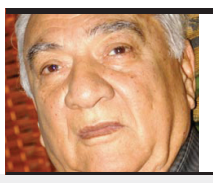
كواليس



■ سامي عبد الحميد

الإخراج في مسرح ما بعد الحداثة!

من الإصدارات الجديدة في حقل الفن المسرحي كتاب بعنوان (إخراج مسرح ما بعد الحداثة) لمؤلفه (جون وايتمور)، من منشورات جامعة مشيغان الأميركية. ووضع المؤلف لكتابه عنواناً ثانوياً هو (تشكيل الدلالة في العرض المسرحي)، ومن هذا العنوان نفهم أن الكتاب يهتم بكيفية توظيف (السيميوطيقا- علم الدلالة) في جميع عناصر الإنتاج المسرحي ابتداءً من النص المؤلف ومروراً بالإخراج والتمثيل والتصميم وانتهاءً بالجمهور.

نعرف أن لعلم الدلالة علاقة بالبنيوية كنظرية تحليلية وأن كليهما يعتمدان (العلامة) كمفردة توظيف للتشفير ولذلك فإن هذا الكتاب يؤكد في فصله الأول على كيفية استخدام المخرج لعلم الدلالة. وفي الفصول الستة التالية يشرح ويناقش نظم العلامات المختلفة بما يخص التأطير والجمهور والممثل والنظم البصرية والنظم السمعية والنظم الشمية والنظم اللمسية. وفي الفصل الثامن يفسر المؤلف مبدأ التزامن في العرض المسرحي.

يطرح المؤلف في بداية كتابه السؤال الآتي: كيف يمكن لعلم الدلالة السيمياء أن يفيد في العملية الإبداعية، أو كيف يتسنى لمخرجي المسرحيات أن يفهموا تلك الاستفادة في عملهم الفني والحوار أثناء التمارين على المسرحية التي يخرجونها، أم في عرض المسرحية إلى الجمهور بعد اكتمال عناصرها. وبواسطة السيمياء يمكن تحقيق التواصل مع الجمهور المسرحي، حيث يركب معاني العرض استناداً إلى شبكة العلامات التي ينسجها ذلك العرض.

ويتطرق الكتاب إلى المقارنة بين إخراج المسرحيات التقليدية – الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية والرمزية وبين إخراج المسرحيات التي تم تأليفها في عصر ما بعد الحداثة ويعرج المؤلف على تأثير التكنولوجية الحديثة (الكومبيوتر والليزر والديجتال) في العملية الإخراجية لمسرح ما بعد الحداثة. ثم يشير إلى عدد من المخرجين الذين يعتبرهم من مسرح ما بعد الحداثة ومنهم (بيتر بروك) الانكليزي، و(جيرزي غردتونسكي) البولوني، و(روبرت ديلسون) الأميركي، و(بيتر سيلارز)، الأميركي و(جوزيف زفوبودا) الجيكي و(أيريان مينوشكين) الفرنسية، وإذا كان مؤلف الكتاب يحار في تعريف مصطلح (ما بعد الحداثة)، فانه من جهة يرجع إلى ما يشير إليه بعض النقاد بعلاقة بالطليعية، ويرى آخرون أن (ما بعد الحداثة) هي المرحلة أو المنطقة التي تتجاوز حدود الحداثة ومبادئها، وهي تعتمد أساساً على التجريب. ومن محاور التجريب في الفن المسرحي على وجه الخصوص ، عدم الاستقالة في التركيب وفي بناء العناصر المكونة وفي عدم التوازن واللاوحدة وعدم التمركز وتعدد البؤر والشكوكية والتجريب والغموض، وتتجه الأعمال الفنية لما بعد الحداثة نحو الصيغ المفتوحة وغير المترابطة، والى التشظي، والى التزامن.

ويبدو لي أن كل تلك الصيغ هي من مظاهر السوريالية.

ويصل المؤلف إلى نتيجة حول مسرح ما بعد الحداثة إلى كونه يعتمد على الالتواءات والانحنارات وعلى الانفتاح والابتعاد عن الأدبية وعن الواقعية ويناقش الكتاب خمسة نظم اتصالية هي: اللغوية والبصرية والسمعية والشمية واللمسية، ويناقش كذلك عناصر العرض المسرحي: الحوار والمناظر والأزياء والماكياج والحركات والإيحاءات والأنغام الصوتية في الإلقاء وما تفرزه كل منها من علامات – دوال ومدلولات، وصولا إلى معانٍ مختلفة تصب جميعا في المعنى العام للعرض المسرحي.

عزيز عبد الصاحب.. المسرح حين يتحوّل إلى طقس صوفي

ينتمي عزيز عبد الصاحب إلى جيل من الفنانين الذين آمنوا بأن الفن جزء من الحياة وإن الحياة ما هي إلا مسرح كبير يعيش فيه الجميع أدوارهم بشكل كامل.. ألم يقل المعلم ستانسلا فسكي "إن المسرح هو شكل محدد لعكس الحياة وأحداثها فنيا" هذا المسرح الذي كان رفيقا لعمر عزيز وقرينا لروحه وتوأما لفكره ومعتقداته والحلم السعيد بالنسبة إليه وقد أورثه حب المسرح هذا، عدم الانسجام مع الظروف، ونهما لا يفقد عنفوانه للبقاء جامحا متوترا حر العقل والجسد والمصير. وأورثه نظرة متفائلة للحياة وعشقا للحرية..

علي حسين

ولعل ما يثير الانتباه في تجربة عبد الصاحب هو ذلك الارتباط الوثيق بين سيرته الذاتية من حيث هي حياة خاصة وتجربته الفنية والثقافية باعتبارها تجربة تنتمي لحقل إبداعي له ضوابطه وقوانينه العامة. ومن هنا استحالة فصل أعماله الفنية عن حياته. فقد كانت هذه الأعمال وإن اتخذت أشكالاً مختلفة "نصوص مسرحية، مقالات نقدية، ادوار تمثيلية، قصائد" أكثر من تعبير عن أفكار ومفاهيم. إنها يومياته وتفاصيل هذه اليوميات..

بهذا المعنى يمكن أن نقول إن عزيز عبد الصاحب كان ابن اللحظة المعاشة، أفكاره ومشاريعه تنفجر من هذه اللحظة تماما كما ينفجر الدم من الشرايين..الفن وعالمه السحري اتخذ عند عزيز حركة الحريق في غابة عظيمة وبالتالي هو الانفجار الذي يكسر كل انتظام. هو شيء من الحياة المتمردة على الأطر الاجتماعية السائدة والقوانين القسرية..

الحياة كانت عنده تتجدد حركتها بالممارسة اليومية للفن وطقوسه وهي حياة خليط من صعلكة ويأس ولذة ومتعة وقلق وانسجام عال مع النفس..

استقبل عزيز حياة بغداد في منتصف الستينيات متسلحا بعاملين لعبا دورا مهما وهائلا في بنائه الإبداعي والحياتي أولهما أستاذه حقي الشبلي وثانيهما ابن مدينته المفكر عزيز السيد جاسم وليس هناك أي تناقض بين المرجعيتين بل إن هناك توافقا وربما تطابقا بينهما فكلاهما من الباحثين المعنيين بشخصية العراق.. المعلم المسرحي الرائد الذي يحمل داخله كل خصال أهل بغداد وطيبتهم مضافا إليها بناؤه الفكري وحسه الفني..

والكاتب السياسي الذي صفى في كتاباته روح الوطن وكان منذ أول حرف كتبه شديد الاقتراب من مزاج الناس وتكوينهم. وكان عزيز عبد الصاحب يدرك أن همه الحقيقي هو الالتصاق بشخصية الفرد العراقي وان يؤسس هو وجيله مسرحا ملتزما بقضايا الناس وهمومهم.

لذلك كان يؤمن بأن على الممثل وفنان المسرح أن يتسلح بالثقافة والصدق في آن واحد، فالموهبة وحدها لا تصنع فناناً ويكتب في دفتر مذكراته الصغير: "على الممثل حين يأتي إلى المسرح أن يكون صافي الذهن تماما مستبشرا باستقبال عرسه. فالليلة ليلته وعليه أن يسلح نفسه بالقراءة فهي زاده في هذا الطريق وعليه أن يختلي مع دوره خلوة المتصوفين المنصرفين بالتوجه إلى الله. ستقولون هذه من البديهيات أليس الصدق بديهية. وكلنا يعرف ضرورته ولكنني أتساءل هل نستطيع أن نحافظ على ديمومة صدق الأداء من على المسرح أو في الحياة بشكل عام".

×××

عالم عزيز عبد الصاحب سواء في مسرحياته أو مقالاته أو يومياته إنما هو بناء أدبي فني شديد الدقة ومغرق في الخيال أيضا. لا تعارض بين دقة الواقع وفوضى الحلم. وفي مسرحياته دعوة كي نعود إلى الأصل والجذور وهي ليست دعوة إلى التقهقر إلى الماضي ولكن التقدم نحو الحاضر، نحو هنا والآن بهذا الزمان والمكان عبر جذور الام واللذة..

وكنت كلما أقرأ عملا مسرحيا لعزيز او قصيدة جديدة تدهشني حالة التوهج والجرأة المطلة بين السطور والسبب ليس فقط انه يمس بكتاباته تناقضات الحياة الصارخة ولكن لأنه كاتب يعيش ما يكتب ويكتب ما يعيش. إن حياته هي أجمل وأروع وأبدع مؤلف كتبه. التحام الفن بالحياة العامة هو ما أعطى مسرحيات عزيز نكهتها الفريدة المفعمة بجرأة العقل والقلب دونما انفصال وهو الكاتب المتورط في ما يكتبه تورطا حياتيا عضويا لذلك هو يتحمس ويدافع عن مسرحياته وآرائه النقدية وهو بذلك لا يسعى لحماية نصوصه أو أفكاره إنما يدافع عن كل حياته بوحدة غير قابلة للتجزئة..

فالأفكار بمسرحيات عزيز حيوات تعاش. الفكرة كائن حي صعب المراس لا تمنح أسرارها الثرية إلا عبر عناق دائم متجدد وهو الكاتب والإنسان والممثل الذي رفض القهر على المستوى الشخصي والعام وكانت حياته صراعاً لا يهدأ لفك سلاسل القيود بجميع أشكالها وقد كان يؤمن بان حرية الإنسان لا تزدهر إلا بازدهار حريات الآخرين..

وليس غريبا أن نجد أن أشهر مسرحياته تحمل عناوين لرجال عشقوا الناس والحياة (ابن ماجد، بشر الحافي، السهروردي) وهو في هذه المسرحيات لم يكن يسعى إلى استنساخ إبداعي وفني لشخوص من الماضي أو لفلاسفة الصوفية ربما لأن فكرة الحقيقة الأزلية كاملة في أعماق النفس وان كل هم المتصوف أن يتأمل ذاته كي ينقذ الحقيقة الكبرى عوضا عن فكرة صوفية أخرى تقوم على السمو مرتبة مرتبة حتى الوصول إلى العشق لله، بعبارة أخرى فان عزيز بين نهجين متقابلين في فلسفة صوفية منحازة لفكرة أساسية قوامها الاعتراف بالنفس كونها طريقة للحقيقة الكبرى .

×××

في "مسرحيات صوفية" وهو الكتاب الذي صدر أخيرا ويضم ثلاث مسرحيات هي "ابن ماجد، بشر الحافي، السهروردي" نجد أن التراث العربي هو المادة الخام الأساسية التي بنى عليها هذه المسرحيات والتي أراد من خلالها عزيز عبد الصاحب أن يطرح السؤال الذي ظل يشغل باله طويلا ، هل يستطيع المسرح أن يغير ما في نفوس الناس؟ أليس المسرح هو الأكثر قدرة على الدهشة وإثارة الأسئلة، أليس المسرح بحثا دؤوبا لإشاعة قيم المحبة.

لا تمثل مسرحيات عزيز عبد الصاحب –من وجهة نظر النقد – مجرد نصوص تراثية ، بل انه تكشف عن كاتب يتفهم لغة المسرح، ويملك بوعي قدرات لغوية؛ لصياغة جمل مسرحيَّة تقترب من التراث لكنها لصيقة بالواقع اليومي المعاش، كما أن هناك تضافرا بين الكلمة ومجمل مفردات العرض المسرحي في كل لا يتجزأ، بحيث لا تصبح غريبة عن البناء المسرحي، بل جزءٌ من كيان هذا البناء وجوهره. فعزيز عبد الصاحب لم يكن ينظر إلى النص المسرحي باعتباره كلمات تخلق إيقاعا يعتمد على اللغة المسرحية، بل تشكل هذه الكلمات في نصوصه فضاءات مسرحية متغيرة دافقة، تتخلق منها حركة مسرحية غير ساكنة. لا يسحرنا في النصوص الصوفية الثلاث كلماتها ولا صياغاتها القريبة من الشعر فحسب، بقدر ما تثير هذه النصوص الإيحاء بأن ما نشاهده وإن كان حكاية تراثية إلا أنها ترتبط بحبل سري مع الواقع المعاش بما تثيره من إيحاءات ودلالات وهو بذلك يفيد إفادة ثرية بما يسميه "إريك بنتلي" تراجيديا الإيحاء بمرتكزاتها النفسية والفلسفية والجمالية كافة.

كما أن معالجة القضايا التي تناولتها النصوص الثلاث لا تتوقف عن كونها مجرد كلمات، بقدر ما هي موضوعات حية تتسمَ بالطزاجة في اختياره لموضوعات بعينها، من التاريخ التراثي وصولا إلى الأحداث العابرة التي لا نتوقف كثيرا عندها، وينبغي النظر إليها بعين الاعتبار، كما أن التركيب الفني لهذه النصوص بسيط، لكنه يحمل دلالات عميقة تستثير القارئ والمشاهد وهو يريد منهم أن يفكروا ويتذوقوا الكلمات التي طالما تعطشت نفوسنا لسماعها.

وإذا كانت النصوص المسرحية تعتمد في صياغتها على الاختيار والتصنيف والتركيب، فإن عزيز عبد الصاحب يستند في مسرحه بشكل خاص إلى خلق عوالم كلماته التي تشيد من فضاءات الرؤى المشهدية. وكأن المنظر/ المسرحي جزءٌ لا يتجزأ من تركيب عالم كلماته.

×××

ويكتب عزيز عبد الصاحب:

"حبوا الفن لأنفسكم ولكن لا تحبوا أنفسكم من خلال الفن. والفنان الذي يستخدم الفن لأغراضه الشخصية ونزواته العابرة هو فنان أناني مغرق بالنرجسية ولا يتجاوز نفسه وبالتالي ينتهي كفنان"، هذا هو شرط الدخول إلى عالم الفن الذي وضعه عزيز عبد الصاحب لنفسه وسار عليه وهو شرط أن يؤثر الفن بالفنان وان يكون له صدى بمستقبله، فالفن الذي يعجز عن تغيير الفنان لحياته يعجز حتما عن تغيير الآخرين والتأثير في حياته.

هكذا تعاملت إخراجياً مع مسرحية

حكاية الرجل الذي صار كلباً

خليل فاضل خليل

التجريب في مسرحيات [أوزفالدو دراجون] ما يزال في أوجّه رغم مرور ما يقارب أكثر من النصف قرن على كتابة تلك المسرحيات. وما الحكايات الثلاثة الشهيرة له بعنواناتها الأكثر شهرة، والموسومة بـ [حكاية الرجل الذي صار كلبا]، [حكاية مرض أسنان]، و [حكاية صديقنا بانجيتو] والذي ترجمها إلى العربية المخرج قاسم محمد، وقدمها تباعا على خشبة فرقة المسرح الفني الحديث في سبعينات القرن الماضي، والتي أثارت جدلا كبيرا في حينها بين أوساط المثقفين والمسرحين وبقية من شاهدها في ستينات القرن الماضي. وهذا يشكل الدليل القاطع على أهميتها وصلاحيتها في كل زمان ومكان، لكونها تحمل أسباب النجاح بسبب الهم الإنساني الذي تحمله في أفكارها وبين ثنايا حكايتها. وتبدأ إثارتها من عنوانها لما يحمله من إثارة للسامع والمتلقي معا، فمن تفسير عنوانها [حكاية الرجل الذي صار كلبا] وما يثيره من أسئلة في كيف يتحول الإنسان إلى كلب ، وهل يمكن ذلك؟ أو كيف يمكن ذلك؟ الأمر إذن يحتم على الجمهور أن يتابعوا ذلك إلى النهاية. لنتتبع إذن الأسباب الموجبة إلى هذا التحول المستحيل في حكاية اللامعقول والخارجة عن المألوف.

من خلال التفسير المتأني لحكايتها التي تقول إن رجلا، متزوجا ، وله عائلة وأطفال، تضيق بهم الدنيا، فلا يجدون ما يسد رمقهم من الأكل أو ما يسترهم من ملبس أو يؤويهم من سكن. ومع استحالة الحصول على الحياة الرغيدة، وهو الأمر الذي يدفعه لأن يبحث عن عمل مهما كان نوع ذلك العمل. فتسوقه قدماه والأقدار للبحث في العديد من الأماكن عن عمل، فلا يجد سوى عمل واحد في مصنع مات كلب حراسته. وحينها يعرض عليه رب العمل أن يقوم بمهام الكلب في العمل، وهو في محنة الحصول على لقمة العيش، فيوافق بلا تردد ومن دون أيما اعتراض. ومع مرور الوقت، لا يجد منفذا للخلاص من الوقوف على أربع قوائم. فتعاني زوجته من ذلك للحد الذي يسوده اعتقاد عندما تشعر من كونها (حامل) بأنها ستلد كلبا. وهذه قمة المأساة التي يعيشها ذلك الرجل وزوجته معا.

وفي التأليف، من خلال اختيار الكلب للتحول من حالة الأنسنة إلى الحيوان، ذلك أن الكلب يحمل الصفات الدونية في تصورنا والتي تعطينا حق وصم من لا نرغب في بعض صفاته الإنسانية بـ(الكلب) أي أننا نستخدم التسمية في الشتيمة. لكن ومن صفات الكلب التي تدعو إلى الفخر والاعتزاز، في كون (الكلب) يتصف بالوفاء والألفة إذا ما عاملته بلطف وعناية. وعليه فإن اختيار الكلب وظيفة تعرض للعمل ليست خالية من المعاني السامية. هكذا أخذنا النقاش ونحن نعمل بالتجسيد، مثلما أخذنا التأويل بسبر أغوارها والدخول في أسرارها. وكيف كنا خلال من خلال العمل على التجسيد نقترح أسمى المعاني التي تبقي الحكاية في حالة الجدية والسمو والتي تبعد النص عن أخذ المعاني المتدنية، التي من شأنها أن تتناول الجانب الساخر من الحكاية بشكل مبالغ فيه فتقربه من (من الكوميديا السوقية) فيضيع الهدف السامي في مذهبنا وفي هدف الكاتب والحكاية. لهذا كنا حريصين على احترام العمل، بدءا من عنوانه وحتى آخر ما يحمله من أفكار وتأويلات. وعليه كان مقترح الإخراج يتعامل تدريجيا مع ما يتطلبه العمل من مكان وزمان وإضاءة وسينوغرافيا، ومن مميزات هذا النص انه يحتاج إلى ممثلين يحملون الوعي كي لا تذهب بهم أفكاره إلى التهريج فيضيع المعنى السامي للحكاية، وفي ضوء ذلك كان اختياري للممثلين بدقة صاحبتها التغيرات أكثر من مرة حتى استقرت تشكيلته بالممثلين الذين أسعدت بالعمل معهم وهم (إيمان ذياب، طه المشهداني، نظير جواد، فالح كريم). الذين قدموا الأفكار بثقة وصدق وأمانة ارتقت بالأفكار التي حققت التفاعل مع المتلقي وجعلته يثق بصدق الطرح للأفكار التي لا تقدم الحياة كما هي بل تقدمها كبديل وهي مشحونة بالأمل الساعي من تقديمها على أمل وجوبية ما يجب أن تكون عليه الحياة.

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن مسرحية [حكاية الرجل الذي صار كلبا] قد قدمت لأول مرة، في بداية سبعينات القرن الماضي ١٩٧١، بإخراج قاسم محمد، وتمثيل نخبة من أهم أعضاء فرقة المسرح الفني الحديث وهم: ناهدة الرماح، صلاح القصب، روميو يوسف، خليل عبد القادر.

ولأن التجريب في هذه المسرحية يستدعي تلاحم فريق العمل، فقد كانت المقترحات التي صاحبت التنفيذ تنطلق من التمرين المسؤول من كل العاملين واحترام مقترحاتهم الساعية إلى نجاح المهمة في تقديم عمل مسرحي يليق بالأسماء التي حققته بنجاح. ولا يفوتنا أن نقول إن المسرحية كانت تبحث في كل حقائقها عن الواقعية من خارج المألوف، التي جعلت من مقترحاتنا كفريق عمل أن نؤسس مستلزمات العرض، في اعتماد المداخل العكسية في المعالجة، لقد كنا نعالج المضحك بالمبكي والتراجيديا بالكوميديا في الكثير من الأحيان، والعكس صحيح أيضا. وهكذا انطلقنا من أملنا بأن نحقق عرضا يثير النقاش، ويكون نوعا من التجريب يساعدنا على تحقيق المتعة والفائدة معا.

المسرح عنوان المعركة الجديدة بين الحكومة التركية والنخب الثقافية

اسطنبول / وكالات

تشهد تركيا سجالاً محتدما حول حرية التعبير الفني بين النخب الكمالية التي حكمت البلاد زمنا طويلا والطبقات السياسية الصاعدة ممثلة بحكومة رجب طيب اردوغان المحافظة اجتماعيا. يبدي كثير من الممثلين والمخرجين والنقاد خشيتهم من أن يسفر السجال عن إسدال الستار على المسرح في تركيا بدلا من حمل الدولة على رفع يدها الغليظة عن الفنون وتركها تزدهر بحرية.

ويعبر الفنانون عن مخاوفهم من أن تُطفأ الأنوار في مسرح تركيا بصورة دائمة إذا مضت الحكومة قدما بخطتها المقترحة لإصلاح مسارح الدولة. وقال اوستون اكمين رئيس جمعية النقاد المسرحيين في مقابلة في اسطنبول مؤخرا "إن الحكومة تريد غلق المسرح". وأضاف "أنهم يريدون تدمير الفنون. وبعد المسرح سيأتي الدور على الأوبرا والباليه، ثم يتحركون لعرقلة تعليم الفن في الجامعات". وقال "أنا بصراحة خائف."

وأكدت وزارة الثقافة التي ترفض الإفصاح عن تفاصيل المشروع الذي تعده مع مكتب رئيس الوزراء لإصلاح مسارح الدولة انه ليس هناك ما يستوجب خوف الفنانين. ونُقل عن الناطق باسم وزارة الثقافة ارتيغول غوناي قوله إن التغييرات التي ستُقدم الى الحكومة تعبر عن اتخاذ موقف تحديثي من رعاية الدولة للفنون ينسجم مع الممارسة المتعارف عليها في بلدان أخرى.

ولكن مستوى العداء وانعدام الثقة بين الشرائح المتنازعة في المجتمع التركي الذي يمر بتغيرات متسارعة لا يتيح طمأنة الفنانين بسهولة لاسيما حين يتذكرون كيف بدأت مبادرة الإصلاح.

وبدأت المبادرة بنزاع نشب في نيسان/ ابريل عندما أصدرت السلطات المحلية في اسطنبول قواعد جديدة لاختيار الأعمال التي تُعرض في مسارحها الثلاثة عشر مع تعيين موظف على رأس اللجنة التي تقرر بدلا من فنان. وردّ المدير الفني لمسارح العاصمة بالاستقالة ونزل فنانو اسطنبول ومخرجوها المسرحيون إلى الشوارع للاحتجاج على الإجراء.

ونقلت صحيفة نيويورك تايمز عن الممثلة والمخرجة اسلي اونغورين "إن هذه حملة لإخضاع جميع الفنون والثقافة إلى قيم محافظة."

وردّ اردوغان بهجوم يعبر عن تفاقم العلاقات بين طبقات تركيا الصاعدة وطبقاتها الآفلة مخاطبا الفنانين "مَنْ تحسبون أنفسكم؟ وكيف يمكنكم أن تفترضوا تنصيب أنفسكم سلطة عليا في كل القضايا؟"، وتساءل "هل انتم الوحيدون في البلد الذين يجوز أن تكون لهم كلمة في الفنون؟."

وأعلن اردوغان وسط هتافات الحاضرين من شبيبة حزب العدالة والتنمية الذين احتشدوا في أنقرة انه سيبيع جميع مسارح الدولة إلى القطاع الخاص. وأضاف "حينذاك تستطيعون أن ترضوا أنفسكم وتقدموا ما تشاءون من المسرحيات."

ونقلت صحيفة نيويورك تايمز عن الممثل محمد زكي غيريتلي الذي يعمل في فرقة مستقلة في اسطنبول "إن الحكومة ستضع كل الفنون تحت سيطرتها خطوة فخطوة."

ويرى الناقد المسرحي اكمين أن لا ربحية المسرح الكلاسيكي على وجه التحديد هي السبب. وأكد حاجة تركيا إلى مسارح الدولة لأن "المسارح المستقلة لا تتوفر لديها الموارد لتقديم عمل من أعمال شكسبير أو مسرحية قديمة من مسرحيات ارستوفانيس أو سقراط". وقال اكمين "إن الحكومة تبرر كل شيء بالناخبين. فهي لمجرد أنها منتخبة تعتقد أنها تستطيع أن تفعل أي شيء. وهذا خطأ كبير."