

125859 - 13

DRAM SANATINA GÖSTERGEBİLİMSEL YAKLAŞIM
VE
BİR SAHNELEME ÇALIŞMASI

Enis YILDIZ
(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir-1997

T.C.
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO OYUNCULUĞU ANA SANAT DALI

DRAM SANATINA GÖSTERGEBİLİMSEL YAKLAŞIM VE
BİR SAHNELEME ÇALIŞMASI

Enis YILDIZ /
(Yüksek Lisans Tezi)

Danışmanı: Prof.Dr. Haluk GÜRGEN

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
MERKEZ KÜTÜPHANESİ

Eskişehir-1997

ÖZET

Tiyatro göstergebilimi, sadece bir oyun metninin ya da gösterimdeki bir oyunun incelenmesini ve eleştirisini kapsamaz. Bir oyunun sahnelenmesi aşamasında da göstergebilimsel yaklaşımdan yararlanılabilir. Dramatik bir gösteri, arka arkaya sıralanmış göstergelerin, içiçe geçtiği ve birbirini tamamladığı hareketli bir resim gibidir. Tiyatro göstergebilimi, bu göstergelerin nasıl seçilmesi gerektiğini ve birbirleriyle ne tür etkileşimler içerisinde olmaları gerektiğini araştırır. Gösterge sistemlerinin, çok sesli ve diyalektik olarak etkileşimlerinden oyunun yapısı oluşmaktadır. Üç tür asal gösterge vardır. Bunlar ikona, indeks ve simgedir. Tiyatro sahnesinde varolan/kullanılan herşey (oyuncu, metin, ışık, dekor, kostüm, müzik) göstergedir. Bu göstergeler varlıkları ve birbirleriyle ilişkileriyle anlam yaratmaya yöneliktir. Tiyatroyu oluşturan en önemli öğelerden biri olan izleyici, göstergebilimin inceleme alanı içindedir. İzleyicinin toplumsal ve bireysel özelliklerinin gözönünde bulundurulması, eserin başarıya ulaşması için gerekli bir araştırmadır. Kültürel, davranışsal ve ideolojik gelenekleri gözardı ederek kurulan gösterge sistemleri, anlamın oluşmasına katkıda bulunamazlar. Tiyatro göstergebilimi, oyunun sahnelenmesi için formüller üreten ve yaratıcılığı kategorize eden bir yöntem değildir. Oyunu oluşturan öğeleri seçerken ve birleştirirken, bilimsel titizlikle çalışan sanatsal bir yaklaşımdır. Unutulmaması gereken önemli bir nokta da tiyatro sanatının kolektif bir sanat olduğudur. Yönetmen tarafından kullanılacak göstergeler, ne kadar titizlikle seçilse bile tasarım, müzik ve oyunculuk sanatçılarının uyumu ve doğru etkileşimi sağlanamazsa göstergebilimsel yöntem başarısızlığa uğrayacaktır. Dolayısıyla uygulamalı tiyatro göstergebiliminin diğer göstergebilimsel inceleme ve eleştiriden farklı, başarısının kolektif çalışma ve uyumda saklı olmasıdır.

ABSTRACT

Semiotic studies in the art of drama do not include only the critics and the analysis of a text or a play which has already been performed. It is possible to benefit from the insights of semiotic approach during the staging period. A dramatic performance resembles a motioned picture in which preceding signs complete each other in a harmony. Semiotics in drama attempts to describe how to choose the signs in a play and how should be the interaction among signs on stage. The structure of a play is consisted of the multidimensional and dialectic interaction among the signs of it. There are three main signs which are called as ikona, index, and symbol. All the staff existed and used on the stage (the players, the text, lighting, decorating, costume, music, etc., ...) is considered as a sign. The lunction of these signs is to create the meaning through the interaction among them. The audience which is one of the most important factors contribute to drama is also studied by semiotics. It is necessary to research the individual and social features of the audience to perform successfully an stage. The system of the signs which is constructed ignoring the cultural, behavioral, and ideological traditions can not contribute to the meaning. Semiotics in drama should not be considered as a system which produces formulae for staging and categorizes creativity. It should be considered as an artistic approach which studies in a scientific discipline. While choosing and coordinating the parts of a play. Another point which should be considered is that drama is a collective art. Semiotic approach to staging a play may fail when the designers, the composers, and the players do not work in harmony and obtain the true interaction among them. Thus, what makes applied semiotics in drama differ from the other disciplines of semiotics is its collective work nature.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
GİRİŞ	1

Birinci Bölüm

DRAM SANATINA GÖSTERGEBİLİMSEL YAKLAŞIM

I.1. Tiyatro Göstergebilimi	9
I.2. Gösterge ve Gönderge	12
I.3. Bir Gösterge Olarak Oyuncu ve Kullandığı Göstergeler	16
I.4. Görsellik ve Tasarım	20
I.5. Sözcükler	24
I.6. Müzik ve Ses	28
I.7. İzleyici, Yapı ve Anlam	29

İkinci Bölüm

NAZIM HİKMET'İN KUVAYİ MİLLİYE'Sİ ÜZERİNE BİR SAHNELEME ÇALIŞMASI

II.1. Amaçlanan Yorum ve Sahneleme Yöntemleri	36
---	----

II.2. Kuvayi Milliye’de Gösterge Olarak Oyuncu	39
II.3. Kuvayi Milliye’de Görsel Tasarım	41
II.4. Kuvayi Milliye’de Sözcükler	43
II.5. Kuvayi Milliye’de Müzik ve Ses	46
II.6. Potansiyel İzleyici ve Değerlendirmesi	47
II.7. Yönetmenin Görevi ve Prova Aşaması	48
SONUÇ	52
KAYNAKÇA	55
EKLER	
EK-1 “Eskişehir Kongresi” Sahnesi Reji Defteri	58
EK-2 Müzik Rejisi	69

GİRİŞ

Dram, birçok kuramcı tarafından sınırları farklı çizilen ve günlük dilde sıklıkla yanlış kullanılan bir kavramdır. Aristoteles, *Poetika* adlı kitabında dramı kabaca, “eylem halinde bulunan kişilerin taklidi” olarak tanımlar.¹ Başka bir deyişle; dram sanatı, gerçek bir dünyada olmuş olan ya da kurmaca bir dünyada olması tasarlanan olayların taklidi, gösterimidir. Drama sanatçıları, bu taklit sırasında gerçek ya da kurmaca dünyada tasarlanan kişilerin yerlerini almaktadırlar, bu kişileri göstermektedirler. Tiyatro gösterisinde yer alan öteki öğeler için de durum aynıdır. Spot ışıkları, kimi zaman güneşin kimi zaman da bir sokak lambasının rolünü üstlenirler. Dekor, bize mekanı tarif eder. Böylece bütün öğeler, aslında kendilerinin taşıdıkları birinci anlamın dışında, başka anlamlar üretmektedirler.

Göstergebilimde de durum farklı değildir. “Başka bir şeyin yerini anlamlı olarak tuttuğu varsayılan her şey göstergedir. Gösterge başka bir şeyin yerini tuttuğunda o şeyin var olması ya da o anda gerçekten bir yerde olması gerekli değildir. Bundan dolayı ilke olarak göstergebilim, yalan söylemek için kullanılabilen her şeyi inceleyen bir bilim dalıdır.”²

Bu açıdan baktığımızda tiyatro sanatı ile göstergebilim arasında büyük bir benzerlik görülmektedir. Her iki dal da “sanki” (magic if) ve “-mış gibi yapmak” kavramlarıyla yakından ilgilidir.

¹ Aristoteles, (Çev: İsmail Tunalı), *Poetika*, İstanbul, 1993, s.15.

² Umberto Eco’dan Aktaran, Seçil Büker, *Sinemada Anlam Yaratma*, Eskişehir, 1985, s.19.

Göstergebilimsel yöntem temelde, “nasıl yapılıyor” sorusunu araştırmaktadır. Tiyatro göstergebilimi, gösteride bulunan göstergeleri ve bunların birbirleriyle olan ilişkilerinden kaynaklanan bütünü (yapıyı) inceleyerek, bir oyunun “nasıl sahnelenmiş olduğu” ya da “nasıl sahnelenebileceği” sorularına yalın ve pratik bir yanıt aramaktadır.

Sahne üzerinde kullanılan her öge (oyuncu, ışık, dekor, müzik, kostüm, vb...) iletiyi seyirciye aktaran birer göstergedir. Bu göstergeler özerk olarak anlamlıdırlar ve birbirleriyle olan uyumlarıyla ya da uyumsuzluklarıyla sahne üzerindeki yapıyı, dolayısıyla iletiyi oluştururlar. Dram sanatının hangi göstergeleri, ne tür yöntemlerle kullandığını araştırarak iletinin nasıl oluştuğunu, dramın izleyiciyi nasıl ve niye etkilediğini kavrayabiliriz.

“Dramatik gösteriye, geniş ölçüde göstergeleri ve gösterge dizgelerini kullanarak ve gösterinin kesin anlamını ortaya çıkartmak için bu öğeleri her birinin rolünü açıklamada arayarak yaklaşmak, hem tiyatro uygulayıcıları, hem de gördüklerinin ve yaşadıklarının eleştirel olarak bilincinde olmak isteyen seyirciler için çok işlevsel ve yardımcı olacak bir araç kazanmak demektir.”³

Görülüyor ki dram sanatına göstergebilimsel yaklaşım, sadece bir oyun metninin ya da temsilinin eleştirisi ve çözümlenmesi anlamına gelmemektedir. Bu yöntem, başta yönetmen olmak üzere bütün tiyatro sanatçılarının sahneleme aşamasında yararlanabilecekleri bir uygulama çalışması olmaktadır.

Bu çalışmanın temel amacı; göstergebilimsel yöntemden, tiyatro gösteriminin sahnelenmesi aşamasında, yönetmenin yararlanıp yararlanamayacağını saptamaktır. Çalışmamızda yanıt arayacağımız temel sorunları şöyle sıralayabiliriz: “Sahnedeki göstergeler nasıl seçilir?”, “Göstergelerin birbirleriyle ilişkileri nasıl oluşur?”, “Bu ilişki yapıyı nasıl etkiler?”, “Anlam izleyiciye en etkin nasıl ulaşır?”, “İzleyici iletiyi neye göre açılar?”.

³ Martin Esslin, (Çev: Özdemir Nutku), **Dram Sanatının Alanı**, İstanbul, 1996, s.10.

Amacımız doğrultusunda birinci bölümde, göstergelerin kullanım şekilleri ve tiyatro sanatında kullanılan göstergelerin özelliklerini araştıracağız. İzleyicinin de içinde olduğu bu tiyatro öğelerini inceledikten sonra göstergelerin oluşturduğu yapıyı ve ürettikleri anlamı tartışacağız. Birinci Bölüm'de ulaştığımız verileri, İkinci Bölüm'de Nazım Hikmet'in Kuvâyı Milliye adlı destanını sahneleyerek, uygulamalı olarak sınayacağız. Sahneleme aşamasında, seçilecek göstergeler, göstergeler arasındaki iletişim ve oluşan yapı, Birinci Bölüm'de kurulacak kuramsal çatı doğrultusunda uygulanacaktır. Özetle; metin dilinin sahne diline uyarlanması aşamasında, tiyatro göstergebiliminin uygulanabilirliği ölçülecektir.

Bu çalışma, tiyatro sanatının alanında göstergebilimsel yaklaşımdan yararlanarak bir formül üretmek ya da bir reçete sunmak iddiasında değildir. Bilim ile sanat arasındaki ayrım gözardı edilmeksizin, tiyatro sanatında bilimsel yöntemlerin kullanılması ve tiyatro sanatçılarının ellerinde bulunan (aynı zamanda kendilerinin de aralarında bulunduğu) araçları tanıması gerekmektedir. Bu noktada göstergebilimsel yaklaşımın tiyatro sanatına getirisi, el yordamıyla doğruları aramak yerine bilimsel bir titizliktir.

Birinci Bölüm

DRAM SANATINA GÖSTERGEBİLİMSEL YAKLAŞIM

Ülkemizde özel televizyon kanallarının yaygınlaşmasıyla birlikte yeni bir televizyon programı türüyle tanıştık: Reality Show. Çeşitli skandalları, kanlı olayları anti estetik ve ahlak dışı bir biçimle “gözlerimiz önüne seren” bu programlarda sık sık “Bir dram yaşandı.” ya da “Bir insanlık dramı daha.” gibi cümleleri işitiyoruz. Bu programlarda dram kavramı; korku, acıma, heyecan, dehşet gibi duyguları yaratan olaylar için kullanılmaktadır. Bu yaygın ancak yanlış kullanım, dram kavramıyla dramatik olay kavramının birbirlerine karıştırılmasından kaynaklanmaktadır. Reality Showa konu olan olaylar ya da bir futbol maçı, taşıdığı yoğunluk, gerilim ve duygu itibariyle dramatiktir. Ancak bu olaylar gerçek olmaları bakımından dramdan ayrılırlar.

Anlaşılacağı gibi dramın özelliklerinden biri yapıntı olmasıdır, ancak bu temel bir özellik sayılmaz. Çünkü gerçek olaylara dayanılarak ya da gerçekçi bir biçimle sergilenen oyunlar da vardır, dramın temel özelliği taklide dayalı olmasıdır. Dram sanatı, gerçek ya da kurmaca olayların, seyircinin karşısında o an oluyormuş duygusunu vererek taklide dayalı bir aksiyonla gerçekleştirilmesidir.

Dram kavramından yola çıkarak dramın çerçevesini çizmeye çalıştığımızda karşımıza geniş bir yelpaze çıkmaktadır. Bazı dinsel ve askeri törenler, son

günlerde yaygınlaşan televizyon oyunları, sinema filmleri hatta bazı sirk gösterileri dram özelliği göstermektedirler. Ancak araştırmamızda dram sanatı kavramını genel olarak tiyatro sanatı kavramıyla özdeşleştireceğiz. Bu iki kavramı eş kavramlar olarak varsayacağız.

“Genel olarak tiyatro terimini de karşılayan dram sanatı, tarih boyunca, şöyle bir genel çizgi izlemiştir: Eski Hint drama sanatı (tiyatrosu), antik Yunan komedyası ve tragedyası, ortaçağ dinsel tiyatrosu, Rönesans komedyası, commédia dell’arte, Altın Çağ İspanyol tiyatrosu, Elizabeth dönemi İngiliz drama sanatı (tiyatrosu), klasik Fransız tragedyası ve komedyası, Aydınlanma dönemi burjuva oyunu (duygulu komedyası, ciddi oyun) Burjuva tragedyası, Alman Sturm und Drang draması, Alman romantikçiliği ve klasikçiliği, 19.yüzyıl gerçekçiliği, Rus gerçekçi komedyası, 20.yüzyılın başlarında natüralist simgeci ve dışavurumcu tiyatro, gerçek üstücü ve saçma tiyatrosu, Artaud, Barba, Grotowski gibi tiyatro adamlarını içine alan Öteki Tiyatro olarak adlandırabileceğimiz tiyatro.”⁴

Dram kavramının içerisinde ayrımı yapılması gereken başka bir nokta da dramatik metinlerle anlatıya dayanan metinler arasındaki farklılıklardır. Anlatı metinleri yapısı bakımından dinleyeni geçmişe sürüklemektedir. Dramatik metin ise sürekli şimdi’yi yansılar. Drama ile anlatıya dayanan metnin iç içe geçtiği kullanımlar/yöntemler de vardır. Bu yönüme en iyi örnek Brecht’in “Epik Tiyatro” kavramıdır. Bu tür tiyatro, epik şiir ile romanın yabancılaştırmaya dayalı, eleştirel ve “tarihsel” bakış açısını dramatik gösteriye uyarlama çabasıdır. Böylece, seyirci, aksiyona yabancılaşarak uzaktan, analitik bir tavır ve eleştirel bir gözle bakarak olayı “şimdi ve burada” oluyormuş gibi değil, “orada ve geçmişte” olmuş gibi kabul edecektir. Brecht tiyatrosunda görüldüğü gibi anlatısal olanla dramatik olan birleştirilerek kullanılabilir. Brecht tiyatrosunun dışındaki tiyatro da prolog, şarkılar ya da korolarla anlatıya dayalı öğeleri kullanmaktadırlar.

⁴ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara, 1995, s.172.

Taklide dayalı eylemi gerçekleştiren oyuncu dramın vazgeçilmez, baş ögesidir. Tiyatro gösterisinin gerçekleşebilmesi için bir oyuncu, bir seyirci ve bir düşünce olması gerekmektedir. Dramanın temelinde oyunculuk sanatı vardır. Ancak sahne üzerinde resim, müzik, heykel, dans gibi bütün sanatları kullanması itibarıyla drama melez bir sanattır diyebiliriz. Richard Wagner'in dram sanatı için önerisi; müzik, oyunculuk, yazın, resim ve heykel sanatlarının seyirci üzerinde ortak etki yapabilmesidir. "Wagner'in belirttiği sözkonusu sanatların bireşimi ya da karışımı değildir. Wagner, bağdaşık bir bütün olan drama katılan sanatların ortak bir amaca hizmet etmesini önermektedir."⁵ Gesamtkunswerk adı verilen bu estetik bilimi dilimizde Ortak Sanat Yapımı anlamına gelmektedir.

"Gösteri mekanının -bu, ister sahne olsun, ister sinema perdesi ya da televizyon ekranı- yaşamsal olan gerçek bir temel özelliği vardır; varlığıyla anlam üretir."⁶ Sahne uzamı, yapılan bütün hareketlere, sözlere anlam kazandırır ve onları vurgular. Peter Brook, "Boş Alan" adlı kitabının ilk sayfasında konuyla ilgili özgün düşüncelerini şöyle açıklamaktadır: "Herhangi boş bir alanı alıp işte bir sahne diyebilirim. Bir adam bu boş alanın ortasından yürür geçer, biri de onu gözleriyle izler, işte bir tiyatro ediminin oluşması için gereken şey bu kadardır."⁷ Aynı konuya modern heykel sanatından bir örnek verelim: Andy Warhol'un Canada National Museum'da yer alan yapıtı, bir duvara monte edilmiş bir lavabodan oluşmaktadır. Yer yer ziftlenmiş duvarla çerçeve oluşturulmuş ve bize günlük yaşamda pek sıradan gelecek olan lavabo oraya kondurulmuştur. Sanatçı böylece bir çerçeve oluşturmuş ve eseri bizim yorumumuza bırakmıştır. Aynı duruma en temel örneği fotoğraf sanatı oluşturmaktadır. Fotoğraf sanatçısı günlük yaşamda her an karşımızda olan

⁵ Aysin Candan, *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, İstanbul, 1994, s.23.

⁶ Esslin, s.33.

⁷ Peter Brook, (Çev: Ülker İnce), *Boş Alan*, İstanbul, 1990, s.7.

nesneleri sanatsal bakışıyla sabitlemekte ve kadrajlayarak (çerçeveleyerek) karşımıza getirmektedir.

Tiyatroda gösteri mekanının kullanımı çeşitlilikler göstermektedir. Çerçeve, mobil (hareketli), meydan sahne ya da seyirciyle iç içe sahne bunlardan sadece bir kaçıdır. Mekan kullanımında başka bir farklı nokta da seyirciyle olan ilişkiden kaynaklanmaktadır. Örneğin oyun sırasında oyuncu doğrudan seyirciye yönelebilir. Böylece seyirciyle yansılan karakter arasında “mekan birliği” kurulmuş olur. Başka bir örnek de oyuncunun seyirciyi yok var sayması, araya dördüncü bir duvar örmesidir.

Aristoteles’in Poetika’da bahsettiği zaman, olay ve mekan birliği (üç birlik) uyulması gereken bir kural olarak geçerliliğini yitirmiştir. Örneğin Shakespeare çok farklı ve birbirinden kilometrelerce uzak mekanları oyunda kullanmaktadır. Macbeth adlı oyununda olay İskoçya’da geçerken bir sonraki sahnede kendimizi İngiltere’de buluruz.

Sahne gerçek boyutundaki mekanları yansılayabileceği gibi kendinden daha büyük (örneğin bir ova) ya da daha küçük (örneğin bir hapisane hücresi) boyuttaki mekanları da yansılayabilir.

Dram sanatının bir başka önemli kavramı da zamandır. Dramatik sürenin kullanımında da belirli bir sınırlama yoktur. Tek zorunluluk dramatik gösterinin başlamasından sonra, tayin edildiği şekilde sona doğru ilerlemesidir. Gerçek zaman kaçınılmaz olarak tek yönlü ilerlerken, tiyatro sahnesinde geri dönüşler ya da zaman atlamaları gerçekleştirilebilir. Örneğin Harold Pinter’in “Aldatma” isimli oyununda sevgililerin ilişkileri sondan başlayarak başa doğru ilerler. Bu bilinçli bir seçimdir ve oyunun konusu olan aldatmaya bu şekilde seyirci de dahil edilmiş olur. Bunun dışında zamanı kullanmadaki başka bir özgürlük de tiyatrodaki gerçek zamanın uzaltılabilir, kısaltılabilir, hızlandırılabilir ve yavaşlatılabilir olmasıdır. İki saat süren bir oyun bize beş yıl

süren bir savaşı anlatabilir. Tam tersi olarak üç dakikada anlatılması gereken (gerçek zamana göre) tiyatro sahnesinde yirmi dakika sürebilir.

Agon ve transformasyon dram sanatının en önemli unsurları arasındadır. Agon, çatışma anlamına gelmektedir ve oyun karakterlerinin kendi içinde ve/veya iki ya da daha çok karakter arasında olabilir. Karakterler yaşadıkları çatışmalarla farklılaşırlar, bilinçlenirler ve dönüşürler. Oyun kişinin agon sonucu dönüşümüne de transformasyon denilmektedir. Agon, eyleme dayalı olmak zorunda değildir. İki kişinin konuşması ve birbirlerine düşüncelerini aktarmaları da agon olabilir. Örneğin Jago'nun, Othello'yu Desdmona'nın kendisini aldattığına inandırması ve böylece bir anlamda Othello'yu tahakküm altına alması agon, Othello'nun iyi huylu bir savaşçıdan bir katile dönüşmesi transformasyondur. Konuya bir de sinema sanatından, daha açıklayıcı bir örnek verelim: Barry Levinson'ın yönettiği ve ülkemizde büyük ilgi bulan Rain Man (Yağmur Adam) filminde canlandırdığı otistik rolüyle Dustin Hoffman başarılı bulunmuştu. Ancak filmdeki temel nokta otistik hastanın kardeşi olan karakterin (Tom Cruise) yaşadığı çatışmalar ve filmin sonunda uğradığı dönüşümdür.

Özetle; dram sanatı, gerçek ya da kurmaca dünyadaki olayları, seyirci karşısında taklit etme eylemidir. Bu kavramdan geniş bir drama yelpazesi çıkmaktadır. Ancak bu çalışmada dram sanatı içinde var olan tiyatro gösterimleri ele alınacaktır ve dram kavramıyla tiyatro gösterimi bir tutulacaktır. Dramda anlatsal olanla dramatik olan bir arada kullanılabilir. Dramın gerçek sanat biçimi oyunculuktur. Ancak tiyatro gösterimleri diğer sanat dallarından da yararlanabilmektedir. Seyirci tiyatro sanatı için onsuz olunmaz bir öğedir. "Süre ve yer, dram sanatının onca simge dizgesini izleyiciye ulaştıran eksenler olmalarıyla gözardı edilemeyecek öğeler sayılırlar.⁸ Agon ve transformasyon, aksiyonun oluşmasında ve sonuçlanmasında, dramının kullandığı temel araçlardır.

⁸ Fetmi Efe, *Dram Sanatı*, İstanbul, 1992, s.29.

1. Tiyatro Göstergebilimi

Genel olarak göstergebilim ve tiyatro göstergebilimi kavramlarının üzerinde durmadan önce, modern tiyatronun, tiyatro göstergebilimi kavramına ulaşmasında önemli rolü olan temel tiyatro kuramlarına değinmek yararlı olacaktır. Richard Wagner'in önerdiği "Ortak Sanat Yapıtı" kuramının altını çizen bir başka tiyatro adamı da Edward Gordon Craig'dir. Craig geleceğin tiyatrocusu olarak betimlediği tiyatro için üç temel kavramdan söz eder: Devinim, dekor, ses. "Ne kadar basit değil mi? Devinimle, devinimin koşuk ve düzyazısı olan dans ve jesti anlıyorum. Dekorla, bildiğimiz dekorla birlikte görülen her şeyi, ışıkları, kostümleri anlıyorum. Sesle de, yazılı sözcüklere karşılık ezgi olarak söylenen ya da konuşulan her şeyi; çünkü okunmak üzere yazılan sözcüklerle, konuşmak üzere yazılanlar birbirinden apayrı iki düzendir."⁹ Böylece sahne göstergeleri önem kazanacak, metin dilinin ağırlığı yerine sahne dilinin zenginleşmesi temel değerlendirme noktası olacaktır. Tiyatro sanatı yalnızca oyunculuk, dans ya da dekor sanatı değildir. Fakat bütün sahne öğelerinin birleştiği, Wagner'in deyimiyle "Ortak Sanat Yapıtıdır". Tiyatro sanatında kullanılan öğelerin ilişkisini ve uyumunu sağlamakla görevli kişi ise yönetmendir.

Bertolt Brecht de tiyatro sanatının öteki sanatlardan yararlanmasına farklı bir açıdan bakmıştır: "Oyunculuk sanatının kardeşi olan bütün sanatlara buradan davetiye çıkartılmaktadır; amaç, hepsinin içinde kendilerinden vazgeçecekleri ve yitip gidecekleri bir "toplu sanat eseri" oluşturmak değildir; öngörülen, bu sanatların, oyunculuk sanatıyla birlikte, ortak görevi kendi yönlerinden desteklemeleridir; birbirleriyle ilişkileri ise, birbirlerinin yabancılaştırmalarından kaynaklanmaktadır."¹⁰

⁹ Edward Gordon Craig'den aktaran, Esen Çamurdan, *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*, İstanbul, 1996, s.34.

¹⁰ Bertolt Brecht, (Çev: Ahmet Cemal), *Tiyatro İçin Küçük Organon*, İstanbul, 1993, s.103.

Wagner, Craig ve Brecht'e kabaca baktığımızda tiyatro sanatının öteki sanat ve bilim dallarıyla iletişim içinde bulunmasının gerekliliği kavranmaktadır. Nitekim XX.yy.'da bu temel iletişim yolunda bir çok çalışma gerçekleştirilmiştir.

“Tiyatro sanatının öteki sanat (resim, müzik, dans, yazın...) ve bilim dallarıyla (göstergebilim, toplumbilim, tarih...) iletişim içinde olması, sınırlarını aşmasını sağlayacak ve bugünün tiyatrosunu hazırlayacaktır. Özellikle XX.yüzyılın ikinci yarısında, insan bilimlerini ve birçok sanatsal alanı etkisi altına alan yapısalcılık ve onun ilkelerinden kaynaklanan göstergebilim, çağdaş tiyatronun biçimlenmesinde etkili olmuştur; kuram ve uygulama bakımından, tiyatrodaki yeni bakış açıları buna bağlı olarak da yeni kavramlar çıkmıştır ortaya. Metin ve/veya sahneye yaklaşımda bir yöntem araştırmasına giden göstergebilimciler, öne sürdükleri inceleme yöntemleriyle yeni tiyatro düşüncesine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Öyle ki, göstergebilimin en azından asal kavramlarının bilincinde olmadan yapılan modern tiyatroyu çözümlenme, yorumlama çalışması eksik kalacak, okunanın ya da görülenin ardında yatanı yakalama çabası oldukça zorlanacaktır.¹¹

Görülüyor ki, tiyatro göstergebiliminin kapsamı sadece metin dilinin incelenmesi değildir. Göstergebilim, metin dilinin sahne diline aktarılmasında, sahnede kullanılacak öğelerin ve bu öğelerin ilişkilerinin bilimsel titizlikle incelendiği bir uygulama yöntemidir.

Göstergebilim, kabaca göstergeleri inceleyen bilim dalı olarak tanımlanabilir. Bu tanımın getirdiği soru da “Gösterge nedir?” olacaktır. Kendi dışında bir şey belirten, başka bir deyişle, başka bir şeyin yerini anlamlı olarak tuttuğu varsayılan her şey göstergedir.

İlk olarak yayımlanan Genel Dilbilim Dersleri'nde Saussure, genel bir göstergeler biliminin ya da göstergebilimin varlığını ilke olarak ileri sürüyordu.

¹¹ Çamurdan, s.35-36.

“Göstergebilim; konusu, tözü ne olursa olsun her türlü göstergeler dizgesidir: Görüntüler, el-kol-baş hareketleri, ezgili sesler, nesnelere ve törenlerde, protokollerde ya da gösterilerde görülen bu tözlerin karmaşaları, “dilleri” oluşturmasalar da en azından anlamlama dizgeleri oluştururlar.”¹²

“Göstergebilimsel araştırmanın amacı, her türlü yapısal etkinliğin, gözlemlenen konuların bir taslağını yaratmaya yönelik tasarısına uygun olarak, dil dışındaki anlamlama dizgelerinin işleyişini belirleyip ortaya koymaktır.”¹³ Göstergebilimde anlam yaratmanın yolu, imgeler, şifreler, bölümler vs. arasındaki ilişkinin anlaşılmasını içerir. Göstergebilim, dili (araştırdığı konuyu) kendi içinde bütün bir yapı, bir dizge olarak ele alır. Dili kendi içinde ve kendi bakımından inceler. Dilbilim ya da göstergebilim dışı bilimsel etkenleri dayanak olarak seçmez. Kendi içinde kendine özgü kuralları olan bir bilim dalıdır.

Tiyatro göstergebiliminin ortaya çıkış nedeni, tiyatro sanatını kendi içinde bir bütün olarak dış etkenlerden bağımsız olarak inceleme kaygısıdır. Sahne dili kavramının oluşması ve ön plana çıkmasıyla gündeme gelen tiyatro göstergebilimi şöyle tanımlanabilir: “Seyircilerin ve sahneyi oluşturanların (sanatçılar ve uzmanlar) bir yazılı metni ve/veya sahnedeki oyunu biçimlendirme ve anlamlandırma sürecini incelemeyi, çözümlemeyi amaçlayan yöntem.”¹⁴

Göstergebilimin tiyatro sanatında uygulanmasında metnin ve gösterinin, sahnede “göstergelere dönüşmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Artık temsil, göstergeler bütünü halini almıştır. Bu noktada yönetmenin görevi, oyunu göstergeler bütününe dönüştürmek olacaktır. “Sahneye koyma” eylemi “göstergeye dönüştürme” etkinliğiyle özdeşleştiği için, bir gösterge olan oyuncunun sahnedeki konumu da farklılaşacaktır.

¹² Roland Barthes, (Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat), *Göstergebilimsel Serüven*, İstanbul, 1993, s.23.

¹³ Barthes, s.75.

¹⁴ Çamurdan, s.37.

“Tiyatro sanatı, gerçek yaşamda oluyormuşçasına bir anlam sürecinin modelinin yaratılmasıdır.”¹⁵ Tiyatroda göstergebilim, felsefi bir çatıdır ve teatral gösterinin eleştirisinde kullanılabilecek yöntem bilimin de bir sonucudur. Oyunculuk, canlandırmayla (mimetik aksiyonla) anlam yaratmaktır. Oyunculğun bu tanımı gösterge tanımı içinde var olan “başka bir şeyin yerini anlamlı olarak almak” ile örtüşmektedir.

Tiyatro göstergebiliminin temel amacı, bir oyunda birbirleriyle etkileşim içerisinde bulunan göstergelerin, seyirci için anlam üretme yollarının bulunmasıdır.

Bir göstergenin göstergebilimsel çözümlemesinde üç aşama kabul edilmektedir:

- 1-Gösterideki şifrelerin anlatımı ve tanımlanması.
- 2-Şifreler arasındaki ilişkinin belirlenmesi.
- 3-Belirli bir oyunun yapısı ile bütün tiyatro oyunları ve politik, kültürel yapılar gibi daha geniş yapılarla arasındaki ilişkinin belirlenmesi.

Tiyatro göstergebiliminin asal ögeleri gösterge ve gönderge kavramları ve bunların türevleridir.

2. Gösterge ve Gönderge

Tiyatro göstergebiliminin temel kavramlarından biri teatral göstergedir. Bir konu ya da kişi bir zaman süresi içinde sahnede belirlenen teatral göstergedir. Bu gösterge bütünün bir parçasıdır ve diğer göstergelerle ilişki halinde olmalıdır. Tiyatro göstergebiliminin amacı, bir oyunda birbirleriyle etkileşim içerisinde bulunan göstergelerin, seyirci için anlam üretme yollarının bulunmasıdır.

¹⁵ William Ray Lewis, *A Semiotic Model For Theatre Criticism*, Carbondale, 1981, s.17.

Gösterenin temel koşulu bir gösteren ile gösterileni kapsamasıdır. Sahnede var olan her şey (oyuncu, dekor, ışık vb.) birer gösterendir. Teatral gösterenler, gerçek yaşamda oluşan ya da oluşmayan bir imgelemin canlandırılmasını yani gösterilmesini ifade ederler. Artaud'un belirttiği gibi bir temsil gerçek yaşamın bir ikincisi ya da tepkisidir. Dil göstergesi, gösteren-gösterilen ilişkisi açısından nedensizdir. Köpek sözcüğünün gösterileniyle (bir hayvan) göstereni (yani k-ö-p-e-k sesleri) arasında bir bağlantı yoktur. Ünlü ressam Magritte'in elmayı resmettiği tablosunda, Fransızca "Bu bir elma değildir" yazmaktadır.¹⁶ Bu örnek de gösteren ile gösterilen arasındaki bağlantısızlığı ironik olarak açıklamaktadır. Ancak tiyatro sanatında gösteren-gösterilen arasında açık ya da kapalı belirli bir nedensellik vardır.

"Tiyatroda kavram, yani anlam, sahnede bir imge aracılığıyla gösterilir. Tiyatro göstergesinin formülü şöyle yazılabilir:

Gösterge=Gösteren (imge, görüntü)+Gösterilen (kavram, anlam)

Gösteren sahnede kullanılan herşeydir: Nesne, renk, biçim, ışık, mimik, hareket, devinim.. Gösterilense kavramdır, gösterene yüklenen anlamdır ya da oyunun, başka bir deyişle gösterinin ta kendisidir."¹⁷ Biz çalışmamızda tiyatro sanatında kullanılan gösterenlerle gösterilenler arasındaki nedensellikten ötürü, sahnede kullanılan gösterenleri gösterge olarak kabul edeceğiz. Bu yaklaşımın başka bir nedeni de gösteren kabul edilen oyuncu ile gösterilen kabul edilen rolün (ya da rol kişinin) arasında derinden ve karmaşık bir ilişki olmasıdır.

Tiyatro sanatında gönderenin de yeri önemlidir. Göndergeyi, sahnede bulunan göstergelerin gerçek ya da düşsel dünyaya gönderme yapması, bağlantı kurması durumu olarak açıklayabiliriz. Örneğin National Theatre'ın 1991 yılında sergilediği Tartuffe adlı oyunda dekor tenis kortunu andıracak

¹⁶ Fatma Erkman, *Göstergebilime Giriş*, İstanbul, 1987, s.9.

¹⁷ Çamurdan, s.39.

şekilde tasarlanmıştı. Ayrıca Hint sazlarıyla yapılan canlı müzik, Moliere'in yazdığı bir oyunda İngiliz sömürgeci sistemine göndermede bulunuyordu.

“Roland Barthes, Umberto Eco, Erika Fischer-Lichte, Patrice Pavis gibi çağdaş semiyologlar tarafından kodlanan günümüzdeki semitik, üç tür asal gösterge (işaret) ortaya koyar.”¹⁸ Bunlardan birincisi tanımlanacak olan nesnenin doğrudan imgesinin verilerek gösterilmesidir. Bu tür göstergeler nesneyi doğrudan resmetmektedirler. Günlük yaşamda birçok yerde ikonanın kullanımlarına rastlarız. Bunlara sigara içilmez işaretleri, metroyu belirten işaretler örnek olarak verilebilir. İkonalar gerçekçi olabildikleri gibi stilize de olabilirler. Metro resmini kullanarak metroyu işaret etmek gerçekçi ikona kullanımına örnektir. Tuvalet kapısına asılan bir kadın ya da erkek ayakkabısı resmi, o tuvaletin hangi cinsiyete ait olduğunu gösterir ve stilize bir ikonadır. İkonaların bir başka özellikleri de görsel olabildikleri gibi işitsel de olabilmeleridir. Bir oyunda kullanılan sifon sesi ya da savaş efektleri ses ikonalarıdır. “Dramatik gösterilerin tümü asal olarak ikoniktir: dramatik aksiyonun her anı hayalin ya da gerçeklerin doğrudan görsel ve işitsel göstergeleridir. Dramatik gösteride var olan bütün öteki tür göstergeler bu temel ikonik mimesis kapsamındadır.”¹⁹

Gerçek yaşamda kullanılan, sahnede de yeri olan jestlerin oluşturduğu gösterge grubuna, Yunancada deiktik kelimesini karşılayan, gösteren ya da indeks göstergeler denilmektedir. Kişi zamirleri, bir nesneyi gösteren işaretler ve “bilmiyorum”, “bana ne” gibi jestler indeks göstergelerdir. Bu tür göstergelerden dramatik gösteride sıkça yararlanır.

Simgesel gösterge denilen üçüncü asal gösterge grupları, işaret ettikleri şeyle ilişkileri hemen anlaşılmayan göstergelerdir. Bu tür göstergelerin anlamları geleneklerden, toplumsal uzlaşımlardan gelir. Keyfi bir şekilde yan yana gelmiş olan harfler bir kelimeyi oluşturur ve bu kelime günlük yaşamda

¹⁸ Esslin, s.36.

¹⁹ Esslin, s.36.

varolan bir nesnenin ya da kavramın ses karşılığı olarak kabul edilir. Sonuçta biz üzerinde uzlaşmış bu sesi duyduğumuzda günlük yaşamda işaret ettiği şeyi algılarız. Simgesel göstergelere klişeleşmiş bir takım halk oyunlarını da örnek gösterebiliriz.

İkona, indeks ve simgeden oluşan, üç asal gösterge türünün dışında bir de “amaçlı olamayan” göstergeler vardır. Bu göstergeler istem dışı olarak oluşurlar. Bu göstergeleri, başkaları tarafından sezilen saklı duygularla ortaya çıkan, spontan, istem dışı, hareketler ya da jestler olarak niteleyebiliriz. Dram sanatı, amaçsız ve istem dışı göstergelerin, ikonik kullanımını sağlamayı amaçlamaktadır. “Sahne bilerek ağlayan ya da yüzü kızaran oyuncu, elinde olamadan ağlayan ya da utanan bir kişinin ikonik göstergesidir. Bilerek ağlama, kızarma ve gülme gibi özellikler önemli bir oyunculuk becerisidir.”²⁰

Tiyatro sanatının en ilginç özelliklerinden biri, oyuncu gibi canlı bir göstergeye sahip olmasıdır. Hayali bir karakteri gösteren kişi somut bir oyuncudur. Başka bir deyişle gösterilenin (rol kişisi) ikonik göstergesini Oyuncu (gösteren) yapmaktadır. Oyuncunun somutluğunun yanı sıra tiyatrodaki ikonik göstergelerden kaynaklı soyutlamalar vardır. Örneğin sahnenin arkasındaki pencereden gelen ışıklar büyük şehri işaret ediyor olabilir, savaş sahnelerinde dövüşen üç kişi iki ordunun mücadelesini anlatmaya yetebilirler. Tiyatro sanatındaki oyuncu, hareketleri ve böylece yarattığı konvansiyonlar aktarımın en önemli öğeleridir.

Sahne kullanılan göstergeler; ikona, indeks, simge olma özelliklerini bir arada koruyabilmektedir. “Sahne kullanılan bütün göstergeler; aynı zamanda ikona, indeks, simge olma özelliklerine sahiptirler. Oyun içindeki işlevi ve kullanım biçimi bunlardan birini öne çıkarır ya da geriye iter. Kimi zaman da tiyatro, özellikle oyuncular aracılığıyla sahnede yansıtılan görsel, sessel, davranışsal oyun ve seyircilerin gerçekmiş gibi seyretmeleri istenen bir

²⁰ Esslin, s.38.

öykünme, mimesis'i sergilediği için, bütünüyle görüntüsel göstergeye (ikona) dayalı bir sanat olarak görülmektedir.”²¹

Tiyatro göstergebilimi, sadece ortaya çıkmış olan eserin incelenmesi ve eleştirisi için kullanılan bir yöntem değil fakat tiyatro gösterisinin sahnelenme aşamasında kullanılabilecek bir yöntemdir. Bir dramatik gösteriyi oluşturan bütün anlam yaratmaya yönelik birimler titizlikle seçilmeli ve bu göstergelerin ilişkileri ve etkileşimleri üzerinde dikkatli bir şekilde durulmalıdır. Eğer yönetmen, göstergelerin ve gösterge sistemlerinin nasıl kurulduğunu ve yapısını incelemişse seyircisine anlam iletmede daha başarılı olacaktır.

Tiyatro göstergebilimi, formüller üreten ve anlamların iletilmesinde kodlar yaratan bir yöntem değildir. Bilimsel kurallar üreten ve sanatı formüle etme iddiası olan bir yaklaşım, sanatı ve yaratıcılığı hiçe sayan bir yöntemdir. Tiyatroda semiyotik yaklaşım, bütün göstergeleri ve ilişkilerini anlam yaratmayan ve iletmeye yönelik olarak incelemesi açısından yararlı ve etkin bir yöntemdir.

3. Bir Gösterge Olarak Oyuncu ve Kullandığı Göstergeler

Tiyatro sanatının iki temel ögesinden biri oyuncudur. Bir teatral gösterim metinsiz, yönetmensiz, ışıksız ve müziksiz gerçekleşebilir, ancak oyuncusuz ve seyircisiz tiyatro olamaz. Oyunculuk ve oyunculuk tarihinin çeşitli dönemlerindeki seyirci anatomisinin saptanmasının tiyatronun toplumbilimsel anlamının ortaya çıkarılmasında da önemi büyüktür. Huizinga da kültürün kaynağının oynayan insan olduğu sonucuna varmıştır. Çünkü insan doğasının temel içgüdülerinden biri taklittir.

Göstergenin, bir kimsenin yerine bir şeyin geçmesi olduğu tanımından yola çıkarak, oyuncunun da rol kişisi olan karakterin bir göstergesi olduğu

²¹ Çamurdan, s.42.

sonucuna varabiliriz. Oyuncu, bir insanın göstergesi olarak ikonik göstergedir. Tiyatro sanatında rol kişisi olan Hamlet'i bize onun ikonik göstergesi olan bir oyuncu gösterir ve izleyenlere "bakın Hamlet buna benziyor" der gibidir.

Sahne üzerindeki oyuncu, özgün davranış biçimleri, kişisel deneyimleri ve anı belleğiyle önce kendisidir. Bu oyuncunun kendine özgü sesi, bedensel görünümü vardır. Bu durum oyuncuyu öncelikle insan olarak ele alma gerekliliğini ortaya çıkartır. "Hamlet olarak Gielgud'un ağzından çıkan sözler, Olivier ya da Guinness'inkinden biraz daha değişik anlam taşır. Bunun nedeni, oyuncuların her birinin değişik ses tonuyla, değişik vurgu ve zamanlama içinde konuşmaları değil, değişik insanlar oldukları içindir."²² Esslin, oyuncunun bu bireysel özelliklerinin, dram sanatının erotik doğasını vurguladığını belirtir ve ekler: "İnsan kişiliğinin katıksız çekiciliği kendi başına güçlü bir anlam üreticidir."²³ Sinemadaki star durumunun temelinde yatan gerçek de budur.

Bu erotik doğanın bir sonucu olarak ortaya çıkan başka bir nokta rol dağılımıdır. Kendi başlarına çekiciliği olan oyuncuların, sahne arkadaşlarıyla etkileşim içinde bulunmaları gerekmektedir. Oyuncular arasındaki etkileşim (uyum, denge), dram sanatının en etkin anlam üreticilerindedir. Dolayısıyla yönetmen rol dağılımı aşamasında, asal sanatsal kararlarından birini vermek durumundadır. Bedensel özelliklerde de hem partnerler hem oyuncu ile rol kişisi arasında ilişki önemlidir. Romeo'dan daha uzun bir Juliet ancak yorumla doğrudan ve özel bir ilişki varsa anlamlı olacaktır. Aksi takdirde bir tragedya olan bu oyunda komik öge olarak anlamı sarsacaktır.

Oyuncunun kişiliğinden kaynaklanan etkisinden sonraki aşama, oyuncunun oynadığı rolle ilişkisi ya da role dönüşümüdür. Bu dönüşümün aşamalarından biri maske arayışı da denilen fiziksel dönüşümdür. Maske;

²² Esslin, s.49.

²³ Esslin, s.49.

oyuncunun duruşlarının, jestlerinin, ses çeşitlemelerinin ve aksiyonunun toplamıdır.” Grotowski ile birlikte bir çok çağdaş uygulayıcı rolün fiziksel kesiminin iyi belirlenmesinin iç yaşamın ortaya çıkarılmasına yardımcı olacağı kanıtlanmıştır. Oyuncu fiziksel maskeyi doğru bir biçimde saptadığında karakterin duygusal dünyasını da ortaya çıkaracaktır.”²⁴

Oyuncunun kullandığı mimik ve jestler, duyguların ikonasıdır. Mimik ve jest kullanımı çoğunlukla istem dışı gösterge olarak belirir. Bu kullanımda, oyuncunun deneyimleri ve aldığı eğitimin niteliği oranında başarı sağlanacaktır. Sahnede oyuncunun fiziksel bir etkiye maruz kalmadan ağlaması, yüzünün kızarması, o oyuncunun ustalığıyla bağlantılıdır. Seyircinin mimik ve jest göstergelerini algılamaları içgüdüsel ve duygusaldır. Şaşkınlıkla göz kapaklarının açılması ya da sahnedeki çok büyük bir beden devinimi seyircide içgüdüsel bir tepkiyle karşılanmaktadır. Sinema ve televizyonda en küçük bir mimik bile yakın planda seyirciye iletilebilir. Ancak tiyatro, bu lükse sahip değildir. Bu anlamda tiyatro yönetmenine önemli görevler düşmektedir. Sahne üzerindeki nicel olarak en küçük bir göstergenin (örneğin gözlerin açılmasının) seyirciye iletilmesi ancak öteki göstergeleri bu yönde örgütleyerek gerçekleştirilebilir.

Sözcük ve ses yorumu, anlam yaratmada kullanılan önemli anahtarlardandır. Oyuncunun kendine düşen sözcükleri yorumlaması oyunun anlamıyla doğrudan ilintilidir. “Metnin yazım biçimi, onun ‘gerçek’ anlamını verecek belirliliği getirmekten uzaktır. (...) Oyuncu, bu yüzden, (bazen yönetmenin yönlendirmesiyle) metni kendine göre nasıl okuması gerektiğini bulur ve böylece metin seyirci açısından sayısız bireysel okumalara açık yeni bir ‘metin’ durumuna girer.”²⁵ Oyuncunun sözcüklere yönelik tavrındaki diğer bir değişken, ses yorumudur. Tiz ya da pes perdeleri, hızlı ya da yavaş konuşma, duraklamalar metnin yorumunu/anlamını etkileyecek faktörlerdir.

²⁴ Özdemir Nutku, *Oyunculuk Tarihi*, İstanbul, 1992, s.18.

²⁵ Esslin, s.52.

Oyuncunun sahne üzerindeki konumu ve devinimi önemli anlam üreticileridir. Yükseltelerin üzerinde duran bir kral, iktidar kavramına gönderme yapmaktadır. Aynı zamanda oyuncuların birbirlerine olan uzaklıkları, yükseklik farklılıkları, oturmaları ya da ayakta durmaları anlatımı farklılaştıracak özelliklerdir. Oyuncuların devinimleri, ikonik olarak rol kişinin ruh hali ile ilgili ipuçları verebileceği gibi oyuncular arasında etkileşim sağlayarak anlama katkıda bulunacaktır. Örneğin Georg Büchner'in "Danton'un Ölümü" adlı oyununda Danton, ağır hareket eden, "adımlarının sesinden bile rahatsız olan", eylemsiz bir kahramandır. Robespierre ise her an kurbanına saldıracak yırtıcı bir kuş gibidir. Birbirine zıt devinimlere sahip iki karakter, bu tutumlarıyla oyunun temel çatışmasını güçlendirir.

"Makyaj ve giysi, simgesel göstergelerin önemli öğeleridir."²⁶ Sinemamızın 70'li yıllarındaki sarışın kötü kadınlar, siyah takım elbiseli, pardesülü, siyah gözlüklü kötü adamlar buna en iyi örnektir. Doğu tiyatrosunda jest ve mimikler gibi makyaj, saç stili ve giysinin de simgesel anlamları yoğundur. Bugünkü tiyatrodaki makyaj ve giysi daha çok ikonik göstergedir. Rol kişinin yaşını, mesleğini, sınıfını yansıtır. Makyaj ve giysi, karakterin iç dünyası ile ilgili ipuçları verir. Bu ipuçları/göstergeler kimi zaman oyuncunun ayakkabısı üzerindeki çamur izleri kadar küçük olabilir. "Tiyatro seyircisi ilk tipik göstergebilimci Sherlock Holmes'un yeteneklerinden birazını olsun edinmelidir. Bilindiği gibi, onun, yüzdeki yaralardan, tanıştığı insanların kılıklarından, çok sayıda kesin bilgiyi çıkarma yeteneği vardır."²⁷

Bazı tiyatro kuramcıları, makyajın gereksizliğini savunmaktadırlar. Bunun gerekçesi seyirciyi aldatan bütün gereksiz öğelerden oyuncunun artırılması ve seyircinin karşısına çıplak olarak çıkmasını sağlamaktır. Aynı şekilde kostüm de bir süs değil, oyuncuya yardımcı olacak işlevsel bir gösterge haline getirilmelidir.

²⁶ Esslin, s.52.

²⁷ Esslin, s.57.

Dramın ikonik göstergesi olan oyuncu, sahne üzerindeki bütün göstergelerle ilişki içinde olmalıdır. Oyuncu; ışık, kostüm, dekor hatta rejî ile ilişki içinde olmazsa hem kendinin hem de diğer göstergelerin işlevini/varlığını çürütmüş olur.

Dramatik bir gösterimde, göstergeler, zaman ve mekan sınırları içinde eylemli bir hale dönüşmektedirler. Bir gösterge olarak oyuncu, oyuncunun kullandığı göstergeler ve diğer görsel-işitsel göstergeler oyunun yapı ve anlamını oluştururlar. Bütün bu göstergeler bağımsız değil, fakat doğrudan ya da diyalektik bir ilişki içerisindedirler. Göstergelerin, ortak anlama yönelmesindeki koordinasyonu yapma görevi yönetmene yüklenmektedir. Ancak tiyatronun temel ögesi olan oyuncu, göstergeler öbeğinin merkezinde yer almaktadır, bütün göstergeler, oyuncuya/oyunculuk sanatına hizmet etmektedir. Böylece dram sanatı kendi evrenini yaratıp seyircisini de bu evrenin içine çekebilir.

4. Görsellik ve Tasarım

Antik Yunan ve öncesinde oyun alanı, doğanın içinde yer alıyordu. Ayrıca tapınak ve sunakların doğal dekorları atmosferi doğrudan belirliyordu. Ortaçağda durum pek farklılık göstermemiş, genelde dini mekanlar ve sokaklar doğal dekor olma özelliklerini korumuşlardır. Barok dönemde operanın ortaya çıkmasıyla dekor kavramı ön plana çıkmıştır. Operanın çok fazla olay içermesi bakımından zengin bir dekora gereksinim duyulmuştur. Rönesans dönemi saraylarında gerçekleştirilen eğlencelerde dekor harikaları yaratılmış, mask adı verilen saray eğlencelerinde donanmanın batışı temsil edilmiş ve sahnede meleklerin uçmasını sağlayan makineler kullanılmıştır. 18.yy.'ın sonunda dekorda sadelik hakim olur. 20.yüzyılın başında ise gerçekçilik seçici bir şekilde hayat illüzyonunu yaratmaya çalışır. Modern tiyatro ise görsellik ve

tasarım anlamında birbirinden ayrı birçok tez ileri sürer. Özetle görsel tasarım her dönemde tiyatronun önemli bir göstergesi olmuştur. Bazı dönemlerde algılananın aksine, dekor, bir süsleme aracı değildir.

Dekorun birinci görevi, sahnede oyuncunun hareket edebileceği (oyunun yorumuna göre) alanı, başka bir deyişle altyapıyı yaratmasıdır. Dekorun bu anlamda gerçekleşmesi, oyuncuların sahneye giriş açılarını belirler ki bu da oyunun anlamıyla doğrudan ilişkilidir. Ayrıca giriş ve çıkışlarda zamanlamanın oluşması dekor planı ile yakından ilgilidir.

Dekorun temel görevi ise bilgi verici, atmosfer yaratıcı olmasıdır. Bu nedenle de tiyatro sahnesinde dekor, ikonik bir göstergedir. Oyunun geçtiği mekan, dönemi, karakterlerin toplumsal özelliklerini yansıtar. Epik ya da yarı soyut dekorda bir ev, sadece bir kapı ya da pencereyle gösterilebilir. İkonaların stilize de olabildikleri gözönüne alındığında, dekorun ikonik olma özelliğinin zedelenmediği görülür.

Kimi oyunlarda (ki en başarılı örnekleri Shakespeare oyunlarıdır), atmosferin yaratılmasında seyircinin imgelemi harekete geçirilir. Oyuncunun mekan ya da olayı sözsöz betimlemesiyle, seyirci imgeleminde atmosferi yaratır. Macbeth'in işaret ettiği hayali hançeri, seyirciler de görmekteyiz artık.

Öteki tasarım sanatçıları gibi dekoratör de başta yönetmen olmak üzere, bütün tiyatro çalışanlarıyla ve oyuncularla ortak çalışma içinde olması gerekmektedir. "Oyuncularla ortak çalışması güçleşen dekoratörün tarihsel tablolar yapan bir ressamdan farkı kalmaz; öyle bir ressam ki, çeşitli mobilya ve aksesuar parçalarını çizer yalnız, bir başka ressamın üzerine kendi kişilerini oturtacağı sandalyeleri, bir başka ressamın kendi çizeceği ellere tutuşturacağı kılıçları tuvale geçirir."²⁸

²⁸ Bertold Brecht, (Çev: Kamuran Şipal), *Oyun Sanatı ve Dekor*, İstanbul, 1994, s.74.

“Modern yönetmenin ortaya çıkışıyla birlikte, oyun alanını biçimlendirmede modern teknolojinin (hidrolik aygıtlar, elektrik ışıklaması) potansiyeli de anlaşılmıştır. Meiningen Dükü’nden Gordon Craig’e, Adolphe Appia’dan Terence Gray’e kadar, bu tasarımcı ile yönetmenin büyük ilgisini çekmiştir.”²⁹ Oyunlarda teknolojik araçlar, anlamın ve atmosferin sağlanmasında yardımcı araçlar olarak kullanılmıştır. Ancak gözardı edilmemesi gereken bir nokta vardır ki o da Rönesans tiyatrosunun, saray masklarıyla bu ihtişama yenik düştüğüdür. 20.yüzyılın başında da aynı eğilim görülmektedir. Fütürizm akımının makineye övgüye dönüşmesi, tiyatro sanatının özündeki insancılığa balta vurmuştur. Bazı kuramcılar oyuncuya “üstün kukla” gözüyle bakmışlardır. Günümüzde de -özellikle Amerika’da- teknoloji sahnede insanın önüne geçmekte ve sözde bazı tiyatro akımları tiyatro sanatının sonunu hazırlamaktadır. Sahnede teknolojik gelişmeye karşı, “Öteki Tiyatro” yalınlaşmış ve tiyatronun özündeki törensi atmosfere dönmeyi tercih etmiştir.

Bu noktada bir tiyatro göstergesi olarak dekorun/görsel tasarımın başarılı kullanımına örnekler göstermek yararlı olacaktır. Peter Brook’un Çehov’un Vişne Bahçesi yorumunda, sahnenin bir bölümüne kurduğu oyuncak tren ve oyuncuların bu trenle olan ilişkileri, rol kişilerinin özlemlerini yalın ve çarpıcı bir şekilde gözönüne getirir. Buldukları çiftlikten istasyona kadar gitmek için bile güçleri olmayan bu kahramanlar; taşra, Moskova, Avrupa’dan - özellikle Paris’ten- oluşan içiçe geçmiş halkaların en küçüğünde sıkışıp kalmışlardır. Bu ustaca tasarım aynı zamanda ironik bir “boyutlarla oynama” örneğidir. Oyuncak trenle oyuncular arasındaki tersine ebat farkı bir uzaklık ifadesidir de.

Başarılı bir başka tasarım örneği, Mehmet Ulusoy’un Dostlar Tiyatrosu’nda yönettiği Sevdalı Bulut adlı oyunda görülmektedir. Sahne

²⁹ Esslin, s.59.

üzerinde kullanılan variller, oyuncuların ilişkileriyle farklı nesnelere gibi kullanılmaktadır. Kimi zaman bir sistemin çöküşünü anlatan variller, başka bir sahnede doğuşu ya da aşkı anlatabilmektedir. Böylece bir gösterge olarak dekor, farklı biçimlerle farklı göndergeler üretebilmektedir.

Aksesuarlar da görsel tasarım malzemeleridir. Atmosfer oluşturmada ve oyun kişilerinin durumları konusunda önemli ipuçları taşırlar. Ayrıca aksesuar simgesel gösterge olarak göndermelerde bulunabilir. Örneğin “(...) oyuncunun takacağı tacın göndergesi, ister istemez, dış dünyadaki herhangi bir taçtan çok “krallık” kavramı olacaktır.”³⁰

Tiyatro sanatındaki önemli göstergelerden biri de ışıklamadır. Işık, görsel gösterge olarak kullanılmaktadır. Işık, gündüz ile geceyi, güneşli havayla kapalı havayı göstererek ikonik bir öğe olarak kullanılabilir. Kahramanın ruhsal halini, aksiyonda başlayan kötü olayları ya da ülkenin karanlığını anlatan ışık kullanımları birer simge oluşturmaktadır. Bu tür kullanıma en klasik örnek Shakespeare’in Kral Lear adlı oyunundaki fırtına sahnesidir. Ayrıca yönetmenin uygulamak istediği yer/nokta (ki bu sinemada genellikle kamera hareketleriyle belirtilir) özel ışıklandırma ile ön plana çıkartılabilir, işaret edilebilir. En basit olarak takip ve renkli ışık kullanımıyla gerçekleştirilen bu yöntem bir indeks örneğidir.

Renk, ışıklamayla ortaya çıkan tasarım öğelerindedir. Rengin üç ana niteliği vardır:

- 1-Rengin cinsi (adı)
- 2-Rengin niteliği
- 3-Rengin şiddeti

Rengin bu ana özellikleri, sahne üzerine kullanılacak tonu, değeri ve keskinliğinin ölçülmesinde yardımcı olur.

³⁰ Çamurdan, s.41.

Renk kullanımının, simgesel gönderge özelliği olmasının ötesinde psikolojik değerleri ve anlamları vardır. Örneğin, sarı; gençliği ve büyüme çağını telkin etmede kullanılır, mavi manevi duygular yaratır. Yeşil ise, tüm bitki dünyasının çağrışımından dolayı tazelik, huzur, gençlik, saf yüreklilik, serin berraklık duyguları yaratır. Bu anlamda gerek kostümdeki gerekse sahnedeki temel renklerin seçilmesi seyircinin içgüdüsel algılamasını etkileyecektir.

Tasarım öğelerinin en önemlisi çizgidir. Çizgi doğada, iki alanın kavşak noktası olarak yer alır, bu alanlar arasındaki sınırları belirler. Dekor tasarımında, çizginin çizgisel ve uzamsal boyutlarıyla atmosfer yaratılır. Örneğin yumuşak kıvrılan çizgiler dinlendiricidir, keskin açılı çizgiler ise gerginlik yaratır. Bir anlamda deiktik sayılabilecek çizgiler, doğrudan seyircinin içgüdüsel algılamasına yöneliktir.

Görülüyor ki görsel tasarım, seyirci üzerinde sosyolojik ve psikolojik etkileri bulunan ve oyunla doğrudan ilintili olan bir gösterge sistemidir. Dekor, aksesuar, ışıklama gibi öğeleri içine alan bu gösterge sistemi; dramın diğer gösterge sistemleriyle işbirliği içinde olduğu sürece işlevsel olabilir. Bu da tasarım sanatçısı, oyuncu ve yönetmen arasındaki uyumlu çalışmayla mümkündür.

5. Sözcükler

Tiyatro sanatını diğer sanatlardan ayıran bir özellik, seyirciyle anlık bir eylemin paylaşımıdır. Bu canlı iletişim son bulduktan sonra geriye kaydedilir hiç birşey kalmamaktadır. Son zamanlarda oyuncuların otobiyografilerinin basılmasıyla bu boşluk biraz da olsa giderilmeye çalışılmaktadır. Ancak dramatik gösteriden arda kalan tek şey metindir. Basılı bir oyun metni yüzyıllarca korunabilir, tekrar sahnelenebilir, yorumlanabilir. Bu yüzden bazı eleştirmenler ve bilim adamları tarafından metin, dram sanatının temeli

sayılmaktadır. Oysa unutulmamalıdır ki sözcükler ancak aksiyonlarla anlamlandırılabilir. Yazılı metin her sahneleniş farklı bir okuma, yorumlamadır. Dolayısıyla metin tarihi ve yazınsal değerleriyle dramın önemli bir ögesidir, fakat dramatik gösteri kavramını tam olarak karşılamamaktadır. Metnin kalıcılığı, çeşitli dönemlerde yeniden canlandırılma olanağını getirmiştir. Örneğin Aiskhylos'un yazdığı oyunlar 2000 yılı aşkın bir süredir sahnelenmektedir.

Metin kavramına açıklık getirmesi itibarıyla, Roland Barthes'in bu konudaki yorumlarına değinmek yararlı olacaktır:

“Metin, bu sözcüğe vermeye çalıştığımız modern, güncel anlamıyla temel olarak yazınsal yapıttan ayrılır: Estetik bir ürün değil, anlam aktarıcı bir kaygıdır;

bir yapı değil, bir yapılanmadır;

bir nesne değil, bir çalışma ve bir oyundur;

aranıp bulunması söz konusu olan bir anlamla yüklü kapalı bir göstergeler bütünü değil, hareket halinde izlerden oluşmuş bir oylumdur;

Metin aşaması anlam(lama) değil ama terimin göstergebilimsel ve psikanalitik anlamıyla Gösteren'dir.”³¹

Bir tiyatro metnini iki aşamada inceleyebiliriz: Asal metin, alt metin. Asal metin, oyuncuların sözcüklerinin yer aldığı bölümdür. Alt metin, sahne açıklamalarıdır. Alt metin, sınırlı olarak yazılı metinde yer almaktadır. Giriş-çıkış, mekan, zaman tarifleri bunlar arasında yer almaktadır. Çağdaş tiyatrodaki yönetmen, tasarımcı ve oyuncular özgün alt metin oluşturma peşindedirler, bu da yorumlama yeteneğiyle bağlantılıdır. Televizyon ve sinema senaryolarında, alt metin ile asal metin içiçe geçmiştir. Bu yüzden televizyon ve sinema senaryolarının okunması haz vermez, edebi değildir.

“Dramatik yapıttın metni, doğal olarak, çok sayıda anlam üreten ögeyi kapsar. Sözcüklerin her birinin asal sözlük anlamı vardır; bunların sözdizimsel

³¹ Barthes, s.15.

anlamı, ‘gerçek’ yaşamın koşullarına ilişkin anlamları, kısaca günlük yaşamda konuşmanın ilettiği tüm anlamlar bu sözcüklerdedir.”³² Metin biçemi de anlam üreten bir yapı sayılmaktadır. Metin konuşma, düzyazı ya da ikisinin karışımı olabilir. Asal metinde yazılı, oyuncuların kullandığı sözcükler, rol kişisi hakkında bilgi edinmemize yardımcı olur. Tıpkı diğer ikonik göstergeler (kostüm, makyaj) gibi, kişinin mesleki, ulusal, sınıfsal yapısı hakkında ipuçları verir. Shakespeare, rol kişilerini sınıfsal yapılarına göre çok farklı konuşturarak sahnede bu anlamda bir gerçeklik yaratırdı. Kimi zaman da oyunun temel, felsefi cümlelerini örneğin bir mezarcının ağzından bize aktarır. Modern tiyatronun başlangıcındaki temel isimlerden sayabileceğimiz Büchner de, Danton’un Ölümü adlı oyununda, bir fahişeyi (Marion) bilgece konuşturmuştur.

Asal metindeki diyalog yapısının oyun içinde ayrı bir önemi vardır. Diyalogun tartımı, duraklar, sessizlikler alt metni oluştururlar. Karakterler arasındaki konuşmalar farklı anlamlar içerir ve aşamalı olarak seyircinin durumu algılamasını sağlarlar. Örneğin metresiyle birlikte gördüğümüz oyun kişisi bir sonraki sahnede örnek aile babası olarak ahlak üzerine bir söylev verebilir. Örnekten de anlaşıldığı gibi önemli olan tek başına sözcük değil, sözcüklerin hangi aksiyon içinde söylendiğidir. Aksiyonun sözcükler üzerinde belirleyici bir rolü vardır, onları yönetir. “Oyundaki karakterin konuştuğu sözler, okudukları gibi kabul edilmemelidir (...) ileri sürülen bir şey sonra gelen olaylarla kanıtlanır ya da inandırıcılığını yitirir. (...) İki karakter birlikte kahve içiyorlarsa oyunun dramatik olması, kahvelerin birinin ya da her ikisinin zehirli olduğunu seyircinin bilip bilmemesine ve karakterlerden birinin ya da her ikisinin bunu bilmemesine bağlıdır. Karşılıklı kahve içenlerin konuşacakları ancak havadan sudan olabilir.”³³ Görüldüğü gibi önemli olan tek başına sözcükler değil, sözcüklerin söylendiği ve seyirciyi de kendine ortak eden durumdur.

³² Esslin, s.67.

³³ Esslin, s.70.

Usta oyun yazarı Harold Pinter'in oyunlarındaki temel izlek; sözcükler, susuşlar ve sesler üzerinedir. Pinter, sözcükleri iletişim kurmak için değil, yalan söylemek için kullandığımız araçlar olarak görmektedir. Kişi sözcüklerle kendini saklar, konuşarak hiç bir şey çözümlenmez. Pinter, kişinin gerçek kimliğinin izlerinin susuş anlarında olduğu sonucuna varmaktadır. Gerçekten de oyun kişileri asal düşüncelerini sözcüklerle değil, gelişen aksiyondaki durum ve tavırlarıyla belli ederler. Alt metnin temel kavramlarından olan karakterin asal düşüncesi, göstergeler arası ince ilişkileri çözme sanatında ustalaşmış izleyici için anlam kazanır. Kısaca, sözcükler ancak içinde buldukları durum ile ilişkilendirildiklerinde anlam kazanırlar, var olurlar.

Birçok oyunculuk eğitimi modelleri de sözcüklerden önce durumlara yer verirler. Eğitimin ilk aşamasında istenen, durumu çeşitli eylemlerle yaratmaktır. Sözcükler en az sayıda kullanılmalıdır. Bu çalışmalar oyuncunun ifade etme yeteneğini güçlendirmektedir.

Günümüzde temel bir dil sorunu yaşanmaktadır. Sözcükler, klişe işaretlere dönüşmekte ve içleri boşalıp karşılığı olan anlamlarla örtüşmemektedirler. Temel konuşma bozukluklarından "atlamanın" nedeni de budur. (Örneğin nasılsınız demek yerine nassınız) Aynı hata kutsal kitap metinlerinin okunmasıyla ulusal marşlarda da görülmektedir. Sözcükler ve sözcük grupları ses klişelerine dönüşmekte ve anlamları yeniden üretilmemektedir.

Yazılı metin okunurken zaman ve süreklilik anlamında belirli bir sınırlama yoktur. Okuyucu metni, istediği mekanda ve zaman aralığında okuyabilir. Okumasına, sürdürmek ya da sürdürmemek üzere ara verebilir. Tiyatro gösterimi ise başladığı andan itibaren, planladığı mekan ve zaman içinde sona doğru kesintisiz ilerler. Geriye dönüş ve tekrarlamaya olanak yoktur, ta ki ikinci bir gösteriye kadar. Müzik sanatında da durum farklı değildir.

6. Müzik ve Ses

Dram ve müzik sanatlarının doğuşunu birbirinden kesin çizgilerle ayırmak imkansızdır. Tiyatro sanatının ortaya çıkış biçimleri; ritüeller, danslar, ilahiler ve destanların okunmasıdır. Bütün bu biçimlerde müzik temel bir ögedir. Doğu'da da durum pek farklı değildir. Şamanlar kötü ruhları kovmak için önce davul çalarlardı. Bu yüzden müzik, dramatik gösteride her zaman önemli bir rol oynamıştır. Antik Yunan tragedyasında ve eski komedyada koronun lirik şiirlerinin şarkı ve dans olarak uygulandığı bilinmektedir.

Tiyatroda müzik, atmosfer ve karakterin asal düşüncesine yönelik önemli ipuçları vermesi bakımından (alt metin çözümlemesi anlamında) temel göstergelerdendir.

Shakespeare'de şarkılar, aksiyonun akışını bir an için keser ve temel duygunun vurgulanmasını sağlar. Ophelia'nın intiharında önce çılgınlığı ve acısı, söylediği şarkılarla vurgulanır. Sinemada müzik sürekli fon oluşturarak atmosferin algılanmasına ve anlamın daha güçlü vurgulanmasına hizmet eder. Tipik örnekleri gerilim filmlerinde görülmektedir. Brecht ise müziği, aksiyonun kesilmesini ve oyuncunun rolden çıkmasını sağlayan bir yabancılaştırma etmeni olarak kullanır. Böylece müzik, anlamın desteklenmesini değil, söylenenlerin tersinlemesine yönelik bir yorumunu sağlar. Seyircinin özdeşleşmesini engeller.

Tiyatro sahnesinde ses kullanımını iki aşamada inceleyeceğiz: Birincisi oyuncunun kullandığı sesler (nidalar), ikincisi doğal ya da elektronik efektler.

Karakterin asal düşüncesini sözcüklerle ifade etmediğini belirtmiştik. Susuş anlarının dışında bazı nidaların da oyunun alt metni hakkında izleyiciye mesajlar vereceği gerçektir. Hırıltılar, inlemeler, haykırışlar, iç çekmeler kimi zaman durumu sözcüklerden hatta cümlelerden daha iyi ifade eden seslerdir. "Ses; kendini kolayca kesitlendiren, eklemleyen, inceltip kalınlaştıran, alçaltıp

yükselten, uzatıp kısaltan, sınırsızcasına değişik biçimlere sokan, fiziksel olarak başka bireylere ileten ses örgenlerimiz yardımıyla kolayca işlenebildiğinden bir iletişim dizgesinde kullanılmaya son derece elverişlidir.”³⁴ Sınırsız perde ve tondaki sesi, tiyatronun en dürüst ve etkin araçlarından biri sayabiliriz.

Efekt olarak ses, tiyatro sanatının her dönemde kullandığı ve genel olarak ikonik sayabileceğimiz işitsel ikonlardır. İlk dönemlerde metal levhaların sallanmasıyla elde edilen gökgürültüsü, şimşek sesi gibi işitsel ikonalar, teknolojinin ilerlemesiyle bilgisayar diskleri aracılığıyla sağlanır duruma gelmiştir. Özellikle sinemada işitsel efekt, üstün kullanımlara ulaşmıştır. İşitsel efektin doğal ya da teknik kullanımı biçem açısından bir tercihtir.

Ses efektleri, ikonik olabildikleri gibi simgesel olarak da kullanılabilirler. Örnek olarak: “(...) sinemada ölen kişinin yürek atışlarıyla saat tiktaklarının birleştirilmesi”³⁵ gösterilebilir. Çehov’un Vişne Bahçesi’nin sonundaki balta sesleri de, sadece bir ağacın kesilmesinin işitsel ikonası değil, aynı zamanda bir dönemin son bulmasının, yıkılmasının simgesidir.

7. İzleyici, Yapı ve Anlam

Hangi tür biçimde yapılıyor olursa olsun, ya da hangi ideolojik kaygı duyulursa duyulsun, tiyatronun hedefi her zaman için seyirci olmuştur. Yönetmen ve bütün tiyatro sanatçıları (hatta yazarlar da) seyircinin ilgisini çekmeyi amaçlamalı ve bu ilgiyi sonuna kadar korumalıdır. Seyirciyi tiyatro sanatının odak noktasına koymak yanlış olmayacaktır.

Seyircinin odak olduğuna inanan “Bernard Dort, XX.yüzyılın ikinci yarısında -başta Fransa olmak üzere- Avrupa ülkelerinde izlenen yeni tiyatro düşüncesinin doğuşunu, tiyatro seyircisinin nicelik ve niteliksel olarak

³⁴ Pierre Guiraud, (Çev: Prof.Dr. Mehmet Yalçın), Göstergebilim, Ankara, 1994, s.9.

³⁵ Esslin, s.74.

gelişimine bağlar.”³⁶ Modern tiyatro, seyirciyi etkin kılmanın yollarını arar. Bu arayış doğrultusunda, özellikle oyuncu-seyirci ilişkisini uzamsal anlamda etkileyecek yapısal yenilikler arar. Sahne öğelerinin (göstergelerinin) algılanıp yorumlanması seyircinin işidir. Bu algılama ve yorumlama eyleminde başarının sağlanması, başta yönetmen olmak üzere tiyatro sanatçılarının titiz çalışmasıyla mümkün olacaktır.

Dramatik gösteri boyunca, seyirci gösterge ve mesaj bombardımanına uğrar ve kendilerinden bunları anlamaları/anlamlandırmaları beklenir. Metnin seyirci tarafından çözümlenmesi “her seyircinin bu tekli göstergeleri ve gösterge sistemlerini algılama ya da ‘çözme’ kapasitesine ve ‘yetisi’ne bağlı olduğu kadar, onun ‘her şeyi algılamak’ için yeterli dikkati vermeye hazır olmasına da bağlıdır.”³⁷ Asgari çözümlenme, genelde sunulan düşün ve duygu birliği temelini sağlar. Başka bir deyişle “oyunda ne oluyor?” sorusuna yanıt verecektir. Seyirci arasında bu sorunun yanıtını veremeyecek olanlara da her zaman rastlanmaktadır. Asal olarak seyircinin dikkatsizliği ve ilgisizliğinden kaynaklanan bu sorun, tiyatro uygulayıcılarının bir başarısızlığı da olabilir.

Seyircinin oyuna gelmesini sağlayan temel itki, iyi vakit geçirme isteğidir. Tiyatronun asal görevi ve yapısal ilkesi eğlendirmek olmalıdır. “Tiyatro, insanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olayların canlı betimlemelerinin eğlendirme amacıyla oluşturulmasıdır.”³⁸ Bu itki sonucu oyuna gelen seyirciye bazı görevler düşmektedir. Görevlendirmeyi gizli olarak gerçekleştirecek tiyatro uygulayıcılarıdır. Çünkü tiyatrodaki seyirci tüketici değil, katılımcı olmalı, sünger durumundan eleştirel tanık durumuna geçmelidir.³⁹

³⁶ Çamurdan, s.51.

³⁷ Esslin, s.104.

³⁸ Bertolt Brecht (Çev: Ahmet Cemal), *Tiyatro İçin Küçük Organon*, İstanbul, 1993, s.25.

³⁹ Çamurdan, s.52.

Etkiyi ve anlamı yaratan seyircinin imgelemidir. Dolayısıyla vakit geçiren yalnızca gösteri ve onun eğlendirici olması değildir. Gerçek haz alma, gösterinin anlamıyla gerçekleşir.

Tiyatro sanatçılarının başarısı, seyircinin kendisine sunulan göstergeleri algılamasında ve anlamasında yatar. Göstergelerin genellikle evrenselliği yoktur. Bir kostümden ya da aksesuardan anlam üretebilmemiz ancak onun kültürümüzdeki yerini bilmemizle mümkün olacaktır. “Günlük yaşamda etkin bir biçimde kullandığımız, ya da edilgen bir biçimde sezdiğimiz göstergelerin çoğu kültüre bağımlıdır.”⁴⁰ Kültürlere göre güzellik anlayışları, renklerin sembelleri, kostüm anlayışları farklı farklı olacaktır. Seyirci de ancak kendi kültürünün göstergelerini algılayıp anlamlandıracaktır.

Seyirci için başka bir temel nokta da dram kültürüne sahip olmasıdır. Bundan seyircinin tiyatro teknikleri ve tarihi bilmesi kastedilmemektedir. En azından seyircinin, tiyatro alışkanlığı ve “eleştirel tanıklık” yeteneğine sahip olması gerekmektedir.

Seyircinin kültürel ve geleneksel kavramlara bağımlılığının yanısıra kişisel özellikleri vardır. Her seyirci dramatik gösteriyi farklı okuyacaktır. Bunda mesleki yaşam, deneyimler, sınıfsal ve sosyal roller etkilidir. “Miller’in Satıcının Ölümü (Death of Salesman) oyununu gören bir satıcı, New England’ın satış açısından çok zor bir bölge olduğunu belirtmiştir.”⁴¹

Seyircinin sahne üzerindeki göndermeleri bilinçli açıklamaları ve anlam üretmelerinden çok farkında olmadan algılamalarına daha sık rastlanır. Göstergeler doğrudan seyircinin ruhsal yapısına, bilinçaltına yönelerek atmosferi, karakterin kişilik özelliklerini belirler. Bilinçaltı yoluyla algılanan göstergeleri ve bunun gücünü bilen tiyatro sanatçıları, bu konu üzerinde titizlikle durmalıdır.

40 Esslin, s.114.

41 Esslin, s.121.

Sahne üzerinde kullanılan göstergeler, zaman ve mekan içinde birleşerek yapıyı meydana getirirler. Yapıların da birleşmesiyle daha karmaşık dokular ortaya çıkar. Bir dramatik gösterinin başarıya ulaşabilmesi için, -resim sanatında olduğu gibi- bütün göstergeler tek tek alınmalıdır. Alınan göstergelerin işlevleri ve nerede ve nasıl kullanılacakları dikkatlice saptanmalıdır. Yönetmen, bir gösteride, hangi göstergelerin, ne tür bir etkileşime gireceklerine karar vermelidir. Örneğin görsellik ya da sözcüklerin ön plana alınması gibi anlam üreten sistemlerde kimi zaman hangisinin baş rolde olacağına karar verilmelidir.

Oyunun tamamında ya da uzun zaman kesitlerinde kullanılan göstergelere anahtar göstergeler denilmektedir. Oyunun biçimi ve türü bu anahtar göstergelerle doğrudan ilişkilidir. Örneğin sahne geçişlerinde ya da zaman atlamalarında müzik kullanılıyorsa bu oyun ve seyircinin algılanmasında bir anahtar gösterge oluşturmaktadır. Bir dramatik gösterinin şiirsel dille başlaması ve aynı şekilde sürmesi anahtar gösterge olmaktadır. Bu tür anahtar göstergeler yapının oluşmasında, oyunun komedi, ya da tragedya olduğunun anlaşılmasında ipuçları oluşturmaktadır. Yönetmen, oyunun hangi türde olacağına karar vermede hangi yöntemi kullanırsa kullansın, bu kararını ancak öteki gösterge sistemlerini işletecek anahtar anlam üreticilerin hangisinin gerekeni sağlayacağını saptadıktan sonra verebilir. Böylece yönetmen, tragedyanın mı yoksa komedyanın anahtarıyla mı uğraşacağına karar vermeli ve sonra da bu kararını, gösteri türünü somutlaştırmakta kullanmalıdır. Anahtar göstergeler, toplumun temel anlayışıyla uyumlu olmalıdır. Toplumsal uzlaşmalar, anahtar göstergelerin seçiminde başvuru noktası olmalıdır.

Gösteri süresi ilerledikçe, gösterge ve gösterge sistemleri içiçe geçmeye ve birbirlerine tutunmaya başlarlar. Çok sesli ve diyalektik bir biçimde göstergeler birbirlerini etkilerler. Göstergelerin işlevi, bu karmaşık örgünün seyircinin belleğinde bıraktığı izle orantılıdır. Bir başka önemli anlam üretici

oyunun tartımıdır. Anlam üreten yapıların tartımı ve çeşitliliği, seyircinin dikkatini tutmayı sağlamaktadır. Ayrıca konsantrasyonu da yoğunlaştırıp rahatlmasını sağlayan tartım ve çeşitliliği, oyunun anlamının algılanmasını sağlar.

Anlamlama sürecini şöyle özetleyebiliriz: Göstergeler birleşerek yapıları oluşturmaktadır. Yapılar da kendi aralarında birleştiklerinde dokular ortaya çıkmaktadır. Dokular ise üst düzey anlam üreticileridir. “Gösterinin herhangi bir anında göstergelerin algılandığı işlem, ‘liflerin’ ve yapıların gösteri süresi içinde, birbirine örülmeleri ya da bu liflerin dokuları, her seyircinin belleğinde bıraktıkları ize bağlıdır.”⁴²

⁴² Esslin, s.93.

İkinci Bölüm

NAZIM HİKMET'İN KUVAYİ MİLLİYE'Sİ ÜZERİNE BİR SAHNELEME ÇALIŞMASI

Nazım Hikmet Ran'ın Yazdığı Kuvayi Milliye⁴³, bir başlangıç ve sekiz bâptan oluşan bir destan, bir ırmak şiirdir. Ran'ın 1939-1941 yılları arasında, Bursa ve Çankırı hapisanelerinde yazdığı eser, Kurtuluş Savaşı Destanı adıyla ilk kez yayınlanmıştır. Ancak bu baskıda bir çok hata bulunduğu için eser düzeltilip Kuvayi Milliye adıyla tekrar basılmıştır. Bu ırmak şiirden bazı bölümler ve kişiler ayrıca şairin Memleketimden İnsan Manzaraları adlı eserinde de kullanılmıştır.

Kuvayi Milliye, Türk ulusunun, işgalci devletlere karşı, Mustafa Kemal önderliğinde, 19 Mayıs 1919'da başlayan ve 9 Eylül 1922'de İzmir'in alınışına kadar olan süreçteki ulusal mücadelesini anlatmaktadır. Her bâpta genel bir tarihsel görünüm sunulduktan sonra yaşamış ya da yaşaması muhtemel olan kişilerin öyküleri anlatılmaktadır. Bu öyküler kimi zaman yazarın, kimi zaman kahramanın ağzından anlatılmakta ayrıca karşılıklı konuşmalara da yer verilmektedir.

Araştırmamız ve sahneleme çalışmamızda göstergebilimi yöntem olarak kullanacağımız için şairin hayatı ve sanatı, metnin konu alındığı dönem

⁴³ Nazım Hikmet; Kuvayı Milliye, İstanbul, 1965, s.91.

araştırmaya dahil edilmeyecektir. Çünkü göstergebilimsel yöntem, metin ve gösteri aşamasında var olanın dışında dayanakları dikkate almamaktadır.⁴⁴

Kuvayi Milliye adlı metnin göstergebilimsel olarak sahneye uygulanması Eskişehir Tiyatora Kumpanyası'nda gerçekleştirilecektir. Bir grup Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro Oyunculuğu Bölümü mezununun kurduğu Eskişehir Tiyatora Kumpanyası, 1994 yılı itibarıyla profesyonel olarak tiyatro yapmaktadır. Bu tiyatronun seçilmesinin temel nedenleri, oyuncularının profesyonel eğitim almış olmaları ve Eskişehir'de ve bütün Anadolu'da seyirci karşısında sınanabilir olma avantajıdır.

Bu çalışmada Kuvayi Miliye'nin uygulama alanı olarak seçilmesinin iki temel nedeni bulunmaktadır:

1-Günümüz tiyatrosu biçim ve içerik yönünden arayış içindedir. Tiyatronun özgürlüğünü engelleyecek her kavram ve öge artık sahneden aşağıya indirilmektedir. Tiyatro sanatında yorum önemli bir kavram haline gelmektedir. Kullanılan başka bir yöntem de sahnelenmek için yazılmamış metinleri alıp özgürce sahne diline aktarmaktır. Bunun son ve en başarılı örneği Mehmet Ulusoy'un yönettiği, Dostlar Tiyatrosu'nun oynadığı Simyacı adlı oyundur. Bu yöntemde; monologlar, diyaloglar ve oyunda kullanılacak bütün göstergeler oyunun yaratıcılarının (yönetmen, tasarım sanatçıları ve oyuncular gibi) elinde olmaktadır. Bu yüzden büyük bir şair olan Nazım Hikmet'in Kuvayi Milliye adlı ırnak şiiri özgür bir yaratı alanı oluşturmaktadır. Şair metni sahnelenmesi düşüncesiyle yazmadığı için, metin dışı sahneleme uyarıları yapmamıştır. Metnin temel aksiyonuna ilişkin ipuçlarını dizelerin içinde aramak doğru olacaktır. Ayrıca yorumla birlikte bir alt metin oluşturacaktır. Kuvayi Milliye, aktarılmak istenen anlam doğrultusunda tiyatronun göstergelerinden yararlanılarak özgürce sahneleme olanağını içinde taşımaktadır.

⁴⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz: s.11.

2-Eserin konu aldığı dönem Türk ulusunun çok iyi bildiği ve haklı bir savaşımı anlatan bir süreçtir. Kurtuluş Savaşı, topraklarımızı işgalci devletlere kaptırmamak için yaptığımız ve sonuç olarak bizi Cumhuriyet Türkiye'sine ulaştıran bir savaştır. Ülkemizde son yıllarda, laiklik ve özelleştirme gibi bir çok konuda tartışmalar yapılmaktadır. Ayrıca süngülerle savunulan ülkemiz, 1950'den beri yabancı sermayeye peşkeş çekilmektedir. Yine son yıllarda büyüklü küçüklü Türk şirketleri ayakta kalmanın yolunu yabancı şirketlerle 'evliliğe' bağlamaktadır. Bütün bu olaylar ülkemiz ve ekonomisi için yüzkızartıcıdır. Ülkemizde bugün yaşanan bu sapmaları Kurtuluş Savaşı günlerinde de görüyoruz. 1918-1922 yılları arasında yaşayan yobazlar ve mandacılar bugün hala aramızdalar. Sorunların en büyüğü de bu anlamda tarihte yaşadıklarımızı unutmamız, toplumsal belleğimizi yitirmemizdir. Dolayısıyla Kuvayi Milliye adlı metinle bugün yaşadığımız sorunları tarihselleştirerek tekrar eleştirebiliriz. Özellikle Kuvayi Milliye'yi uygulama çalışması olarak seçtiğimiz tarihteki ülkemiz politik dengelerine baktığımızda (1996 yılının ortaları ki bu da Refahyol hükümetinin ilk aylarıdır), ulusal tarihimizi yeniden gözden geçirmemiz gerekliliği sonucu ortaya çıkmaktadır. Kuvayi Milliye adlı eserin seçilme nedeni, tarih dersi vererek değil, sanatsal bir çalışmayla ülkemiz tarihi açısından yaşamsal önemi olan bu konuların tekrar vurgulanması ve düşünülmesidir.

1. Amaçlanan Yorum ve Sahneleme Yöntemleri

“Yirminci yüzyıl tiyatrosunun en belirgin eğilimi, yazarlıkta, sahneye koyuculukta, oyunculukta ve tiyatro gösterisine katılan bütün yardımcı sanatlarda yeni anlatım olanakları aramak ve bunları cesaretle denemek olmuştur.”⁴⁵ Bu deneyler şüphesiz salt biçim kaygılarından

⁴⁵ Sevdâ Sener. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Eskişehir, 1991, s.275.

kaynaklanmamaktadır. 2.Dünya Savaşından sonra insanların inançlarını yitirmeleri, insanı yoksullaştırarak büyüyen teknoloji ve beraberinde getirdiği yabancılaşma, toplumsal ilişkileri ve dolayısıyla sanat biçimlerini derinden etkilemiştir. Fütürizm gibi makineyi ve makineleşmeyi öven sanat akımları ortaya çıktığı gibi bunlara tepki olarak sanatta farklı arayışlara da gidilmiştir. Bu anlamda tiyatrodaki bazı öncüler, tiyatronun ritüel yanına ağırlıklı olarak eğilmişlerdir ve sahneyi yalınlaştırarak insanı ön plana çıkartmışlardır. Bu düşünce Artaud ve Grotowsky'nin ortak özelliği olmuştur.

Türk toplumu, üretim ilişkileri ve gelenekleri açısından ve kapitalist ekonomik düzeni eksik uygulamalarıyla, Avrupa toplumunun yaşadığı yabancılaşma ve inançsızlaşma durumu daha geç ve kendine özgü olarak yaşamaya başlamıştır. Büyük bir iletişimsizlik alanında yaşayan toplumumuz, belleksizleştirme/belleksizleşme sorunuyla karşı karşıya kalmıştır. İletişim araçlarının, kitleyi bilinçsizleştirmek için kullanılması, üstüne üstlük sistem tarafından önerilen televizyona bağımlı bir hayatın sürdürülmesi, globalleşme yalanlarıyla insanı bir köşeye yalnız ve çaresiz olarak atmıştır.

Bütün bu olumsuzluklar gözönüne alındığında, Kuvayi Milliye adlı oyunun insan merkezli olarak yorumlanması kaçınılmaz olmaktadır. Dekor, ışıklandırma gibi teknik kullanımlar bir tarafa bırakılarak, sahnede insan ve insanın malzemesini değerlendirmek bu oyunun yorumlanmasında doğru olacaktır. İnsanın gücüyle güçsüzlüğüyle, dürüstlüğü ve yalancılığıyla sahnede yalın olarak gösterilmesi temel amaçtır. Böylelikle hem güncel olarak insanın sahip olduğu güç ve yapabilecekleri vurgulanabileceği gibi hem de tarihsel olarak kazanılan hakların/değerlerin önemi işaret edilebilir.

Maskeleri yırtıp atmak iddiası birçok tiyatro kuramcısının savunduğu bir tezdur. Ancak Danton'un Ölüm adlı oyununda Büchner'in de belirttiği gibi maskelerle birlikte yüzlerde parçalanabilir. Kısaca sahnede oyuncunun yalınlaşması ve çıplak olması o kadar da kolay olmayacaktır. Ancak öncü

tiyatronun birçok kuramcısı, artık oyuncunun ceketinin kollarını sıvamasını ve seyirciye orada hiç bir şey saklamadığını göstermesi gerektiğini vurgulamaktadır. Son zamanlarda günlük dilde -çoğu zaman argoda- rol kesmek, tiyatro yapmak gibi kavramlar türemiş bulunmaktadır. Yozlaşmış kültürün ürettiği bu deyimler tiyatronun -o raconun terimiyle- riyâ olduğunu iddia etmektedir. Nesnel olarak değerlendirdiğimizde, argonun bu saptamasını yalanlayamayız. Shakespeare'in Hamlet'inde Hamlet'in oyunculara verdiği öğüdü düşünelim. Acaba ülkemizdeki oyuncular "rahat ve özentisizce" mi söylüyorlar parçalarını? Yoksa "söz parlatmaya" mı kalkıyorlar? "Takma saçlar ve sakallar içindeki bir delikanlının" kulaklarımızı tırmaladığına hiç mi şahit olmuyoruz? Tanık oluyoruz üstelik sıklıkla. Çünkü soyunmak, yalan söylememek kolay değildir. Seyirciye yalan söylememek için oyuncunun kendine yalan söylememesi gerekir. Bu engelin sınırlı olarak aşılması için Kuvayi Milliye adlı oyunun prova aşamalarında dıştan içe, hareketten duyguya köprüler kurarak yöntemler geliştirilecektir. Bazı dıştan gelen etkilerle bilinç aşılarak hareket ve duygu yansımaları keşfedilecektir. Oyuncuları bedensel potansiyellerinin üstüne çıkmaları için zorlayıp bilinçlerini yitirmeleri ve daha sonra yapacakları hareketleri, hissettikleri duyguları sabitlemeleri sağlanacaktır.

Oyun için planlanan, iki erkek oyuncunun metinde geçen olayları ve kişileri aktarmalarıdır. Ulusal mücadele içinde kadınların rolünü de vurgulamak ve oyundaki anlam yaratan gösterge sistemlerini bütünlemek için oyunda soprano vokal kullanımı öngörülmektedir. Sahnenin yalınlığına aykırı olmayacak şekilde, sahnede vurmali çalgılardan canlı bir fon müziği yapılması metnin ritmini ve oyuncu devinimlerinin omurgasını oluşturması açısından oyunda bir çatı yaratacaktır. Ancak bu vurmali çalgılar, bilindik ve kullanılan müzik enstrümanlarının dışında olmalıdır. Günlük hayatta sıklıkla gördüğümüz tahtalar, metal levhalar ve şişeler malzeme olarak kullanılabilir. Böylece daha

özgün ve doğal sesler elde edilerek, teknik araçlardan uzaklaşmış ve sahnedeki sanatçıya yeni bir yaratı alanı oluşturulmuş olacaktır.

Tekrarlanan sanat eserlerinin en büyük sorunu, anlamlarını yitirmeleri ve boş birer kalıp haline gelmeleridir. Bu soruna en belirgin örneklerini halk danslarında ve müzikte görüyoruz. Kültürel bir kökeni olan halk dansı ilk anlamını yitirmiş ve belirli bir hareket dizgesi durumuna gelmiştir. Düğün, ekin ya da erginleme törenlerinde ortaya çıkan dansın ilk anlamı gözardı edildiğinde ya da anlam yeniden üretilmediğinde, o dans hiçbir sanatsal ya da kültürel değeri olmayan sıkıcı bir hareketler dizgesi olmaktadır. Aynı şekilde çok sevilen ve defalarca dinlenen bir şarkı ilk anlamını yitirmektedir. Konserlerde ya da televizyonda, bu tür bir ayrılık parçasının solist tarafından dinleyicilere gülerek ve neşeyle aktarıldığına her gün tanık oluyoruz. Nazım Hikmet'in Kuvayi Milliye adlı eseri de çok bilinen, okunan ve hatta birçok kişinin ezberinde olan bir eserdir. Amaçlanan uygulama, bir şiir dinletisinin ötesinde olduğu için Kuvayi Milliye'nin klişeleşmesi büyük bir tehlike taşımaktadır. Şiirin içi boş bir kalıp haline gelmemesi için farklı bir söyleme biçimi yaratılması gerekmektedir. Bu yüzden Kuvayi Milliye yorumunda sözcüklerin parçalanması, normal şiir akışının ve dilin kırılması izleyicinin eseri dinlemesini ve anlamına yönelik düşünmesini sağlayacaktır.

2. Kuvayi Milliye'de Gösterge Olarak Oyuncu

Sahneleme çalışmamızın temel göstergesi, yorumumuz itibariyle oyuncudur. İki oyuncu destanda bulunan onlarca rolü yorumlamaktadır. Rolden role geçişte herhangi bir aksesuar ya da ışık değişimi kullanılmamaktadır. Oyuncu, geçişleri bedensel ifadesindeki ve sesindeki değişikliklerle gerçekleştirmektedir.

Oyuncuyu 'rol kesme' mefumundan uzaklaştırmak için tıbbi olarak 'solunum alkolozu' olarak nitelendirilen olayı gerçekleştirmek gerekmektedir. Solunum alkolozu, bir tür sınırlı oksijen zehirlenmesi sayılabilir. Sürekli nefes alıp veren kişide baş dönmesi ve görece bir sarhoşluk/esriklik meydana gelmektedir. Oyuncu bunu gerçekleştirdiğinde bedenini, sesini ve yüzünü ve bilinçaltı durumunu kendiliğinden yansıtabilmektedir. Bu oyuncunun bilinçle değil, adrenaline hareket etmesini sağlar. Bazı tarikatların ayinlerinde aynı yöntem kullanılır, ayrıca maratonlardaki atletler de bir yerden sonra bilinçlerini yitirirler. Bu yöntemle oyuncunun yalan söylemesi (yapmacıklı davranması) engellenecektir.

Solunum alkolozuna uğrayan oyuncu için artık güzel ve etkileyici ses çıkartma çabası kalmaz. Durumun gerektirdiği ve sözcüklerle arasında duygusal ilişkinin getirdiği duygusal/bilinçaltı sesler dökülür oyuncunun ağzından. İnlemeler, çığlıklar, ağlamalar, istemsiz gülmeler ve sıklıkla soluk soluğa konuşma etkili bir silah olarak oyuncunun elindedir. Ancak o bu durumu bilmeden kullanmaktadır.

Bedensel ifade için aynı durum geçerlidir. Oyuncu içinde bulunduğu esriklik halinde metnin kendine çağrıştırdığı şekilde devinecektir. Dolayısıyla devinim, sadece işaret (indeks) ve resmetme (ikonalaştırma) olarak kullanılmayacak, simgesel anlamlar da üretecektir. Bu şekilde konvansiyonel olarak oyuncu, düşlerde dekoru ve ışığı da çizecektir. Zaman değişimlerini ışıkla göstermek yerine oyuncu seyirciye bunu bir hareketle bir nidayla gösterecektir. Dekorda oyuncunun uzam içindeki devinimiyle seyircinin imgeleminde belirecektir. Bu durum seyircinin, sahne üzerindeki dramatik gösterinin içinde olmasını sağlayacak ve gösteriyi tamamlayan bir öge durumuna getirecektir.

Metnin koşuk (nazım) olması sözcüklere belirli bir akış getirmektedir. Ustaca yazılan metin kendine bir okuma biçimi yaratmış durumdadır. Okuma

biçemi, şiirin sürekli aynı tekrarını sağlamış, bir müziğe dönüşmüş ve klişeleşmiştir. Oyuncu bu klişeyi kırmak için sözcükleri parçalamalı, sözcüklerin anlamlarını araştırmalı ve yeniden üretmelidir. Amaç sözcükleri bedensel ve sessel olarak resmetmek değildir. Bu yeni bir klişeyi yaratacaktır. Oyuncunun sözcüklerle, alt metin dolayısıyla kurduğu ilişki, sözcükleri kendi duygusunun sesini etkileyerek söylemesini getirecektir. Aynı şey beden için de geçerlidir. Sözcük, oyuncuya çağrışımında bulunacak ve oyuncu bu çağrışımı bedenine yansıtacaktır.

Vurguladığımız gibi oyuncu oyunun temel göstergesidir. Sahnedeki bütün göstergelerle ilişki ve etkileşim içerisinde bulunan oyuncu, oyunun birleştiricisi ve bütün göstergelerin anlamlandırıcısı durumundadır. Seyirciyi harekete geçirmek ve gösteri uzamındaki yerini belirlemek işi oyuncunun asal görevlerindedir. Metnin tarihsel yanı ve bir anlatı gibi görülmesi seyirciyi oyunun dışında bırakacaktır. Ancak oyuncu seyirciyle doğrudan göz göze iletişim kurduğunda bir mekan ve zaman birliği kurulacaktır. Oyun temel olarak bu mekan ve zaman birliğini yakalamanın peşinde olacaktır. Ancak kimi zaman kendi içine dönüp yalnızlığını vurgulayarak seyirciyi oyunun dışına atacaktır. Bu aynı zamanda seyircinin eylemsizliğine ironik bir gönderme olacaktır.

3. Kuvayi Milliye’de Görsel Tasarım

Uygulamamızda, yorumumuzu oluşturan temel öğelerden biri yalınlıktır. Oyun tamamıyla insan üzerine kurulu olduğu için, atmosfer devinim ve sesle oluşturulmaktadır. Dolayısıyla sahne uzamı boştur, dekor kullanılmamaktadır. İki oyuncu, bir vokal ve iki ritmci sahnede sürekli bulunacaklardır. Beş insanın dışında sahnede, bir davul, içlerine çeşitli ölçülerde su doldurulmuş şişeler, tahtalar ve metal levhalar vurmali çalgı olarak bulunmaktadır. Davulun her

dönemde kullanıldığı ve ritüelistik bir çalgı olduğu kesindir. Dolayısıyla sahenin yalınlığını etkilememektedir. Öteki nesnelere de her gün kullanılan doğal malzemelerdir.

Oyunda düz ve loş bir aydınlatma vardır. Kaçınılmaz olarak vurgulanan tek teknik öğe ışık kaynaklarıdır. Bu teknik öğe -vurgulanmaması için- sadece aydınlatma aracı olarak kullanılmaktadır. Oyun boyunca ışığın kararması, değişmesi ve başka ışık oyunları kullanılmamaktadır. Spot kullanımı yerine başka alternatifler (mum gibi) düşünülmüş, pratik olmadığı ve tehlike içerdiği için uygulanmamıştır. Oyunda ışık kaynaklarının dışında simgesel gösterge olarak tek mum kullanılmıştır. Bu mum direnci ve inancı simgelemektedir.

Kostüm, dönemsel özellikleri taşıması gereken bir gösterge olarak algılanmamaktadır. Oyun içinde kostümün temel işlevi, oyuncuların devinimlerini kolaylaştırması ve oyuncuların duygularını pekiştirmesidir. Oyuncu, kendi ifadesiyle kostüm göstergesiyle ilişkiye geçmeli ve onu anlamlandırmalıdır. Kostümde dönemsel özellik ifadesi kaygısı güdülmediği halde, kostüm realizasyonu sonucu yaklaşık dönemin kostümüne varılmıştır. Oyuncular gerçekleştirilen deneyler sonucu, bol askeri pantolonda karar kılmışlardır. Pantolonları devinimlerini kolaylaştıracak şekilde parçalamış ve son haline getirmişlerdir. Pantolonun yeşil rengi huzuru ve inancı yansıtmaktadır. Yırtık olması ise savaş durumu içinde kendi anlamını üretmektedir. Devinimi kolaylaştırması ve estetik bir görüntü oluşturması için seçilen üst; dökümlü, bol kollu, yakasız ve düğmesiz gömlektir. Oyuncuların hareket rahatlığı açısından farkında olmadan seçtikleri bu kostüm, kefeni andırmaktadır. Bilindiği gibi tarihte Türk askerleri savaşa, ölümü göze almalarının ifadesi olarak kefenle giderlerdi. Görüldüğü üzere, sanki tümevarım yöntemiyle çalışıyormuş gibi, bilinçsiz olarak tarihsel kostüm keşfedilmiş oluyor. Bir klişe olan askeri üniforma, parçalarına ayrılıp tekrar anlamlandırılıyor. Sahneleme çalışmamızın genelinde ulaşılmak istenen de budur.

Oyuncuların ayakları çıplak olacaktır. Bu da yoksulluk ve dirence tarihsel bir göndermedir. Ritimde bulunan iki görevli oyuncularda benzeri bir kıyafet giyeceklerdir. Ancak bu kıyafetin üstü kolsuz olacak ve böylece kol hareketlerini engellemeyecektir. Soprano vokal, kefeni andıran beyaz, uzun bir elbise giyecek, çoraplarının ve uzun yeleğinin üstünde Anadolu el sanatları motifleri bulunacaktır. Sahne üzerinde hiç kimse makyaj kullanmayacaktır. Çünkü makyaj, maskelerin en tehlikelileri arasındadır.

Görselliğin sağlanmasının en büyük etkisi devinim ve danstur. Oyuncular kendi ritimleriyle devinimlerini oluşturacak ve bu devinim bir atmosfer yaratacaktır. Ayrıca oyunda Erzurum Hançer Barı, Vals, Semah, Deli Horon, Zeybek gibi halk dansları kullanılacaktır. Bu danslar ritmik figürler olarak ele alınmayacaktır. Dansın yapısı bozulacak, hareketler duyguya göre yeniden şekillendirilecektir. Böylece dansın anlamı keşfedilecek ve ortaya çıkışı konusunda duygusal ipuçları bulunmaya çalışılacaktır. Kimi sahnelerde danslar karşılaştırılarak (hançer barıyla vals gibi) oyun kişileri arasında çatışma yaratılacaktır.⁴⁶

Sahne yerleşiminde oyuncular ön planda olacaklardır. Sahnenin ortasındaki geniş boşluk oyun alanıdır. Soprano vokal, sağ önde sabittir. Vurmalı çalgılar ise sahnenin sol gerisindedir.⁴⁷

4. Kuvayi Milliye'de Sözcükler

Kuvayi Milliye koşuk olarak yazılmış bir metindir. Bir başlangıç ve sekiz bölümden oluşmaktadır. Bölümlerde gözlenen özellik öncelikle tarihi bir portre çizilmesidir. Günün siyasi durumu, savaşın seyri ya da mekan tasvirleri bölüm başlarında vurgulanmaktadır. Sonra kişi tanıtımları ve öyküler yer

⁴⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz: EK-1.

⁴⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz: EK-1.

almaktadır. Metinde yer alan temel kahramanlar sırasıyla; Karayılan, Kambur Kerim, Arhaveli İsmail, Nurettin Eşfak, Manastırlı Hamdi, Kartallı Kazım ve Süleymaniyeli Şoför Ahmet'tir. Kişilere bakıldığında özellikle etnik olarak bir zenginlik gözlenmektedir. Kürt, Laz, Manastırlı, alevi aynı destanın kahramanlarıdır. Buradan yola çıkılarak metnin şoven bir milliyetçilik anlayışıyla yazılmadığı ortaya çıkmaktadır.

Metnin yorumlanmasında sözcüklerin iki temel görevi bulunmaktadır. Birincisi Kurtuluş Savaşı günlerini anlatması, ikincisi ise ülkemizin bugün yaşadığı siyasi ve ekonomik düzene gönderme yapmasıdır. Bu göndergenin çözümlenmesi seyircilerden beklenmektedir.

Oyunun bir dinletiyeye dönüşmemesi ve seyircinin şiirin sessel büyümesine kapılmaması için sözcüklerin akışı değiştirilmeli hatta durdurulmalıdır. Gerektiğinde sözcüklere farklı ses yorumları yapılmalıdır. Örneğin beşinci bâpta⁴⁸ 'Manastırlı Hamdi'nin telgrafları giderek hızlanan, mors alfabesini andıran bir ritme okunabilir. Yedinci bâbın⁴⁹ başında ise Kağnılar bölümü (çok fazla bilinen bir bölüm de olduğu için), kağrı gıcırıtısının işitsel ikonik göstergesi olacak şekilde okunabilir.

Orjinal metin üzerinde yapılan dramaturgi çalışmaları sonucu aşağıda belirtilen bölümler oyun metninden çıkartılmıştır:

- 105. dizeyle 118. dize arası
- 220. dizeyle 227.dize arası
- 558. dizeyle 595. dize arası
- 772. dizeyle 820. dize arası
- 946. dizeyle 1042. dize arası

1729 dizeden oluşan Kuvayi Milliye'den yaklaşık 200 dizenin çıkartılması uygun bulunmuştur. Orjinal metinde yapılan bu budamaların temel olarak üç nedeni bulunmaktadır:

⁴⁸ Hikmet, s.53.

⁴⁹ Hikmet, s.71.

1-Metin dilini sahne diline aktarırken bazı çelişkiler oluşmaktadır. Metin bir gösteri amacıyla yazılmadığı için yazınsal özellikler gösterdiği yerler bulunmaktadır. Bu yüzden yazın sanatına özgün bu tür bölümler sahne metninde ayıklanmıştır. Bu budama türüne aşağıdaki bölüm örnek olarak gösterilebilir:

“Ve biz de bunu böylece duyduk
ve çetesinin başında yıllarca namı yürüyen
Karayılan’ı
ve Antepilileri
ve Antepi
aynen duyup işittiğimiz gibi
destânımızın birinci bâbına koyduk.”

2-Dramatik olarak aksiyon devam ederken, orjinal metinde yazar birden araya girmekte tasvirler ve düşüncelerle aksiyonu bölmektedir. Kimi zaman yabancılaştırma etkeni olarak kullanılan bu yaklaşım, oyunun tamamında kullanıldığında seyircinin dikkatini dağıtan ve tartımların düzenini bozan bir öge durumuna gelmektedir. Yukarıda verilen örnek bu madde için de geçerliliğini korumaktadır.

3-Şair bazı bölümlerde, uzun tarihsel saptamalar ve mekan tasvirleri yapmaktadır. Özellikle 6.bâbın başında⁵⁰ bu anlatıma rastlıyoruz. Tiyatroda, romanda ya da şiirde olduğu gibi uzun tasvirler yerine mimetik aksiyon daha ön plandadır. Dolayısıyla bu şiirsel tasvirlerle aksiyona dayalı metinde yer vermemek, oyunun ilerlemesi açısından önemli olacaktır.

⁵⁰ Hikmet, s.59, 60, 61.

5. Kuvayi Milliye'de Müzik ve Ses

Karakterlerin asal düşüncelerini iletmede, oyundaki temel aksiyonu vurgulamada müziğin önemi büyüktür. Dolayısıyla müzik kullanımı oyuna zenginlik getirecektir. Özellikle türküler, taziyeler kültürümüzün önemli bir parçasıdır. Anadolu insanı üzüntüsünü, sevincini ve coşkusunu her fırsatta türküyle ifade eder. Kültürümüzde yaşamla müzik içiçedir. Anadolu insanını anlatan bir oyunda da müziğin kullanımı kaçınılmazdır.

Bu nedenlerle Kuvayi Milliye adlı sahneleme çalışmamızda soprano vokal kullanımı tarafımızdan öngörülmüştür. Ancak oyunun dışında kalacak ve sadece şarkıları seslendirecek vokal oyununun bütünselliğini bozacaktır. Vokalin, oyunun ve oyuncuların temel duygusuyla duygu birliği yapması gerekmektedir. Ayrıca iki erkek oyuncunun ifade ettikleri Anadolu erkeği ikonasının dışında, Türk kadınının ve mücadeledeki yerinin işlenmesi oyunu zenginleştirecektir. Vokal Kurtuluş Savaşı'ndaki kadınlarımızı gösterecektir. Sorun, oyuncularla duygu birliği yapsa da kullandıkları araçlar ve yöntemler açısından farklı konumlara sahip olmalıdır. Sorunun çözümü mekan birliğinin ortadan kaldırılmasında gizlidir. Böylece oyuncular ve vokal, eş zamanlı ve eş duyguyla oyunu götürecekler fakat buldukları mekan farklı olacaktır. Oyuncu cephedeki Karayılan olurken vokal cephe arkasındaki Karayılan'ın annesi, kardeşi ya da yarı olacaktır. Vokal, kendi lokal mekanında devinerek ve ses çeşitlemeleri kullanarak acısını ve sevincini aktaracaktır. Kimi zaman oyuncular kimi zaman da soprano vokal hareketlerini zayıflatarak dolaylı yoldan birbirlerini işaret edeceklerdir.

Vurmalı çalgıların oyundaki varlığı da aynı şekilde yorumlamalıdır. Eş duygu, eş zaman, ayrı mekan mantığı içinde, ritimciler de oyunun temel aksiyonu doğrultusunda duygularını ritimle ifade etmelidirler. Vurmalı çalgılar,

oyunun ritminin ve duygusunun çatısını oluşturan anahtar bir gösterge durumundadır. Oluşturulan bu çatı, oyuncuların bedensel ifadelerinde ve tonlamalarında bir yardımcı öge durumundadır. Oyuncu-vokal, oyuncu-ritim arasında bir ilişki olduğu gibi vokal-ritim arasında da doğrudan bir ilişki vardır. Ritim kimi zaman vokale fon oluşturmaktadır. Vurmalı çalgıların en önemli özelliği ritüel atmosferi yaratmadaki katkılarıdır.

Şarkı ve ritimlerin kullanımında, ideal güzellik aramak yanlıştır. İstenen güzel sesler çıkarmak değil, oyunun aksiyonuna uygun sesler çıkartmaktır. Bu sesler her zaman güzel değildir. Oyunda kullanılan müzik, bestelenip deşifre edilmeyecektir. Öncelikle doğaçlama aşamasında müzik oluşacak, oluşan bu müzik belge olması itibarıyla notaya dökülecektir.

Oyuncunun sözcükleri, vokalin sesi ve ritimler iyi örgütlenip örtüştüğünde oyun başarıya ulaşacaktır. Şarkılar ve ritim anlamını vurgulayacak, oyunun tartımında önemli bir görev üstlenecektir.

6. Potansiyel İzleyici ve Değerlendirmesi

Dram sanatının odak noktası izleyicidir. Sahnede kullanılan bütün göstergeler, oluşan yapı ve dokular seyircide anlamanın ve anlamın gerçekleşmesi içindir. İzleyici, klasik biçimli oyunlara alışık olduğundan (burada iyimser bir yaklaşımla seyircinin tiyatro kültürü olduğunu varsayıyoruz) kullanacağımız göstergelere ve kullanım biçimine yabancı olabilir. Dolayısıyla anahtar gösterge sistemleri⁵¹ iyi açıklanmalı bir anlamda oyunun kuralları seyirciye iyi anlatılmalıdır. Metinde yaklaşık on sekiz tablo geçişi bulunmaktadır. Işık ve müzik gibi geçişi sağlayan öğeleri kullanmak doğru olmayacağı için, oyunun temel duygusuna uygun olan ve metin içinde yer alan “Ateşi ve ihaneti gördük”⁵² dizesi geçişi belirten anahtar gösterge

⁵¹ Ayrıntılı bilgi için bkz: s.32, 33.

⁵² Hikmet, s.15.

olarak seçilmiştir. “Ateşi ve ihaneti gördük” dizesi oyuncu tarafından tekrarlandığında seyirci başka bir olaya/sahneye geçildiğini anlayacaktır. Böylelikle kullanılan anahtar göstergelerle oyunun seyirci imgelemindeki bütünselliği korunmuş olacaktır. Öteki anahtar göstergelerden olan oyuncu, vokal ve ritim gibi göstergelerin nasıl açıldığını daha sonra inceleyeceğiz.

Oyundaki en büyük avantaj; oyun metninin konusu yani ortak ulusal tarihimizdir. Seyirciyle oyuncu bu açıdan duygu birliği içindedir. Buna rağmen anahtar göstergelerin merkezindeki oyuncu, kendi göstergelerini iyi kullanamazsa ve öteki göstergelerle iletişim kuramazsa oyun başarısızlığa uğrayacaktır. Bu noktada yönetmenin görevi, koordinasyonu eksiksiz olarak sağlamaktır.

Oyun yapısı ve yorumu itibarıyla özellikle eksik bırakılmış bir tablo gibi düşünülmektedir. Oyuncu, bazı ikonik ve simgesel aktarımlarla devinmekte ve bir atmosfer oluşturmaktadır. Bu devinimler, seyircinin imgeleminde canlanarak bir şekle dönüşmeli ve tamamlanmalıdır. Seyircinin gerçekleştireceği bu anlamlama, bilinçli olmak zorunda değildir. Seyirciye aktarılan hareket dizgeleri ve ses çeşitlemeleri, bilinçaltında şekillenebilir.

Eskişehir Tiyatora Kumpanyası'nın seyirci portresine bakıldığında orta tabakanın önemli bir yer tuttuğunu görüyoruz. Tiyatronun ikincil olarak seslendiği kesim üniversite gençliğidir. Sahneleme aşamasında seyircinin bu özellikleri gözönünde bulundurulması gereken verilerdir.

7. Yönetmenin Görevi ve Prova Aşaması

Göstergebilimsel yaklaşımda tiyatro yönetmeni, sahneye koyma eylemini gösterge dönüştürme etkinliğine dönüştürmektedir. Şu ana kadar Kuvayi Milliye adlı sahneleme çalışmamızın temel göstergelerini ve bu göstergelerin kullanılış biçimlerini saptamış bulunmaktayız. Bundan sonraki aşama, bu

göstergelerin etkileşim kurarak yapılar, dokular ve dolayısıyla anlamlandırmaya yönelik kodlar üretmesini sağlamaktır. Sahneleme çalışmamızda seçtiğimiz üç ana gösterge (oyuncular, ritimciler ve vokal), birbirleriyle doğru ve etkili iletişim kurduklarında oyun başarıya ulaşacaktır. Göstergeler arası iletişim kurulması prova aşamasında mümkün olacaktır. Sahne uygulayıcılarının kendilerine ait bir dil yaratmaları için ön çalışmalar yapmak yerinde bulunmuştur. Ön çalışmalar dıştan içe, itkiden duyguya varma yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Kamp adı verilen bu süreate solunum alkolozun ve etkileri fiziksel alıştırmalarla araştırılmıştır. Oyunculara sıçrama, kendi etrafında dönme, titreme gibi temel hareketler verilmiştir. Aşamalı olarak hareketlere vokal ve ritimciler de katılmıştır. Hareketlerin uzun süre yapılması sonucu solunum alkolozu gerçekleşmiş ve sahne çalışanları istemsiz sesler çıkartmaya başlamıştır. Bu çalışma sonucunda ilginç bir saptama yapılmıştır: Semahlar, ayinler ve şaman geleneğinin çıkış noktası, esrikliği solunum alkolozu ve bundan kaynaklı adrenalin salgılanmasıyla yakından ilgilidir. Bilinç yerine içgüdüler, bilinçaltı etkisi ve duygularıyla hareket eden oyuncuların zaman zaman psikolojik sorunlar yaşadığı gözlenmiştir. Ancak kampta sahne çalışanlarının dürüst, duygusal doğaçlamaları ekipte doğal bir dil oluşmasını sağlamıştır.

Yaklaşık bir ay kadar süren aynı zamanda kondisyon çalışmasını da kapsayan (düz koşular, kros ve ağırlık çalışmaları) kamp dönemi, metne adaptasyonla son bulmuştur. Devinim ve ses bulgularının metinle özdeşleşmesi için çıkış noktası “Ateşi ve ihaneti gördük/Ve yanan gözlerimizle durduk bu dünyanın üzerinde” dizeleri olmuştur. Metnin temel duygusunu ifade eden bu dizeler, hareket ve ses çalışmalarında çeşitlendirilmiştir. Vokal ve ritimciler, doğaçlama atmosferinin ve oyuncuların devinimlerinin duygusuyla dizenin müzik ve ritim araştırmasını yapmışlardır.

Sözcükler, ses, müzik ve devinim arasında köprüler kuran ve bir yapı oluşturan sahne çalışanları metnin tamamını yönetmen tarafından verilen doğaçlamalarla sahne diline dönüştürmüşlerdir. Prova aşamasında yöntemin tek düzeleşmesi tehlikesine karşı, dıştan gelen etkilerle oyun zenginleştirilmiştir. Örneğin çalışma mekanının eksi iki derece sıcaklığa indirilmesi ve oyuncuların yarı çıplak olarak oynamasıyla, soğğun ses boğumlaması ve bedene etkisi araştırılmıştır. Bu araştırmanın sonuçları sahnelemede, 8.bâbın başında kullanılmıştır.

Yönetmenin oyunculara reji direktifleri vermesi bu çalışma için geçerli değildir. Yönetmenin görevi oyunun biçimiyle ilgili olarak oyuncuları kuramsal olarak aydınlatmaktır. Ön çalışma aşamasında hem kuramsal aydınlatma hem alıştırmaların uygulanması anlamında yönetmen olarak görevlerimizi gerçekleştirmiş bulunmaktayız. Kuvayi Milliye’de yönetmen olarak asal görevimiz, prova öncesi oyunculara sahnenin duygularını anlatmak, temel noktalarını belirtmektir. Daha sonra dış etkilerle atmosfer yaratıp uygun doğaçlama ortamı hazırlamak gerekmektedir. Bir sahne onlarca kez farklı doğaçlanmaktadır. Bize düşen, doğaçlayan oyuncu, vokal ve ritimcinin keşiflerini, video kamera düzeyinde algılamak, bunların uygun ve uyumlu olanlarını seçmek ve sahne uygulayıcılarına bunları anlatarak korumasını sağlamaktır. Böylece sahne üstü çalışanlarının uyumu da korunacaktır.

Oyunun farklı ve seyircinin bilmediği bir biçimde olmasından dolayı, anahtar göstergelerin bir ön oyun gibi açılmasına karar verilmiştir. Sözcükler, ses, müzik ve devinimin kullanım biçimlerini seyirciye daha iyi anlatabilmek için giriş (Onlar ki), bütün gösterge verileriyle prolog gibi algılanmalıdır. Bu girişten sonra oyuncular hareketsiz, sahne üzerinde yatarak dengeyi ritimcilere kaydıracaklardır. Gittikçe hızlanan ve sonunda patlayan bir ritimle, oyun süreci (ki buna Kurtuluş Savaşı süreci de denilebilir) işitsel ikonaya

dönüştürülecektir. Ayrıca davulun tarihsel yeri düşünülduğünde, bu ritimler; ritüellerin başındaki, kötü ruhları kovma ritimlerine simgesel olarak gönderme yapacaktır. Ritimlerin bitmesiyle ağırlık soprano vokale kayacaktır. Vokal ezgili olarak temel cümleyi (Ateşi ve ihaneti gördük/Ve yanan gözlerimizle durduk bu dünyanın üzerinde) söyleyecektir. Daha sonra bu cümleyi vokal seslerle ifade edecektir. Her gösterge böylece kendini ve işlevini tamamladıktan sonra gerçek aksiyon başlayacaktır.

Oyun Mayıs 1996'da ilk kez sahnelenmiştir. Oyunun sahnelenmesinden sonra yönetmen ve oyuncuların görevleri devam etmiştir. Oyuncuların kondisyonlarını korumaları ve her oyundan önce bazı çalışmalarla duygusal olarak hazırlanmaları gerekmektedir. Yönetmen de oyuncunun hazırlanması için gereken atmosferi yaratmalıdır. Oyun tasarlanmış bir yapı olmasına rağmen temelde doğaçlamaya dayalı olduğu için her oyunda farklılıklar gerçekleşebilir. Yönetmen bu farklılıklara müdahale etmeli, oyunun aksiyonuna uygun olanların ise korumasını sağlamalıdır.

SONUÇ

Tiyatro göstergebilimi öncelikle sahnede kullanılan göstergelerin üzerinde durur. Metin, dekor, ışık ve oyuncu da dahil olmak üzere sahne üzerinde kullanılan herşey göstergedir. Tek başına anlamlı olan göstergeler, birbirleriyle etkileşime girerek yapıyı oluştururlar. Dramatik gösterimde, gösterinin türünü ve biçimini ortaya koyan anahtar göstergeler ve anlam üreticileri vardır. Göstergelerin içiçe geçmesi, birbirlerini etkilemeleriyle oyunda sarmal bir doku oluşur. Bu doku göstergelerin çok sesli ve diyalektik etkileşimi oranında anlam üretebilir. Ortaya çıkan oyun seyircinin beğenisine sunulurken önemli noktalar vardır. Seyircinin yaşadığı toplumun kültürel, davranışsal ve ideolojik gelenekleri, oyunun algılanma sürecini doğrudan etkiler.

Tiyatro göstergebilimi, sadece bir inceleme ve eleştiri alanı değildir. Tiyatro göstergebilimi, oyunun nasıl oluştuğunu ve seyirciyi nasıl etkileyebileceğini de araştıran bir uygulama alanıdır. Uygulama alanı olarak göstergebilimsel yaklaşımdan en çok yönetmenler ve tasarım sanatçıları yararlanabilirler. Yönetmen, oyunu sahnelemeden önce bu yönüme göre seyirci araştırması yaparak toplumsal gelenekleri incelemelidir. Buradan aldığı sonuca ve aktarmak istediği anlama bağlı olarak yönetmen, oyunda kullanacağı göstergeleri ve bu göstergelerin özelliklerini seçer. Tiyatro göstergebiliminin en çok üzerinde durduğu, bu aşamadan sonra göstergelerin

uyumu/uyumsuzluğuyla yapının oluşmasıdır. Çünkü sahnede tek tek var olan göstergelerin, anlamın oluşması için birbirleriyle etkileşim içine girip yapı oluşturmaları gerekmektedir. Yapılar dokuları, dokular da karmaşık üst anlam birimlerini oluştururlar.

Kuvayi Milliye'nin sahneye konulmasında göstergebilimsel yöntemden yararlanılmıştır. Oyun seçiminde toplumsal uzlaşımlar gözönüne alınmış ve göstergeler seçilmiştir. Oyunda müzik, oyuncu ve parçalı dil anahtar gösterge olarak kullanılmıştır. Göstergelerin birbirleriyle uyum sağlanması ve anlam oluşturması için çeşitli doğaçlama çalışmaları yapılmıştır. Sonuç olarak yalın sahne ve oyuncu-seyirci-müzik etkileşiminden törensi özellikler gösteren bir türe varılmıştır. Bu türe varılmasında metnin rolü de büyük olmuştur.

Oyunun sahnelenme sürecinde seyirciden olumlu tepkiler alınmıştır. Seyircinin oyunun asal anlamını kavradığı saptanmıştır. Seyirci göstergelerin çoğunu doğru algılamıştır. Gösterge bombardımanından, bilinçaltında etkilenmiş ve bu noktada duygusal tepkiler vermiştir. Seyircinin ağlaması, iç çekmesi, oyun akışı içinde alkışlaması izlenen tepkiler arasındadır. Kuvayi Milliye Eskişehir Tiyatora Kumpanyası'nın en çok sergilenen ve en çok seyirciye ulaşan oyunu olmuştur. Eskişehir'de 4.500 kişinin izlediği oyun, ayrıca Anadolu'nun çeşitli yerleşim merkezlerinde yaklaşık 100 kez sahnelenmiş ve 30.000 kişiye ulaşmıştır.

Ancak 20.oyundan sonra seyircinin dikkatini yanlış odaklara yöneltebilecek şekilde göstergeler arasında uyumsuzluklar başgöstermiştir. Bu tehlike üzerine oyun tekrar prova edilmiş ve anahtar göstergelerin uyumu koordine edilmiştir. Sonuç olarak, oyunun sergilenme süreci içinde düzenli olarak provalar ve doğaçlama çalışmaları yapılarak uyumun ve yönelimlerin korunmasına karar verilmiştir.

Tiyatro göstergebilimi, bilimin titizliğiyle sanatın duyarlılığını içinde barındıran bir uygulama alanı olarak tiyatro sanatına büyük katkıları olabilecek

bir alandır. El yordamıyla, içgüdüsel olarak sanatsal çizgisini oluşturmaya çalışan, genç yönetmen ve oyuncuların daha bilinçli bir şekilde tiyatro sanatına yaklaşmaları için göstergebilim önemli bir yardımcı olacaktır. Tiyatro göstergebilimi, Türk tiyatrosuna özgün metinler kazandırmada bir anahtar yöntem olabileceği gibi özgün yapımlar ve tiyatro düşünceleri de sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- BARTHES ROLAND : (Çev: Reha Akçakaya), **Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, İstanbul, 1996, s.107.
- BARTHES ROLAND : (Çev: Tahsin Yücel), **Göstergeler İmparatorluğu**, İstanbul, 1996, s.123.
- BARTHES ROLAND : (Çev: Tahsin Yücel), **Yazının Sıfır Derecesi**, İstanbul, 1989, s.84.
- BRECHT BERTOLT : (Çev: Kâmuran Şipal), **Oyun Sanatı ve Dekor**, İstanbul, 1994, s.114.
- BRECHT BERTOLD : (Çev: Ahmet Cemal), **Tiyatro İçin Küçük Organon**, İstanbul, 1993, s.114.
- BROOK PETER : (Çev: Ülker İnce), **Boş Alan**, İstanbul, 1990, s.181.
- BÜKER, SEÇİL : **Sinemada Anlam Yaratma**, Eskişehir, 1985, s.173.

- CANDAN AYŞIN : **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul, 1994, s.284.
- ÇALIŞLAR AZİZ : **Çağdaş Tiyatro**, İstanbul, 1996, s.125.
- ÇALIŞLAR AZİZ : **Tiyatro Ansiklopedisi**, Ankara, 1995, s.172.
- ÇAMURDAN ESEN : **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, İstanbul, 1996, s.112.
- ECO UMBERTO : (Çev: Sema Rifat), **Alımlama Göstergebilimi**, İstanbul, 1991, s.86.
- ECO UMBERTO : (Çev: Kemal Atakay), **Anlarlı Ormanlarında Altı Gezinti**, İstanbul, 1995, s.159.
- ECO UMBERTO : (Çev: Kemal Atakay), **Günlük Yaşamdan Sanata**, İstanbul, 1993, s.195.
- EFE FEHMİ : **Dram Sanatı, Göstergebilimsel Bir Yaklaşım**, İstanbul, 1993, s.107.
- ERKMAN FATMA : **Göstergebilime Giriş**, İstanbul, 1987, s.139.
- ESSLIN MARTIN : (Çev: Özdemir Nutkul), **Dram Sanatının Alanı**, İstanbul, 1996, s.143.

- FISCHER ERNEST : (Çev: Cevat Çapan), **Sanatın Gerekliliği**, İstanbul, 1980, s.244.
- GUIRAUD PIERRE : (Çev: Prof.Dr. Mehmet Yalçın), **Göstergebilim**, Ankara, 1994, s.148.
- HİKMET NAZIM : **Kuvayi Milliye**, İstanbul, 1996, s.226.
- İPŞİROĞLU ZEHRA : **Tiyatroda Devrim**, İstanbul, 1988, s.171.
- LEVI STRAUSS CLAUDE : (Çev: Haldun Bayrı, Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu, Işık Ergüden), **İrk, Tarih ve Kültür**, İstanbul, 1995, s.178.
- LEWIS WILLIAM RAY : **A Semiotic Model For Theatre Criticism**, Illinois, 1981, s.62.
- NUTKU ÖZDEMİR : **Oyunculuk Tarihi**, İstanbul, 1995, s.303.
- RIFAT MEHMET : **Homo Semioticus**, İstanbul, 1996, s.56.
- ŞENER SEVDA : **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Eskişehir, 1991, s.375.
- ŞENER SEVDA : **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, İstanbul, 1997, s.155.
- YÜCEL TAHSİN : **Anlatı Yerlemleri**, İstanbul, 1993, s.183.
- YÜCEL TAHSİN : **Eleştirinin ABC'si**, İstanbul, 1991, s.116.

EK-1

“ESKİŞEHİR KONGRESİ” SAHNESİ

REJİ DEFTERİ

Kuvayi Milliye

Nazım Hikmet Ran

Yöneten- Enis YILDIZ

Reji defterindeki kısaltmalar ve işaretler:

O1 = Oyuncu Bir

O2 = Oyuncu İki

V =Vokal (soprano)

D1 =Vurmalı çalgılar (davulcu) Bir

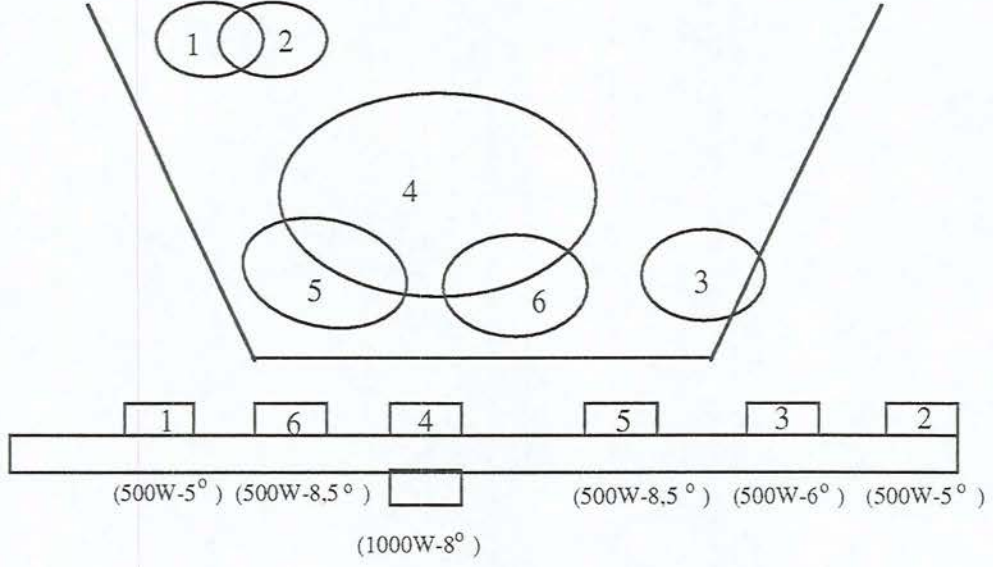
D2 =Vurmalı çalgılar (davulcu) İki



=Sahnedede bulunan vurmalı enstrümanlar (davul, 8

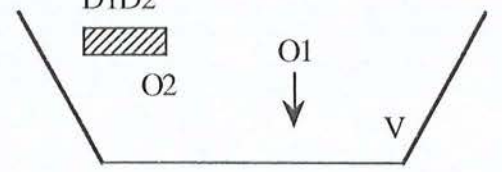
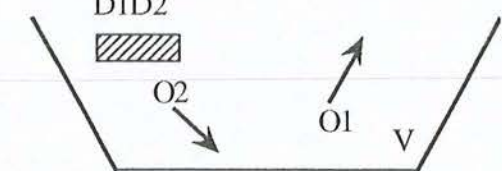
adet şişe, saz dalları, metal levha ve demir aksamlar)

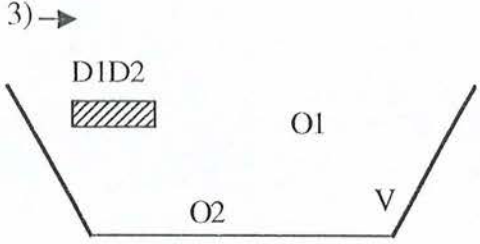
IŞIK REJİSİ (PLANLAMA)

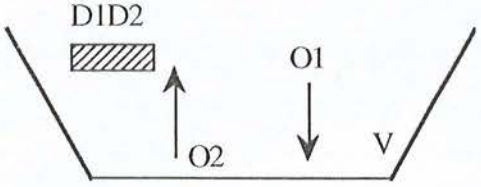
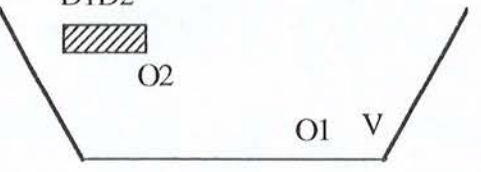
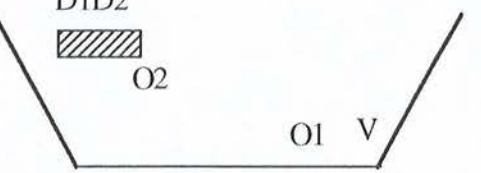


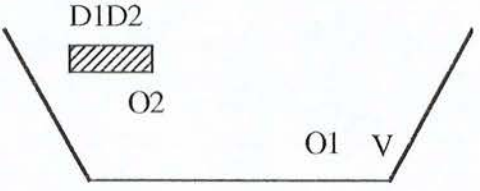
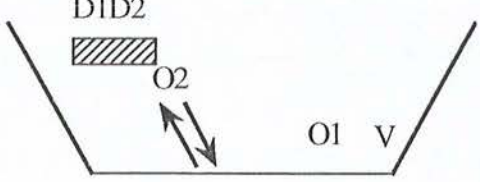
- 1-2 → (500 W) 5°
 3 → (500 W) 6°
 4 → (1000 W) 8°
 5-6 → (500 W) 8,5°

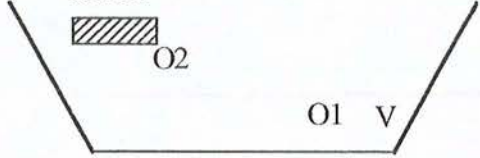
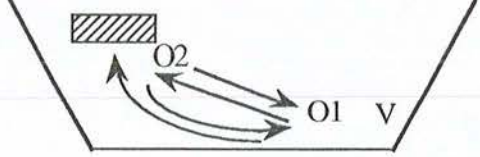
Not: Vakalin önünde bir tane mum vardır.

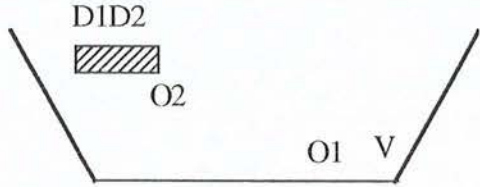
İç ve Dış Aksiyon	Hareket Planı	Işık	Text
<p>1) →</p> <p>İç- O1: Duygu olarak kendini savaşa hazırlıyor. O1 ve O2 bir meydan okuma halindedir.</p> <p>Dış-O1: Erzurum hançer barının giriş bölümüyle öne doğru ilerler.</p> <p>O2: Olduğu yerde hançer barı figürlerini yapar.</p> <p>(hançer barının ritmi için bkz. müzik rejisine)</p> <p>Not- V, D1 ve D2 tüm sahne boyunca duygu olarak O1 ile özdeştir ve hareket etmemektedirler.</p>	<p>1) →</p> 	<p>1, 2, 3, 4, 5, 6</p>	<p>1) →</p> <p>O1-919 Temmuzunun 23'üncü günü pek mütevazî bir mektep salonunda intikad etti.</p>
<p>2) →</p> <p>İç-O1-O2: Savaş hazırlığı yerini saldırıya bırakır.</p> <p>Dış- Hançer barının saldırı figürüyle O2 sahnenin sol önündeki O1'de sahnenin sağ gerisindeki yerlerini alırlar.</p>	<p>2) →</p> 		<p>2) →</p> <p>O1-V- Erzurum Kongresi (Replik ezgiyle üç kez tekrarlanır.)</p>

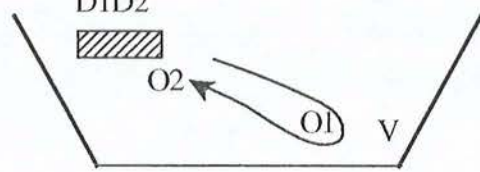

İç ve Dış Aksiyon	Hareket Planı	Işık	Text
<p>3) → İç.O2 ve V'nin Erzurum'a karşı duyduğu sevgi ve bağlılık görülmektedir. Bu durumun getirdiği düşmana karşı ülkeyi koruma direnci.</p> <p>Dış.O1 ve O2 buldukları yerde artan bir ritimle hançer barı yapmaktadırlar. Yapılan bu dans türkünün de sözlerini betimler.</p>			<p>3) → (Türkü. Bkz. müzik rejisi) V,-01- Erzurum'un kışı zorludur, balam, tandırında tezek yakar Erzurum, buz tutar yiğitlerin bıyığı ve geceyin karlı ovada kaskatı katılmış, donmuş görürsün karanlığı Erzurumda kavaklar, balam Erzurum'da kavaklar tane tane Kavaklarda tane tane yapraklar Ve terden ve toz dumandan ve sinekten geçilmez Erzurum'da yaz gelipte bastımıydı sıcaklar Erzurum'un düzdür, topraktır damı. Erzurum güzelleri giyer, balam, İncecik akyünden ehramı Yürekboynun bükür balam Erzurumlu türkülere Halim selimdir Erzurum'un adamı ve kabin dönmesin gözü bir kere</p>

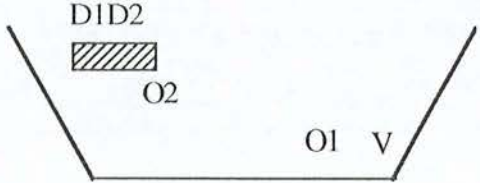
İç ve Dış Aksiyon	Hareket Planı	Işık	Text
<p>4)→ İç.O1'de,başlayan ulusal mücadelenin coşkusu içindedir. O2 belirsiz bir duygu içindedir.</p> <p>Dış.O1 hançer barıyla öne doğru gelir. O2 sahne sol arkadaki yerini alırken, seyirciye arkası dönüktür.</p>	<p>4)→</p> 		<p>4)→ 01. Erzurum'da ondört gün sürdü kongre. Orda, mazlum milletlerden bahsedildi bütün mazlum milletlerden ve</p>
<p>5)→ İç-dış. 4.akşiyonun devamı</p>	<p>5)→</p> 		<p>5)→ V.01- emperyalizme karşı dövüşlerinden onların (ikises şarkı, üç tekrar bkz. müzik rejisi)</p>
<p>6)→ İç.4. akşiyonun devamı Dış-O1: Hançer barı yapmayı bırakır, sabittir.</p>	<p>6)→</p> 		<p>6)→ 01- Orda, bir Şurâyı Milli'den bahsedildi, iradeyi milliyeye müsterit bir Şurâyı Milliden</p>

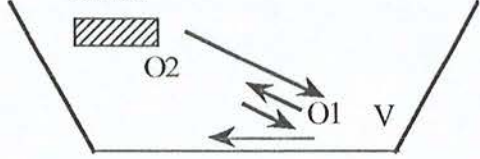
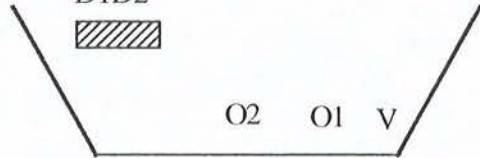
İç ve Dış Aksiyon	Hareket Planı	Işık	Text
<p>7) → İç.O1 Kızgındır. Dış.O2'yi işaret eder ve donar.</p>	<p>7) →</p> 		<p>7) → O1- Buna rağmen</p>
<p>8) → İç.:2: İşbirlikçi bir tavıradır. Saklamaya çalıştığı bir korkaklık ve yalancı bir samimiyeti vardır. Dış.O2: Vals figürleriyle sahne önüne gelir ve geri döner. (Vals ritimleri için bkz. müzik rejisi)</p>	<p>8) →</p> 		<p>8) → O2- Asi gelmiyelim. makamı hilâfet ve saltanata.</p>

İç ve Dış Aksiyon	Hareket Planı	Işık	Text
<p>9 ab) → İç-O1: İşbirlikçilere karşı koyuş, direnç 9a) → Dış-O1: Sabittir 9b) → Dış-O1: Hançer barı, şarkı sonunda donar.</p>	<p>9ab) →</p> 		<p>9a) → O1- diyenler vardı. Hatta casuslar vardı içerde Buna rağmen. b) → O1, V- Bütün aksâmı vatan bir küldür Kabul olunmaz. Manda ve Himaye (9b Şarkı. Cümleler üç kez tekrarlanır. bkz. müzik rejisi)</p>
<p>10) → İç-O2: 8.aksiyondaki duygusu devam etmektedir. O1'i ikna etme çabasıdır. Dış-O2: Vals ritmiyle O1'e yönelip geri çekilmektedir. Repliklerinin sonunda sol arkaya donar.</p>	<p>10)</p> 		<p>10) → O2- Amerikan mandası altına girelim. İstiklâl şâyani arzu ve tercihtir amma bugün bu, mümkün değil, birkaç vilâyet kalacak elde Şu halde, şu halde Memâliki Osmaniye'nin cümlesine şamil Amerikan mandeterliğini talep etmeği memleketimiz için en nâfi bir şekil hal kabul ediyoruz.</p>

İç ve Dış Aksiyon	Hareket Planı	Işık	Text
<p>11ab) → İç-O1 9.aksiyondaki duygusu devam etmektedir.</p> <p>11a) → Dış-O1 Hançer barı</p> <p>11b) → Dış-O1 Sabittir. Elleri ve yüzüyle kabul-lenmeme jest ve mimikleri yapar. Şarkı sonunda donar.</p>	<p>11ab) →</p> 	<p>Işık</p>	<p>11a) → O1- Fakat bu şekli halli kabul etmedi Erzurum.</p> <p>11b) → (Şarkı)</p> <p>O1 - Eş zamanlı [Erzurumun kışı zorludur balam/buz tutar yiğitlerin bıyığı. Erzurum'da kaskatı, dimdik olur adam. Kabullenmez yılgınlığı.</p> <p>V - Erzurum'un kışı zorludur balam, tandırında tezek yakar Erzurum. Buz tutar yiğitlerin bıyığı ve geceleyin karlı ovada kaskatı katılaşmış donmuş görürsün karanlığı (İki ses Bkz. müzik rejisi)</p>

İç ve Dış Aksiyon	Hareket Planı	Işık	Text
<p>12) → İç-O2: O1'den olumlu yanıt alamadığı için paniğe kapılmaya başlamıştır. Dış-O2: Vals adımlarıyla O1'in etrafında dolanır. Repliğinin sonunda yerinde donar.</p>	<p>12) →</p> 		<p>12) → O2 - Bizi bir başımıza bıraksalar/ta- rafgirlik, cehalet/ve çok konuş- maktan başka müsbet/bir hayat kuramayız/ İşte bu yüzden Ame- rika çok işimize geliyor./Filipin gibi vahşi bir memleketi adam etti Amerika/ Ne olacak/Bizde onbeş, yirmi sene zahmet çekeriz/ Sonra yeni dünya'nın sayesinde/ istiklâli kafasında ve cebinde taşıyan/bir Türkiye vücuda gelir.</p>
<p>13) → İç-O1, Ulusal mücadelede ikinci adım atmanın sevinci içindedir. Ancak manda taraftarları onu tedirgin etmektedir. Dış-O1 Semah hareketlerine geçmektedir.</p>	<p>13) →</p> 		<p>13) → O1 - 4 Eylül 919'da toplandı Sivas Kongresi/ve 8 Eylülde/Kongrede bu sefer/yine ortaya çıktı Ameri- kan mandası/ V - (Şarkı) Ak koyunla kara koyu- nun/geçitte belli olduğu günlerdi o günler. (bkz. müzik rejisi) O1 - Ve İstanbul'dan gelen bazı ze- vat/sapsarı sapsarı yılmıklarıyla beraber/ve ihanetleriyle birlik- te/bir de Amerikan gazeteci getir- mişlerdi ve</p>

İç ve Dış Aksiyon	Hareket Planı	Işık	Text
<p>14 a,b,c) → İç-O1 İnanç ve direnç 14a) → Dış-O1.Hançer barı 14b) → Dış-O1, Semah 14c) → Dış-O1 olduğu yerde sabit kollarını iki yana açmıştır. 14d) → İç-O1, Mandacılara duyduğu nefretle 14d) → Dış-O1 Ellerini hızla yana indirir 14e) → İç-O1'in mandacılara karşı çıkışı 14e)</p>	<p>14 a, b, c, d, e) →</p> 		<p>14a) → O1- erzurumlulardan 14b) → O1- ve sivashılardan 14c) → O1- ve Türk milletinden çok 14d) → O1- işbu mister Bravn'a güveniyorlardı 14e) → O1- İstiklalimizi kaybetmek istemiyoruz efendiler.</p>
<p>Dış-O1 Semah hareketiyle reddetmeyi yansılar.</p>			

İç ve Dış Aksiyon	Hareket Planı	Işık	Text
<p>15) → İç-O2: Çaresizdir, yenilmek üzere olduğunu anlamıştır. Repliklerinin sonunda oyuncu rolünden uzaklaşıp repliklere duygusal olarak katılmadığını gösterir. O1 ise sessiz ve soğukkanlı biçimde direnmektedir.</p> <p>Dış-O2: Vals adımlarıyla başlayan hareket gittikçe koşuşturmaya döner. O1 olduğu yerde semah figürleri yapmaktadır.</p>	<p>15) →</p> 		<p>15) → O2 - Mandanın istiklâli ihlal etmiyeceği muhakkak iken/Her halde bir müzâhelete muhtaaz diyorum ben/Hem zaten/birbirine mani şeyler değildir/İstiklâl ile manda/Ve esasen/Müstakil kalamayız böyle bir zamanda/Memleket harap/toprak çorak/borcumuz 500 milyon/vâridât ise 15 milyon ancak/Ve Allah muhafaza, buyursun/İzmir kalsa Yunanistan'da/ve harbetsek/düşmanımız vapurla asker getirir/Biz Erzurum'dan hangi/şimendiferle/nakliyat yapabiliriz/Mandayı kabul etmeliyiz, hemen.</p>
<p>16) → İç-O2, tamamıyla dönüşmüştür, artık manda taraftarı değil, ulusal mücadeleye taraftarıdır. O1 inancını daha coşkulu yansıtmaktadır.</p> <p>Dış-O1 ve O2 hızlı bir ritimle hançer barı oynarlar. Repliğin sonunda dururlar ve semah dansının başlangıç figüründe sabit kalırlar.</p>	<p>16) →</p> 		<p>16) → O2 - ve böylece bin dereden su getirdi İstanbul'dan gelen zevat/ O1,O2- Sivas mandayı kabul etmedi fakat.</p>

EK-2

MÜZİK REJİSİ

Besteler Doğaçlamadır

Davul

Soprano

Tenor

ki-şi zar-lu-dur ba-lam
tan-dı-rın-da

ki-şi zar-lu-dur ba-lam
tan-dı-rın-da

Soprano

Tenor

te-zek ya-kar Er-zu-rum
Buz tu-tar yi

te-zek ya-kar Er-zu-rum
Buz tu-tar yi

Soprano

Tenor

gıl-le-ri-nin bi-yi-ği
ve ge-ce-le-yin

gıl-le-ri-nin bi-yi-ği
ve ge-ce-le-yin

Soprano

Tenor

kar-li o-va-da ka-s-ka-tı ka-tı-lap-mış
kar-li o-va-da ka-s-ka-tı ka-tı-lap-mış

Davul

Soprano

Tenor

on-do-kuz yir-mi-ü-

Soprano

Tenor

çün-cü gū-nü va-zi bir mek-tep-sa-

Davul

Soprano

Tenor

lo-nun-da in-i-kad et-ti Er-zu-rum

Soprano

Tenor

kan-g-re-si Er-zu-rum kan-g-re-si Er-zu-rum

Davul
 2.0. don-muş görürsün ka-ran-lı-ğı
 ve ter-den ve toz du-man-dan ve si-nék-ten ge-sil-mez

Soprano
 ve ter-den ve toz du-man-dan ve si-nék-ten ge-sil-mez

Tenor
 ve ter-den ve toz du-man-dan ve si-nék-ten ge-sil-mez

Davul
 Er-zu-num-da yaz ge-lip-te bas-tı-mıy-dı si-cek-leir

Soprano
 Er-zu-num-da yaz ge-lip-te bas-tı-mıy-dı si-cek-leir

Tenor
 Er-zu-num-da yaz ge-lip-te bas-tı-mıy-dı si-cek-leir

Davul
 Er-zu-num-da yaz ge-lip-te bas-tı-mıy-dı si-cek-leir

Soprano
 Er-zu-num-da yaz ge-lip-te bas-tı-mıy-dı si-cek-leir

Tenor
 Er-zu-num-da yaz ge-lip-te bas-tı-mıy-dı si-cek-leir

Davul
 Er-zu-num-gü-tür da-mı Er-zu-num gü-zel-le-ri gi-tür da-mı

Soprano
 Er-zu-num-gü-tür da-mı Er-zu-num gü-zel-le-ri gi-tür da-mı

Tenor
 Er-zu-num-gü-tür da-mı Er-zu-num gü-zel-le-ri gi-tür da-mı

Davul
 Er-zu-num-da yaz ge-lip-te bas-tı-mıy-dı si-cek-leir

Soprano
 Er-zu-num-da yaz ge-lip-te bas-tı-mıy-dı si-cek-leir

Tenor
 Er-zu-num-da yaz ge-lip-te bas-tı-mıy-dı si-cek-leir

Davul
 Er-zu-num-gü-tür da-mı Er-zu-num gü-zel-le-ri gi-tür da-mı

Soprano
 Er-zu-num-gü-tür da-mı Er-zu-num gü-zel-le-ri gi-tür da-mı

Tenor
 Er-zu-num-gü-tür da-mı Er-zu-num gü-zel-le-ri gi-tür da-mı

Davul
 Er-zu-num-gü-tür da-mı Er-zu-num gü-zel-le-ri gi-tür da-mı

Soprano
 Er-zu-num-gü-tür da-mı Er-zu-num gü-zel-le-ri gi-tür da-mı

Tenor
 Er-zu-num-gü-tür da-mı Er-zu-num gü-zel-le-ri gi-tür da-mı

Davul
 Er-zu-num-gü-tür da-mı Er-zu-num gü-zel-le-ri gi-tür da-mı

Soprano
 Er-zu-num-gü-tür da-mı Er-zu-num gü-zel-le-ri gi-tür da-mı

Tenor
 Er-zu-num-gü-tür da-mı Er-zu-num gü-zel-le-ri gi-tür da-mı

Davul ve Zil

liz - me kar-şı dō - vūp-lerin - den on-lerin Em - per-ya - lı:

Soprano

liz-me kar-şı dō - vūp-lerin - den on-lerin Em-per-ya.

Davul

liz - me kar-şı dō - vūp-lerin den on-lerin Ordobir-surayı

Soprano

liz-me kar-şı dō - vūp-lerin - den on-lerin.

Davul

Or - da bir şu - ra - yı mil - li - den bah - se - didi,

Davul

ira - de - yi mil - iye - ye müstefit bir şurayı milliden

Soprano

Davul

Buna rağ-men

Soprano

Davul ve Zil

2.0: A. si Gel - me - ye - lim Ma - ka - mı Hi - la - fet

Sipe

Davul ve Zil

ve sal - ta - na - ta

Sipe

Davul

1.0: Biyenler vardı hatta casuslar

Soprano

Davul

vardı iğerde Bu - na rağ - men Büt - ün ak -

Soprano

Davul

Sami va - tar bir küleür büt - ün ak - sami va - tar

Soprano

Davul

bir küleür Kabul olun - maz Kabul olun -

Soprano

Davul

maz Kabul olun - maz Kabul olun -

Soprano

Davul

Erzurumda dimdik kaskatı ö- lür adam

soprano

Buztu- tar yi- qit- le- ri- nin bı- yı- qı

Davul

Kabullenmez yitginliği Kabullenmez yitginliği

soprano

ve ge- ce- le- yin karlı o- va- da kas- kati ka- tı- laş- mış

Davul

Kabullenmez yitginliği

soprano

donmuş görürsün karanlı- ğı

Davul ve Zil

2.0: Bizi bir başımıza bırakmalar tarafgirlik cehalet

pişe

Davul ve zil

ve çok konuşmat- tan başka müspet bir hayat kuramayız işte bu yüzden

pişe

Davul ve Zil

Amerika çok işimize geliyor ne olacak bizde onbeş

pişe

Davul ve Zil

yirmi sene zahmet çekeriz sonra yeni dünya- nın esasları

pişe

Davul ve Zil

sayesinde istiklali kafasında ve cebinde taşıyan

pişe

Davul ve Zil

yepyeni bir Türkiye vücuda geliyor

pişe

Davul

10: 4 Eylül 1919'da toplandı Sivas Kongresi ve

Davul

B Eylül'de kongre'de buşer yine ortaya çıktı

Davul

Amerikan Mandası

soprano

Ak tayun- la Ka- ra ko- yu- nun

soprano

Ge- çit- te belli aldığı gün- ler- di o- gün- ler

Ve İstanbul'dan gelen bazı zevat, sapsarı yitginlikleriyle beraber ve ihvanetleriyle birlikte bir de Amerikan Çarşacı getirmiştir ve

Davul ve Zil

borcumuz 500 milyon Varidat ise 15 milyon

ancak

ve Allah muhafaza buyursun

Şiçe

Davul ve Zil

izmir kalsa Yunistan'da

ve harbetsek

Şiçe

dişmonumuz varur- la aster getirir

Biz Erzurum'dan hangi

Davul ve Zil

şimendiparlar

nakliyat yapabili- riz

Şiçe

Mandayı kabul et- meliyiz hemen.

Davul

2.0: Ve böylece bin dereden su getirdi

Davul

istanbul'dan gelen zevat Sivas

Davul

Mandayı kabul etmedi Fakat

Soprano

Heyqi-di De-li- güm

Soprano

a-kil-li u-mut-lu

Soprano

sa-bir-li de-li-

Davul

1.0: Erzurum lulardan ve Sivas lı - lardan

Davul

ve Türk milletinden çok iş- bu Mister Braun'da gü- veniyorlardı

Davul

istiklalimizi kabul etmek istemiyoruz efendiler

Davul ve Zil

2.0: Mandanın istiklali

Şiçe

ihlal etmeyeceği muhakkak ilen

Davul ve Zil

Bir müzakerete muhtuz dışarı ben

Şiçe

Hem za- ten

Davul ve Zil

birbirine mani

Şiçe

peşler değildir istiklal ile manda ve esasen

Davul ve Zil

müstakil kalamayız

Şiçe

böyle bir zamanda menleket harap toprak sorak

Davul ve Zil

Şiçe

Davul ve Zil

Şiçe

Davul ve Zil

Şiçe

Davul ve Zil

Şiçe

Davul ve Zil

Şiçe

Davul
ḡiḡi d y d d y d y d d y d y d d y d y d d y

Soprano
 Ya is-tik-lal Ya ö-lüm Ya is-tik-lal Ya ö-lüm

Tenor Koro
 (v.2.0) Ya is-tik-lal Ya ö-lüm Ya is-tik-lal Ya ö-lüm

Davul
ḡiḡi d y d d y d y d d y d y d d y d y d d y

Soprano
 Ya is-tik-lal Ya ö-lüm Ya is-tik-lal Ya ö-lüm

Tenor Koro
 Ya is-tik-lal Ya ö-lüm Ya is-tik-lal Ya ö-lüm

Empty musical staff

Empty musical staff

Empty musical staff

Empty musical staff

Empty musical staff

Empty musical staff