyla her zaman konservatuvarlarda veya oyunculuk bölümlerinde incelenmesi gereken bir eserdir.

Şamlıoğlu, Aristophanes'in (İ.Ö. 445-46 / İ.Ö 385) kaleminden çıkan 'Eşekarıları' oyununun sahne çalışmalarına geçmeden önce oldukça titiz bir çalışma gerçekleştirmiştir. Rejisel yorumunu yaparken eserin geçtiği dönemin toplumsal ve sosyal yaşayış biçimlerini derinlemesine araştıran Şamlıoğlu, dekor, kostüm, aksesuar ve makyajlarda dönemin hakim renkleri olan siyah ve kırmızı tonları kullanmıştır. Şamlıoğlu, oyunu oldukça hızlı sahnelemiştir. Müzikli sahnelerdeki dans koreografileri ve oyuncuların sahnede bir oraya bir buraya koşturmaları oyuna adeta canlılık katmıştır. Makyajlar, karakterlerin ve oyuncuların yüzünde maske oluşturmaya yönelik tasarlanmıştır. Oyunda kullanılan noktalamalar, verilmek istenen mesajların daha net seyircilere geçmesini sağlamıştır. Oyun müzikleri, Antik Yunan medeniyetinin özüne uygun bestelenmiştir. Bazı repliklerin şarkılar eşliğinde söylenmesi, oyuna renk katmıştır.

Behiç Ak'ın aslında minimalist bir üslupla yazdığını belirttiği 'Bina' adlı eserini, Ayşenil Şamlıoğlu, grotesk rejisi ile sahnelenmiştir. Şamlıoğlu'nun oyun karakterlerinin yüzlerinde görmek istediği maske biçimindeki tasarımı, oyundaki karakterlerin mimik hareketlerinin daha büyük ve daha net izleyiciye ulaşmasını sağlamıştır. Şamlıoğlu, özellikle oyunda kullandığı noktalamalar ile seyircilerine vermek istediği mesajların sahneden daha net aktarılmasını sağlamıştır. Dekorlar işlevselliği ile oyunun hızına büyük katkı sağlamış ve değişen sahnelerde dekor hareketleri seyircinin gözleri önünde yapılmıştır. Oyuncuların sahnede ordan oraya koşturmaları ise izleyicinin dikkatini hep diri tutmuştur. Şamlıoğlu, Bina oyununu sahneleme biçimiyle, groteskin yıkıcı, korkutucu ve eğlendirici özelliklerini bir arada kullanmıştır.

Aslan Asker Şvayk oyununda Şamlıoğlu, oyuncuların hepsini kukla gibi kesik kesik hareket ettirerek sahnede farklı bir ritim oluşturmuştur. Sahnede sanki insanlar değilde, kuklalar oyunu oynuyor görüntüsü oluşturulmuştur. Oyuncuların bedensel devinimleri, hızlı akan sahne trafiği ile uyum içinde olmuştur. Şamlıoğlu tarafından, oyunda karakterlerin ve oyuncuların yüzlerinde maske oluşturmaya yönelik makyaj tasarımları tercih edilmiştir. Kullanılan noktalamalar, izleyicilerin biran olsun oyunun dışına çıkıp verilmek istenen mesajları düşünmesine fırsat tanımıştır.

Oldukça teatrel ve bir sahne ritmi üzerine kurguladığı rejisi ile 'Külhan Beyi Operası' oyununda Şamlıoğlu, Türk Halk Tiyatrosu'nun gölge oyunlarını, koreografik danslarını ve grotesk öğeleri birarada harmanlayarak kullanmıştır.

Kuklamsı bir oyunculuk tercih eden Şamlıoğlu, oyuncuların ve karakterlerin yüz yapılarına uygun olarak makyaj tasarımı yaptırmıştır. Oyunda kullanılan noktalamaların süresi diğer oyunlara oranla biraz daha uzun tutulmuştur.

Ayşenil Şamlıoğlu, Gayri Resmi Hürrem oyunun rejisini tasarlarken, Osmanlı döneminin gravürlerinden ve minyatürlerinden yola çıkmıştır. Yedi sahneden oluşan oyunda, seyircilerin sahnede oluşturulan minyatür görüntülerini okuması sağlanmıştır. Osmanlı gravürlerindeki gibi hareket açıları gözetilerek, iki oyuncunun da bedensel dil ve duruşları belirginleştirilmiştir. Şamlıoğlu, bu oyunda dekorların arkasında yer yer mahyalar kullanarak sahne geçişlerini yapmıştır. Kukla ve gölge oyunları ile rejisini renklendiren Şamlıoğlu, Hürrem'in kukla ile canlandırılan sahneleri dıştan izlemesini sağlamıştır. Ayrıca bu oyunda dikkat çeken diğer reji hamlesi ise; karakterlerin gezintilerde ki hayallerinin o an canlı olarak eskizcilerle çizilerek, tepe göz tekniği ile sahnenin arka duvarına yansıtılmasıdır.

'Altona Mahpusları' eserini 5 perdeden 2 perdeye indiren Şamlıoğlu, oyunun belirli anlarında sinematografik uygulamalar kullanmıştır. Çevrimiçi olarak farklı mekanlarda sinematografik teknik ile oyuna katılan karakter oyuna ayrı bir canlılık katmıştır. Şamlıoğlu, oyunda grinin tonlarını hakim renk olarak kullanmayı tercih etmiştir. Sanatçı, oyunu dönemsel bir atmosfer içinde sahnelemiştir. Dekor ve kostümler birbirine yakın renk tonlarında tasarlanmıştır. Diğer oyunlarına göre makyajlar daha solgun biçimde yapılmıştır. 'Altona Mahpusları' Şamlıoğlu'nun grotesk üsluplu oyunları içinde benzetmecî biçime en yakın reji ile sahnelediği oyunlardan biri olmuştur.

Dünya prömiyerini gerçekleştirdiği 'Sığıntı' oyununda sahneyi üç bölüme ayıran Şamlıoğlu, değişen boyalı perdeler ile sahnede mekansal arka zemin görüntülerini oluşturmuştur. Oyunda gölge oyunları ile sahne geçişlerini yapan Ayşenil Şamlıoğlu, karakterlerin güçlü ve gerilimli eylemsel anlarını en ön bölümde, seyirciye en yakın alanda, lokal bir çerçeve içinde ve daha parlak ışıkla oynatmayı tercih etmiştir. Şamlıoğlu rejisinde, oyun içinde etkisi daha azolan sahneleri, arka planda ve daha solgun ışıkla, bazende perde arkasında gölge oyunları ile oynatmayı uygun görmüştür. Kadın karakterlerin makyajlarını, erkek karakterlerin makyajlarına oranla daha koyu renk tonlarında tasarlatmıştır. Özellikle kadın oyuncular karakteristik duruşlar göstermiştir. Belirli bir ritimle bedensel devinimlerini yaparken, birden durup dialoğa gireceği oyuncuya pası nokta duruş ile vermiştir. Sahne geçişlerinde

kullanılan müzikler, dönemine uygun bestelenmiş ve uzak doğu medeniyetinin izlerini yansıtmıştır. Savaş sahneleri koreografik hareketler eşliğinde ve kalabalık oyuncu kadrosu ile yapılmıştır.

‘Dünyanın Ortasında Bir Yer’ eserinde Şamlıoğlu, arka fonda duran, her kadının beline bağladığı perdeler ve kadınların kostümleri ile simgesel bir dil oluşturmuştur. Oyunda nerdeyse hiç dekor kullanmamıştır. Oyun kişilerinin elleriyle tuttukları perdeler, sahnelerde çeşitli dekor olarak kullanılmıştır. Ayşenil Şamlıoğlu, karakterlerin oyuna dahil olup eylemden çıkış anlarını, sanki gökyüzünde süzülen martılar gibi oyuncularını ağır çekimde hareket ettirerek gerçekleştirmiştir. Bir masalsı rejî ile sahnelenen oyunda, arkaik dönemin motiflerini andıran şekiller sinevizyon tekniği ile arka zemine yansıtılmıştır. Şamlıoğlu koreografik hareketlerin daha esnek ve naif olabilmesi için ve şarkılarında oyuncuların ağır çekim gibi yaptıkları bedensel devinimleri ile bütünlük içinde olabilmesi için, eserinde Devlet Opera ve Balesi oyuncularını da kullanmıştır. Oyunun orkestrası tamamen kadın sanatçılardan oluşturulmuş ve herbirine tek tip kostüm giydirilmiştir.

Yüksek tempolu bir rejî ile sahnelenen ‘Süleyman ve Öbürsüler’ adlı oyun, müzikal olarak sergilenmiştir. Şamlıoğlu, oyuncuların ve karakterlerin yüzlerinde görmek istediği maske biçimine uygun makyaj kullanmıştır. Oyunda kullanılan noktalamalar, oldukça hızlı akan oyunda sanatçının oyunu kırıp, bölüp ilerlemesini sağlamıştır. Şarkılar, koreografik hareketler eşliğinde kalabalık oyuncu kadrosu ile yapılmıştır.

Şamlıoğlu’un ‘Bana Mastikayı Çalsana’ oyunu, oldukça hareketli ve fıkır fıkır bir rejî ile sahnelediği müzikal oyun olmuştur. Roman mahallesinin bilindik ve alışagelmış yaşam biçimlerinden, rejîsi ile çok renkli bir dünya yaratan Şamlıoğlu, göbek danslarının yanısıra oyuna zenne koymuştur. Şamlıoğlu, oyun karakterlerinde maske oluşturmaya yönelik bir makyaj tercih etmiştir. Karakterlerin yüzlerinde maske oluşturan renklerin tonlamaları, oyun kişilerinin içsel coşkunklukları ile uyumlu olacak şekilde tasarlanmıştır. Kostümler ve dekorlar tasarlanırken, çok çeşitli renkler kullanılmıştır. Oyunda ki noktalamalar, imge duruşlar ile netleştirilmiştir. Noktalamalar sırasında hızlı akan oyundaki herkes aynı anda aynı şiddette donmakta ve tekrar aynı anda aynı şiddette harekete kaldıkları yerden devam etmektedirler. Ve her nokta duruşta tüm oyun kişileri farklı bir pozisyonda kalmaktadır. Şamlıoğlu, noktalamaları ile oyuna canlılık katmıştır. Şarkılar, kalabalık oyuncu kadrosuyla ve hepsinin katılımı ile koreografik hareketler eşliğinde yapılarak söylenmektedir.

4. SONUÇ

Şamlıoğlu'nun dünya görüşü 'grotesk'tir. Sanatçı sahnelediği ilk oyundan itibaren bu düşüncesini mutlaka sahneye taşımıştır. Benzetmeci tiyatroyu benimsemeyen sanatçı, oyunlarına grotesk pencereden bakarak rejilerini, göstermeci ve epik tekniklerle yapılandırmıştır. Şamlıoğlu, sahnelemek için bir eser seçerken, o metnin verdiği mesajı dikkate almıştır. Metnin mesaj önermesi ile Şamlıoğlu'nun seyircilere söylemek istediği bir bütünlük oluşturuyorsa, sanatçı işte o eseri sahnelemeyi uygun görmüştür. Şamlıoğlu'nun sahnelediği oyunların nerdeyse tümü erk sistemi eleştirmektedir. Bu nedenle sanatçının seçtiği oyunlar genel olarak iktidarı sorgulamaktadır.

Ayşenil Şamlıoğlu, sahnelediği oyunların nerdeyse tamamında benzetmeci biçimde oyunculuk (Seyircilerin sahnede olup biten herşeyin gerçek olmasına inanması için, rol yaparken karakterlerin sanki sahnede olanları yaşıyormuşçasına hareket etmesi ve izleyicilerin kendilerini izlediğini yok saymasıdır) yerine, göstermeci (Sahnede olup bitenlerin sadece bir oyundan ibaret olduğu çeşitli teknikler ile seyircilere hatırlatılır ve gerçeklik bazı öğeler ile kırılır) ve epik oyunculuk biçimlerini (Epik tiyatro Bertold Brecht tarafından geliştirilmiştir ve kullanılan teknikler ile seyircilerin oyuna karşı daha da yabancılaşması hedeflenmiştir. İzleyiciyi, sahnede olanlara inandırmak, acı duymasını sağlamak, hissetmeye çalıştırmak yerine; verilmek istenen mesajları düşünmesi, sorgulaması ve oyun sonrası salondan çıktığında artık salona girdiği gibi olmaması amaçlanır) tercih etmiştir. Sanatçı, birçok oyununda kuklamsı oyunculuk yorumu kullanmıştır.

Ayşenil Şamlıoğlu, özellikle ustalaştığı evrede oyuncuların ve karakterlerinin yüzlerinde maske oluşturmaya yönelik makyajlar tercih etmiştir.

Oyunların hepsinde dekorlar işlevsel olarak tasarlanmış ve sahneleme de mekansal değişimlerin daha hızlı bir şekilde kolaylıkla gerçekleşebilmesi için hareketli olarak (tekerlekli, kayar şekilde ve çift taraflı kullanıma uygun) yapılmıştır.

Sanatçı sahnelediği oyunlarda, karakterlerin doğasına uygun kostüm tasarımları yaptırmıştır. Ancak bu tasarımlar, metinde yazarların belirlediği karakteristik özelliklere uygun olarak değil, Şamlıoğlu'nun rejisinde kendi yaratısı ile oluşturduğu karakterlerin dünyasına uygun olarak oluşturulmuştur.

Şamlıoğlu, rejilerini yaptığı eserlerin çoğunda hemen hemen aynı koreografi yaratıcıları ile çalışmıştır. Oyunlardaki danslar, kalabalık oyuncu kadroları tarafından ve sanki sahnede tek kişi hareket ediyormuşcasına tasarlanarak oyunculara yaptırılmıştır.

Oyunlarda kullanılan müzikler tamamen özgün yaratılar olup, sahneleme hızına uygun olarak bestelenmiştir.

Şamlıoğlu, sahnelediği oyunlarda yeni bir dil oluşturmuştur. Kalıplaşmış, klasik, alışlagelen rejî yorumlarını terk etmiştir. Sanatçı, tamamen kendine ait bir yaratı ile sahnede birbirinden bağımsız rejî tekniklerini ilişkiye geçirerek, boşlukları doldurmuş ve grotesk bir dünya oluşturmuştur. Şamlıoğlu, sahnede yarattığı grotesk dünya ile insana ve dolayısıyla toplumlara ait olan sorunları tartışma ortamı oluşturmuştur. Seçtiği eserler ve o oyunları sahneleme biçimindeki tercihleri ile toplumsal, insansal tabuları yıkmaya çalışan Şamlıoğlu, izleyicilerine farklı bir bakış açısı kazandırmayı hedeflemiştir.

Şamlıoğlu'nun sahnede yaptığı herşey mutlaka bir amaca hizmet etmiştir. Sahnede olup biten herşeyin bir anlamı vardır. Ben yaptım oldu anlayışından uzak olan Şamlıoğlu, tiyatro yönetmenliğinin beğeni üzerine şekillenemeyeceğini savunmuştur. Bu nedenle sanatçı, izleyiciler gülsün veya eğlensin diye oyun rejileri yapmamış; oyunlarıyla sahnede yarattığı dünyada groteskin yabancılaştırma etkisinin yanısıra ürkütücü ve komik yanını da bir arada kullanarak, izleyicilerin sahnede olup bitenleri sorgulamasını, araştırmasını, düşünmesini amaçlamıştır.

Ayşenil Şamlıoğlu'nun oyunları incelenirken varılan en önemli sonuç; oyunların hepsinde mutlaka bir teknikle gerçekliğin kırılmış olmasıdır. Ayrıca, oyunlarda kullanılan eşlikli koreografik hareketler, oyuncu sayısının kalabalık olması, seyirciye iletmek istenen mesajların altının noktalamalarla, donuk imgelerle ve bazen de bestelenen replikler ile çizilmesi, Şamlıoğlu'nun oyunlarında kullandığı ortak özelliklerdir. Oyunlarında daha çok gerçekçi tarzda dekor ve kostüm kullanmayı

tercih eden Şamlıoğlu, oyun müziklerinde eserin özüne ve geçtiği döneme uygun tercihler yapmıştır.

Şamlıoğlu, sahnelediği oyunların birçoğunda Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun öğelerini kullanmıştır. Böylece sanatçı, kendi rejî dilini oluştururken yaşadığı toprakların tiyatro verilerini sahnelediği eserlerine katmıştır. Ayrıca Şamlıoğlu, grotesk bir yapı ile yola çıktığı rejîlerinde, geleneksel tiyatronun açık biçimini grotesk ve epik biçimlerle örtüştürmüştür.

Şamlıoğlu'nun grotesk üsluplu oyunlarını incelerken elde edinilen sonuçlardan biri; oyunların oyuncu kadrolarındaki sayının oldukça artmış olmasıdır. Kalabalık oyuncu kadrosu ile çalışmayı tercih eden Şamlıoğlu, nerdeyse grotesk üsluptaki oyunlarının tamamında oyuncuların ve karakterlerin yüzlerinin anatomik yapısına uygun maskeye evrilmiş makyaj uygulaması tercih etmiştir. Oyun kişileri ile karakter arasında bir geçiş olan bu uygulama ile sanatçı, maskenin ardındaki yüzün iç dünyasından seyirciye seslenmeyi tercih etmiştir.

Oyuncuların hareketleri daha büyümüş ve oyuncular, sayıları artmasına rağmen kollektif bir şekilde hareket ettirilmiştir. Grotesk üsluptaki oyunlarında özellikle, danslı sahnelerde eşlikli hareketler ile tüm oyuncular sanki sahnede tek kişi hareket ediyormuş gibi koreografiler tasarlanmıştır.

Bu üsluptaki en önemli tespitlerden biri de; tamamen Şamlıoğlu'na ait olan noktalamaların, daha net, daha temiz, daha sert ve daha vurgulu biçimde kullanılmış olmasıdır. Sanatçı, noktalamaları; oyunda vermek istediği mesajların altını çizmek ve bu mesajları içeren repliklerin, seyirciler tarafından biran olsun düşünülmesi için kullanılmıştır. Bu tekniğin bir diğer işlevi ise; seyircileri, sahne trafiği akarken bir anlık olsun oyun dışına atarak, altı çizilen ve resmen işaret parmağı ile gösterilen replikleri, izleyicilerin sorgulamasını sağlamak ve seyircilerin oyunla özdeşleşmesinin önüne geçmek olmuştur. Şamlıoğlu oyun da önemsemiği yerlere noktalama koymuştur. Çünkü seyirciler oyunu bir kere izleyeceği için, Şamlıoğlu, bazı yerlerde noktalamalar ile oyunu durdurup, izleyicilerin dikkatini o ana çekerek, sahnede tam da o an olup biteni sorgulamalarını ve düşünmelerini amaçlamaktadır. Sanatçı noktalama uygulaması ile oyunda vermek istediği mesajların seyircilere eksiksiz geçmesini istemektedir. Ayrıca noktalama ile Şamlıoğlu, sahnelediği oyunda anı, göz açıp kapatıncaya kadar geçecek bir zaman dilimi içinde havaya asıp

durdurmaktadır ve daha sonra oyun kaldığı yerden aynı şiddette, aynı hızda devam etmektedir.

Grotesk üsluplu oyunlarında göstergelerin dili daha ön planda tutulmuştur. Groteskin hem güldürücü hem de ürkütücü yanı hemen hemen bütün oyunlarda kullanılmıştır. Gölge oyunları, kuklamsı oyunculuklar ve Türk tiyatrosunun öğeleri ile birçok oyunun rejisi renklendirilmiştir.

Ayrıca bu üsluptaki oyunlarında elde edinilen bir diğer sonuç ise, dekorlar daha işlevsel hale getirilmiştir. Hareketli olan dekorların bir tarafı ayrı bir mekanı, diğer tarafı ise farklı mekanın fonunu oluşturacak şekilde tasarlanmıştır.

Kostümler ve aksesuarlar eserlerin geçtiği dönemlere uygun tasarlanmıştır. Her birinin renkleri dönemselsel olarak tespit edilip uygulanmıştır. Oyun karakterleri ile bir bütünlük içinde olan kostümler, oyunlarda masalsı bir atmosferin oluşmasına katkı sağlamıştır.

Oyun müzikleri, ses ve efektler her eserin içeriğine ve dönemselsel zamanına uygun enstrümanlar eşliğinde bestelenmiştir. Grotesk üsluplu oyunlarında varılan bir sonuç da; sanatçının ışık kullanımı tercihleridir. Birçok oyunda önemli sahneler, ana karakterlerin oyunları sahnenin en ön kısmında ve canlı, daha parlak ışık altında oynatılırken; diğer karakterlerin oyunları sahnenin biraz daha orta alanlarında ve daha düşük ışık altında oynatılmıştır. Ayrıca, dekor değişimlerinde sahneyi tamamen karartmayan Şamlıoğlu, loş ışık altında mekansal değişimleri izleyicilerinin gözleri önünde gerçekleştirmeyi tercih etmiştir.

Ayşenil Şamlıoğlu, gerçekçi ve grotesk üsluptaki oyunlarında rejisini yapılandırdığı yaratıcı kadro seçimlerinde genel olarak aynı isimler ile çalışmayı tercih etmiştir. Bu prensibi ile daha oyunlarının sahneleme çalışmaları sırasında daha hızlı yol alacağını düşünen sanatçı, yaratıcı reji arkadaşları ile sahnede ortak bir dil oluşturmayı başarmıştır.

Ayşenil Şamlıoğlu, gerçekçi ve grotesk üsluplu oyunlarında; kendi yarattığı olan noktalamalarla, maskeye evrilmiş makyaj uygulamaları ile, dekorların ve oyuncuların dramatik mekandaki uzamsal hareketleriyle, oyuncularının eşlikli koreografik hareketleriyle, kuklamsı kesik kesik oyunculuklarla, gölge oyunları ve sinematografik tekniklerle sahnelediği oyunların tümünde mutlaka bir biçimle gerçekliği kırmıştır. Groteskin ürkütücü ve komik yanını ustaca eserlerine yansıtan

Şamlıoğlu, kullandığı göstermecı, epık ve grotesk öğeler ile seyircileri oyuna yabancılaştırırken, izlediklerinin bir oyun olduğunu, kendilerini kaptırmamaları gerektiğini vurgularken; oyunun bir evresinden sonra ise tamamen oyunun atmosferinin içine onları çekmeyi başarmıştır.

Şamlıoğlu, seyircilerinin karşısına masalsı bir dünya sunarken, bu dünyayı fantastik dünyadan ayırarak, yaşadığımız, önümüzde olan dünya ile bütünleştirmiştir. Sanat eserlerinin hiçbirinde didaskalilere (parantez ilerine) uymamıştır. Oyunları yazıldığı gibi sahnelememiştir. Çünkü bir rejisör oyun metnine yeniden hayat veren kişi olmalıdır ve Şamlıoğlu, bir yönetmen olarak ele aldığı her esere yeniden can vermiş, sahnelemeye karar verdiği her esere çok farklı bir pencereden bakmıştır. Şamlıoğlu, tüm bu teknikleri kendi reji yaratısı olarak tasarlamış ve tamamen kendine ait bir yönetmenlik üslubu oluşturmuştur.

KAYNAKLAR

ADLER, S. (2006); Aktörlük Sanatı, Çev: Nazım Uğur Özüaydın, Mitos – Boyut Yayınları

AÇAR, M.; Yönetmen Tiyatrosu
http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-2/yonetmen_tiyatrosu/

AKMEN, Ü.; Arzu Ateşle Yanan Bir Kadronun Müzikali: “Bana Mastikayı Çalsana”

http://www.tiyatro.net/makale/203/bana_mastikayi_calsana.html

AKYILDIZ, M.; Fatih’in Hayaletleri Bana İlham Veriyor

<http://www.mavi-nota.com/index.php?link=yazi&no=844>

ANAMUR, H.; Yanılıp Ta Yanan Saf İnsanlar

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=150501>

AND, M. (1994); Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi, İletişim Yayınları

ARSLAN, R.; Ayşenil Şamlıoğlu İle Söyleşi

<http://www.tiyatronline.com/haberler/ayin-soylesisi/1507/aysenil-samlioglu-ile-soylesi.html>

ARSLAN Y. S.; Ben Feuerbach

<http://www.sibelarslanyesilay.com/?p=92>

ARSLAN Y. S.; Kozalar / Ölüler Konuşmak İsterler

<http://www.sibelarslanyesilay.com/?p=115>

ATIF B. A.; Görmeniz Gereken 10 Oyun

<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=272361>

ATA, İ.; İstanbul Devlet Tiyatrosu’ndan Görsel Bir Şölen: Dünyanın Ortasında Bir Yer...<http://blog.milliyet.com.tr/istanbul-devlet-tiyatrosu-ndan-gorsel-bir-solen---dunyanin-ortasinda-bir-yer-/Blog/?BlogNo=28968>

Bana Mastikayı Çalsana <http://www.istanbul.net.tr/Etkinlik/Tiyatro/bana-mastikayi-calsana/1366/14>

Bana Mastikayı Çalsana kahkahaya davet ediyor
<http://www.gazetevatan.com/tyatro-88963-etkinlik/>

Bir İntikam Kadar Gerçek

<http://arsiv.taraf.com.tr/haber-yazdir-50474.html>

BİRKİYE K. S.; Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim, Deki Yayınevi

BORAN, Metin; Kadının İktidar Hırsı: Gayri Resmi Hürrem

<http://www.tiyatrodunyasi.com/makaledetay.asp?makaleno=1741>

CAN T. İ. Ayşenil Şamlıoğlu Söyleşisi

<http://www.tiyatrodunyasi.com/makaledetay.asp?makaleno=1188>

CANDAN, A. (1994); Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro, Yapı Kredi Yy, İstanbul,

ÇİVAN, M.; Evaristo ve Ayşenil Şamlıoğlu

<http://mrwzezecwn.blogspot.com.tr/2013/04/evaristo-ve-aysenil-samlioglu.html>

COLE, Toby, KRİCH, Helen (1967); Tiyatro ve Sahneye Koyma Sanatı, Çev: Suat Taşer, Bilgi Yayınevi

CORNEİLLE, P. (2009); Le Cid, Çev: Gülay Oktar Ural, Mitos Boyut Yayınları

ÇAKIR, A.; Bize Mastikayı Çalacaklar

<http://www.milliyet.com.tr/2006/10/15/pazar/axpaz02.html>

ÇAPAN, C. (1982); Değişen Tiyatro, Adam Yayıncılık

ÇEHOV, A. (2002); Bütün Oyunları 2, Çev: Atal Behramoğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

ÇIPLAK, C.; Ayşenil Şamlıoğlu: Tiyatroya İhanet Edenleri Tarih Yargılayacak

<http://www.baskahaber.org/2012/05/aysenil-samloglu-tiyatroya-ihanet.html>

ÇUHADAR, B.; Ayşenil Şamlıoğlu: Şehir Tiyatroları Bitirilmiştir

<http://www.tiyatrodunyasi.com/haberdetay.asp?haberno=5446>

ÇUHADAR, B.; Bunun Adı İspiyoncu Toplum Yetiştirmek!

http://www.radikal.com.tr/hayat/bunun_adi_ismiyoncu_toplum_yetistirmek-1122553

DEDE T. G.; Özen Yula Röportajı

<http://www.timeoutistanbul.com/tyatro/makale/3501/%C3%96zen-Yular%C3%B6portaj%C4%B1>

DREW, E.; Hürrem Sultanı Nasıl Bilirdiniz?..

<http://www.gazetevatan.com/hurrem-sultan-i-nasil-bilirdiniz---39345-gece-gunduz-istanbul/>

DÜZGÜN, D.; Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü <http://edergi.atauni.edu.tr/ataunitaed/article/viewFile/1020001346/1020001342>

Gayri Resmi Hürrem

<http://www.istanbul.net.tr/Etkinlik/tyatro/gayri-resmi-hurrem/601/14>

Hakkımızda

<http://www.semaverkumpanya.com/AboutUs.aspx>

İNAN, D.; Behiç Ak İle: Bina Oyunu Üzerine

<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=363&RecID=2176>

İsmet Küntay Ödülleri Sahiplerini Buldu

<http://www.haberler.com/ismet-kuntay-odulleri-sahiplerini-buldu-haberi/>

İyiler Elenir Kötüler Yaşar

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:0r8YRhMU6lsJ:www.zaman.com.tr/kultur_iyiler-elenir-kotuler-yasar_arsivhaber40693.html+&cd=19&hl=tr&ct=clnk&gl=tr

KALKAN K. H. (2008); Tiyatroda Göstergebilim, E Yayınları

KAYA, Y.; Dünyanın Ortasında Bir Yer – İstanbul Şehir Tiyatrosu
<http://www.tiyatronline.com/haberler/oyun-elestrisi/378/-dunyanin-ortasinda-bir-yer-istanbul-sehir-tiyatrosu.html>

KAYHAN, S.: Usta Yönetmen, Uslu Oyuncu

<http://www.aksam.com.tr/pazar/usta-yonetmen-uslu-oyuncu/haber-167943>

Kirli Yarış

<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=-82980>

KORUKÇU, M. (2013); Geçmişten Günümüze Tiyatro ve Erotizm, Kodeks Yayınları

Kurtar Bizi Süleyman Beeey!

<http://www.yenisafak.com/arsiv/2006/temmuz/06/k07.html>

LÖSEVLİ GENÇLER; Dünya Tiyatrolar Günü'nde Ayşenil Şamlıoğlu İle Röportaj
<http://www.losev.org.tr/v2/TR/duyurular.asp?ctID=423&RecID=5028>

MORRIS, E., HOTCHKIS, J. (2006); Rol Yapmayın Lütfen, Çev: İpek Bilgin, Dost Kitabevi Yayınları

NUTKU, Ö.; Dünya Tiyatro Tarihi 1,

NUTKU, Ö. (1989); Sahne Bilgisi, Kabalcı Yayınevi,

ORAL, Z.; Zarfla Mazruf Uyuşmazsa

<http://www.milliyet.com.tr/1997/11/10/sanat/zar.html>

PAK, Ş. ; Uyumlu ve Şık Yorum

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=95559>

PAVİS, P. (2000), Gösterimlerin Çözümlemesi, Çev: Şehsuvar Aktaş, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara

Savaş, Soykırım ve İşkencenin Ruhu

<http://www.haber7.com/kultur/haber/176248-savas-soykirim-ve-iskencenin-ruhu>

Semaver'den Süleyman ve Öbürsüler

<http://arsiv.ntv.com.tr/news/316836.asp>

SELVİ, S.; Varan İkiii...

<http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/seckin-selvi/varan-ikiii-/1308>

SORGUN, H.; Kadının Adı Var: Hürrem!
http://mobil.zaman.com.tr/cuma_kadinin-adi-var-hurrem_84.html

SORGUN, H.; Milenyum Çağının Bütün süleymanları

http://www.zaman.com.tr/cuma_tiyatro-elestirisi-milenyum-caginin-butun-suleyman-lari_175806.html

Süleyman ve Öbürsüler

<http://www.turkiyegazetesi.com.tr/Genel/a237598.aspx>

Süleyman ve Öbürsüler

http://www.tiyatrodunyasi.com/tyatro_detay.asp?oyunid=16

KARASU Ş., P., T. (2014); Mehmet Birkiye'nin Yönetmenlik Anlayışı Üzerine Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi

Şehir Tiyatroları Kıbrıs Turnesinde

<http://www.yenimesaj.com.tr/?haber,4012031>

ŞENER, S.; Aslan Asker Şvayk'ın Fars Hali

http://www.radikal.com.tr/radikal2/aslan_asker_svaykin_fars_hali-869145

ŞENER, S.; Dünyanın Ortasında Bir Yer

<http://blog.milliyet.com.tr/dunyanin-ortasinda-bir-yer/Blog/?BlogNo=22343>

ŞENTÜRK, S.; Ölümünün 30. Yılında Jean Paul Sartre

<http://www.milliyet.com.tr/olumunun-30-yilinda-jean-paul-sartre-kitap-1226159/>

ŞENER, S. (2008); Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Dost Kitabevi

TUNCAY, M. (2010); Sahneye Bakmak 1, Mitos Boyut Yayınları

YANIKKAYA, Z. (2003); Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi

YEŞİLOĞLU G. B.; Adalet Ağaoglu ve “Kendini Yazan Şarkı” Üzerine

<http://mimesis-dergi.org/2014/03/adalet-agaoglu-ve-kendini-yazan-sarki-uzerine/>

YIĞIN, N.; Oyunculuk Bilinçli Bir Şizofrenidir

<http://www.hobimlemutluyum.com/haber/2011/12/0/oyunculuk-bilinclibir-sizofrenidir.aspx>

YÜKSEL, A.; Tam anlamıyla Döktürüyor

http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/125163/Tam_anlamiyla_dokturuyor.html

<http://www.nedirnedemek.com/kara-mizah-nedir-kara-mizah-ne-demek>

https://tr.wikipedia.org/wiki/Ay%C5%9Fenil_%C5%9Eaml%C4%B1o%C4%9Flu

https://tr.wikipedia.org/wiki/Jaroslav_Ha%C5%A1ek

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96zen_Yula

<http://www.nedirnedemek.com/k%C3%BCIhanbeyi-nedir>
[k%C3%BCIhanbeyi-ne-demek](http://www.nedirnedemek.com/k%C3%BCIhanbeyi-ne-demek)

<http://www.uludagsozluk.com/k/k%C3%BCIhanbeyi/>



EKLER

A. AYŞENİL ŞAMLIOĞLU İLE YAPILAN SÖYLEŞİ

“TİYATRO YÖNETMENİ OLARAK AYŞENİL ŞAMLIOĞLU’NUN REJİ ANLAYIŞI” üzerine yapılacak tez çalışmamızda, Abdülkadir Katra’nın, Ayşenil Şamlıoğlu ile yaptığı söyleşinin soruları:

Abdülkadir Katra: Ayşenil Şamlıoğlu’nun çocukluğundan bahseder misiniz? Sizi ve yetiştiğiniz ailenizi tanımak isteriz.

Ayşenil Şamlıoğlu: Bir defa küçüklüğümünden itibaren, beni elimden tutup da sinemalara, tiyatrolara götüren bir ailede büyüdüm. Bunun hiç şüphesiz büyük katkısı vardı, bugün ki benim oluşmasında. Aynı zamanda fena halde hayalperest bir çocuğu besleyecek ortamlara sahip oldum. Bunlar nedir? Selanik Üniversitesi mezunu bir dede torunları arasında entelektüel birikimini boşaltmak üzere beni seçti. Ve ben ilk okulu bitirip orta okul birinci sınıfa gitmeye başladığımda, tasavvuf hakkındaki bilgi birikimim karşısında orta okul hocalarının gözleri yerinden fırladı. Ben on bir yaşındaki bir çocuk olarak, bir fars şiiri alıp, onu vezniyle, tercümesiyle ne zaman ne adına yazıldığını hepsini anlatırdım. Bunların nedeni dedem. Bunların hepsini bana öğretti. İlk okulu bitirdiğimde onun kendi entelektüel birikimi olan dönemim tipik bir Osmanlı aydını, Fransızca, Rusça, Arapça, Farsça, Abazca, Çerkezce, Osmanlıca ve Türkçe konuşuyor. Herbir yazarı kendi diliyle okuyor. Benim de önüme bütün tercümeleri yığırdı. Ben Fransız ve Rus edebiyatını ve de Osmanlı ve Fars, Arap şiirini ve tasavvufu ilk okuldayken dedemden öğrendim. İlk okulu bitirdiğimde Dostoyevski, Tolstoy gibi yazarların Türkçe’de var olan bütün eserleri ben de adeta ezber gibi gencecik dimağında kazılıydı. O zamanlarda orta okul ve lise diye iki bölümdü ya, orta son sınıfa geldiğimde, Frued, Young, Adler, Viyana ekolü vs. diye uğraşıyordum. Yani bu tür beslenmenin benim sanatsal aklımın oluşmasında rolü çok büyük. Orta köyde doğup büyümüşüm, sonra Üsküdar’a taşındık. Bulduğumuz apartmanın arka bahçesine açık hava sineması

yapılmıştı. Ben ister istemez, her gece karşımda dev bir sinema perdesi, iki tane film seyrediyordum. Mesela o dönemde hatırlıyorum, şimdi ilk aklıma gelen Kiev'deki Adam. Ortılığı sallıyor. Kiev'deki Adam gibi bir filmi dört hafta boyunca her gece seyrediyorum. Artık filmin tamamını hatta her karesini nerdeyse ezberlemiştim. Aslında bunlar bir çocuğun beslenme biçimleri. Böyle bir şanslı beslenişim oldu benim. Ve okumaya o kadar düşkündüm ki. Bu da dedemin bana kazandırdığı bir özellikti. Öyleki bir çocuğa hiç okumama cezası verilir mi?

Beni engellemek için okumama cezası veriliyordu. Benim için; çok fazla roman okuyor ve tamamen hayal dünyasına kaydı diyorlardı. Bu arada annem de ilk okul öğretmeni. Beni kontrol altına almaya çalışıyordu çünkü alıp başımı gidiyordum.

Bir gün annemle babam şu şekilde konuşmuşlardı. Allah rahmet eylesin, babam yahu genç bir adam var; Genco Erkal. Fevkalade bir oyun oynuyor dedi. Bir Delinin Hatıra Defteri. Bilet aldım ona gideceğiz dedi. Hemen heyecanlandım. Çünkü büyük oyunlarına gittiğimiz zaman çok daha büyük heyecanlanıyordum. Çocuk oyunlarına da götürüyordum ama büyük oyunlarına gideceğimiz zaman heyecan basıyordu. Oyunu izleyince o kadar çok etkilendim ki, o kadar çok etkilendim ki. Eve geldiğimde aklımda kaldığı kadarıyla, kendi kendime Bir Delinin Hatıra Defteri'ni oynamaya başladım. Odamda her yalnız kalışımda o oyunu oynuyordum. Hatta Genco'nun bir mizansenesi vardı; yatağın altına girererek, orda büzülerek oynadığı bir yer, en çok da orayı oynamayı seviyordum. Yalnız kaldığımda hemen yatağın altına girer ve o mizanseneyi oynardım. (Gülerek) Fevkaledede de oynadığım kanaatindeyim. Sonra bir gün annem bir gazete okurken şöyle dedi; ay, bak görüyor musun, e tabi çocuk etkisi altında kalmıştır. Ne oluyor dedim. Hani seyretmiştik ya Genco Erkal dedi. Evet dedim. Bak habere, Genco oyunu oynaya oynaya rahatsızlanarak hastaneye yatırıldı. Eyvah dedim. Ben de oynuyorum. O oynaya oynaya hastalandığına göre kimse bilmiyor ben de her gece oynuyorum, sakın ben de hastalanmayayım. Hemen bıraktım oynamayı. Hastalanacağım diye korktum.

Abdülkadir Katra: Tiyatro eğitiminizden bahseder misiniz?

Ayşenil Şamlıoğlu: Ben Ankara Konservatuvar'ını o zaman geçerli olan bir şey vardı, dışardan bitirme diye kural vardı ve ben dışardan bitirdim. Bir senede mezun oldum. Ama o zaman o niçin vardı biliyor musun? Konservatuvar o zaman orta ve yüksek olmak üzere iki bölümdü. Orta bölümden mezun olup Devlet Tiyatrosu'na

girerdi insanlar. Sonra erkeklerin askerliği yaklaşınca er olmamak için hemen dışardan yüksek bitirmeye girerlerdi. Ya da özel tiyatrolarda çok ünlü ve çok yetenekli oyuncular, eğer Devlet Tiyatrosu'na girmek istiyorsa, konservatuvarı dışardan bitirme sınavlarına girerlerdi çünkü konservatuvar mezunu olmayanları Devlet Tiyatrosu'na almazlardı.

Mimarlığı bırakıp konservatuvara geçtim. Üçüncü sınıfı bitirmiştim ve dördü okumadım. Yani sınıf arkadaşlarım mimar olarak diploma alırken ben oyuncu olarak diploma aldım. Bu da benim gene bir şansım. O yıllarda mezun olanlar Devlet Tiyatroları'nda başlıyordu. Ben hatta Adana Devlet Tiyatrosu yeni kurulmuştu. Kurulan o yeni tiyatronun dokuz oyuncusundan biri oldum. Sonrasında ise Ankara Devlet Tiyatrosuna geçtim.

Abdülkadir Katra: Reji çalışmalarınızı yaparken olağanüstü bir sahne görüntüsü oluşturuyorsunuz. Tıpkı bir mimar gibi. Bu özelliğiniz mimarlık eğitimi almış olmanızdan mı kaynaklanıyor?

Ayşenil şamhoğlu: Tabiki. ODTÜ'de aldığım mimarlık eğitiminin yansımalarıdır. Çünkü ODTÜ mimarlık eğitimi üç boyutlu düşünmeyi, üç boyutta görmeyi öğretir. Gerek oyuncu olarak gerekse yönetmen olarak bana akıllamaz yardımı olmuştur. Üç boyutta düşünmeyi bilmenin sonucunda elime aldığım metnin ayaktaki halini görürüm. Aynen çizeceğim bir binanın üç boyutlu halini görmem gibi.

Abdülkadir Katra: Oyun seçimlerinizde neye göre karar veriyorsunuz?

Ayşenil şamhoğlu: Birincisi, hangi dönemdeyse, kaç yılındaysam, o dönemde benim topluma kurmak istediğim cümle ne? Dünyada neler oluyor, ülkede neler oluyor ve ben seyirciye ne demek istiyorum bu oyunla. Bu benim için belirleyici oluyordu. Yani, mutlaka benim kararım olan, benim içimde patlayan bir cümlelerin bir fikrin peşine düşüp, o fikri ilan eden cümleyi yakaladığım bir oyun benim için yönetmezsem olmaz oluyordu. şöyle izah edebilirim. Mesela ben, Ölümler Konuşmak İsterler denilen oyunu tek bir cümle için yönettim. Kişi, yetki ve sorumluluklarının sınırını bilmeli. Çünkü bu ülkedeki temel sonunun kişinin kendi yetki ve sorumluluklarını bilmiyor olması, bunları ya aşması ya da yerine getirmeyerek gerisinde durması olarak görüyorum. Ve ikincisi, dünyayı algılama biçimim grotesk biçim olduğundan, ben yaşamda gördüğüm hiçbir şeyin gerçekliğine inanmıyorum. Gerçekliğine inanmadığım bu sanısal dünyada da bu dünyanın olumlu ya da olumsuz

noktalarını ifade etmenin en doğru yolunda onları kırıp, bozup, başkalaştırarak ifade etmek olduğu düşüncesindeyim. Onun içindir ki grotesk ya da kara mizah bana yakın geliyor. Bu nedenledir ki böyle bir yapıyı uygulayabileceğim bir metni elime alıyorum. Çünkü bazı metinler vardır, şimdi elinize Çehov alıp ta bunu grotesk yapacağım demenin bir anlamı yok. Çünkü o yanlış olur. Yanlış bir oyun yönetmeyi seçmem. Doğru olanı yapmak istediğimden, kendi doğrularına izin verecek ve de benim içimde patlayan bir cümleyi içinde barındıran bir metni seçmeyi doğru buluyorum.

Ben seyirciyi eğlendirmek için oyun yapmaya inanmıyorum. Eğlenmek isteyen alır başını, diskoya gider. Gece kulübüne gider. Gazinoya gider. Yemek yemeye çıkar. Seyahate çıkar. Herneyse eğlence anlayışı onu yapar. Ama benim işim sanat yoluyla bireyi eğlendirmek değil. Ben buna, böyle bir sanata inanmıyorum.

Abdülkadir Katra: Oyunlarınızdaki çalışma yönteminizi bize anlatır mısınız?

Ayşenil Şamlıoğlu: Şimdi öncelikli olarak metnin oyuncuya doğru ve sağlıklı geçebilmesi adına ben oyuna hazırlanırken hangi kapılardan geçtiysem, geçtiğim bütün kapıları oyuncularım ve oyun ekibimle paylaşmak isterim. Bundan kastım şu: ben hangi metinleri okuduysam, ne gibi pasajların dökümünü çıkardıysam, beni ele aldığım oyundaki rejî kararlarımda neler etkilediyse bunların hepsine senin şu hazırladığının (röportaj öncesinde getirdiğim Ayşenil Şamlıoğlu'nun oyun analizlerini yaptığım dökümanlar, yaklaşık yüz sayfa) iki tanesi birarada olacak kadar kalınlıkta hepsinin dökümünü çıkartıp çoğalttırırım ve ilk okumaya geldiğinde ekip, oyunun metniyle benim çalışma metnimi birlikte eline alır. Onu okumakla yükümlüdür; ışık kumandadaki adamdan kondüvitine, arkadaki suflözünden sahne amirine, oyuncusuna, ışık kreatörüne, teknisyenine kadar herkes. Hepsi benim nerelerden geçtiğimi nasıl bir kurgudan neden yürüdüğümü anlamak ve bilmek zorunda. Eğer bunu anlamaz ve bilmezlerse olur olmaz sorularla bana vakit kaybettirirler. Ve tabi kendilerine de. O nedenledir ki, ben önlerine tuğlaları verip, bunlar ev ödeviniz ve ev ödevinize çok iyi çalışacaksınız. Çünkü sahnede bana saçma sapan bir soru yöneltirseniz, dersinize çalışmadığınızı anlarım.

Abdülkadir Katra: Prova süreciniz nasıl başlıyor ve nasıl devam ediyor?

Ayşenil Şamlıoğlu: Oyuncularla biraraya gelmeden önce yaratıcı ekiple yanyana gelip nasıl bir dünya kurduğumu, sahnenin üzerinde bittiğinde ne görmek istediğimi,

olanca detaylarıyla an an heyecana kapılıp - oyuncu kimliğimden dolayı – oynayarak tanımlamaya başlarım. Hatta bir sürü oyunuma müzik yapan Can Atilla, siz bana anlatırken ben müziği duyuyorum hocam, yani siz öyle birşey anlatıyorsunuz ki siz anlatırken oyun harekete geçiyor ve ben müziği duyuyorum demiştir. Siz anlatmadan zaten size müzik yapamam demiştir bana. Dolayısıyla koreografimle, dekoratörümle, ışık kreatörümle, kostüm kreatörümle defaaten onların kafalarında istediklerim netleşinceye kadar toplantılar yaparım. Ve ben oyuncularla biraraya gelmeden önce yapacağım oyunun maketi, çizimleri, herşey benim elimdedir. Nasıl bir dünyanın içine gireceklerini önlerine koyarak gösteririm. Öyle prova ilerlerken, son anda önlerine işte bunu yapacaksınız, bu olacaksınız demem. Yok öyle birşey. Böyle bir tiyatroya inanmıyorum çünkü.

Fazla okuma yapmaktan hoşlanmam. Ancak bazı zorlu metinlerde oyuncunun kafasının iyice açılabilmesi için okuma provasını, üç gün belki de dört güne sarkıttığım olmuş olabilir. Genelde en fazla üç günde ekibi sahnenin üzerine atarım.

Hatta şöyle yöntemler izlerim; oyuna ve karşımdaki ekibin kumaşına göre bu değişir. Bazı kumaş biçmeye çok uygundur, süratle ilerler. Ama bazı kumaş, örneğin bir bölge tiyatrosuna gitmişsin, kim varsa onlarla yapmak zorundasın. Öyle geniş bir yelpazede seçme hakkın yok. O zaman onların hepsini aynı tavda dövünceye kadar farklı yöntemler izlemek zorundayım. Çünkü her oyuncunun kimliği farklı. Hepsini ortak noktaya taşımak için öncelikle sabırlı olmak zorundayım.

Sonuç olarak sahne çalışmasından önce herşey bitecek. herşey bitecek. Çünkü herşey bitti diyorsun ya, o henüz daha oyunun yarısı etmedi. Öbür yarısına yürüyeceğiz. Oyuncularla buluşcaz. Ve kalabalık oyunlar yönetiyorum. Bir sürü ego biraraya gelecek. Zor olan şey şu; sen bir metni okurken metinle senin aranda bir dünya oluşur. Onun içindir ki bizler kolay kolay bir romanın filme alınmış şeklini sevmeyiz. Çünkü romanı okurken romanla benim aramda öyle bir dünya oluşmuştur ki, ben sinema perdesinde o dünyaya benzer bir şey görmek isterim. Oysa göremem. Çünkü neden? O filmi yöneten yönetmenle roman arasında oluşmuş olan dünya filme yansır. O da benimle örtüşmez. Şimdi tiyatro yaparken zor olan nokta, benim gördüğüm düşü aynı şiddette yaratıcı ekibime de, oyuncularına da gösterebilmek, onların aynı düşü görebilmesini sağlamak. Bu oluncaya kadar kimsenin peşini bırakmam, inatçıyım. Hiç pes etmem, çok sabırlıyım. İlmik ilmik uğraşırım.

Ve oyuncularımın en çok duyduğum; okuma provasına geldiğinde, ilk kez metni okurken bize bir dünya anlattın. Bütün karakterleri tek tek herbirini anlattın. Öyle güzel şeylerdi ki anlattıkların her yönetmen böyle güzelim düşler kurar ama senin anlattıkların gerçekleşemez ya, bu bir hayal. Bu kadar düş gibi bir şey sahneye gelemez. Bunları sıkça duydum oyuncularımın ama oyunların genel provası geldiği anda, ilk gün ne anlattıysam herşeyin etraflarında olduğunu söylediler bana. Benim oyuncularımın en sık kurdukları cümleler bunlardır.

Okuma provasını bitirip sahneye geçtiğimde bazı oyunlarda örneğin sahne sahne oyunun okumasını sahne üstünde yapıp, o sahne üzerine tekrar ve tekrar konuşup sonra ekibin sahnede harekete geçmesini isterim. Bu da oyunun yapısı ya da ekibin yapısına göre farklı aldığım kararlardan biridir. Benim ölü tiyatroya tahammülüm olmadığından, yaşayan ve hareket halinde dünya kadar, dünyanın hızlı dönüşü kadar hızlı varolan bir tiyatroya inandığımdan, sabahtan başlayan provalar gerekirse öğleden sonra üçe kadar dörde kadar hareket provası olarak gider. Çünkü repliklere geçmek önemli değildir. Önemli olan oyuncunun bedeninin, oyunun beden dilini alabilmesi ve sanki hayatı boyunca hep öyle davranmış, hep öyle yürümüş, hep öyle durmuş, hep öyle bakmış kadar kendinin kılacak boyutta, o beden dilini kendi bedenine geçirebilmesi için hergün sistematik olarak sabahtan başlayıp üç dört saat süren hareket provaları yaparım. O hareket provalarının içinde koreograf mümkünse hergün benimle olsun isterim. Tabi şu sıralar hem yaşıma hem de geçirdiğim sakatlıklardan ötürü birtakım hareketleri birebir göstermekte zorlanıyor olsamda zamanında ısınmasıyla başlayıp sahne üstündeki harekete kadar oyuncuyla birlikte sahne üstü hareket zincirini kurarak çalışmış olan bir yönetmenimdir. Geliştirdiğim bir teknik var. Ben ona noktalama tekniği diyorum. Pek çok oyunum bu teknik üzerine kurulmuştur. Cümlenin kendi içinde, yazımda noktalaması olduğu gibi, sahnedeki hareketin, sahnedeki mizansenin ve sahnedeki beden dilinde noktalamalarının olması gerektiğine inanıyorum. Burdan yola çıkarak metnin üzerinde yaptığım çalışmada belli cümlelerin öne çıkmasını, altının çizilmesini isterim. Ve o cümlelerin hepsi yanyana geldiğinde ya da alt alta konulduğunda aslında benim seyirciye aktarmak istediğim alt metin net olarak ortaya çıksın dilerim. Bunun için artık hareket dramaturjisi çalışması yaparım. Oyuncularla birlikte ilk nokta dediğim anda - hatta oyuncular bir zaman sonra çok dalga geçerler şimdi söyleyeceklerimle - onlara benden iki şeyi çok duyacaksınız. Birincisi nokta ikincisi

tempo derim. Bu iki kelime üzerinden gidecek hayatınız çalışma boyunca derim. Hatta Adana Devlet Tiyatrosu'ndaki provada çocuklar birdenbire gelip sahnenin önüne bir nokta bir de tempo dergisi bıraktılar. İlk çalışmaya başladığım koreograf yani iki farklı koreograf arkadaşım ile çalıştıktan sonra Cihan Yöntem ile yanyana gelmiştik ve ben noktadan muradımı ve nasıl bir şey talep ettiğimi Cihan'la bir oyun boyunca çok yoğun olarak çalışarak, çok verimli bir çalışma ortaya çıkarttık. İkinci oyunda biraz daha az ben devreye girdim. Üçüncü oyunda rahatlıkla noktalama çalışmasını Cihan'ın ellerine bırakabilecek hale geldim. Bu da yönetmen olarak bana, onlar ısınma ve egzersiz yaparken oyunun diğer taraflarıyla ilgilenme zamanı kazandırmıştır. Noktayla kastım; bütün beden eş zamanlı tek bir hal ve durum içerisinde asılı kalmasıdır. Ama hareketin bedendeki ya da duygunun bedendeki yüksek gerilimi ile birlikte havada asılı kalmak. Onun içinden çıkmadan asılı kalmak. Adeta oynamakta olan bir filmi paueseladığınızı düşünün. Sonra tekrar başlat düğmesine bastığında kaldığı yüksek duygu, öfke, sevinç herneyse film kareleri oradan harekete geçer öyle değil mi. Aynı şeyi sahnede isterim. Sahnede talep ettim çünkü nedir bu benim için, bu aynı zamanda anlatı biçimindeki groteskin altını çizmek üzere akış halindeki bir anı, bir sahneyi bir yerinde bütün ekibin eş zamanlı noktalarak havada asması, dolayısıyla akışı durdurması sonra durduğu akışı aynı yerden aynı şekilde geri döndürmesi. Eğer bunu yapabiliyorsanız siz seyirciye bir defa şunu demiş oluyorsunuz; kendini kaptırma bu akışa ben burda oyun oynuyorum istediğim yerde bunu durdururum. Sonra çıkar kaldığım yerde devam ederim. Yani dramatik tiyatrodaki olduğu gibi bir akış kurdum o akışın içinde sürüklenerek gidiyorum o akışın dışına çıkmadan sahneleri ve ardı sıra bir perdeyi deviriyorum değil; tam tersine içine girdiğim akışı kırarak ve bölerek gidiyorum. Bu da dramatik biçimin tersine çalışan bir biçim olarak kendi inandığım kendi kararımı aldığım kendi uyguladığım bir formattır. Bunu bir yerde okumuş değilim. Bu herhangi bir yerde kayıt altına alınmış değil. Bana ait olan inandığım bir yöntem.

Abdülkadir Katra: Oyun provalarının bitimi ve oyunun prömiyeri için bir tarih belirliyor musunuz?

Ayşenil Şamhoğlu: Elbette, tam iki ay. İki ayda biter. Eğer çok zorlu bir oyunsa en fazla iki buçuk ayda bitiririm.

Abdülkadir Katra: Sahneleme dramaturjisi üzerine düşünceleriniz nelerdir? Nasıl bir yöntem kullanıyordunuz?

Ayşenil Şamloğlu: Şimdi bazı metinler vardır ki metnin kendisi zaten benim ifade etmek istediğim dünyaya, yakın düşen, üzerinde çok fazla müdahalede bulunmamı gerektirmeyen metinler olurlar. Ama bazı metinler var ki, örneğin Pazartesi – Perşembe.

Pazartesi Perşembe gibi bir metin, göstermeci biçimi bünyesinde barındırdığı için, benim tiyatronun en temel en ilkinde duran grotesk yapıyı rahatlıkla gündeme getirebileceğim bir oyundur. Musahipzade Celal'in bütün metinleri benim için böyledirler. Çünkü Türk Tiyatrosu'nun açık biçimine uygun metinlerdir. Açık biçim içerisinde groteski barındırır. Ben o Türk Tiyatrosu'nun geleneksel açık biçimini alıp, onu çağdaş yapıyla destekleyerek çok daha uç noktaya taşıyıp Musahipzade metinlerini yaparım. Bunu yapmama izin veriyor. Ama böyle bir metni ele aldığımızda, metin zamanının çok gerisinde söylemde kaldığından ama bir yanıyla da kurduğu, söylediği cümle hala bugün de geçerli olduğundan, biçim olarak geride kaldığından; o zaman ne yapmalıyım ben, o biçimi kendi dramaturjimle bugünün yaşayan ve hızla akan dramaturjisine yerleştirmem lazım. Bu durumda ben ne yapıyorum, metni taramaya başladığımda metnin içerisinde, eğer orjinal Musahipzade metniyle benim yönettiğim Musahipzade metninin ikisini yanyana koyarsan aradaki farkı net olarak görürsün. Mesela seksen beşinci sayfadan üç tane repliği alıp yirmi yedinci sayfanın bilmem hangi repliğinin altına koyuvermişimdir. Ya da birtakım hiçbir sözü olmayan, mesela Mümini gibi, sadece bir figürasyon olarak ortada görünen bir kimliğe Osmanlıca tüm metinlerin tercümesini yaptırarak Osmanlıca bölümüne, sırf oyunun bir Osmanlıca sözlüğünü de hazırlayıp, Osmanlıca hocalarıyla birlikte Osmanlıca deyimlerinin nasıl telaffuz edilmesi gerektiğini çalıştırıp oyunculara - bunları bilhassa söylüyorum, neden; çünkü ben yaptım oldu, canım istedi uçtum, ulan ne kadar kıyakta oyun yaptım, böyle birşey yok – repliklerin net ve anlaşılır bir biçimde seyirciye aktarılması yoluna gittim. Olanca ciddiyetle dönemi araştırdım ve o döneme ihanet etmeden oyunu yönetirim. Kostümde benim dramaturji kapsamıdadır; dekorda, ışıkta, müzikte hepsi. Reji kadromdaki hiçkimse kendi kafasına göre birşey yapamaz. Ha, ben neyi yapmak istediğimi ifade ettikten sonra, o özgür yaratısını getirir ama benim çizdiğim sınırlar içerisinde yaratmak zorundadır. Aksi takdirde oyun bir bütün olmaz. Organik bütünlükten uzaklaşıp, kendi kafasına eklettik bir yapıya dönüşür. Ben kendime ben yaptım oldu demek hakkını tanımıyorsam, ekibime de tanımam. Bu da belki benim

ODTÜ mimarlıkta aldığım eğitimin kafama çaktıkları nedeniyle olabilir. Çünkü neden, o eğitim gereği, organik olmayan hiçbir şeye, organik olan bir yapıda yer yoktur. İnorganik hiçbir parça bünyesinde barınmaz. Bu noktada olmazsa olmazım budur deyip yaklaştığın zaman, bana ne bir oyuncu; içimden böyle geldi diyebilir, ne bir kostümcü; bence bunu böyle yorumlasan çok iyi olacak diyebilir ya da bir dekoratör; benim canım bunu böyle yapmak istedi, ben böyle olduğuna inanıyorum diyebilir. Çünkü onu diyorsa gidip o oyunu kendi yönetir. Ben yönetiyorsam, altında imzam varsa benim dediğim, benim açtığım yolda yaratacaklar. Yaratmak demek, kafasına estiğini istediği gibi yapmak demek değildir. Hele hele kollektif sanat olan tiyatrodaki. Çok bireysel davranmak istiyorsan, git edebiyat yap, ressam ol ama kollektif bir sanatta bireysellik kabul edilemez. Dolayısıyla diyeceksin ki, sen bireysel olmuyor musun? Ben yönetmenim. Bütün alanları düşünmek ve onları bir doğru etrafında toplamakla yükümlüyüm. Eğer ben onları bir doğrunun etrafında toparlayamazsam ortaya çıkan yapı, eklektik bir yapı olur. Burda da sanat aranamaz bana sorarsan. İnorganik parçaların yanyana gelmesi ile bir organik bütün olmaz.

Bi de ben şeye çok gülerim ve çok eğlenirim. Ay derler ne kadar oyunun koreografisi yapılmış hatta yani yönetimde büyük pay koreografinin olmuş. Bu bana eşittir, cehalet gibi gelir. Çünkü eğer öyleyse, benim ordan çekip gidiyor olmam lazım. Ya da aynı şekilde dekorun içine girip ben oyunu koymam. Böyle bir şey olursa oyunu yöneten o oldu demektir. Böyle saçma birşey olabilir mi, hayır. Ama ben taleplerimi iletirim, benim isterlerim doğrultusunda öyle bir dekor yaratırki dekoratör, benim oyunu var etme yollarımı, hepsini önüme sunmuştur. Böyle çok değerli dekoratörler ile çalıştım. Şükran borçluyum hepsine. Çok değerli koreograflarla çalıştım, şükran borçluyum hepsine. Kostüm tasarımcıları öyle. Kurulan konsepti anlayıp hatta bir meslektaşımın bana bir cümlesi vardı, Gül Emre demiştirk; öyle bir konseptle geliyorsun ki bu konseptin dışında dekoratör olarak bir adım atmam yapılacak işe ihanettir. Mecburum bu konsept doğrultusunda yaratmaya.

Abdülkadir Katre: Reji kadronuzu oluştururken nelere dikkat ediyorsunuz?

Ayşenil Şamhoğlu: Reji kadromu sahnedeki imge ve isteklerime karşılık verebilen kadrolar ile oluştururum. Çünkü zamanla yarışıyoruz. Zamana karşı bir yarış varken benlik kuleleri diken birinin bana zaman kaybettirmesine tahammülüm yok. Bunu yapmaya kimsenin hakkı yok.

Bir oyun sahneleyeceksem teknikte, benimle aynı cümlelerde buluşabilecek bir dünya algısı olan arkadaşlarımla yanyana gelirim. Genelde görüşüm bu. Tabiki işinin çok ehli olacak. Ve çalıştığım arkadaşlarımla hepsi işinin ehlidir. Ama tabi her yönetmen her oyunu yönetemezse, her dekoratörde her oyunun dekorunu yapamaz. Çünkü sevmez mesela. O oyunu sevmez. Bir sanatçının yaratıcılığını kullanması için eline aldığı işi sevmesi gerekir. Ben böyle adet yerini bulsun gibi işini yapan birini asla istemem. Aşkla yapsın isterim. Bunu aşkla yapacak kadar böyle bir yapıyı sevecek, böyle bir akla onay verecek yaratıcı bir kadroyla yanyana gelmek isterim. Onların da akli benim ki gibi olmalı, onlarla yüreğimiz birlikte atmalı.

Abdülkadir Katra: Özellikle grotesk üsluptaki oyunlarınızda benzer bir rejî kadrosuyla çalıştığınızı görmekteyiz. Bunun özel bir nedeni var mı?

Ayşenil Şamhoğlu: Çünkü birlikte yol aldığımız için, artık benim dilimi anlayan yorulmadan yol alacağım ve sadece oyuncuyla ilgilenmemi sağlayacak isimlerde bunlar ondan.

Abdülkadir Katra: Oyunlarınızda gördüğümüz Noktalama yöntemi, sizin Türk Tiyatrosu'na kattığınız çok önemli bir rejî yöntemi midir?

Ayşenil Şamhoğlu: Evet. Ve artı bir başka mahareti daha talep ediyorum oyuncularından. Günümüzde artık tiyatro sadece senin, ne kadar yüksek duygularla, ne kadar sahici birebir falan falan falan ne kadar oynamayıp olmak gibi maharetlerini emretmiyor inancındayım. Onları emreden artık sinema. Sinema o noktada çok uzun yıllardır üstünlüğü eline almış durumda. Sinema oyunculığına öykünen bir tiyatro yapıyor olmanın mantığını ben göremiyorum. Bu tür oyunların çok iyi icraasında bile sıkılıyorum oyunu izlerken. Bu şekilde sahnelenen oyunlardan hoşlanmıyorum. Çünkü ben sinemanın benzeri olmaya uğraşmıyorum. Ben onun karşısında duranım, alternatif olanım. O zaman ben onun gibi benzetmeci, gerçekçi, samimi, sahici, cart curt falan olmayacağım. Madde bir burdan hayır diyorum. Ve noktalamayı kurarken - bunu ilk uyguladığım oyun Benimkinin Adı Regine - ekibimle noktalamalara girerken tek bir hedefim vardı; senin sadece duygularını çok güzel var ediyor olman sahnede artık çok birşey ifade etmiyor. Sinemada da çok güzel aktarıyor artık duygularını oyuncular. Seni sinemadan çok daha çekici kılacak olan ne olacaktır. Duyguyu aktarırken benim o an birebir sana şahit olmam mı? Geçiniz efendim burayı, aştık artık. O yüzden yani şöyle küçücük bir ara parantez açarak söylemek

isterim ki, öyle in your face gibi tiyatrolara da inanmıyorum o yüzden, sinemadan bile sahiciyim valla abi gibi ifadeler bana hiçbir şey ifade etmiyor. Ben şunu diyebilmeliyim, buna inanıyorum; ben sinema kadar gerçek ve sahici değilim. Ben dramatik sudaki tiyatro anlayışının emrettiği biçimde senin önünde oturan, arkanda oturan, sağında, solunda oturan seyirci kadar da gerçek değilim. Ben bütün bunların dışında gerçek dışı birşeyim. Ama bütün bu gerçek dışılığın ve sana bir öyküyü anlatırken her türlü gerçekliği kıran adımlarıma rağmen, seni bir zaman sonra o kadar içime alacağım ki senin için o sağında, solunda, önünde, arkanda oturan seyirci kadar gerçek olacağım. Bunu başarabilirsem ne mutlu bana. Bu biçimde bir meydan okumayla yola çıkmazsam tiyatro yapmanın anlamını bulmuyorum ben. Anlam görmüyorum tiyatro yapmaktan. O zaman gidip sinema yaparım. Niye tiyatro yapıyorum. Bana birşey söylemiyor. Başka türlü görüşü olan herkese saygım var. Çok iyi örneklerini gidip seyrediyorum da. Ama beni heyecanlandırmıyor. İngiliz tiyatrosunun beni hiç heyecanlandırmadığı gibi. Bana birşey söylemiyor. Ama Almanya tiyatrosu karşısında, Romanya ya da Polonya tiyatrosu karşısında hala heyecanlanıyorum. Ya da balkanlarda gerçekten bambaşka dünyalar kuran yönetmenler çıkıyor ve kurdukları dünyalar beni heyecanlandırıyor. O dünyaların hiçbir tanesinin İngiliz tiyatrosu veya in your face'lerle filan hiç alakası yok. Anlatabiliyor muyum?

Abdülkadir Katra: Uzak Doğu tiyatrosu sizi heyecanlandırıyor mu?

Ayşenil Şamhoğlu: Ancak ve ancak Suzuki'nin attığı adımlar beni heyecanlandırıyor. Ancak onların geleneksel olanından bugün fazla tat almazsın. Mutlaka bir iki örnek seyretmek gerekir ne olduğunu idrak için. Ama sıkılırsın. Bizim orta oyunu gibi düşün. Ama buna karşın Suzuki gibi bir yönetmenin başka bir evrensel dili kurarak, Japon tiyatrosunu alıp onu evrensel boyuta ve evrensel kodlara taşınmasıyla oluşan tiyatro tabiki çok heyecan verici. Hatta o adımlardan çok etkilenen yönetmenleri, günümüzde batıda da, bizde de görüyoruz. Haklıdırlar çünkü gerçekten çok etkileyici.

Abdülkadir Katra: Uzak Doğu tiyatrosunun kullandığı makyaj ve kostümlerden oyunlarınıza yansıma oluyor mu? Benzerlerini oyunlarınızda görüyor muyuz?

Ayşenil Şamhoğlu: Tabiki oluyor ama benzeri yapı aynen bizim geleneksel tiyatromuzda da olduğundan beni Uzak Doğu'ya gidip de kendi tiyatromun izini

Suzuki'de aramaktan bana daha yakın gelen şey, kendi geleneksel tiyatromda bu izleri aramak. Ben kendi geleneksel tiyatrosunu azımsayan, küçümseyenlerden değilim.

Abdülkadir Katra: Geleneksel tiyatromuzun biçemlerine oyunlarınızda yer veriyor musunuz?

Ayşenil Şamhoğlu: Çok tabii, çok değerlidir, onu alıp aynen Suzuki'nin kendi Japon geleneksel tiyatrosuna yaptığı gibi, senin de ayrı bir süzgeçten geçirip o kodları evrensel kodlara dönüştürerek bir metne uygulaman ve sahneye getirmen gerekir.

Abdülkadir Katra: Pazartesi Perşembe oyunu sahnelendiği dönemde neredeyse tüm tiyatro ödülleri topladı. Bu oyunun rejisi için şunu diyebilir miyiz; Türk Halk Tiyatrosu'nun öğeleri ile grotesk tiyatronun biçemlerinin yaratıcı yönetmen Ayşenil Şamhoğlu'nun elinden geçerek kendisine has bir üslupla örnek teşkil edecek bir şekilde sahnelenmesi.

Ayşenil Şamhoğlu: Evet, Pazartesi Perşembe tam da budur. Bünyesinde orta oyunu, Karagöz Hacivat, Köy Seyirlik Oyunları'nı, Kuklayı, hepsini barındırır. Hatta Musahipzade konusunda Allah rahmet eylesin Sevda Şener'in ne diyeceği benim için çok önemliydi. Çünkü o bu konudaki doktora tezinin ilk sahibidir. Ve bana şöyle demişti; "Ağzım bir karış açık kaldı teriminin gerçekten ne demek olduğunu bu gece anladım. Her sahnede ağzım bir karış açık kaldı. Peki bından sonra ne yapacak, daha bunun üstüne ne koyacak, başka ne yapabilir, bundan daha ötesi gelemez ki derken her seferinde ağzım bir karış açık kalarak oyunun sonuna kadar geldim. Türk Tiyatrosu'nun, geleneksel tiyatromuzun resmi geçiti vardı sahnede, teşekkür ederim" dedi. Benim için aldığım çok ama çok değerli övgüdür ve ömür boyu yüreğimde saklayacağım.

Abdülkadir Katra: Oyunlarınızda tercih ettiğiniz makyajları, her oyuncunuzun yüz anatomisine göre mi tasarlatıyorsunuz?

Ayşenil Şamhoğlu: Hem oyuncunun yüz anatomisi hem oynayacağı karakterin yüzünde görünmesini istediğim bir tür maske kullanımını gibi. Groteskin başlangıcı Antik Yunan olduğuna göre, Antik Yunan'da kullanılan maskaları gözünün önüne getirecek olursan, bugün de boya ile yüzünü bir maskenin arkasına koymak. Ve o maskeler aracılığıyla da anlattığım şeyin gerçekliğini kurmak. Bu gerçeklik bu maske ve bu maskenin ardında birileri saklı ve o birileri şimdi size bakın o maskenin

sahibinin bir öyküsünü anlatacak. Yani kendi yüzleriyle çıkarlarsa sahnenin üstüne, o zaman benim istediğim ölçüde bir grotesk yapıyı kuramam. Benzetmeci yapıdan istediğim uzaklığa doğru gidemem. Seyirciyi yaşam gerçeğinden istediğim ölçüde koparamam. Bu nedenle yapıyorum. Bu arada bir parantez daha açayım, eğer bunu böyle yapmasam çok daha kolay bir başarıya doğru yürüyebilirim. Ben zor olanı seçiyorum.

Abdülkadir Katra: V. Frank oyununuzu Grotesk üsluptaki oyunlarınızın ilki olarak kabul etmemiz mümkün mü?

Ayşenil Şamloğlu: Evet. Çünkü V. Frank groteskin babasıdır. Bu oyunu yazan Friedrich Dürrenmatt groteskin babası olarak kabul görmektedir. Bu oyunumu seyreden yabancı topluluklar, yabancı tiyatro sanatçıları, sahneleme biçimim ile V. Frank metninin ve groteskin ilk kez bu kadar evrensel hayat buluşuna tanık olduk diye tanımlamıştır. Birinci evrede basamak basamak üç tane oyun diyebiliriz, birinde (Ben Feuerbach) dekorun parçalanışıyla ve ışıkla gerçekliği kırma ve bir psikolojinin alt metnini döşeme yolunda oldum. Benimkinin Adı Regine' de hiç abartılı makyajlar olmadan, normal insan olarak onlar ama eş zamanlı oynamalar, dansla yer yer farklı ifade biçimleri kurarak ifade etmelerle ve ilk noktalama denemelerini, ilk kez tık tık durmalar, büyük hareketle bir lokmayı almalar, bir hareketi gösterir noktaya taşımalar, bunların ilk uygulanmaya başladığı oyundur. Sonrasında gelen eşlikli hareket ediyor olmaları. Mesela masada aynı anda kadehi alıp, aynı anda kaldırıp, aynı anda içip, tekrar aynı anda yerine koyma. Bunların hepsini sayıyla çalıştılar. Tek tek. Bunu yapmaktaki nedenim de gerçekliği kırmaktı. Öyle anda o kadehler kalkıyordu ki akış bölünüyordu. Ve sen seyirciye bir dakika demiş oluyorsun. Ve seyirci o sırada düşünme fırsatı buluyordu. Kendini kaptırmayıp, düşünüp oyunla arasına mesafe koyabilmeli ki ancak o zaman salondan çıkan seyirci, kapıdan giren seyirciyle aynı olmaz inancını taşıyorum. Bu da sadece benim inancım değil, bu inancı ilk ifade eden Brecht'tir. Bu nedenle bu tür kırılmalar koymuşumdur oyuna. Çünkü çok ağır mı ağır, karanlık psikolojik bir oyundur. Bu nedenle de yönetmenler tarafından ben elime alıncaya kadar reddedilip, çok karanlık ve seyircinin ruhu sıkılır, bu oyunu seyretmek istemez denilip yapılmayan bir oyundur. Ve bunu ben alıp yapınca, oyunculara şöyle demişimdir; önce aklınızda kalmaması için ben nasıl bir dünya görmek istediğimi anlattım. Sonra da dedim ki; ama ben ne anlatırsam anlatayım bu kadar dramatik bir oyun aklınızı bulandıracak ve

gönlünüzde kalacağını bildiğim için dramatik bir oyunu prova eder gibi metnin bütün psikolojik katmanlarıyla gideceğiz dedim. Onuncu sayfaya geldiklerinde havlu attılar. İlerleyemeyeceklerini gördüler. Ağlama krizlerine filan girdiler, çok fenaydılar. Şimdi ne demek istediğimi gördünüz mü dedim. Burunlarını çekerek evet dediler. Şimdi mola verip yemek yiyoruz sonra dediğim biçimde tekrar başlıyoruz dedim. Ama bu arada iki haftamı harcadım. Böylede deliyimdir yani. Önümde de Ankara Devlet Tiyatrosu'nun bana bir golüydü. Oyunun prömiyerini yapmam için bana tanıdıkları süre dört buçuk haftaydı. Dört buçuk haftanın iki haftasını bu şekilde gözden çıkaracak kadar delilik yaptım. Ama hedefimi on ikiden vurdum. Olağanüstü bir oyun çıktı. Eğer onu yapmasaydım böyle olmazdı. Yani gerektiğinde büyük risk alacaksın.

Abdülkadir Katra: Grotesk üsluptaki oyunlarınızın ortak özelliklerinden bahsedermisiniz?

Ayşenil Şamlıoğlu: Grotesk üsluptaki oyunlarımın ortak özellikleri; bir kere hepsinin çok kalabalık ve benim hayal ettiğim ölçüde o kalabalık dünyanın – hep şunu söylemişimdir oyuncularına, sizi en çok ne heyecanlandırır? Bir dans ekibine bakarken. Sıra sıra dizilmiş durumdadır ve tek sıra halinde herkesin ayağı aynı şekilde ve aynı şiddette kalkıyor, aynı şiddette iniyor, aynı şekilde dönüyor, aynı anda vuruyor. Eğer iki kişi bunları yapıyor olsa sizi o kadar heyecanlandırmayacaktır. Ama kırk kişi sahnenin üzerine dizilip de İrlanda dansı yapmaya başladığı zaman tüylerin diken diken olur. Bu ne mükemmelliktir dersin. Çünkü kırk kişinin kırkınında tek kişi gibi hareket ediyor olması bir meydan okumadır. Bir maharettir. Ve seyirci o mahareti alkışlar. Ben de inanıyorum ki günümüz tiyatrosunda seyirci maharet görmek istiyor. Sadece bir metnin aktarıcısı olman yeterli değil. Maharetini göreyim senin. Senden başka kimse bunu böyle anlatmasın. Tek başına solo maharetle tek kişilik oyunu götürürsün. Bilemedin iki kişilik oyunu. Üçüncü kişi devreye girdiği andan itibaren toplu maharet gerektirir. Hele hele sahnede otuz, kırk kişi varsa otuz, kırk kişinin eşlikli hareket edişi seyirciyi heyecanlandırır. Oyun hızlı bir şekilde akarken, oyuncular koşarken koşarken bir yer gelip hepsi aynı anda, aynı şiddette, aynı yükseklikte nasıl durdular? Nasıl hayatı kestiler? Bu mesela benim oyuncularından talebidir. Bu kalabalık oyunlardan bir tanesi V. Frank'tır, bir tanesi Pazartesi Perşembe'dir. Bunlar kalabalık kadrolu ekibin en sert ve sıkı noktalamalarla, en grotesk makyajlarla, en uç noktalarda dekorun ve

kostümünde onların groteskine, onların göstermeciliğine eşlik ederek hepsinin kostümünden makyajına, ışığından dekoruna kadar, müziğinden hareket izleğine kadar herşeyiyle bütüne hizmet ettiği ve grotesk bir formatla yani gerçeğin dışına çıkarak, metni gerçeğin dışına taşıyarak hizmet ettiği oyunlar olmuştur. Sonrasında mesela, Sivas'ta (Sivas Devlet Tiyatrosu) yaptığım Bina, daha küçük ölçekli bir oyun olmasına rağmen acayip şiddetli gündeme geldi. Bir sürü tekniği birarada kullanmışımdır.

Abdülkadir Katra: Oyun çalışmasına başladıktan sonra, istediğiniz verimi alamayıp değiştirdiğiniz teknik ekip arkadaşınız oldu mu?

Ayşenil Şamhoğlu: Hayır, hiç olmadı.

Abdülkadir Katra: Ayşenil Şamhoğlu'nun kendisine has olan üslup ile bir sentez oluşturmuş olması ve oyunlarını bu sentez ile sahnelemesi Türk Tiyatrosu'na büyük bir katkıdır. Tamamen size ait olan bu oyun sahneleme sentezinize bir isim koymayı düşünmediniz mi?

Ayşenil Şamhoğlu: Buna isim koymanın beni açacağı düşünüyorum. Evet bir isim koyulabilir ama buna başkalarının bir isim koyması gerekir diye düşünüyorum. Ama hiçbir işimi ona isim koyacak kadar yaşatmadıkları için bu biraz zor.

Abdülkadir Katra: Sizi özellikle etkileyen oyuncularınız oldu mu?

Ayşenil Şamhoğlu: Bir Devrim Yakut'u çok yetenekli bulmuşumdur. Şüphesiz Rüştü Asyalı. En birincisi, benim canımın içi Baykal Saran, oynadığı son oyunu ben yönettim. o onur bana nasip oldu. Daha doğrusu Baykal Saran oynamazsa bu oyunu yönetmem dedim. O da okudu ve oynarım dedi.

Abdülkadir Katra: Aynı zamanda hem oynamak hem de oyun yönetmenin zorlukları var mı?

Ayşenil Şamhoğlu: Evet, zor tabi. ayrımı iyi koymak lazım. Yönetmen olarak oyunculuğunu geri çekeceksin. Oyuncu olarak da yönetmenliğini geri çekeceksin. Zor olan tarafı budur. Ve ben bunu başardım. Bugüne kadar hep başardım.

Abdülkadir Katra: Rejilerinizde bir çok sanat dalının izlerini görüyoruz. En fazla beslendiğiniz sanat dalı nedir?

Ayşenil Şamhoğlu: En başta resim sonra müzik, psikoloji, tarih ve felsefe. Felsefe olmadan olmaz.

Abdülkadir Katra: Pazartesi Perşembe oyununuzdan bahseder misiniz?

Ayşenil Şamhoğlu: Bu oyunda oyunun kendi dilini yaratma yolunda oldum çünkü bir yönetmenin kendi dilini yaratması inancındayım. Buna inanıyorum ben. Bunun adı yönetmen tiyatrosu ise evet yönetmen tiyatrosuna inanıyorum. Her metni alıp, o metnin kendi gerçekliği, o yazarın kendi gerçekliği içerisinde son derece güzel sahneye getiren çalışmalar bana çok fazla birşey söylemiyor. Bak son derece güzel diye de altını çiziyorum. Yapılan şeyi rejiden çok oyuncu koçluğu olarak görüyorum. Bu bana çok fazla birşey söylemiyor.

Musahipzade oyunlarına ilk uygulandıydı. Kadroyla sıkı mücadele etmem gerekti, bunları yazmanı isterim. Çünkü Musahipzade'nin böyle yönetilmemesi gerektiği, yönetilemeyeceği hatta benim kendi mesleki hayatımı, kariyerimi risk altına attığım gibi cümlelerle bana geldiler. Bırakın ben risk alayım. Oyunu beğenmeyenlere söylersiniz; bu kadın yüzünden böyle oldu diye. Yeterki benim dediğimi yapın dedim. İstanbul seyircisi karşısında birinci perdenin finalinde salon bravolarla yıkılırken içeri giren oyuncuların içinde, özellikle bana en çok karşı çıkan oyuncuyu; biz bir prestij oyunu oynuyoruz Ayşenil, derken buldum karşımda. İçimden günaydın dedim.

Bazı oyuncular seyircinin reaksiyonunu gördüklerinde vay be biz çok ciddi bir iş içindeyiz oldular. Herkesin yuhalayacağını zannedenler vardı. Çok trajik. Ancak yanlış anlaşılmasın hepsi de samimiyetle korkuyordu. Çünkü Musahipzade denince öyle naftalin bir anlayış var ki, o anlayışın dışında birşeyler yapılacağını gördüklerinde korktular. Yani bana, senin için de endişe duyuyoruz derlerken de samimiydiler. Oyunun prömiyerinden itibaren ise, seyircinin olağanüstü yaklaşımı karşısında, özellikle endişe duyanlar başta olmak üzere hepsi gelip tek tek tebrik ettiler beni.

Abdülkadir Katra: Bir tiyatro yönetmeni olarak dramaturjiye bakış açınız nedir?

Ayşenil Şamhoğlu: Dramaturji mutlaka olmalıdır. Benim için çok önemlidir. Akıl akıldan üstündür. Ben dramaturji değil, tiyatro eğitimi gördüm. Elbetteki kendi dramaturji anlayışım var. Böyle bir yönetmen olmaktan dolayı ama bir dramaturgla yan yana gelmekten her zaman mutluluk duyarım.

Abdülkadir Katra: Yönetmen yazar ilişkisi nasıl olmalıdır. Bir yönetmen oyun metni içinde yer alan parantez içlerine harfi harfine uymalı mıdır?

Ayşenil Şamhoğlu: Sakın ha. O sadece bir yazarın yazarken kendini de yönlendirmek, iz üzere, yol üzere tutmak adına ve bir öneri anlamında koyduğu anlatılardır parantez içleri. Eğer yönetmenler, yazarların parantez içleriyle oyun yönetselerdi, yüz yıldır her oyun aynı şekilde yönetilirdi. Burdan anlaşılıyor ki böyle bir şey olamaz.

Abdülkadir Katra: Sizin için yönetmen oyuncu ilişkisi nasıl olmalıdır?

Ayşenil Şamhoğlu: Güven. Güven tesisi olmalıdır aralarında. Oyuncu yönetmenin kendisini suya düşmeden ya da ormanda yolunu kaybetmeden selamete kavuşturacağına inanmalıdır. Bu da durduk yere sen bana inan diyerek olmaz. Bir takım kötü örneklerle de çok yüz yüze kaldım ben oyuncularla. Hemen muhtelif savunma mekanizmaları geliştirirler. Artı tiyatro bir de şişman ego işidir. Ben oyuncuyum diyen şunu demek ister; ben burdayım, yükseltinin üstüne çıktım, bana bakın, beni görün, beni beğenin. Şişman bir egonun, bir başkasının, ona bir şeyler yaptırmasını kabullenmesi zordur. Bunlar benim tespitlerim ve ben de oyuncu olarak yönetmenime güvenmek isterim.

Abdülkadir Katra: Oyuncu kendisini tamamen yönetmenine teslim etmeli midir?

Ayşenil Şamhoğlu: Tabi. hatta daha ileri giderek bir şey söyleyeceğim. En kötü yönetmene bile, bir oyuncu olarak öncelikle kendini teslim etmelisin. Bırak, onun dediği gibi yol al. Sonra kendi doğrularını ekle üstüne. Yalnız bizde oyuncunun sorgulaması, sınırları aşarak oyuncunun yönetmenin karşısında yönetmencilik oynamasına dönüşüyor. Evde kendi kendine rejî yaparak gelen oyuncu, sahnede yönetmenin yaptığı rejîyle evde kendisinin yaptığı rejî uyuşmayınca problem yaşıyor. Bu da böylece benim, neden kendi yetki ve sorumluluklarının sınırını bilmeli, cümlesinden yola çıkarak Ölüler Konuşmak İsterler'i yaptığının karşılığıdır. Oyuncu kendi yetki ve sorumluluklarının sınırını bilmiyor. Yönetmenlik yapmaya kalkışıyor. Anlatabiliyor muyum?

Bu sadece bu konuda değil, her alanda bunu yaşıyoruz. Yetki ve sorumluluklarının sınırını bilmemek. Dolayısıyla da bizdeki kadar çok bilen oyuncu batıda kapının önünde bulur kendini ve hiçbir tiyatrodaki ekmek bulamaz. Doğrusu bu. Bu işin Türkçesi budur. En ünlü hikayesidir Stella'nın; provada bir gün oyuncusuna, burdan buraya şöyle gideceksin diyor. Oyuncu, ama neden böyle gidiyorum ki bence burdan buraya böyle de bu şekilde gidebilirim deyince, Stella, hayır istediğim gibi git diyor.

Tamam diyor oyuncu ve yapıyor. Ertesi gün tekrar şunu şöyle yap diyor. Oyuncu, bunu neden böyle yapıyoruz ki, ya bunu ben böyle yapmak zorunda mıyım diyor. Stella, evet bunu böyle yap diyor. Üçüncü gün oyuncu yine ama bir dakika neden böyle yapıyoruz derken Stella avazının çıktığı kadar bağırmaya başlıyor; neden yapacaksın biliyor musun? Bu oyunu ben yönettiğim için. Nedenbunu böyle yapacaksın biliyor musun? Sezonun orta yerinde işsiz kalmamak için. Neden yapacaksın biliyor musun? Hala daha tiyatro yapıyor olmak için. Şimdi ya dediğimi yap ya da defol git, diyor. Batıda bu, bu sertliktedir. Bizde yanlış bir özgürlük kavramı var. Kişisel egoların şişmanlığı üzerine yasal bir özgürlük kavramı. Genel de oyuncu, bir dakika ama şimdi ben senin dediğini yaparsam taklitçi olurum, yaratıcılığım ölür gibi saçma sapan bir sürü şey söylerler. Halbu ki tiyatrodaki yaratıcılık, bireysel değil kolektif bir yaratıcılıktır. Oyuncular buna ayak direrler. Bu da profesyonellik dışıdır. Batıda bunun karşılığı işsiz kalmaktır.

Abdülkadir Katra: Oyunlarınızın rejisini yaparken izleyici kitlesi sizin için önemli midir? Örneğin, aynı oyunu Sivas Devlet Tiyatrosu'yla ve İstanbul Devlet Tiyatrosu'yla sahneleyecek olsaydınız, rejisel değişiklikler yapar mıydınız?

Ayşenil Şamhoğlu: Kesinlikle hayır. Aynı yapıyorum. En önemli soru budur. Yönetmen yönetmendir. Sahne sahnedir. Tiyatro tiyatrodur. Oyuncu oyuncudur. Seyirci de seyircidir. Kimse hiçbir seyirciyi küçümsemesin.

Abdülkadir Katra: Hocam siz aynı zamanda İstanbul Aydın Üniversitesi'nde Tiyatro Yönetmenliği Yüksek Lisans programında eğitim vermektensiniz ve geleceğin yönetmenlerini yetiştirmektensiniz. Ben de bu Tiyatro Yönetmenliği Yüksek Lisans programında sizin bir öğrencinizim. Geleceğin yönetmen adaylarına tavsiyeleriniz nelerdir?

Ayşenil Şamhoğlu: Mümkün olduğunca çok oyun seyretsinler. Mümkünse uluslararası festivallere gitsinler. Bazı festivaller bize çok yakın. Romanya da ya da Üsküp'te ki festivalleri takip etsinler. Balkan ülkelerindeki festivallere gitsinler. Başka varoluşları görsünler. Mümkün olduğunca çok oyun seyretsinler. Hiçbir şey yapamıyorsa otursun evinde internette oyun seyretsinler. Felsefe okumadan yönetmenlik olmaz. Psikoloji okumadan yönetmenlik olmaz. Tarih okumadan yönetmenlik olmaz. Resim bilmeden yönetmenlik olmaz. Heykel bilmeden yönetmenlik olmaz. Kendi yaşam bankanda birikenlerle yönetmenlik yaparsın.

Yoksa olmaz, tiyatro yapamazsın. Her alanda birikimini artır. Bu ülkede bulabildiğin her workshop'a katıl. Gücünün yettiği her yerde birşeyler edinmeye çalış. O zaman kendini zenginleştireceksin. Ne kadar zenginleşirsen o kadar algın farklılaşacak, bu sefer farklı ve daha yaratıcı işler yapacaksın sahnede.

Abdülkadir Katra: Bizlere değerli vaktinizi ayırdığınız için çok teşekkür ediyorum.



Evrak Tarih ve Sayısı: 17/06/2016-3764



T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Sayı : 88083623-044-3764
Konu : Abdülkadir KATRA Etik Kurul Onay Hk.

17/06/2016

Sayın Abdülkadir KATRA

Enstitümüz Y1312.210002 numaralı Drama ve Oyunculuk Ana Sanat Dalı Tiyatro
*Yönetmenliği yüksek lisans programı öğrencilerinden Abdülkadir KATRA'nın "TİYATRO
YÖNETMENİ OLARAK AYŞENİL ŞAMLIOĞLU'NUN REJİ ANLAYIŞI" adlı tez çalışması
gereği "Söyleşi Soruları" ile ilgili soruların 18.05.2016 tarih ve 2016/08 İstanbul Aydın
Üniversitesi Etik Komisyon Kararı ile etik olarak uygun olduğuna karar verilmiştir.
Bilgilerinize rica ederim.

Prof. Dr. Özer KANBULOĞLU
Müdür

Evrakı Doğrulamak İçin : <https://evrakdogrula.aydin.edu.tr/en/Vision.Dogrula/BeigeDogrulama.aspx?V=BE5NB2.6>

Adres:Beşyol Mah. İnönü Cad. No:38 Sefiköy , 34295 Kültüçekmece / İSTANBUL
Telefon:444 1 428
Elektronik Ağ:ht.p://www.aydin.edu.tr/

Bilgi İçin: Canan TOPDEMİR
Ünvanı: Enstitü Sekreteri



B. BROŞÜRLER

DT
DEVLET TİYATROLARI
ANKARA DEVLET TİYATROSU

Tankred DORST

**BEN
FEUERBACH**

Çeviren: Sema ENGİN

Rejisör: Ayşenil ŞAMLIOĞLU

Dekor-Kostüm: Gül EMRE

Işık: Tefik CENKER

DEVLET TİYATROLARI GN. MD. SERİGRAFI ATL. 1996 ANKARA

Ben Feuerbach Oyun Afişi, Ankara Devlet Tiyatrosu, 1995



AYŞENİL ŞAMLIOĞLU

Rejisör

1956'da İstanbul'da doğdu. 1976-1980 O.D.T.Ü Mimarlık Fakültesine devam etti... 1981-82 dönemi Hacettepe Üniversitesi, Devlet Konservatuarı'ndan mezun oldu. Aynı yıl Adana Devlet Tiyatrosu'nda göreve başladı.

Sanatçının rol aldığı oyunlardan bazıları şunlardır. Deli Dumrul, Sandalyeler, Taziye, Geyikler ve Lanetler, Afife Jale, Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını, Hüznün Coşkusu Altındağ.

1986-87 tiyatro sezonunda Afife Jale'deki Kınar Hanım rolüyle Sanat Kurumu'nun En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu ödülünü aldı...

Oyunculğunun yanı sıra, pek çok oyunda yönetmen yardımcısı olarak görev yaptı. Ayrıca TV'de "Ferhunde Hanımlar" dizisinde rol almaktadır.

1987-89 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi'nde seçmeli tiyatro dersi verdi. Geçtiğimiz sezon "Ben Feuerbach" adlı oyunu sahneye koydu.

10 BENİMKİNİN ADI REGİNE



BENİMKİNİN ADI REGİNE 11

Benimkinin Adı Regine Oyun Broşürü, Ankara Devlet Tiyatrosu – 1996

11 Salıdan 16 Pazar akşamına kadar

Pazartesi - Perşembe

Tarihî Komedi 3 perde

YAZAN : **Müşahipzade Celâl Bey**

Kırtasettin Efendi.....	HAZİM BEY
Avkî.....	ZİHNİ BEY
Tâvik.....	EMİN BELİĞ BEY
Tekâpuzade Temellük Çelebi.....	H. KEMAL BEY
Sivadi.....	VASFİ RIZA BEY
Suubet.....	TALÂT BEY
Mişon Eskinazi.....	BEHZAT BEY
Kadri.....	MAHMUT BEY
Zülfikar Ağa.....	SAİT BEY
Hasip.....	MUAMMER RÜŞEN BEY
Mühmeli.....	SABİH BEY
Rakıma.....	HALİDE HANIM
Nemika.....	ŞAZİYE HANIM
Cevriye - Dilşikâr.....	BEDİA MUVAHHİT HANIM
Dilrübâ.....	MELÂHAT HANIM
Rahşan.....	MÜZEHHER HANIM
Servinaz.....	EMİNE HANIM
Ruyidil.....	SANIYE HANIM

Birinci Temsili 11 Teşrinievvel Salı Akşamı

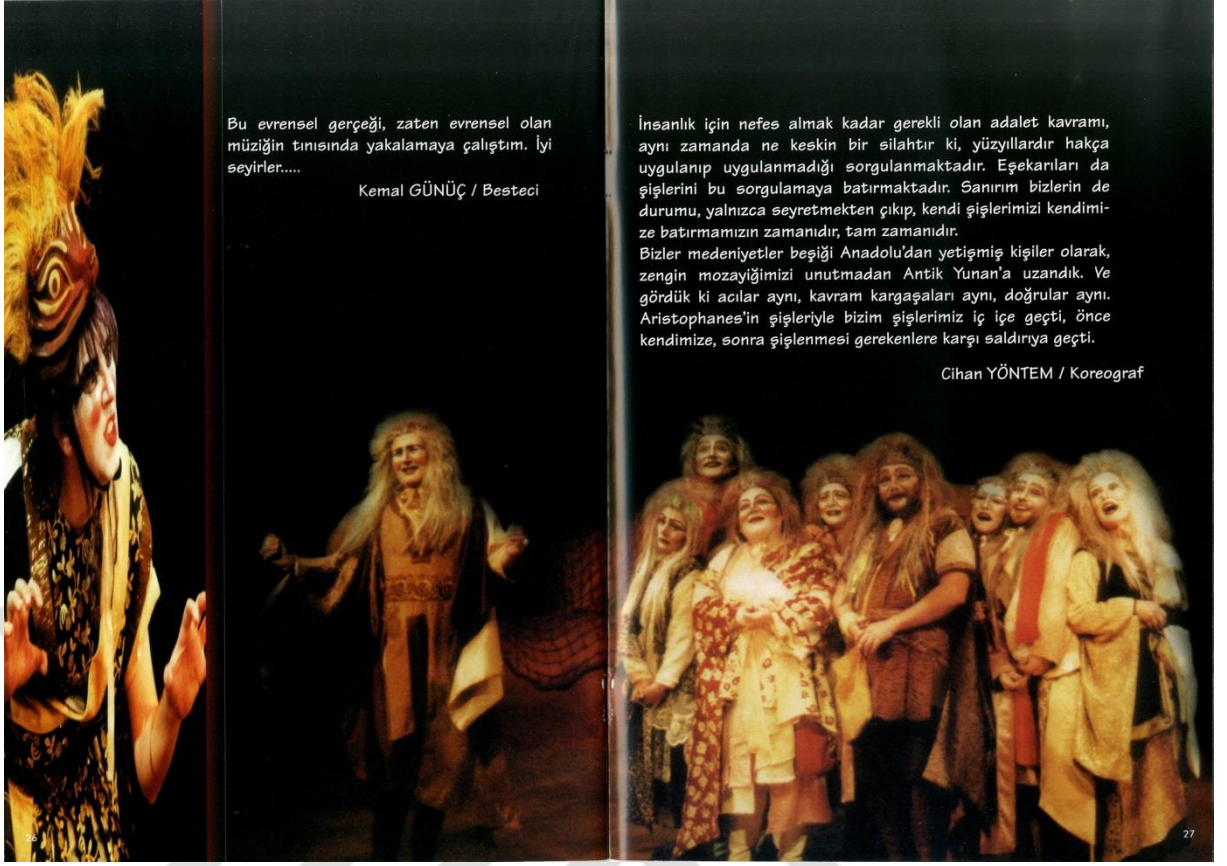
Pazartesi - PerşembeYAZAN : **Müşahipzade Celâl Bey**

Rejisör.....	Ayşenil ŞAMLIOĞLU
Dekor - Giysi Tasarımı.....	Gül EMRE
Işık.....	H. İbrahim KARAHAN
Dans Düzeni.....	Cihan YÖNTEM
Müzik.....	Kemal GÜNÜÇ
Reji Yardımcıları.....	Tayfun ERARSLAN M. Turan GÜNAY
Osmanlıca Söyleyenler.....	Yrd. Doç. Dr. Bedri AYDOĞAN Yrd. Doç. Dr. Ayşehan Deniz ABİK

Kırtasettin Efendi.....	I. Şener KÖKKAYA
Avkî.....	Doğan TURAN
Tâvik.....	Tayfun ERARSLAN
Tekâpuzade Temellük Çelebi.....	Y. Emre BOZDOĞAN
Sevadi.....	Savaş ÖZDEMİR
Suubet.....	Gökhan DOĞAN
Mişon Eskinazi.....	Arif YAVUZ
Kadri.....	Halil AKARSU
Zülfikar Ağa.....	Murat ÖZBEN
Hasip.....	Suat GEYİK
Mühmeli.....	M. Turan GÜNAY
Rakıma.....	Aysel Çakar KARA
Nemika.....	S. Devrim Yakut URAĞ
Cevriye - Dilşikâr.....	A. Berna Konur BOZDOĞAN
Dilrübâ.....	Şirin ÇETİNEL
Rahşan.....	Burçin Börü ÖZYUMŞAK
Servinaz.....	Demet İYİGÜN
Ruyidil.....	Zafer ESEN
Kameruş.....	Nimet İYİGÜN
Şemsifer.....	Fatma YILMAZ

23 Kasım 1999 Salı akşamından itibaren

Pazartesi Perşembe Oyun Broşürü, Adana Devlet Tiyatrosu, 1999



Eşkarıları Oyun Broşürü, Ankara Devlet Tiyatrosu, 2000



Lemi Bilgin / Devlet Tiyatroları Genel Müdürü



ŞİMDİ TAM ZAMANI

Düşünmenin, yaratmanın ve yapmanın
Söze can katmanın
Yalnızlıktan kurtulmanın
Yaşamın bir sorumluluk olduğunu anlamının
Sorumluluklarımızı yaşamının tam zamanı şimdi.
Kıskançlığın, yalanın, bencilliğin, nefretin, ihanetin
Ama asıl tam zamanı şimdi erdem, cesaretin
Özgür ama sorumlu olmanın
Korkulardan arınmanın
Sessiz kalmaktan korkmanın
Ve tüm çıplaklığıyla kendini görmenin tam zamanı şimdi.
Şimdi tam zamanı
Bir tutam umudun
Bir elin sıcaklığını paylaşmanın
Gözdeki pürütün
Düşüncedeki aydınlığın
Barışın, barışmanın,
Şimdi tam zamanı gerçeğin.
ŞİMDİ OYUN ZAMANI

2

Yunus Emre Bozdoğan / Sanat Yönetmeni

Bu yangın sadece bir ev yangını, sadece bir yürek yangını değil, aynı zamanda bir ülke yangınıdır.

Bir ülke yangını ise; soygunculuğun, çeteciliğin, rüşvetin, yolsuzluğun, başıbozukluğun artmasıyla ya da, dış güçlerin siyasi baskı ve dayatmasıyla tutuşur. Her iki durumda da her zaman iş tulum bacılara düşer. Onlarsa bu yangını söndürmek isteyen, her meslekte idealist, vatansever ve Kuvay-ı Milliye ruhuyla çalışan sağlıklı insanlardır.



Onlar, ateşe atılan bir ülkeyi yangından koruyan aydınlar, sanatçılar, bilim adamları, dürüst işadamları, dürüst politikacılar, askerler, öğrenciler, doktorlar, hukuk adamları, bilinçli gazeteciler, sivil toplum örgütleri, kısaca mesleğini sağlıklı ve ahlaklı ve idealist bir şekilde yapan tüm insanlardır.

Onlar bir ülke yangınında tulum bayı sırtlarına alabilenlerdir. Onlar Kuvay-ı Milliye'ciler, Mustafa Kemal'cilerdir. Onlar halkımız.

Onlar, belki de evlerinden kalkan gelen siz seyircilerimiz.

Ve bu oyun Türk Tiyatrosu'nun ve Türkiye'nin herhangi bir tulum bacısıdır. Selam olsun yurdumuzdaki diğer bütün tulum bacılara.

Ve haberiniz olsun kundakçılar, bu ülkede sayısız tulum bacıları var.

İyi seyirler....



3

Külhan Beyi Operası Oyun Broşürü, Antalya Devlet Tiyatrosu, 2002



JEAN-PAUL SARTRE VE VAROLUŞÇULUK

Sartre'in temellendirip geliştirmeye çalıştığı Varoluşçuluk öğretisi, belli bir felsefe dizgesinin gelenekçi sınırları içinde kalmadan, daha geniş bir alana yayılma çabası güder. Bu alan da tiyatro, öykü, deneme, roman gibi yazın türlerini kapsar. Onun yazılarından esinlenen başka yazarlar, şairler, ressamlar, heykeltıraşlar ve oyuncular ortaya koydukları verimleriyle tıpkı onun gibi, eylemle düşüncenin birliğini savunmuşlardır. Roman türünün psikolojik bilgi aracı olarak eskidiğini ve birtakım felsefe yollarıyla ya da psikoanaliz tekniklerle de aşıldığını düşünen Sartre, tiyatro ile yakından ilgilenmiş, düşüncelerini bu sanat dalı yoluyla iletmeyi denemiştir.

(...)

Varoluşçuluk felsefesinde, İnsan varoluşunun anlamı, insanın kendini gerçekleştirmesi, insanın varoluşunun rastlantılar içinde oluşu, güvensizliği söz konusudur. Güçsüzlüğü ve hiçliği içinde insan, zaman içinde ve tarihselliği içinde insan, ölüme mahkum bir varlık olarak insanın varoluşu, hiçlik karşısında, insan varoluşunun özgünlüğü (authentique oluşu) ve bu özgün olmaya çağrı, özgürlüğü içinde insanın varoluşu, topluluk içinde kaybolmuş insanın, tek insanın kendini bulması, kendi olması, doğruluk ve ahlaklılık karşısında sahici davranışı -tutumu-; bütün bu sorunlar söz konusudur varoluşçuluk felsefesinde. (...)

Hegel'in, "Her felsefe çağını düşüncelerle dile getirir" sözü varoluşçuluk için de geçerlidir.(...) Çağımızda durmadan çoğalan bir yığınlaşma ve kitleleşme içinde yaşıyoruz. (...) Eskiden hiç üzerinde durulmayan bir şey bugün sorun oldu: "bir yer bulmak". (...) Bu yığınlaşma içinde tek-insan, birey, gittikçe kendi özelliğinden, kendi kişisel özgürlüğünden çözüme, kopma durumuna geçiyor. Tek insan kayboluyor. Kitle içinde sıradan bir insan oluyor. (...)

İşte bu gelişme ortasında, varoluşçuluk sesini yükseltiyor: "Modern çağın insanı! Gerçi, çok şey kazandın ama her şeyi yitirmek tehlikesi içindesin. Bütün evreni ele geçirmenin sevinçli içindesin ama kendi kendini yitirmek üzeresin. (...) Senin çok şeyini aldılar ama bir tanesinin alınmasına izin verme: Kendi

Altona Mahpusları Oyun Broşürü, Ankara Devlet Tiyatrosu, 2004

Şili Üçlemesi

Üç oyundan oluşmaktadır. Şili'de Av Dostlar Tiyatrosunda, Ölü Kentin Nabzi İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanmış ve İsmet Küntay 1979 Ödülü'nü almıştır. İngilizce'ye ve Polonya diline çevrilmiştir. Serinin üçüncü oyunu Bir Başkana Ağıt (Allende)'tir ve henüz oynanmamıştır.

Yazarın henüz oynanmamış diğer oyunları ise; Safrançtaki Şah, Sağırklar Söğüşmesi, Sıfırın Ötesi (Küçük Adamın Büyük Düşleri), Adamın Biri, Yalnız Tanrının Eli Titremez, Kaçış, Dede-Torun (Çocuk oyunu. Torunu Mert Asena ile birlikte), Yıldız Yargılanması, Dayım Evleniyor (Dostoyevsky'nin Stepançikovo Köyü adlı romanından), Balyoz'dur (Tanju Cılızoğlu'nun aynı adlı eserinden).

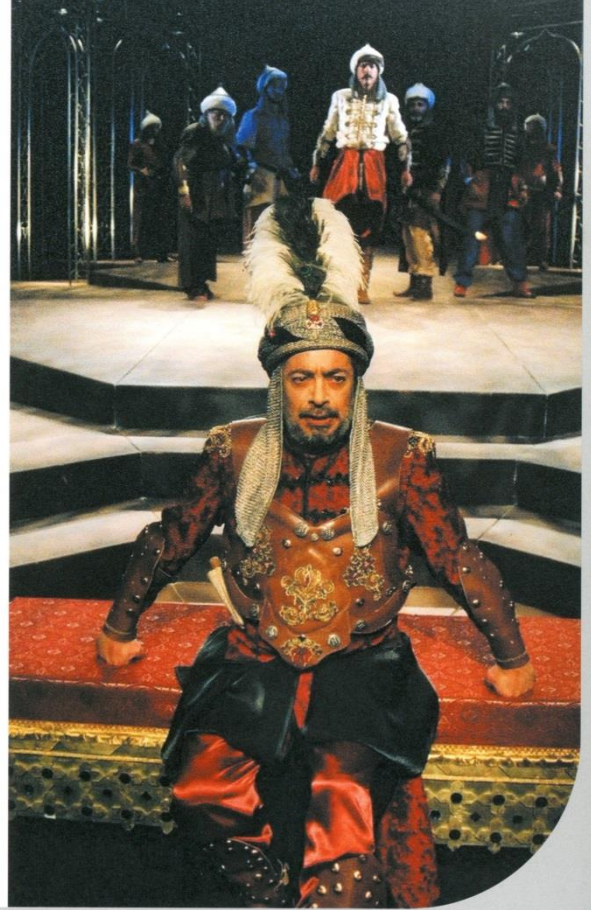
Libretto Çalışmaları

Van Gogh ve Gılgames operalarının librettolarını yazmıştır.

Senaryo Çalışmaları

Sırasıyla:

Kocaoğlan, Tanrının Bağışi Orman, Yalan, Fadik Kız, Yörük Elif, Amansız Ali, Ormanın Öcü, Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe, Taht ve Baht (Kanuni Sultan Süleyman dönemini anlatan büyük dizi), Kurtlar Kuşlar Uyurken, 16 Mart 1920, Kurtuluş Savaşında Efeler, Ankara 1920, Gılgamış, Toroslardan Öteye, Yıldız Davası, Hünkar Hacı Bektaş (Müzikal), Yunus Emre (Müzikal), Cehennemde Üç Ay, Ana-Baba Günleri, Nazım Üçlemesi: Arayan Adam, İçerdeki Adam, Dünya Yurttaş.



Sığıntı Oyun Broşürü, Ankara Devlet Tiyatrosu, 2004

DAVET

*Yaşamak;
Bir ağac gibi tek ve hür...
Ve bir orman gibi kardeşesine.*

Üretirken; emeğini var oluşunun hamuru yapıp yoğururken, bir başına ve sancılı günler yaşar sanatçı. Söyleyeceği sözün yükü biner omuzlarına. Günlerce kıvrırır, doğadan aldığına emek katıp, doğaya geri vermek, yeniden var etmek için. Kaygıyı umut ile, korkuyu aydınlığın gücü ile sikkeler. Tertemiz bir aşk yeşertir yaşlı dünyanın yorgun omuzlarında. Kapkara toprakta tek bir ağac gibi mağrur, bir o kadar mütevazı bakar dünyaya her dalından. Aydınlığı arayana ışık, güzeli arayana sevdalı bir çift göz olur sanatçı.

Bir başına yaşarken tüm bu kaygıları, insanlıkta çoğullar kendini ve sanatını. Birden binler olur yanında, on binlerle aynı yürek ritimini paylaşır. Yüz binlere savurur ışığını, sonsuzlukla çoğullar sanatını. Ürettiğini paylaşırken alabildiğine cömert, alabildiğine özgür kılar tüm insanlığı. İşte o zaman gerçekten değerli olduğunu anlar insan onun. Tüm güzel şeyler gibi, paylaştıkça çoğalır sanatçının emeği.

Sanatların içinde öyle bir yerde durur ki tiyatro sanatı; yaşamla sanatın keşişliği nektadır yeri. Sahnede her dili konuşur; sözle, müzikle, dansla hatta susarak anlatır kendini. Bu yüzden vazgeçilmez olur. Tüm sanatların içinde bu kadar net ve çabuk etki yapabilen olmasının nedeni budur. Oylesine bir yeşertme gücü vardır ki tiyatronun, çim bitmez yerde ormanlar yaratır, gönülden gönüle ırmaklar aktır.

İşte bu kardeşlik ormanına çağırıyoruz sizi. Yaşama sevirici kalmayın. Müdahil olun. Tiyatro yaşamın ta kendidir. Artık "Tiyatro her yerde" 81 ilde, ilçelerde hatta köylerinizde, mahallelerinizde... Tiyatro hemen yanınızda. Tiyatro her yerde, bir orman gibi kardeşçe yaşamak için. Mustafa Kemal' in barış çağrısını daha yüksek haykırmak için. Mevlana' nın İnsan sevgisini duyurmak için, Anadolu halkının tevazuunu anlatmak için... Biz bu yıl da sizin baktığınız yerde olmaya devam edeceğiz. Yaşamı bir kez daha keşfetmeye davet ediyoruz sizi. Haydi, "gelin birlik olalım" "Umutsuzluk kapısı değil bizim kapımız."

"Bu davet bizim..."

Mine ACAR
Devlet Tiyatroları Genel Müdür V.
Genel Sanat Yönetmeni

İstanbul Devlet Tiyatrosu; Atatürk ilke ve devrimlerinin ışığında çağdaş ve demokratik bir Türkiye için; üzerine düşen görevin ve sorumluluğun bilincinde 28 sezondur sizin birlikte olmanın gururunu taşıyor.

İstanbul Devlet Tiyatrosu teknik ve artistik olanakları, üretim kapasitesi, kadrosu ve deneyimi ile ülkemizin en gelişkin ödenekli sanat kurumları arasındadır. Oyunlarımız her yıl yurt çapında turne ve festivallere katılmakta, özellikle her ay bölgemizdeki illere giderek çocuklarımız dahil seyircisiyle buluşmaktadır. Her yıl yurt dışında da temsil vererek Türk kültürü ve kimliğinin de tanıtımına katkıda bulunmaktadır. Kurumsal yapısı ile İstanbul Devlet Tiyatrosu, seyircisinin gönülünde en prestijli sanat kurumu olmayı hak eden sanat kurumlarının başında gelmektedir.

İstanbul Devlet Tiyatrosu sanat ve kültür başkenti İstanbul'da, ürünlerine olan yoğun talebi karşılamak üzere Avrupa ve Anadolu yakasında iki yeni sahnesine daha kavuştu. Tüm çalışanların verdiği destek ve özveri çalışmalarıyla yeni sahnelerimizde de coşumuzu paylaşan seyircilerimizle oyunlarımızda buluştuk.

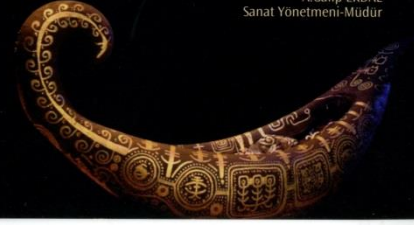
Yönetimimiz yeni sezonda da sanatsal tercihlerinde seyircisine hem dünya edebiyatının seçkin örneklerini, hem de Türk yazarlarının eserlerini sahneye yüksek kaliteyi hedeflemektedir.

Tiyatro sevgisi ve sanatsal gelişim çocuk çağlarda başladığından, "Hiç Tiyatro İzlememiş Çocukumuz Kalmasın" kültür ve sosyal sorumluluk projemiz 50.000 çocuğumuza ulaşma yolundadır. İl Millî Eğitim Müdürlüğü ve İl Sosyal Hizmetler İşbirliğine özel sektörden de destek alarak geliştirdiğimiz maddi durumu yetersiz ve hiç tiyatro izlemeyen 10.000 çocuğumuzla buluşma etkinliğimiz de ilçe okullarının katılımıyla sürüyor.

İnsanı değiştiren, dönüştüren, yaşam sevinci veren etki gücüyle tiyatro sizler için hepimizin... Biz tüm hazırlıklarımızı tamamladık, buyrun.

İyi Seyirler...

A.Galip ERDAL
Sanat Yönetmeni-Müdür



Dünyanın Ortasında Bir Yer Oyun Broşürü, İstanbul Devlet Tiyatrosu, 2007

C. ELEŞTİRİLER

Ayşenil Şamlıoğlu'nun yorumuyla 'Ben Feuerbach'
ANKARA - Ankara Devlet Tiyatrosu, tiyatroseverler için yeni bir oyunu daha sahneye koyuyor. Tiyatronun mutfağı ile birlikte sanatçının iç dünyasını gözler önüne seren "Ben Feuerbach" adlı oyun, 12 Mart'ta ilk kez seyirci karşısına çıkacak. Tankred Dorst'un yazdığı, Sema Engin'in çevirdiği ve bugüne dek birbirinden değişik oyunculuk yorumlarıyla tanıdığımız Ayşenil Şamlıoğlu'nun yönettiği oyun, uzun bir süre sahneye adım atmamış bir tiyatro sanatçısının, yeni bir oyunda rol almak üzere tiyatroya dönüşüyle birlikte başlayan olayları konu alıyor. 12 Mart'ta Yeni Sahne'de prömiyeri yapılacak oyunda Selçuk Yöntem, Eray Eserol ve Zerrin Epikmen rol alıyor. Oyunun dekor ve kostüm tasarımı Gül Emre'ye, ışık tasarımı ise Tefik Cenker'e ait. (AA)

EVRENSEL GAZETESİ – 10 MART 1996

Benimkinin adı Regine

G. GAZETE PAZAR - 36

Pamuk YILDIRIM

ANKARA Oda-Tiyatrosu'nda oynanan, Fransız yazar Pierre Rey'in 'Benimkinin Adı Regine'i zevkle izlenebilir bir oyun.

İçine kapalı bir aile. Çıkışı olmayan bir yaşam. Anne giderek evin hâkimi olmuş. Baba pısmış. Oğul kırk yaşına karşın hâlâ sadece 'oğul'. Bu gidişatı durdurmak içinse ne para, ne görgü var. Bir gün oğul evleneceğini söylüyor güç bela. Böylece zor koşullar altında

kurulmuş denge sarsılıyor.

'Benimkinin Adı Regine' çevremizde hemen birkaç örneğini gösterebileceğimiz bir aile örgütlenişini anlatıyor. Yazar, bu duruma gerçekçi bakmaktansa, saçmalığını öne çıkarır bir biçim kullanmış.

Yönetmen Aysenil Şanlıoğlu, oyuncu yönetimi ile oyuncular arasında mükemmel bir birliktelik oluşturmuş. Sahneye baktığımızda tek tek varolmaya çalışan oyuncular değil bir aile görüyoruz. Dışardan katılan

Regine de bu oyuncular ailesinin bir üyesi. Yönetmenin sahneye koyuşu mütevazı bir şıklık olarak özetlenebilirken, Tomris Çetinel, Hüseyin Soysalan, Hakan Çimenser ve Meltem Keskin'in **oyunları** ile saf içtenliğe ulaşma çabaları tebrik edilesi. Dekor da o küçük mekânı gayet olanaklı kılmış. Işık zor koşulları yenmeyi başarırken, koreografi oyunla bütünleşmiş. Bu içten zevksizliğe "hayır" diyen oyunun, daha büyük bir seyirci kitlesine ulaşması dileği ile...

KÜNYE

Yazan: Pierre Rey
Çeviren: Zihni Küçümen
Yönetmen: Aysenil Şanlıoğlu
Yönetmen Yrd.: Meltem Keskin
Dekor: Sertel Çetiner
Kostüm: Gülümser Erigür
Işık: Zeynel Işık
Koreograf: Handan Ergiydiren
Dramaturg: Özcan Özer
Oynayanlar: Tomris Çetinel (Anne), Hüseyin Soysalan (Baba), Hakan Çimenser (Camille), Meltem Keskin (Regine)

GAZETE PAZAR – 18 MAYIS 1997

Yargı-siyaset ilişkisi sahnede

Devlet Tiyatroları, Aristophanes'in M.Ö 422'de kaleme aldığı, "yargı-politikacı" ilişkilerini hicveden kara komedisi "Eşekarları" ile 16 Mart'ta "perde" diyecek.

Sabahattin Eyüboğlu'nun Türkçeleştirdiği, Ayşenil Şamlıoğlu'nun yönettiği eser, antik çağ ile bugün arasında köprü kuruyor. Dönemin adalet mekanizmasını hicvederken, kimi zaman bugün de aynı şeylerin değişmediği vurgulanan oyunda sanatçılar, sanki eski çağlarda yapılan dönemin antik çanaklarından fırlamışçasına seyirci karşısına çıkacak.

Yönetmen Şamlıoğlu'nun abartılı saç, makyaj ve giysileriyle ilk bakışta seyirciyi şaşırtan karakterleri, uzaktan bakıldığında bu çanakları andıran bir sahne düzeni içerisinde Başkentlileri selâmlayacak.



Külhanbeyi Operası Ankara'da

Antalya Devlet Tiyatrosu yapımı "Külhanbeyi Operası" geçtiğimiz hafta Ankara'daki Sınasi Sahnesi'nde start aldı. Bir hafta boyunca sahne alacak olan oyundan önce düzenlenen törende, Külhanbeyi Operası'nın başrol oyuncularından Ali Meriç'e Tiyatro Eleştirmenleri Birliği tarafından ödül verildi.

Osmanlı döneminin itfaiyecileri olan tulumbacı takımları arasında yaşanan komik çekişmelerin anlatıldığı oyunu, Ülkü Ayvaz yazmış, Ayşenil Şamlıoğlu'nun yönettiği oyunun müzikleri Cem İdiz'e ait. Dans düzenlemesini Cihan Yöntem'in yaptığı "Külhanbeyi Operası"nın dekorları Hakan Dündar'a, kostümleri Sevgi Türkay'a, ışık düzenlemesi ise Namık Gürsoy'a ait.

GAZETE ANKARA – 22 ARALIK 2002



HAKKI DEVRİM

O çok uzun perdelerin sırrı

Ben Özen Yala'nın yazdığı ve Aytenil Şamhoğlu'nun yönettiği bir oyun seyretmeden daha önce.

YAZAR, «Hâlâ adarcıkları ve kutsal kitapları seviyorum, diyor; mucizelere inanıyorum. Çünkü hâlâ dünyanın ortasında bir yerde oturuyum. Şimdilerde İstanbul diyorlar buraya. Bir zamanlar Güneydoğu'da o yer, sonra İç Anadolu oldu. Artık hiçbir yer. Belki de buradadır hayatın yitirilmiş bir zaman olmasın, bir yokluk yeni olmasın. Kim bilir?»

Yönetmen, «Dünyanın Ortasında Bir Yer'in kapasitesi açıldığında, asla tarıca küllüne kadar gidebilme çöküntüsüne yapadın, diyor. (...) Bu bilimsel yerde havanın doğal ağırlığı öyle faklıydı ki, atmosferi yararak güçlüklerle doluyordu. (...) Anaerkil düzenin var olduğu altın çağdan bu yana, o düzeni ele geçiren, dönüştüren anaerkil düzen sahiplerinin yürüyüşleri oduşturdukları bir ağırlık bu atmosferi saran ve ortam içinde güçlüklerle hareket edilebiliyordu oyun kışkırtıcı»

Metin le gizli Dünyanın Ortasında Bir Yer'i seyretmeye. Metin, yazar ile yönetmenin daha önceki işbirliğini *Geyri Resmi Huzun* adlı oyunda seyretmiş. Ben oyunları önce elimize verilen tamamen yazılarını (yukarıdaki) okuyunca şerhlerim en:

- Fazlaca lüf ağırlıklı bir oyun mu seyrediyordunuz, diye...

Seyredince gördüm ki, yazarın tarzına yönetmenin de, hareket, müzik, dekor unsurlarını ağırlıklı olarak anlatılmasına değerlendiren ciddi bir oyun sağlamıştır. (Bu söylenece kelimesini oyun boyu yadrgadım. Sözlüğe bakarsanız «elbise» demekmiş. «Müzik» karşılığı «sevinç»in «sevimsiz» anlamı gibi yanlış bir teklif de bu söylenece. Özen Yala'nın pek beğenildiği bir kelime olduğu anlaşıyor.)

Oyun cuma günü, Takvim'deki Devlet Tiyatrosu sahnesinde başlıyor. Başrolünde Zerrin Tekindor ile Yetkin Dikinciler. Oyuncuların hepsi iyi. Orta bir sahne disiplini hemen hissediliyor.

Hikâyeyi anlatmamı beklemeyin benden. Bir masal seyredersiniz. Oyuncuların «havayı yararcasına» yürümelerini yönetmen, «bir oyun seyircinin uyanırken dış görünüşüne yol açmalıdır» diye açıklıyor.

Size bir kopya daha veriyim: Tavandan sarkan ve kadınları rahat bırakmayan perdelet, yukarıdaki Tarık ile aşağıda orankine benzer bir gücü temsil eden çiftlik ağasının (daha doğrusu erkeğin) işbirliğini temsil ediyor.

Anaerkil, bubaerkil düzen, kısım kadın-erkek çekimmi yazı. Ama güzel. Haydi kolay gelsin!