

# Tiyatro Yönetmeni Olarak Ayşenil Şamlıoğlu'nun Reji Anlayışı

## Abdülkadir Katra (Söyleşi)<sup>1</sup>

*Tiyatro yönetmenliği, sahnelenmek üzere kaleme alınmış bir metnin, sahne üzerinde yeniden yaratılmasının sanatıdır. Sahne trafiğini belirlemenin ötesinde, ilk tiyatro yönetmeni olarak bilinen Saxe Meiningen Dükü II. Georg'dan günümüze dek yönetmen, yazarın oyununu yeniden yorumlayan yaratıcı bir sanatçı olarak tiyatro sanatının en önemli unsurlarından biri haline gelmiştir. Tanzimat'la birlikte başlayan Batılı anlamda Türk tiyatrosu da yönetmen kavramıyla tanışmıştır. Günümüze geldiğinde yorumlayıcı bir sanatçı olarak yönetmenlik Türk tiyatrosunda da önemli bir yer tutmaktadır. Tüm sorunlarına rağmen çağdaş Türk tiyatrosu son derece verimli işler yaratan yönetmenlere sahiptir. Ayşenil Şamlıoğlu da bunlardan biridir. Bir süre Türkiye'nin en köklü tiyatrosu olan İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın Genel Sanat Yönetmenliğini de üstlenen Şamlıoğlu, çağdaş Türk tiyatrosunun yönetmenlik alanındaki en yetkin isimlerinden biri olarak kendini ispatlamıştır. İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Yönetmenliği Yüksek Lisans programında, Abdülkadir Katra'nın hazırladığı "Tiyatro Yönetmeni Olarak Ayşenil Şamlıoğlu'nun Reji Anlayışı" başlıklı tez 2016 yılında başarılı bulunarak kabul edilmiştir. Aşağıdaki röportaj, adı geçen yüksek lisans tezinin ekinde yer almıştır. Bir tiyatro yönetmeninin çocukluğundan itibaren yaratım sürecinin şekillenişine dikkat çekerek sahneleme anlayışının detaylarını içeren bu söyleşi, tezden bağımsız olarak da bir bütünlük göstermektedir. Abdülkadir Katra'nın gerçekleştirdiği bu söyleşi, bir katkı olarak konuşma dilinin özelliklerine sadık kalınarak –yazı diline çevrilmeden ve bazı ufak kısaltmalarla- aktarılmıştır.<sup>2</sup>*

**Abdülkadir Katra:** Ayşenil Şamlıoğlu'nun çocukluğundan bahseder misiniz? Sizi ve tiyatro sanatı ile tanışma öykünüzü öğrenmek isteriz.

**Ayşenil Şamlıoğlu:** Bir defa küçüklüğümden itibaren, beni elimden tutup da sinemalara, tiyatrolara götüren bir ailede büyüdüm. Bunun hiç şüphesiz büyük katkısı vardı, bugünkü benin oluşmasında. Aynı zamanda fena halde hayalperest bir çocuğu besleyecek ortamlara sahip oldum. Bunlar nedir? Selanik Üniversitesi mezunu bir dede torunları arasında entelektüel birikimini boşaltmak üzere beni seçti. Ve ben ilkokulu bitirip ortaokul birinci sınıfa gitmeye başladığımda, tasavvuf hakkındaki bilgi birikimim karşısında ortaokul hocalarının gözleri yerinden fırladı. Ben on bir yaşındaki bir çocuk olarak, bir fars şiiri alıp, onu vezniyle, tercüme-

siyle ne zaman ne adına yazıldığını hepsini anlatırdım. Bunların nedeni dedem. Bunların hepsini bana öğretti. İlkokulu bitirdiğimde onun kendi entelektüel birikimi olan dönemim tipik bir Osmanlı aydını, Fransızca, Rusça, Arapça, Farsça, Abazca, Çerkezce, Osmanlıca ve Türkçe konuşuyor. Her bir yazarı kendi diliyle okuyor. Benim de önüme bütün tercüme yığırdı. Ben Fransız ve Rus edebiyatını ve de Osmanlı ve Fars, Arap şiirini ve tasavvufu ilkokuldayken dedemden öğrendim. İlkokulu bitirdiğimde Dostoyevski, Tolstoy gibi yazarların Türkçe'de var olan bütün eserleri ben de adeta ezber gibi gencecik dimağimde kazılıydı. O zamanlarda ortaokul ve lise diye iki bölümdü ya, orta sınıfa geldiğimde, Fried, Young, Adler, Viyana ekolü vs. diye uğraşıyordum. Yani bu tür beslenmenin benim sanatsal aklımın oluşmasında

<sup>1</sup>İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Yönetmenliği Tezli Yüksek Lisans Programı Mezunlu

<sup>2</sup>Aydın Sanat Yayın Kurulu adına, Yrd. Doç. Dr. M. Melih Korukçu.



Resim 1: Ayşenil Şamlıoğlu

rolü çok büyük. Ortaköy'de doğup büyümüş-tüm, sonra Üsküdar'a taşındık. Bulduğumuz apartmanın arka bahçesine açık hava sineması yapılmıştı. Ben ister istemez, her gece karşımda dev bir sinema perdesi, iki tane film seyrediyordum. Mesela o dönemde hatırlıyorum, şimdi ilk aklıma gelen Kiev'deki Adam. Ortalığı sallıyor. Kiev'deki Adam gibi bir filmi dört hafta boyunca her gece seyrediyorum. Artık filmin tamamını hatta her karesini nerdeyse ezberlemiştim. Aslında bunlar bir çocuğun beslenme biçimleri. Böyle bir şanslı beslenişim oldu benim. Ve okumaya o kadar düşkündüm ki. Bu da dedemin bana kazandırdığı bir özellikti. Öyle ki bir çocuğa hiç okumama cezası verilir mi?

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

Bir gün annemle babam şu şekilde konuşmuşlardı. Allah rahmet eylesin, babam yahu genç

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

gece oynuyorum, sakın ben de hastalanmayayım. Hemen bıraktım oynamayı. Hastalanacağım diye korktum.

**Abdülkadir Katra:** Tiyatro eğitiminizden bahsederseniz?

**Ayşenil Şamlıoğlu:** Ben Ankara Konservatuvarını o zaman geçerli olan bir şey vardı, dışardan bitirme diye kural vardı ve ben dışardan bitirdim. Bir senede mezun oldum. Ama o zaman o niçin vardı biliyor musun? Konservatuvar o zaman orta ve yüksek olmak üzere iki bölümdü. Orta bölümden mezun olup Devlet Tiyatrosu'na girerdi insanlar. Sonra erkeklerin askerliği yaklaşınca er olmamak için hemen dışardan yüksek bitirmeye girerlerdi. Ya da özel tiyatrolarda çok ünlü ve çok yetenekli oyuncular, eğer Devlet Tiyatrosu'na girmek istiyorsa, konservatuvarı dışardan bitirme sınavlarına girerlerdi çünkü konservatuvar mezunu olmayanları Devlet Tiyatrosu'na almazlardı.

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

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

**Ayşenil Şamlıoğlu:** Tabii ki. ODTÜ'de aldığım mimarlık eğitiminin yansımalarıdır. Çünkü ODTÜ mimarlık eğitimi üç boyutlu düşünmeyi, üç boyutta görmeyi öğretir. Gerek oyuncu ola-

rak gerekse yönetmen olarak bana akıl almaz yardımı olmuştur. Üç boyutta düşünmeyi bilmenin sonucunda elime aldığım metnin ayakta halini görürüm. Aynen çizeceğim bir binanın üç boyutlu halini görmem gibi.

**Abdülkadir Katra:** Oyun seçimlerinizde neye göre karar veriyorsunuz?

**Ayşenil Şamlıoğlu:** Birincisi, hangi dönemdeyse, kaç yılındaysam, o dönemde benim topluma kurmak istediğim cümle ne? Dünyada neler oluyor, ülkede neler oluyor ve ben seyirciye ne demek istiyorum bu oyunla. Bu benim için belirleyici oluyordu. Yani, mutlaka benim kararım olan, benim içimde patlayan bir cümlenin bir fikrin peşine düşüp, o fikri ilan eden cümleyi yakaladığım bir oyun benim için yönetmezsem olmaz oluyordu. Şöyle izah edebilirim. Mesela ben, Ölüler Konuşmak İsterler denilen oyunu tek bir cümle için yönettim. Kişi, yetki ve sorumluluklarının sınırını bilmeli. Çünkü bu ülkedeki temel sonunun kişinin kendi yetki ve sorumluluklarını bilmiyor olması, bunları ya aşması ya da yerine getirmeyerek gerisinde durması olarak görüyorum. Ve ikincisi, dünyayı algılama biçimim grotesk biçim olduğundan, ben yaşamda gördüğüm hiçbir şeyin gerçekliğine inanmıyorum. Gerçekliğine inanmadığım bu sanısal dünyada da bu dünyanın olumlu ya da olumsuz noktalarını ifade etmenin en doğru yolunun da onları kırıp, bozup, başkalaştırarak ifade etmek olduğu düşüncesindeyim. Onun içindir ki grotesk ya da kara mizah bana yakın geliyor. Bu nedenle ki böyle bir yapıyı uygulayabileceğim bir metni elime alıyorum. Çünkü bazı metinler vardır, şimdi elinize Çehov alıp ta bunu grotesk yapacağım demenin bir anlamı yok. Çünkü o yanlış olur. Yanlış bir oyun yönetmeyi seçmem. Doğru olanı yapmak istediğimden, kendi doğrularıma izin verecek ve de benim içimde patlayan bir cümleyi içinde barındıran bir metni seçmeyi doğru buluyorum. Ben seyirciyi eğlendirmek için oyun yapmaya inanmıyorum. Eğ-

lenmek isteyen alır başını, diskoya gider. Gece kulübüne gider. Gazinoya gider. Yemek yemeye çıkar. Seyahate çıkar. Her neyse eğlence anlayışı onu yapar. Ama benim işim sanat yoluyla bireyi eğlendirmek değil. Ben buna, böyle bir sanata inanmıyorum.

**Abdülkadir Katra:** Oyunlarınızdaki çalışma yönteminizi bize anlatır mısınız?

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

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

**Ayşenil Şamlıoğlu:** Oyuncularla bir araya gelmeden önce yaratıcı ekiple yan yana gelip nasıl

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

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

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

Sonuç olarak sahne çalışmasından önce her şey bitecek. Çünkü her şey bitti diyorsun ya, o henüz daha oyunun yarısı etmedi. Öbür yarısına yürü-

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

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

Okuma provasını bitirip sahneye geçtiğimde bazı oyunlarda örneğin sahne sahne oyunun okumasını sahne üstünde yapıp, o sahne üzerine tekrar ve tekrar konuşup sonra ekibin sahnede harekete geçmesini isterim. Bu da oyunun yapısı ya da ekibin yapısına göre farklı aldığım kararlardan biridir. Benim ölü tiyatroya tahammülüm olmadığından, yaşayan ve hareket halinde dünya kadar, dünyanın hızlı dönüşü kadar hızlı var olan bir tiyatroya inandığımdan,

sabahtan başlayan provalar gerekirse öğleden sonra üçe kadar dörde kadar hareket provası olarak gider. Çünkü repliklere geçmek önemli değildir. Önemli olan oyuncunun bedeninin, oyunun beden dilini alabilmesi ve sanki hayatı boyunca hep öyle davranmış, hep öyle yürümüş, hep öyle durmuş, hep öyle bakmış kadar kendinin kılacak boyutta, o beden dilini kendi bedenine geçirebilmesi için her gün sistematik olarak sabahtan başlayıp üç dört saat süren hareket provaları yaparım. O hareket provalarının içinde koreograf mümkünse her gün benimle olsun isterim. Tabi şu sıralar hem yaşım hem de geçirdiğim sakatlıklardan ötürü birtakım hareketleri birebir göstermekte zorlanıyor olsam da zamanında ısınmasıyla başlayıp sahne üstündeki harekete kadar oyuncuyla birlikte sahne üstü hareket zincirini kurarak çalışmış olan bir yönetmenimdir. Geliştirdiğim bir teknik var. Ben ona noktalama tekniği diyorum. Pek çok oyun bu teknik üzerine kurulmuştur. Cümlelerin kendi içinde, yazımda noktalaması olduğu gibi, sahnedeki hareketin, sahnedeki mizansenin ve sahnedeki beden dilinin de noktalamalarının olması gerektiğine inanıyorum. Buradan yola çıkarak metnin üzerinde yaptığım çalışmada belli cümlelerin öne çıkmasını, altının çizilmesini isterim. Ve o cümlelerin hepsi yan yana geldiğinde ya da alt alta konulduğunda aslında benim seyirciye aktarmak istediğim alt metin net olarak ortaya çıksın dilerim. Bunun için artı hareket dramaturjisi çalışması yaparım. Oyuncularla birlikte ilk nokta dediğim anda - hatta oyuncular bir zaman sonra çok dalga geçerler şimdi söyleyeceklerimle - onlara benden iki şeyi çok duyacaksınız. Birincisi nokta ikincisi tempo derim. Bu iki kelime üzerinden gidecek hayatınız çalışma boyunca derim. Hatta Adana Devlet Tiyatrosu'ndaki provada çocuklar birdenbire gelip sahnenin önüne bir nokta bir de tempo dergisi bıraktılar. İlk çalışmaya başladığım koreograf yani iki farklı koreograf arkadaşımınla çalıştıktan

sonra Cihan Yöntem ile yan yana gelmiştik ve ben noktadan muradımı ve nasıl bir şey talep ettiğimi Cihan'la bir oyun boyunca çok yoğun olarak çalışarak, çok verimli bir çalışma ortaya çıkarttık. İkinci oyunda biraz daha az ben devreye girdim. Üçüncü oyunda rahatlıkla noktalama çalışmasını Cihan'ın ellerine bırakabilecek hale geldim. Bu da yönetmen olarak bana, onlar ısınma ve egzersiz yaparken oyunun diğer taraflarıyla ilgilenme zamanı kazandırmıştır. Noktayla kastım; bütün bedenini eş zamanlı tek bir hal ve durum içerisinde asılı kalmasıdır. Ama hareketin bedendeki ya da duygunun bedendeki yüksek gerilimi ile birlikte havada asılı kalmak. Onun içinden çıkmadan asılı kalmak. Adeta oynamakta olan bir filmi "pauese"ladığınızı düşünün. Sonra tekrar başlat düğmesine bastığında kaldığı yüksek duygu, öfke, sevinç her neyse film kareleri oradan harekete geçer öyle değil mi. Aynı şeyi sahnede isterim. Sahnede talep ettim çünkü nedir bu benim için, bu aynı zamanda anlatı biçimindeki groteskin altını çizmek üzere akış halindeki bir anı, bir sahneyi bir yerinde bütün ekibin eş zamanlı noktalararak havada asması, dolayısıyla akışı durdurması sonra durduğu akışı aynı yerden aynı şekilde geri döndürmesi. Eğer bunu yapabiliyorsanız siz seyirciye bir defa şunu demiş oluyorsunuz; kendini kaptırma bu akışa ben burada oyun oynuyorum istediğim yerde bunu durdururum. Sonra çıkar kaldığım yerden devam ederim. Yani dramatik tiyatrodaki olduğu gibi bir akış kurdum o akışın içinde sürüklenerek gidiyorum o akışın dışına çıkmadan sahneleri ve ardı sıra bir perdeyi deviriyorum değil; tam tersine içine girdiğim akışı kırarak ve bölerek gidiyorum. Bu da dramatik biçimin tersine çalışan bir biçim olarak kendi inandığım kendi kararını aldığı kendi uyguladığım bir formattır. Bunu bir yerde okumuş değilim. Bu herhangi bir yerde kayıt altına alınmış değil. Bana ait olan inandığım bir yöntem.

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

**Ayşenil Şamlıoğlu:** Elbette, tam iki ay. İki ayda biter. Eğer çok zorlu bir oyunsaydı en fazla iki buçuk ayda bitiririm.

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

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

Pazartesi Perşembe gibi bir metin, gösterme biçimi bünyesinde barındırdığı için, benim tiyatromun en temel en ilkinde duran grotesk yapıyı rahatlıkla gündeme getirebileceğim bir oyundur. Musahipzade Celal'in bütün metinleri benim için böyledirler. Çünkü Türk Tiyatrosu'nun açık biçimine uygun metinlerdir. Açık biçim içerisinde groteski barındırır. Ben o Türk Tiyatrosu'nun geleneksel açık biçimini alıp, onu çağdaş yapıyla destekleyerek çok daha uç noktaya taşıyıp Musahipzade metinlerini yaparım. Bunu yapmama izin veriyor. Ama böyle bir metni ele aldığınızda, metin zamanının çok gerisinde söylemde kaldığından ama bir yanılla da kurduğu, söylediği cümle hala bugün de geçerli olduğundan, biçim olarak geride kaldığından; o zaman ne yapmalıyım ben, o biçimi kendi dramaturjimle bugünün yaşayan ve hızla akan dramaturjisine yerleştirmem lazım. Bu durumda ben ne yapıyorum, metni taramaya başladığımda metnin içerisinde, eğer orijinal Musahipzade metniyle benim yönettiğim Musahipzade metninin ikisini yan yana koyarsan aradaki farkı net olarak görürsün. Mesela seksen beşinci sayfadan üç tane repliği alıp yirmi yedinci sayfanın bilmem hangi repliğinin altına koyuvermişimdir. Ya da birtakım hiçbir sözü olmayan, mesela Mümini gibi, sadece bir figürasyon olarak ortada görünen bir kimliğe Osmanlıca tüm metinlerin tercümesini yaptırarak Osmanlıca

bölümüne, sırf oyunun bir Osmanlıca sözlüğünü de hazırlayıp, Osmanlıca hocalarıyla birlikte Osmanlıca deyimlerinin nasıl telaffuz edilmesi gerektiğini çalıştırıp oyunculara - bunları bilhas-sa söylüyorum, neden; çünkü ben yaptım oldu, canım istedi uçtum, ulan ne kadar kıyakta oyun yaptım, böyle bir şey yok – repliklerin net ve anlaşılır bir biçimde seyirciye aktarılması yoluna gittim. Olanca ciddiyetle dönemi araştırdım ve o döneme ihanet etmeden oyunu yönetirim. Kostümde benim dramaturji kapsamıdadır; dekorda, ışıқта, müzikte hepsi. Reji kadromdaki hiç kimse kendi kafasına göre bir şey yapamaz. Ha, ben neyi yapmak istediğimi ifade ettikten sonra, o özgür yaratısını getirir ama benim çizdiğim sınırlar içerisinde yaratmak zorundadır. Aksi takdirde oyun bir bütün olmaz. Organik bütünlükten uzaklaşıp, kendi kafasına eklektik bir yapıya dönüşür. Ben kendime ben yaptım oldu demek hakkını tanımıyorsam, ekibime de tanımam. Bu da belki benim ODTÜ mimarlıkta aldığım eğitimin kafama çaktıkları nedeniyle olabilir. Çünkü neden, o eğitim gereği, organik olmayan hiçbir şeye, organik olan bir yapıda yer yoktur. İnorganik hiçbir parça bünyesinde barınamaz. Bu noktada olmazsa olmazım budur deyip yaklaştığın zaman, bana ne bir oyuncu; içimden böyle geldi diyebilir, ne bir kostümcü; bence bunu böyle yorumlasan çok iyi olacak diyebilir ya da bir dekoratör; benim canım bunu böyle yapmak istedi, ben böyle olduğuna inanıyorum diyebilir. Çünkü onu diyorsa gidip o oyunu kendi yönetir. Ben yönetiyorsam, altında imzam varsa benim dediğim, benim açtığım yolda yaratacaklar. Yaratmak demek, kafasına estiğini istediği gibi yapmak demek değildir. Hele hele kolektif sanat olan tiyatrodaki. Çok bireysel davranmak istiyorsan, git edebiyat yap, ressam ol ama kolektif bir sanatta bireysellik kabul edilemez. Dolayısıyla diyeceksin ki, sen bireysel olmuyor musun? Ben yönetmenim. Bütün alanları düşünmek ve onları bir doğru etrafında toplamakla yükümlüyüm. Eğer ben onları bir doğrunun etrafında topar-

layamazsam ortaya çıkan yapı, eklektik bir yapı olur. Burada da sanat aranmaz bana sorarsan. İnorganik parçaların yan yana gelmesi ile bir organik bütün olmaz.

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

**Abdülkadir Katra:** Reji kadronuzu oluştururken nelere dikkat ediyorsunuz?

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

Bir oyun sahneleyeceksem teknikte, benimle aynı cümlelerde buluşabilecek bir dünya algısı olan arkadaşlarımla yan yana gelirim. Genelde görüşüm bu. Tabi ki işinin çok ehli olacak. Ve çalıştığım arkadaşlarımla hepsi işinin ehlidir. Ama tabi her yönetmen her oyunu yönetemezse, her

dekoratörde her oyunun dekorunu yapamaz. Çünkü sevmez mesela. O oyunu sevmez. Bir sanatçının yaratıcılığını kullanması için eline aldığı işi sevmesi gerekir. Ben böyle adet yerini bulsun gibi işini yapan birini asla istemem. Aşkla yapsın isterim. Bunu aşkla yapacak kadar böyle bir yapıyı sevecek, böyle bir akla onay verecek yaratıcı bir kadroyla yan yana gelmek isterim. Onların da akli benim ki gibi olmalı, onlarla yüreğimiz birlikte atmalı.

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

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

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

**Ayşenil Şamlıoğlu:** Evet. Ve artı bir başka mahareti daha talep ediyorum oyuncularından. Günümüzde artık tiyatro sadece senin, ne kadar yüksek duygularla, ne kadar sahici birebir falan falan ne kadar oynamayıp olmak gibi maharetlerini emretmiyor inancındayım. Onlara emreden artık sinema. Sinema o noktada çok uzun yıllardır üstünlüğü eline almış durumda. Sinema oyuncululuğuna öykünen bir tiyatro yapıyor olmanın mantığını ben göremiyorum. Bu tür oyunların çok iyi icrasında bile sıkılıyorum oyunu izlerken. Bu şekilde sahnelenen oyunlardan hoşlanmıyorum. Çünkü ben sinemanın benzeri olmaya uğraşmıyorum. Ben onun karşısında duranım, alternatif olanım. O zaman ben onun gibi benzetmeci, gerçekçi, samimi, sahici, cart curt falan olmayacağım. Madde bir buradan hayır diyorum. Ve noktalamayı kurarken -bunu ilk uyguladığım oyun Benimkinin Adı

Regine- ekibimle noktalamalara girerken tek bir hedefim vardı; senin sadece duygularını çok güzel var ediyor olman sahnede artık çok bir şey ifade etmiyor. Sinemada da çok güzel aktarıyor artık duygularını oyuncular. Seni sinemadan çok daha çekici kılacak olan ne olacaktır. Duyguyu aktarıırken benim o an birebir sana şahit olmam mı? Geçiniz efendim burayı, aştık artık. O yüzden yani şöyle küçücük bir ara parantez açarak söylemek isterim ki, öyle in your face gibi tiyatrolara da inanmıyorum o yüzden, sinemadan bile sahiciyim valla abi gibi ifadeler bana hiçbir şey ifade etmiyor. Ben şunu diyebilmeliyim, buna inanıyorum; ben sinema kadar gerçek ve sahici değilim. Ben dramatik sudaki tiyatro anlayışının emrettiği biçimde senin önünde oturan, arkada oturan, sağında, solunda oturan seyirci kadar da gerçek değilim. Ben bütün bunların dışında gerçek dışı bir şeyim. Ama bütün bu gerçek dışılığın ve sana bir öyküyü anlatırken her türlü gerçekliği kıran adımlarıma rağmen, seni bir zaman sonra o kadar içime alacağım ki senin için o sağında, solunda, önünde, arkanda oturan seyirci kadar gerçek olacağım. Bunu başarabilirsem ne mutlu bana. Bu biçimde bir meydan okumayla yola çıkmazsam tiyatro yapmanın anlamını bulmuyorum ben. Anlam görmüyorum tiyatro yapmaktan. O zaman gidip sinema yaparım. Niye tiyatro yapıyorum. Bana bir şey söylemiyor. Başka türlü görüşü olan herkese saygım var. Çok iyi örneklerini gidip seyrediyorum da. Ama beni heyecanlandırmıyor. İngiliz tiyatrosunun beni hiç heyecanlandırdığı gibi. Bana bir şey söylemiyor. Ama Almanya tiyatrosu karşısında, Romanya ya da Polonya tiyatrosu karşısında hala heyecanlanıyorum. Ya da balkanlarda gerçekten bambaşka dünyalar kuran yönetmenler çıkıyor ve kurdukları dünyalar beni heyecanlandırıyor. O dünyaların hiçbir tanesinin İngiliz tiyatrosu veya in your face'lerle filan hiç alakası yok. Anlatabiliyor muyum?

**Abdülkadir Katra:** Uzak Doğu tiyatrosu sizi heyecanlandırıyor mu?



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

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

**Ayşenil Şamlıoğlu:** Tabi ki oluyor ama benzeri yapı aynen bizim geleneksel tiyatromuzda da olduğundan beni Uzak Doğu'ya gidip de kendi tiyatromun izini Suziki'de aramaktan bana daha yakın gelen şey, kendi geleneksel tiyatromda bu izleri aramak. Ben kendi geleneksel tiyatrosunu azımsayan, küçümseyenlerden değilim.

**Abdülkadir Katra:** Geleneksel tiyatromuzun biçemlerine oyunlarınızda yer veriyor musunuz?

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

**Abdülkadir Katra:** Pazartesi Perşembe oyunu sahnelendiği dönemde nerdeyse tüm tiyatro ödülleri topladı. Bu oyunun rejisi için şunu diyebilir miyiz; Türk Halk Tiyatrosu'nun öğeleri ile grotesk tiyatronun biçemlerinin yaratıcı yö-

netmen Ayşenil Şamlıoğlu'nun elinden geçerek kendisine has bir üslupla örnek teşkil edecek bir şekilde sahnelenmesi.

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

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

**Ayşenil Şamlıoğlu:** Hem oyuncunun yüz anatomisi hem oynayacağı karakterin yüzünde görünmesini istediğim bir tür maske kullanımı gibi. Groteskin başlangıcı Antik Yunan olduğuna göre, Antik Yunan'da kullanılan maskaları gözünün önüne getirecek olursan, bugün de boya ile yüzünü bir maskenin arkasına koymak. Ve o maskeler aracılığıyla da anlattığım şeyin gerçekliğini kurmak. Bu gerçeklik bu maske ve bu maskenin ardında birileri saklı ve o birileri şimdi size bakın o maskenin sahibinin bir öyküsünü anlatacak. Yani kendi yüzleriyle çıkarlarsa sahnenin üstüne, o zaman benim istediğim ölçüde bir grotesk yapıyı kuramam. Benzetmeci yapıdan istediğim uzaklığa doğru gidemem. Seyirciyi yaşam gerçeğinden istediğim ölçüde

koparamam. Bu nedenle yapıyorum. Bu arada bir parantez daha açayım, eğer bunu böyle yapmasam çok daha kolay bir başarıya doğru yürüyebilirim. Ben zor olanı seçiyorum.

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

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

karanlık psikolojik bir oyundur. Bu nedenle de yönetmenler tarafından ben elime alıncaya kadar reddedilip, çok karanlık ve seyircinin ruhu sıkılır, bu oyunu seyretmek istemez denilip yapılmayan bir oyundur. Ve bunu ben alıp yapınca, oyunculara şöyle demişimdir; önce aklınızda kalmaması için ben nasıl bir dünya görmek istediğimi anlattım. Sonra da dedim ki; ama ben ne anlatırsam anlatayım bu kadar dramatik bir oyun aklınızı bulandıracak ve gönlünüzde kalacağını bildiğim için dramatik bir oyunu prova eder gibi metnin bütün psikolojik katmanlarıyla gideceğiz dedim. Onuncu sayfaya geldiklerinde havlu attılar. İlerleyemeyeceklerini gördüler. Ağlama krizlerine filan girdiler, çok fenaydılar. Şimdi ne demek istediğimi gördünüz mü dedim. Burunlarını çekerek evet dediler. Şimdi mola verip yemek yiyoruz sonra dediğim biçimde tekrar başlıyoruz dedim. Ama bu arada iki haftamı harcadım. Böylede deliyimdir yani. Önümde de Ankara Devlet Tiyatrosu'nun bana bir golüydü. Oyunun prömiyerini yapmam için bana tanıdıkları süre dört buçuk haftaydı. Dört buçuk haftanın iki haftasını bu şekilde gözden çıkaracak kadar delilik yaptım. Ama hedefimi on ikiden vurdum. Olağanüstü bir oyun çıktı. Eğer onu yapmasaydım böyle olmazdı. Yani gerektiğinde büyük risk alacaksınız.

**Abdülkadir Katra:** Grotesk üsluptaki oyunlarınızın ortak özelliklerinden bahseder misiniz?

**Ayşenil Şamlıoğlu:** Grotesk üsluptaki oyunlarının ortak özellikleri; bir kere hepsinin çok kalabalık ve benim hayal ettiğim ölçüde o kalabalık dünyanın – hep şunu söylemişimdir oyuncularına, sizi en çok ne heyecanlandırır? Bir dans ekibine bakarken. Sıra sıra dizilmiş durumlar ve tek sıra halinde herkesin ayağı aynı şekilde ve aynı şiddette kalkıyor, aynı şiddette iniyor, aynı şekilde dönüyor, aynı anda vuruyor. Eğer iki kişi bunları yapıyor olsa sizi o kadar heyecanlandırmayacaktır. Ama kırk kişi sahnenin üzerine dizi-

lip de İrlanda dansı yapmaya başladığı zaman tüylerin diken diken olur. Bu ne mükemmelliktir dersin. Çünkü kırk kişinin kırkının da tek kişi gibi hareket ediyor olması bir meydan okumadır. Bir maharettir. Ve seyirci o mahareti alkışlar. Ben de inanıyorum ki günümüz tiyatrosunda seyirci maharet görmek istiyor. Sadece bir metnin aktarıcısı olman yeterli değil. Maharetini göreyim senin. Senden başka kimse bunu böyle anlatmasın. Tek başına solo maharetle tek kişilik oyunu götürürsün. Bilemedin iki kişilik oyunu. Üçüncü kişi devreye girdiği andan itibaren toplu maharet gerektirir. Hele hele sahnede otuz, kırk kişi varsa otuz, kırk kişinin eşlikli hareket edişi seyirciyi heyecanlandırır. Oyun hızlı bir şekilde akarken, oyuncular koşarken koşarken bir yer gelip hepsi aynı anda, aynı şiddette, aynı yükseklikte nasıl durdular? Nasıl hayatı kestiler? Bu mesela benim oyunculardan talebidir. Bu kalabalık oyunlardan bir tanesi V. Frank'tır, bir tanesi Pazartesi Perşembe'dir. Bunlar kalabalık kadrolu ekibin en sert ve sıkı noktalamalarla, en grotesk makyajlarla, en uç noktalarda dekorun ve kostümünde onların groteskine, onların göstermeciliğine eşlik ederek hepsinin kostümünden makyajına, ışığından dekoruna kadar, müziğinden hareket izleğine kadar herşeyiyle bütüne hizmet ettiği ve grotesk bir formatla yani gerçeğin dışına çıkarak, metni gerçeğin dışına taşıyarak hizmet ettiği oyunlar olmuştur. Sonrasında mesela, Sivas'ta (Sivas Devlet Tiyatrosu) yaptığım Bina, daha küçük ölçekli bir oyun olmasına rağmen acayip şiddetli gündeme geldi. Bir sürü tekniği bir arada kullanmışımdır.

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

**Ayşenil Şamlıoğlu:** Hayır, hiç olmadı.

**Abdülkadir Katra:** Ayşenil Şamlıoğlu'nun kendisine has olan üslup ile bir sentez oluşturmuş

olması ve oyunlarını bu sentez ile sahnelemesi Türk tiyatrosuna büyük bir katkıdır. Tamamen size ait olan bu oyun sahneleme sentezinize bir isim koymayı düşünmediniz mi?

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

**Abdülkadir Katra:** Rejilerinizde birçok sanat dalının izlerini görüyoruz. En fazla beslendiğiniz sanat dalı nedir?

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

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

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

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

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

**Abdülkadir Katra:** Sizin için yönetmen oyuncu ilişkisi nasıl olmalıdır?

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

**Abdülkadir Katra:** Oyuncu kendisini tamamen yönetmenine teslim etmeli midir?

**Ayşenil Şamlıoğlu:** Tabi. hatta daha ileri giderek bir şey söyleyeceğim. En kötü yönetmene bile, bir oyuncu olarak öncelikle kendini teslim etmelisin. Bırak, onun dediği gibi yol al. Sonra kendi doğrularını ekle üstüne. Yalnız bizde oyuncunun sorgulaması, sınırları aşarak oyuncunun yönetmenin karşısında yönetmencilik oynamasına dönüşüyor. Evde kendi kendine reji yaparak gelen oyuncu, sahnede yönetmenin yaptığı rejile evde kendisinin yaptığı reji uyuşmayınca problem yaşıyor. Bu da böylece benim, neden kendi yetki ve sorumluluklarının sınırını bilmeli, cümlesinden yola çıkarak Ölümler Konuşmak İsterler'i yaptığının karşılığıdır. Oyuncu kendi yetki ve sorumluluklarının sınırını bilmiyor. Yönetmenlik yapmaya kalkışıyor. Anlatabiliyor muyum? Bu sadece bu konuda değil, her alanda bunu yaşıyoruz. Yetki ve sorumluluklarının sınırını bilmemek. Dolayısıyla da bizdeki kadar çok bilen oyuncu batıda kapının önünde bulur kendini ve hiçbir tiyatrodaki ekme-

bulamaz. Doğrusu bu. Bu işin Türkçesi budur. En ünlü hikayesidir Stella'nın; provada bir gün oyuncusuna, buradan buraya şöyle gideceksin diyor. Oyuncu, ama neden böyle gidiyorum ki bence buradan buraya böyle de bu şekilde gidebilirim deyince, Stella, hayır istediğim gibi git diyor. Tamam diyor oyuncu ve yapıyor. Ertesi gün tekrar şunu şöyle yap diyor. Oyuncu, bunu neden böyle yapıyoruz ki, ya bunu ben böyle yapmak zorunda mıyım diyor. Stella, evet bunu böyle yap diyor. Üçüncü gün oyuncu yine ama bir dakika neden böyle yapıyoruz derken Stella avazının çıktığı kadar bağırma başlıyor; neden yapacaksın biliyor musun? Bu oyunu ben yönettiğim için. Neden bunu böyle yapacaksın biliyor musun? Sezonun orta yerinde işsiz kalmamak için. Neden yapacaksın biliyor musun? Hala daha tiyatro yapıyor olmak için. Şimdi ya dediğimi yap ya da defol git, diyor. Batıda bu, bu sertliktedir. Bizde yanlış bir özgürlük kavramı var. Kişisel egoların şişmanlığı üzerine yaslı bir özgürlük kavramı. Genel de oyuncu, bir dakika ama şimdi ben senin dediğini yaparsam taklitçi olurum, yaratıcılığım ölür gibi saçma sapan bir sürü şey söylerler. Halbuki tiyatrodaki yaratıcılık, bireysel değil kolektif bir yaratıcılıktır. Oyuncular buna ayak direrler. Bu da profesyonellik dışıdır. Batıda bunun karşılığı işsiz kalmaktır.

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

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

**Abdülkadir Katra:** Hocam siz aynı zamanda İstanbul Aydın Üniversitesi'nde Tiyatro Yönet-

menliği Yüksek Lisans programında eğitim vermektensiniz ve geleceğin yönetmenlerini yetiştirmektensiniz. Ben de bu Tiyatro Yönetmenliği Yüksek Lisans programında sizin bir öğrencinizim. Geleceđin yönetmen adaylarına tavsiyeleriniz nelerdir?

**Ayşenil Şamlıoğlu:** Mümkün olduğunca çok oyun seyretsinler. Mümkünse uluslararası festivallere gitsinler. Bazı festivaller bize çok yakın. Romanya da ya da Üsküp'te ki festivalleri takip etsinler. Balkan ülkelerindeki festivallere gitsinler. Başka varoluşları görsünler. Mümkün olduğunca çok oyun seyretsinler. Hiçbir şey yapamıyorsa otursun evinde internette oyun seyretsinler. Felsefe okumadan yönetmenlik

olmaz. Psikoloji okumadan yönetmenlik olmaz. Tarih okumadan yönetmenlik olmaz. Resim bilmeden yönetmenlik olmaz. Heykel bilmeden yönetmenlik olmaz. Kendi yaşam bankanda birikenlerle yönetmenlik yaparsın. Yoksa olmaz, tiyatro yapamazsın. Her alanda birikimini artır. Bu ülkede bulabildiğin her workshop'a katıl. Gücünün yettiği her yerde bir şeyler edinmeye çalış. O zaman kendini zenginleştireceksin. Ne kadar zenginleşirsen o kadar algın farklılaşacak, bu sefer farklı ve daha yaratıcı işler yapacaksın sahnede.

**Abdülkadir Katra:** Bizlere değerli vaktinizi ayırdığını için çok teşekkür ediyorum.