



KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FİLM VE DRAMA ANABİLİM DALI

**FERHAN ŞENSOY'UN FERHANGİ ŞEYLER ADLI
OYUNUNDA GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNUN İZLERİ**

ABDULLAH ÖZDEMİR

DANIŞMAN: PROF. DR. DİKMEN GÜRÜN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, HAZİRAN, 2017

FERHAN ŞENSOY'UN FERHANGİ ŞEYLER ADLI OYUNUNDA GELENEKSEL TŐRK TİYATROSUNUN İZLERİ

ABDULLAH ÖZDEMİR

DANIŞMAN: PROF. DR. DİK MEN GŐRŐN

YŐKSEK LİSANS TEZİ

Film ve Drama Anabilim Dalı Oyunculuk Programı'nda YŐksek Lisans derecesi
için gerekli kısmi Őartların yerine getirilmesi amacıyla
Kadir Has Őniversitesi Sosyal Bilimler EnstitŐsŐ'ne
teslim edilmiştir.

İSTANBUL, HAZİRAN, 2017

Ben, ABDULLAH ÖZDEMİR;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntuların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

ABDULLAH ÖZDEMİR


23/06/2017

KABUL VE ONAY

ABDULLAH ÖZDEMİR tarafından hazırlanan **FERHAN ŞENSOY'UN FERHANGİ ŞEYLER ADLI OYUNUNDA GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNUN İZLERİ** başlıklı bu çalışma **23/06/2017** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANSTEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Çetin Kemal SARIKARTAL (Başkan)(Kadir Has Ü.)

Prof. Dr. Dikmen GÜRÜN (Danışman) (Kadir Has Ü.)

Yrd. Doç. Dr. Özlem HEMİŞ (Beykent Ü.)



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.



Enstitü Müdürü ✓.

ONAY TARİHİ: 21.07.2017

ÖZET

ÖZDEMİR, ABDULLAH. *FERHAN ŞENSOY'UN FERHANGİ ŞEYLER ADLI OYUNUNDA GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNUN İZLERİ*, YÜKSEK LİSANS TEZİ, İstanbul, 2017.

Bu tez, Ferhan Şensoy'un "Ferhangi Şeyler" adlı oyununda yer alan Geleneksel Türk Tiyatrosu öğelerini saptayarak, oyunun ilk kez oynandığı 1987 yılından günümüze dek aralıksız olarak sahnelenmesinde bu öğelerin etkisini belirlemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: Geleneksel Türk Tiyatrosu, Ortaoyunu, Karagöz, Meddah, Ferhan Şensoy, Ferhangi Şeyler

ABSTRACT

ÖZDEMİR, ABDULLAH. *FERHAN ŞENSOY'UN FERHANGİ ŞEYLER ADLI OYUNUNDA GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNUN İZLERİ*, MASTER'S THESIS, İstanbul, 2017.

This thesis aims to determine the Traditional Turkish Theatre items in Ferhan Şensoy's play, "Ferhangi Şeyler", and determine the effect of these items on the staging of the play continuously since the first time it was staged in 1987.

Keywords: Traditional Turkish Theatre, Ortaoyunu, Karagöz, Meddah, Ferhan Şensoy, Ferhangi Şeyler

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER	iii
ÖNSÖZ	iv
I.GİRİŞ	1
I.I. Popüler Kültür - Halk Sanatı	3
II. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU	10
II.I. Meddah:.....	11
II.II. Karagöz:.....	12
II.III. Ortaoyunu:.....	13
II.IV Geleneksel Formların Ortak Özellikleri	14
III. FERHAN ŞENSOY VE TİYATRO ANLAYIŞI	20
III.I. Ferhan Şensoy'un Tiyatro Anlayışını Şekillendiren İsimler	22
IV. FERHANGİ ŞEYLER	30
IV.I. Ferhangi Şeyler'deki Geleneksel Öğeler Ve Kullanılan Oyunculuk Biçemleri	31
V. SONUÇ:	38
VI. KAYNAKÇA	41
VII. EKLER	45

ÖNSÖZ

Profesyonel olarak tiyatro ile tanışmam Yeditepe Üniversitesi'ndeki öğrencilik yıllarıma rastlıyor. Tiyatronun benim için farklı anlamlar taşıdığını, hayatımda büyük bir yer kaplamasının nedenini ise İstanbul'dan Zonguldak'a döndükten sonra fark edebildim. Öğretmenlik hayatım boyunca öğrencilerimle pek çok oyun sergiledik. Sonrasında Zonguldak'ta birkaç tiyatro aşığı bir araya gelerek Z Sahne adlı tiyatro topluluğunu kurmuş olduk. Tiyatro eğitimi almak fikri daha sonra olgunlaştı. Nitekim Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama yüksek lisans programına bu aşamada başvurduğum ve kabul edildim. Burada geçirdiğim zaman içerisinde bir çok değerli insanla tanıştım ve onlardan çok şey öğrendim. Bana kattıklarından dolayı Çetin Sarıkartal, Zaynep Günsür ve Zeynep Dadak'a ;

Tezime danışmanlık yapmayı kabul eden, ben tıkandıkça yolumu açmama yardımcı olan, sayesinde tiyatro dünyamı genişlettiğim Dikmen Gürün Hocama;

Tezi yazarken bilgilerine başvurduğum ve yardımlarını esirgemeyen Yavuz Pekman ve Mustafa Sekmen'e;

Oyunculuk programına devam ettiğim yıllarda ve özellikle tez yazım aşamasında sürekli danıştığım Melih Kibaroğlu, Hasan Anıl Sepetçi ve Caner Özdemir'e;

Birlikte güzel işlere imza attığımız Z Sahne ekibine;

Desteklerinden dolayı sevgili aileme;

Son olarak her zaman arkamda duran, elini üzerimde hep hissettiğim, daha az vakit geçirebilme pahasına da olsa yüksek lisans programına yazılmama önayak olan sevgili eşim Evrim Sarı Özdemir'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Abdullah Özdemir

I.GİRİŞ

Tanzimat dönemine kadar varlığını sürdüren Geleneksel Türk Tiyatrosu, bu dönemde birden bire ortadan kalkmamakla birlikte, ülkenin yüzünü batıya dönmesi nihayetinde önem kazanan batı tiyatrosuna gösterilen ilgi, bu türlerin de giderek daha az oynanmasına yol açmıştır. Konuyla ilgili çalışmalarda bazı araştırmacılar Geleneksel Türk Tiyatrosunun misyonunu tamamladığını ve yerini batı formundaki tiyatroya bıraktığını, bazıları ise Geleneksel Tiyatronun çağcılaştırma çalışmaları çerçevesinde hala yaşayageldiğini savunmuşlardır. Türk Tiyatro Tarihinin gelişimi üzerine yapılan araştırmalara göre bu konuda üç farklı bakış açısının öne çıktığından söz edilebilir. Bunlardan ilki geleneksel formlardan neredeyse hiç bahsetmemeyi tercih eder. Burada tiyatro olarak tanımlanan, tamamen Batılı anlamda bir drama formudur. İkinci bakış açısı, ilkinin tam karşıtı olan ve Batılı tüm formları reddederek, “Türk Tiyatrosunu” geleneksel tiyatro üzerinden tanımlayan hatta Batılıların geliştirdiği tiyatronun bütün niteliklerinin “bizim” geleneksel formlarımızda bulunduğunu iddia eden bir eğilimdir. Üçüncü bakış açısı ise ilk iki gruptaki fikirleri çeşitli düzeylerde harmanlama / sentezleme çabalarına karşılık gelmektedir. Bu bakış açısına göre Türk Tiyatrosu ancak geleneksel tiyatromuzda bulunan niteliklerin Batılı tekniklerle doğru bir şekilde buluşturulmasıyla kendini gerçekleştirebilecektir.

Bu tez çalışmasında üçüncü bakış açısından hareketle günümüzde gişe başarısı gösterip izlenme süreleri bakımından başarılı bulunan oyunlardan biri olan Ferhan Şensoy’un “Ferhangi Şeyler”i, gelenekselin çağdaşlaştırılması bağlamında ele alınacaktır.

Şensoy’un hitap ettiği izleyici kitlesinin özellikleri, Popüler Kültür – Halk Sanatı başlığı altında saptanmaya çalışılarak Ferhangi Şeyler adlı eserin bu kitlenin beğenisini kazanmadaki başarısı incelenecektir.

Bu incelemeler, sanatçının tiyatro biçiminin olgunlaşma evrelerine, ve bu biçimin Türk seyircisi üzerindeki etkisine odaklanarak gerçekleştirilecektir. Nihayetinde Türk seyircisinin geleneksel kodlarının “Ferhangi Şeyler”deki yansımaları öne çıkartılıp eserde kullanılan geleneksel oyunculuk kalıpları da söz ve hareket bağlamında irdelenecektir.

Çalışmanın sonucunda Şensoy'un Ferhangi Şeyler'indeki bu geleneksel temaların oyunun uzun süreler izlenmesindeki rolü ortaya konulacaktır.



I.I. POPÜLER KÜLTÜR - HALK SANATI

Tiyatroda iki tür seyirci vardır; biri iyi eğitilmiş soylu baylardan oluşur, ötekiyse aşağı uğraşları olan kimseler, parayla çalışan işçiler ve benzerleri gibi avam takımından. Bu ikinci sınıfın dinlenmesi için de yarışmalar ve gösteriler düzenlenmelidir. Fakat bunların zihinleri çarpılmış, doğal durumundan uzaklaşmış olduğu için, uyumlarında kuraldan sapmalar ve melodilerinin tonunda doğaya aykırı abartmalar vardır. Her grup kendi doğasına yakın olandan zevk alır.(Aristoteles 1993:245)

Aristoteles, Politika'dan alıntılanan bu açıklamaya göre; eğitilmiş, soylu ve sorumluluk sahibi üst sınıfların beğenisiyle, alt sınıftan eğitimsiz kalabalığın yani halkın beğenisi arasındaki farkların ve bu keskin farkları belirleyen ölçütlerin sanatsal bir sınıflandırmayı da oluşturduğu görüşündedir. Yavuz Pekman da bu konuya dikkat çekmiştir. (2002) Aristoteles, bu bağlamda yurttaşlar ile köleler için yapılan sanatın farklı olması gerektiğini savunmuştur. Böylelikle, boş zamanlarını köle emeğinin sonucunda kazanmış olan yurttaşların aldığı haz ile bizzat kölelerin aldığı hazzın birbirinden farklı olduğunu ileri sürer. Yurttaşlarla asillerin aldığı hazzın daha üstün nitelikli olmasının sebebinin ise onların aldığı eğitimden ileri geldiğinin altını çizer. Sıradan insan böyle bir eğitimden yoksun kaldığı için haz yetilerinin de oluşması beklenemez. Bu yüzden de Aristoteles, özgür yurttaşlarla, aşağı işlerde çalışmak zorunda olanların aynı kültürel etkinliklerde bulunamayacağına dikkat çekmiştir.

'Popüler Sanat', asal gerçeklerin yakalanmasına değil, yüzeysel ya da aldatıcı gerçeklerin açıklanmasına yönelir. Gerçeklik, popüler anlamda kentlerde yaşayan çoğunluğun gerçeğini yansıtmaktadır. Günlük gerçekleri alıcının bildiği, anladığı, istediği gibi vermek ve onun avunma-oyalanma isteğini karşılamak popüler sanatın hareket noktasıdır. 'Seçkin Kültür' ve 'Popüler Kültür'ün dışında 'Halk Kültürü', kentleşmemiş, eğitilmemiş ve endüstrileşmemiş kesimin sanatıdır. 'Halk Sanatı', yaratıcılıkla tüketiciliğin birbirinden ayrılmadığı anonim olarak varolan bir oluşumdur.

Sosyal antropolog George H. Lewis; The Sociology of Popular Culture başlıklı makalesinde üç kategoriye ayırdığı sosyal sınıfların özelliklerini şöyle sıralar:

Folk kültürü:

1. Biçimi basittir.
2. Her türlü duyu ya da gelenek aracılığıyla doğrudan aktarılabilen ya da iletilebilen yapıdadır.

3. Genellikle herkes için parasızdır
4. Kişiden çok kullanımı açısından grup mülkiyetindedir
5. Anonimdir.
6. Bireysel olarak (dans dışında) sunulur.
7. İçinden çıktığı grubun değer yargılarını içerir ve iletir.
8. Üreticiler ve sunucular amatördür.
9. Ürün tüketiciye dönüktür.

Popüler kültür- Kitle kültürü:

1. Biçim olarak orta karmaşıklıktadır.
2. Aktarımı ya da iletimi, ortam ve teknoloji olarak dolaylıdır.
3. Oldukça ucuz fakat parayla elde edilir.
4. Copyright, patent ya da sahiplik yoluyla tüketime açıktır.
5. Bilinen bir kaynağı ya da yaratıcısı (üreticisi) vardır.
6. Standartlaştırılmış, yeniden biçimlendirilmiş ya da çoklaştırılmış olarak gösterime sunulur.
7. Kültürel değerleri ve gelenekleri yeni formüller biçiminde yansıtır.
8. Üreten ile tüketen arasında toplumsal statü farkı vardır.
9. Üreticileri ve sunucuları profesyoneldir.
10. Ürün tüketiciye dönüktür.

Seçkin- Elit kültür:

1. Karmaşık bir biçimi ve beğenilmesinin estetik ölçütleri vardır.
2. Tüketicileri yüksek eğitilmiş kişilerdir, bu yüzden iletilebilme araçları yapının kendisidir.
3. Ürün (yapıt) çok pahalı ve değerlidir.
4. Mülkiyeti sahipten sahibe geçebilir.
5. Bilinen ve ünlü bir yaratıcısı vardır.
6. Yaratıcı yetenekli ve beceriklidir. Özgün olarak yaratır.
7. İlk değerlendirilmesi, yine yüksek beğeni sahibi arkadaş grupları ya da eleştirmen topluluğunca yapılır. Bu kültürde, ekoller ve küçük sanat toplulukları bu yüzden oluşur.
8. Ürün (yapıt) bir düşünceyi vurgular. Kültürel ve geleneksel önyargılardan bağımsızdır. Yenilikçidir.
9. Yaratıcıları profesyoneldir. Çoğu, sanatlarıyla geçinen sanatçılardır.
10. Ürün (yapıt) yaratıcının yaratım süreciyle oluşturduğu bir düşünsel çaba ve yaratıcılıkla ortaya çıkmıştır ve ancak bu tür bir çabayı gösterenlere dönüktür. Daha sonra "ürün" sanat piyasası aracılığı ile "yüksek" ve "zengin" tüketiciye dönük olmaya başlayacaktır. (Aktaran Balay 1995:10-11)

Lewis'in kategorize ettiği bu üç farklı kültür modelinde Aristoteles'in avam takımı olarak nitelendirdiği kesim Folk Kültürü ile Popüler Kültür-Kitle Kültürü başlığının içerisinde kendine yer bulmaktadır. Nihayetinde bu topluluğun da sanatsal gereksinimi mevcuttur ve karşılanmak zorundadır. Bu bağlamda sözü edilen gereksinim, bu kitlelere uygun olan Halk Tiyatrosu ya da Popüler Tiyatro kavramıyla karşılanmıştır.

'Popüler Tiyatro', içinden çıktığı grubun değer yargılarının dolaylı bir ortam ve teknolojiyle, standartlaştırılmış ve görece daha az karmaşık olan biçimlerle iletildiği, bireysel olarak yaratılan ve üretilen, tüketime de sahiplik yoluyla açılan, dolayısıyla

profesyonel oyuncular tarafından ücret karşılığı sunulan bir tiyatrodur. 'Halk Tiyatrosu' ise içinden çıktığı grubun değer yargılarını duyu ve gelenek aracılığıyla basit bir biçimde yansıtan, topluca yaratılan, topluca yeniden üretilen, topluca izlenen, toplumun mülkiyetinde olan, topluma yönelik ve dolayısıyla sanatçıları amatör olan ve ücretsiz seyredilebilen bir tiyatrodur.

'Halk Tiyatrosu', içinden çıktığı grubun ya da toplumun değer yargılarını yansıtma işini ya duyu ve gelenek aracılığıyla basit bir biçim kullanarak yapmaya çalışır, ya da bunu yaparken dolaylı bir ortam ve teknolojiyle yani standartlaştırılmış ve yine görece daha az karmaşık üslupları tercih eder. Yaratımı ya da yeniden üretimi topluca ya da bireysel olabildiği için bu eserler düşük bir ücret karşılığı ya da ücretsiz olarak izlenebilir. Sanatçıları profesyonel veya amatör olabilir. Ancak kesinlikle topluma yöneliktir.

Halk Tiyatrosu yaşama güler yüzle bakar. Bu anlayışa göre yaşam, düzeltilbilir ya da düzeltilmesi gereken bir süreç değildir. Yaşamın içinde kötü ya da bozuk olandan sadece malzeme olarak yararlanır. Halk Tiyatrosu dinsel duyguları hedef almadığı gibi dinsizliği de hedef almaz, ahlaklı olmayı da, ahlaksızlığı da savunmaz. Ahlak normları ve dinsel olanın içindeki çatışmaları kullanarak gülmeceyi yaratır. Örnek olarak Hıristiyanlığın doğuşu sırasında Roma mimusuna bakılabilir. Roma mimusu, Hıristiyanlığın doğuşu öncesi pagan tanrılarını oyunlarda abartı içeren mizahi bir tarzda işlemiştir. Hıristiyanlığın doğuşu sonrasında ise bu kez Hıristiyanlıkla alay edilmeye başlanmıştır. Hemen ardından Hıristiyanlığı ezmeye çalışan imparatorları hicvetmiştir. Buradan yola çıkarak Halk Tiyatrosu'nun esas olarak statükoya ve kurumsallaşmaya karşı olduğu söylenebilir. Halk Tiyatrosu'nun bu muhalif tutumu, politik olay ve kişilere de yöneliktir. Her zaman iktidarda olanın, gücü elinde tutanın zayıf yönlerinden gülmece unsurları yaratmıştır.

Buna karşılık 'Popüler Tiyatro' ise kentli orta sınıf kalabalığı; aklının, bilgisinin, yeteneğinin, kişiliğinin övülmesinden hoşlandığı için gülünçleştirilmeden yararlanır. Yetersiz eğitim düzeyine sahip izleyicisinin bilme ve öğrenme isteğini en iyi karşılayan 'Popüler Tiyatro', gündelik gerçekleri seyircisinin anlayabileceği açıdan yansıtır. Bu tarzdaki bir yaşam bilgisi, kalabalığın öğrenme gücünü zorlamamış olur. Dolayısıyla 'Popüler Tiyatro', içerik olarak yüzeysel ve aldatıcı gerçeklik, yeteri kadar düşündürme ve çokça güldürme gibi basit ilkeleri benimsemiştir. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte gelişen iletişim ağı sayesinde popüler olma niteliğindeki her türlü öge, kentlerin

karmaşık yaşantısından, köylerin kasabaların en ücra köşelerine kadar toplumun gündemine girmiş, gündelik yaşamın yanında, duygu, düşünce ve değer yargılarını da etkileme gücüne sahip olmuştur. Üretim ilişkilerinin farklılaşması ve sanayinin kentlerde yoğunlaşması köylerden kentlere göçün hızlanmasıyla 'Popüler Kültür' kavramı, bu toplumsal değişim sürecinde, nüfus transferleri, zorunlu değişim ve köklerinden kopmanın kültürel bir uzamı olarak ortaya çıkmıştır. Böylelikle 'Popüler Kültür', günlük yaşamın kültürü olarak adlandırılmaya başlanmıştır..

'Popüler Sanat', alıcısının günlük yorgunluğunu gidermek ve onu rahatlatmanın yanında alıcısının ihtiyaçlarını karşılamak ve ortak beğenisine uymak zorundadır. Öznel ve alıcısının görüşlerinden farklı bir anlatıyı seçmiyor oluşunun sebebi budur. 'Popüler Sanat'ın alıcısı, kendi ahlak değerlerinin onaylanmasını ister. Sanat eserinde bu değerlerin onaylanması, olumlanması, kanıtlanması ve pekiştirilmesi alıcısının hoşuna gider. Bu isteklere göre, gerçeklik gerektiği kadar, yüzeysel olarak ele alınır ve yüzeysel düşündürme yeterlidir. Alıcısının bilgi düzeyini aşmamak gerekir. Günlük yaşamı etkileyen sorunları ele alan popüler sanatın en belirgin özelliği, alıcısının fikirlerini paylaşma ve onun duygularına yönelmedir.

Ferhan Şensoy da, tiyatro çizgisini bu eksene oturturken kendi seyirci kitlesi için şu yorumda bulunmuştur:

Diyor ki izleyici, zaten tüm gün yoruluyoruz, stresleniyoruz İstanbul'da yaşamaktan. Akşam iki saat eğlenmek için geldiğimiz tiyatrodaki, niye Pierre Henry Cami olarak çıkıyorsun karşımıza. Niye anlatıyorsun iki saat bu adamın yaşamını. Ne demek istiyorsun? Niye yoruyorsun zaten yorgun kafamızı? Neden tiyatrodaki da ayrıca, günlük mesaimize ek olarak kafamızı çalıştırmamızı istiyorsun bizden? Zaten yorgunuz, hafif alkollüyüz, sen söyle, biz gülelim, yalnız birine gülmemiz bitmeden hemen öbürünü söyleme, tıkanıyoruz, ağır ağır, sırayla söyle hepsini, biz zaten onlara eve gidince de gülüyoruz... (Şensoy 1998:121)

...Eğer tiyatro bu insanlara yapılacaksa ve gelmesi gerekenler gelmeyecekse ben niye Beckett oynayayım. Benim tiyatromun seyircisi popüler. Arada çok entelektüeller de geliyor ama ağırlığı popüler seyirci oluşturuyor. Onlar da eğlenmek gülmek için geliyor. Ben eğlendirirken bir sürü şey anlatıyorum. (Gürün 1993)

Halk Tiyatrosunun ya da Popüler Tiyatro'nun hedef kitlesi ortalama bir kentli kalabalığı olarak saptanmıştır. Amaç daha fazla seyirciye ulaşabilmek olduğundan, bu kitlenin yaşam koşullarını, ortak değer yargılarını ya da hislerini çıkış noktası olarak almak uyulması gereken ilk kural olacaktır. Buna rağmen halk tiyatrosu, egemen sınıfla her zaman çekişmeli bir ilişki içinde bulunan halkın sorunlarını, dertlerini yansıtmamasıyla, iktidarın halka çektiydiklerini devrimci bir tutum takınmamakla beraber en azından dile

getirişiyile, ezilen sınıftan yanadır ve bu yanıyla da muhalif bir tiyatro olarak adlandırılması olağandır. (Pekman 2002:19)

Popüler kültür gündelik yaşamın kültürüdür. Dar anlamında, emeğin gündelik olarak yeniden üretilmesinin bir girdisi olarak eğlenceyi içerir. Geniş anlamında, belirli bir yaşam tarzının ideolojik olarak yeniden üretilmesinin ön koşullarını sağlar. Gündelik ideolojinin yaygınlaşma ve onaylanma ortamını yaratır. (Oktay 1993:35)

Açıklamaların izinde halk sanatının ideolojik işlevini yerine getirirken eğlenceyi ön planda tuttuğu, kitleyi eğlendirerek hem geniş bir ortaklaşa katılım sağlamayı başardığı, hem de amaçlanan hedeflere ulaşmayı kolaylaştırdığı söylenebilir.

Halk tiyatrosunda eğlence biçimi gülmedir. Egemen sınıf karşısında eziklik duyan kentli orta sınıf, belki sınıf atlama heyecanı belki de kişilik kazanma mutluluğuyla, bilgili, yetenekli, zeki bulunmaktan, kendisindeki bu özelliklerin ortaya çıkarılmasından haz duymakta, halk tiyatrosu da bu isteği gülünç olanı kullanarak bir ölçüde karşılamaktadır. Pekman' a göre İzleyici, sahnede gülünçleştirilen kişisel ya da toplumsal zaafı ve kusurları gördükçe kendisini üstün hissedecektir. (2002:20) Sahnede gülünenin kendi gündelik gerçeği olduğunu bilmesine rağmen benzer zaafın kendisinde olmadığını düşünerek alay konusu olan kişinin kendisi olmadığına adeta şükredecek bir bakıma rahatlayacaktır. Sevda Şener de bu bağlamda şunları söylemiştir:

Oyun kişilerinin birinin, ya da birkaçının bilmediği bir gerçek seyircinin anlayacağı biçimde sergilenir. Böylece seyirci sahnedeki kişilerden daha çok bilen durumuna getirilmiş olur. Bu ön bilginin güveni içindeki kişi, oyun kişilerinin bilmezliğinden doğan aksamalara güler. (Şener 1993:81-82)

Yukarıda da değindiğimiz halk sanatı, popüler sanat ve seçkinci sanat anlayışları tarihsel süreçte karşı karşıya konumlandırılmış, seçkinci sanat çoğunlukla diğerlerini her daim hor görmüştür ve halk sanatı da bu süre boyunca kendisini hep en altta bulmuştur. Günümüz şartlarında bakıldığında ise bu üçlü sınıflama arasındaki farkların giderek kısıp birbirinden oldukça farklı bu anlayışların iç içe geçmeye başladığı da kuşkusuz yadsınamaz bir gerçektir. Bu geçişkenlik konusunda Ünsal Oskay, “popüler kültürü evrimleştirerek bireylere erişmek için yol gösterici, şevklendirici, başat kültürün çelişkilerini gözler önüne serebilecek bir silkelenme ve toparlanma dönemi kültürüne dönüştürmek” gerektiğinin altını çizmiştir. (1982)

Türk tiyatrosunun evrimleşmesi için gerekli olan alt yapı halk tiyatrosunun bizatihi kendisinde bulunmaktadır. Tanzimat Dönemi'nde Batılı tiyatro anlayışını merkeze alan yazılı Türk tiyatrosu geleneği, bir yandan geleneksel olan, doğulu halk beğenisini reddederken, bir yandan halk sanatının evrilmesinin ve giderek çağdaş bir forma dönüşmesinin engellenmesine sebep olmuştur. Oysa yirminci yüzyılda Batı tiyatrosunun ülkemizde de en büyük sanatçıları olarak kabul gören Bertolt Brecht, Eugene Ionesco, Dario Fo gibi tiyatro adamları sanatsal anlayışlarını, aynı evrimleştirme üzerine kurup başarıyı yakalayabilmişlerdir.

Bu evrimleştirmenin bizde de uygulanması gerekliliğinden sıklıkla bahseden İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu yine aynı noktaya değiniyor:

“Tiyatronun bir kültürü vardır. O her ulusun kendi geleneklerinde var olan ses, söyleyiş, bakış, kımıldayış, oluş gelenekleridir. Tiyatro gelenekleri akılda, teknikte, medeniyette, kıtada değil ulusların vicdanındadır.. Başka yerden alınmaz.” (Gürün 1978:151)

Nurullah Ataç da tiyatronun işlevinin halkın beğeni düzeyini yükseltmek olduğundan söz eder. Fakat sürekli olarak batının üstün örneklerini sunmak olumlu sonuçlar doğurmayacaktır. Ayrıca Ataç, salt çeviri eserlerle bir yere varılmayacağı tezini savunur ve halkı eğitmenin onunla iletişim kurarak mümkün olabileceğini ileri sürer. Bu da ancak, toplum yapısına uygun, geleneksel değerleri göz ardı etmeyen özgün oyunlar üretmekle mümkün olabilecektir. Ataç'ın sıklıkla savunduğu “bir eserin temelini ulusa atılması” görüşü yazarlık alanında geleneksel tiyatro öğelerinden yararlanılması gerektiği tezi üstüne odaklanır:

Sanat eseri ortaya koyduğu eserin dayanıklı olmasını istiyorsa onun temelini ulusa atmak zorundadır, bunun için de ulusun neyi kaldırıp neyi kaldırmayacağını düşünecek, daha doğrusu içinde sezecektir. Bizde tiyatro sanatını sevip çalışanlar o yola gitmiyorlar, çokluğu anlamaya, dileklerini öğrenmeye özenmiyorlar; başka uluslarda yapılanı olduğu gibi almakla işin olup biteceğini sanıyorlar. Yazdıkları ulusa işlemiyor. Tiyatronun bütün sanatın bir ödevi vardır; bir toplumu bir ulusu daha anlayışlı, daha ince kılmak, bizim sanat erlerimiz çoğunlukla kaynaşmadıkları için bizde sanat o ödevini başaramıyor, bir kaç kişinin, bir öbeğin eğlencesi olarak kalıyor. (Gürün 1978:81)

Yapılan değerlendirmeler sonucunda geleneksel olanı modern olanla buluşturulması sonucuna varıyoruz ve “Hangi geleneksel unsurlar benim bugünkü eylemimde hala yaşam buluyor ve bunlar nasıl bir anlam ve mahiyet kazanıyorlar?” (Sarıkartal, Aktaş ve Selen 2009:86-91) sorusuna yanıt arıyoruz.

Bu bağlamda buluşmaya yönelmeden önce Geleneksel Türk Tiyatrosu'na değinmek

yerinde olacaktır.



II. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU

Osmanlılarda Tanzimat dönemine kadar varlığını sürdüren Geleneksel tiyatro anlayışının bu dönemde birden bire ortadan kalkmamış fakat ülkenin gündemini batı tiyatrosunun belirlemeye başlaması, bu türlerin de giderek daha az oynanmasına sebep olmuştur. Tanzimat, Türk siyasal tarihinde yer alan tartışmasız önemli bir dönemdir. Bu dönem, yüzyıllarca Batı kültüründen uzak kalarak yaşamayı tercih etmiş bir imparatorluğun özellikle askeri sebeplere dayanarak nihayetinde yüzünü batıya çevirdiği bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Bunun sonucunda da ülkede köklü değişiklikler yaşanmıştır. Batılılaşma adını alan hareketten Türk tiyatrosu da nasibini almıştır. Bu bağlamda geleneksel türler ise zamanla daha az talep görmeye başlamıştır.

Yani Osmanlı Devleti Tanzimat hareketiyle gelen Batı tiyatrosunu benimsemeden önce yüzyıllar boyunca bize özgü, özgün geleneksel tiyatromuz zaten mevcuttu. Öyle ki Metin And çevre bakımından birbirinden farklı iki geleneğin günümüze kadar yaşayabildiğinden bahseder. Bunlardan biri 'Köylü Tiyatrosu' geleneği, ikincisi ise 'Halk Tiyatrosu' geleneğidir. (And 1983:11)

Metin And, daha önce değinilen farklı kültürler için *folk* ve *popüler* terimleri yerine daha sonra pek çok kuramcı tarafından da benimsenerek kullanımı yaygınlaşan *köylü* ve *halk* terimlerini kullanmayı tercih eder. Bu bağlamda çalışmamızda Halk Tiyatrosu terimi, popüler tiyatro ya da kitle veya kalabalık tiyatrosu ile eşdeğer anlamda kullanılacaktır.

Türk halkının, nüfus bakımından çoğunluk kesimi toprakla uğraşan köylülerden oluşmaktaydı. Türk köylüsünün eski bolluk törenleri ve canlılık (animisme) inançlarını sürdürdüğü seyirlik oyunları zamanla bazı değişikliklere uğramasına karşın günümüze kadar ayakta kalmayı başarmıştır. Köylüler geleneksel oyunlarında çoğu zaman, hayvan taklitleri, danslar, kukla ve çeşitli doğmaca unsurları kullanmıştır.

Süreyya Karacabey de Köy Seyirlik oyunları için şunları söylemiştir:

Tiyatronun Türkiye olarak adlandırılan bu topraklar üzerindeki tarihi, kültürel bütünleşmenin, kültürler arası etkileşiminin bir belgesi niteliğini de taşır. Bu bütünleşmenin örneklerinin çarpıcı biçimde geleneksel tiyatronun Köy Seyirlik oyunlarında buluruz. Günümüze kadar gelmiş olan, Türkiye köylüsünün bu dramatik gösterilerinin kaynaklarına inildiğinde; tarih öncesi zamanların bolluk törenlerine, eski inançların tapınma törenlerine ulaşılır. Türklerin Anadolu'ya yerleşmeden önce yaşadıkları topraklarda, Orta Asya'da,

inançları temelinde düzenledikleri kutsal tapınma törenlerinin etkileri Anadolu'da oynanan bazı oyunlarda açıkça görülür. Orta Asya Türklerinin dinlerinin Şamanizm olduğu bilinmektedir. Köy Seyirlik oyunlarının bir bölümünde açık bir etkisi olduğu belirtilen Şamanizm'i, Türkler, tarihsel gelişmeleri içinde unutsalar da oyunlar aracılığı ile toplumsal hafızalarına yerleştirmişlerdir. Bu etki, önceden yaşanmış topraklardan Anadolu'ya taşınmış, ve Anadolu'da yaşamış uygarlıklardan devralınan kültürel mirasın etkileri ile yan yana getirilmiştir. (Karacabey 1995:1)

Halk Tiyatrosu ise daha başka bir çevrenin malıdır; kentlerde, daha doğrusu başkentte oluşmuş bir tiyatrodur. Türkiye'nin başka yerlerinde de görülmekle birlikte Karagöz, Ortaoyunu gibi geleneksel halk tiyatrosu türleri İstanbul'un malı olmuştur.

Halk Tiyatrosu'nun seyircilerinin büyük kesimi halktan olduğu gibi sanatçıları da halkın içinden çıkmıştır. Metin And, Halk Tiyatrosu için "Bu metinsiz ve sahnesiz bir tiyatro geleneği olup Avrupa'daki halk tiyatrosunu andıran aydın ve yarı aydın orta sınıf tiyatrosudur." tanımını kullanıyor. (And 1983:11) Bu bağlamda Mustafa Sekmen, "Oyunlarını ben de izlerken bir şeyler bulabiliyorum, sıradan izleyici de kendine göre bir kazanım elde edebiliyor." (Ek-1) ; Pekman ise " Şensoy bir halk sanatçısı aynı zamanda o halkın kendisidir. Halktan farklı biri değildir. Halkın içinden çıkmış bir adamdır. Dolayısıyla o halkın beğenisini, espri anlayışını, hayata bakışını bilir." diyerek bu argümana uygun birer örnek sunmuş oluyolar. (Ek-2)

Halk Tiyatrosu'nun çalışmamızda değineceğimiz başlıca türleri Meddah, Karagöz, ve Ortaoyunudur.

II.I. MEDDAH:

Halk Tiyatrosu geleneği içinde ele alınacak diğer ilk tür kronolojik sıraya göre Meddah olacaktır. Meddah, hikaye anlatıcısıdır. Türk kültür geleneğinin en önemli bölümlerinden biri olan hikaye anlatma sanatı özellikle Hindistan, Malezya, Çin, Kore, Tibet ve Laos gibi Asya ülkelerinde yoğunlaşmakla birlikte, Kuzey Kutbunda Eskimolardan, Afrika yerlilerine, Araplardan İranlılara, Amerika'da Kızılderililerden Avrupa'da Fransa, İngiltere, Almanya ve Türkiye'ye kadar dünyanın hemen her bölgesinde görülür. (Nutku 1976:1-12) Türklerde Meddah ismini alan halk hikayecilerine Araplarda 'kussas', İranlılarda ise 'kıssa-han' deniliyordu. Türklerde ise hikaye anlatıcılığı İslamiyet öncesinde halk ozanları tarafından yürütülmekteydi. Çaldıkları kopuz ya da bağlamalarıyla bir çok yer gezen ozanların efsane, gelenek ve

kahramanlık hikayelerini destan formunda anlattıkları bilinmektedir. Bu ozanlar, İslamiyet etkisi altındaki dönemlerde aşık-saz şairi adını almışlardır.

Bu bağlamda meddah bir anlatı türü oluşundan dolayı Karagöz ve Ortaoyunundan ayrılır. Önemli bir ayrılık da diğer seyirlik oyunların salt güldürüye dayanmasına karşın Meddah'ın konularının çeşitlilik gösteriyor olmasıdır.

Meddahın hikayesini anlatmak üzere dinleyicilerin karşısına geçtiğinde kullanacağı aksesuar olarak yalnızca bir mendil ve bir sopası bulunmaktadır. Bunları anlattığı hikayenin gelişiminde çeşitli amaçlara uygun olarak kullanacaktır. Meddah düz hikaye anlatıcılardan farklı olarak yaptığı taklit ve canlandırmalarla seyircisine hitap etmek suretiyle hikayesini anlatır.

Özdemir Nutku; kentlerde gelişen Meddah, Karagöz ve Orta oyunu gibi türlerde bir şehzadenin ya da sultanın doğumu, şehzadelerin sünneti, saray düğünleri, padişahın önemli bir sefere çıkışı ya da önemli bir barış antlaşması, önemli bir elçinin gelişi, bayram eğlenceleri ve esnafın düzenlediği törenler gibi nedenlerle yapılan Osmanlı şenliklerinin vazgeçilmez konukları olduğuna değinmiştir. (1987:21)

II.II. KARAGÖZ:

Bir gölge oyunu olarak Karagöz izleyiciler tarafından en çok rağbet görüp izlenen seyirlik oyunlardan birisidir. İlk olarak nereden türemiş olabileceğini araştıranların üzerinde durdukları iki nokta olmuştur: Hindistan ve Cava. Bazı araştırmacılar Karagöz'ün Batıda ortaya çıkıp doğuya gittiğini ileri sürmüşler. Fakat bugün eldeki veriler Karagöz'ün tam olarak nerede doğmuş olacağına ilişkin kesin bir belirlemeyi olanaksızlaştırmaktadır. Süreyya Karacabey, Karagöz'ün Türkiye'ye gelişine ait yapılan araştırmaların 16. yüzyılda Mısır' dan gelmiş olabileceği sonucuna ulaştığından bahseder. (1995) Mısır' da 11. 12. ve 13. yüzyıllarda var olduğu belirtilen Gölge Oyunu ile Karagöz arasında önemli benzerlikler vardı. Mısır'daki gölge oyunu da Türkiye' de kesin biçiminin tarihi 17. Yüzyıl olarak belirtilen Karagöz'de olduğu gibi iki karşıt kişiden oluşur ve gölge oyununda yer alan şarkı, seyircilere teşekkür, tanrıya yakarış ve hükümdara dua bölümleri Karagöz'de de bulunmaktadır.

Geleneksel Türk tiyatrosunun Türkler tarafından çok sevilen bir türü olan Karagöz'ün içinde toplumsal ve siyasal eleştirinin yanı sıra erotik unsurları da taşıdığı bilinmektedir. Toplumsal ve siyasal eleştirisi zaman zaman yöneticiler, özellikle de padişahlar tarafından uygulanan katı yasaklarla yok edilmiş ve bu uygulamaların da getirdiği kısıtlamalar neticesinde Karagöz söz oyunlarına dayanan bir güldürü olarak varlığını sürdürmek durumunda kalmıştır. Karagöz'ün Türkiye dışında birçok ülkede etkisini gösterdiği bilinmektedir. Karagöz'ün bugün yaşanan en derin etkisi Yunanistan'da görülmektedir. Yunan Karaghiozis'i için Türk Karagözü'nün bir çeşitlemesi denilmektedir.

Karagöz oyununun asıl kahramanları Karagöz ve Hacivat'tır. Bu ikisinden başka oyun kişileri de oyunlarda sıkça kullanılır. Karagöz oyunu; seyircinin oyuna hazırlandığı giriş (mukaddime), Karagöz ve Hacivat'ın seyirciye tanıtıldığı söyleşme (muhavere), asıl oyunun icra edildiği fasıl ve oyunun bittiğini seyirciye haber veren bitiş olmak üzere dört bölümden meydana gelir.

II.III. ORTAOYUNU:

Ortaoyunu, bu adla on sekizinci yüzyılın sonu ile on dokuzuncu yüzyılın başında anılmaya başlamıştır.(And 1969:199-204 ; Kudret 1973:42-46) Ancak Selçuklulardan itibaren taklide ve kişileştirmeye dayalı, sözlü ve dramatik nitelikte çeşitli oyun ve gösterilerin var olduğu bilinmektedir. Ortaoyunu en son klasik biçimini, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında, önceden var olan “musiki, raks, muhavere, taklit ve dramatik temsilin birleşmesiyle” (Kudret 1973:44), “dramatik özellikte, kişileştirmeye dayalı sözlü oyunlar (...) ile Karagöz, kukla, dans curcuna, meddah ve gene sözlü bir oyun olan hokkabazlık gibi çeşitli oyun türlerinin karışımından” almıştır. (And 1969:177)

Ortaoyununu oluşturan öğelere bakıldığında, bunların dünyadaki bütün ülkelerin kültürlerinde yer alan müzik, dans, hokkabazlık, vb. gösteri biçimlerinin yanı sıra yine bütün ülkelerin kültürlerinde farklı çeşitlemeleri görülen, taklit, sözlü oyunlar, söyleşme gibi dramatik nitelikli anlatının Osmanlı kültüründeki formları olduğu gözlenmektedir.

Ortaoyununun içerisinde barındırdığı dramatik nitelikler, kişileştirme, canlandırma ve eylem taklitleri taşıyan, bazen söze dayalı olan öykü ya da daha kısa öykü oluşumlarının

oyunarak anlatılmasıdır. Benzer bir sürecin, yani dramatik nitelikteki anlatının çeşitli biçimlerinin, çeşitli gösteri biçimleriyle birleşerek birçok tiyatro türüne yol açtığı başka tarih dilimlerinde ve başka kültürlerde de görülen bir olgudur. Balay benzer süreçlerin Antik Yunan’da tragedya ve komedyanın, on altıncı yüzyılda Commedia Dell’Arte’nin, on üç ve on dördüncü yüzyıllarda Çin tiyatrosunun, dokuz ve on beşinci yüzyıllar arasında Japon tiyatrosunun, beş ve onuncu yüzyıllar arasında Hint tiyatrosunun ve on ve on birinci yüzyıllarda Taziye’nin oluşumunda da görüldüğüne dikkat çeker. (2010)

Tiyatro tarihini boyunca karşılaşılan farklı türlerin çıkış noktalarının, bütün bu örneklerdeki müzikli danslı anlatıdan, taklide dayalı anlatıya kadar dramatik nitelikli anlatı formlarının gösteri sanatlarıyla birleştirilmesi olduğu söylenebilir. Fakat yine de bu türlerin hem genel niteliklerine, hem de biçimsel özelliklerine baktığımızda, birbirlerinden ve Ortaoyunundan çok farklı oldukları tartışmasız bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır. Örneğin, ortaoyununa benzerliğinden sık sık söz edilen Commedia Dell’a Arte’nin bile büyük farklar taşımaktadır. Bu nedenle, “bu türlerin oluşumuna yol açan tarihsel, toplumsal ve kültürel süreçlerin benzeştikleri noktaların dışında, onlara özgül niteliklerini kazandıran farklı dinamiklerin eserleri olduğunu ileri sürmek yanlış olmayacaktır.” (Balay 2010:95)

19. yüzyılda Geleneksel Halk Tiyatrosu, Batı tiyatrosuyla bir birleşim yaparak tuluat tiyatrosunun ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Her iki gelenek de Doğu Akdeniz kültüründen doğmuştur. Bugün Avrupa tiyatrosunun kökeninde her iki geleneğin de yeri vardır. Halk tiyatrosu geleneğine mimos geleneği de diyebiliriz. Geleneksel Tiyatro başlığı altında hem köylü tiyatrosu geleneğini, hem halk tiyatro geleneğini anlıyoruz. Bunların birbirleriyle değinmeleri olmamasına karşın benzeşen yönleri vardır. (And 1983:12)

Geleneksel Türk tiyatrosunun çalışmamızda değindiğimiz Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu formlarının kullandığı ortak özellikleri mevcuttur. Bu formların ortak özelliklerine değinmek sonrasında Ferhangi Şeyler için yapılacak saptamalara zemin hazırlaması açısından önem arz etmektedir.

II.IV GELENEKSEL FORMLARIN ORTAK ÖZELLİKLERİ

Araştırmacılar; Geleneksel türlerin göstermeci, yanıltmasız bir tiyatro olduklarını, açık

biçime dayandıklarını, oyunun oyun olduğunun altının çizildiğini, komedyaya ya da güldürmece olduklarını, belli bir metinlerinin bulunmadığını, sadece oyun kanavalarının olduğunu, dolayısıyla doğaçlanarak oynadıklarını, eylemden çok söze dayandıklarını, seyirciye ve oyunun oynanış anına göre düzenlenebilen esnek bir yapıları olduğunu belirtirler.

Geleneksel tiyatronun Batı tiyatrosundan en büyük farkı her şeyden önce yazılı bir metne dayanmaması ve çerçeve sahnede oynanmayan bir tiyatro olmasıdır. Kullanılan başlıca nitelikler şarkı, dans, söz oyunlarıdır. Güldürü ögesi asaldır, gerçekçi değildir açık biçim, göstermecî, soyutlaştırma gibi belirli yöntemlere dayanır. Kişilerin karakter niteliği olmayıp hepsi önceden belirlenmiş, kalıplaşmış tipler olarak gözlemlenmektedir.

Metin And Türk seyirlik oyunlarının dramatik, özellikle sözlü olanları için birtakım ortak noktalar sıralamıştır. (1983:12-14) Bunlar, taklit kullanılması, sözlü ve söyleşmeli oyunlarda karşıtlıklardan yararlanılması, dans ve müziğe yer verilmesi, eski seyirlik oyunların birbirinin içine geçmesi, yazılı metne sahip olmayıp doğaçlama icra edilmeleri, açık biçim göstermecî anlayışın kullanılması olarak sıralanabilir.

Taklit, geleneksel formlardaki başlıca kişileştirme ve çatışma yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanlar, hayvanlar kimi zaman cansız nesnelere oyunlarda başvuru benzetme yollarıdır.

Sözlü ve söyleşmeye bağlı Karagöz ve Ortaoyununda çoğunlukla karşıtlıklardan yararlanır. Bu bağlamda karşısındakine espri yapma imkanı veren, lafı, söyleşmeyi başlatan bir “dişi konuşan” ve karşısındakine cevap veren, laf yetiştiren “erkek konuşan” bu karşıtlıklardan yararlanarak gülmeceye sebep olan kişiler olarak karşımıza çıkar. Karagöz’de Hacivat, Ortaoyununda Pişekar dişi konuşana; Karagöz’de Karagöz, Ortaoyununda Kavuklu erkek konuşana örnek olarak gösterilebilir.

Geleneksel Türk tiyatrosunda müzik ve dans kullanımı yaygın bir özelliktir. Meddah, Karagöz ve Ortaoyununda bol bol müziğe, şarkıya, dansa yer verildiği görülmektedir.

Eski seyirlik oyunların birbirleriyle iç içe geçtiği söylenebilir. Sözelimi Karagöz oynatanın meddahlık yaptığı ortaoyununa çıktığı sıkça rastlanan bir durumdur. Hatta pek çok oyunun içinde diğer seyirlik oyunlara da yer verildiği görülmektedir. “Karagöz oynatılırken cambaz, ortaoyunu gösterildiği de oluyordu. Ortaoyununda hokkabazlık yapılıyor, Karagöz oynatılıyordu. (And 1983: 12-14)

Geleneksel tiyatrodaki oyunlar belirli bir yazılı metne dayanmaz. Doğaçlama oynanır. Aynı zamanda Batı tarzı tiyatro olduğu gibi bir çerçeve sahnede oynanmaz. Metin And bu konuda bazı denemeler yapıldığından bahseder: “Ortaoyununun 19. yüzyılda sahnede oynanması denenmiş, bu arada Batı tiyatrosunun Türkiye’ye girmesiyle ortaoyununun bu Batı örneği tiyatroya uygulamak için denemeler yapılmış, bu arada tuluat tiyatrosu ortaya çıkmıştır.” (And 1983:12-14)

Geleneksel Türk tiyatrosunda sıkı dokunmuş, neden-sonuç bağıyla bağlı bütünlüklü bir olay dizisi yoktur. Tam tersine, oyunlarda kalıplaşmış, parçalı bir yapıya hakimdir. Bunda da en büyük etken, Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu türlerinin bir metne sahip olmayıp doğaçlama oynanmasıdır. Oyunlar belirli çatılara sahip gevşek dokuludur. “Bu çatılar, oyunda rol alan oyuncuların yeteneği, seyircinin özelliği ve o anki tepkisiyle oluşur, biçimlenir.” (Karadağ 1978:122-123) dolayısıyla; “ seyirlik oyunlar masa başında yazılmaz. (...) Yazar oyunun içindedir. Oyun oynana sınıra geliştirilir. Çeşitli değişik yorumlara, sonsuz anlatım olanaklarına açıktır. Bütün ile parçalar, bölüm ile sahneler hareketli ve oynaktır. Sürekli değişkendir. Çeşitli öğeler, parçalar ve ayrıntılar yer değiştirebilir; çıkarılabilir, eklenebilir. Bu oyunun esnekliğini ve canlılığını sağlar.” (Zeybek 1995:11) Meddah, Karagöz, Ortaoyunu metinleri de yalnızca birer kanavadan oluşmaktadır. Yani seyirciye ve oyuncuya göre değiştirebilir. Uzayabilir, kısalabilir, yer değiştirebilir. Kanava yalnızca oynanışın yolunu çizen bir iskelettir.

Sözlü oyunlarda bulunan bir diğer önemli özellik de oyunların gerçekçiliğe, özdeşleşmeye dayanmayan göstermecî tiyatro özelliğini taşımasıdır.

Gerek ritüelistik törenlerin uzantısı olan köy seyirlik oyunlarının gerekse kent ve kasabaların gösteri sanatlarını oluşturan Meddah, Karagöz ve Ortaoyununun bir şenlik atmosferi içinde yer alması ve doğal halk kültürünü oluşturan popüler seyirlikler olması, bu türleri Batı kökenli kapalı biçim benzetmecî tiyatrodan uzaklaştırmak, oyuncu-seyirci organik bağını temel alan açık biçim-göstermecî tiyatroya yaklaştırmıştır.

Cevdet Kudret bu bağlamda şunları dile getirir:

“Göstermecî-yanıltmasız” tiyatrodaki gösterilen oyunun bir oyun, oyuncunun oyuncu, oyun yerinin de oyun yeri olduğu; bunların, herhangi bir yanıltma ile gerçek sanılmaması gerektiği sezdirilir. Sözelimi, oyun yeri olarak seçilen avlu, meydan, sokak herhangi bir dekorla kapatılıp başka bir kılığa sokulmaz; işi biten oyuncular seyircinin gözünden saklanmazlar, oyun yerinin bir yanına çekilip otururlar; oyun sırasında zaman zaman

seyirciye de seslenirler; yani bu yoldaki tiyatrodaki seyirci yanıltma yoluna gidilmez. Oyuncular temsil ettikleri kişilere benzemeye, birtakım duyguları yaşatmaya çalışmaz, o kişileri ve duyguları gösterirler. Bu çeşit oyunlarda seyirciler olaylara ve kişilere duygusal yönden bağlanıp kendilerini kaptırmazlar; gördüklerini yan tutmayan bir gözle izler ve bir gözlem durumunda kalarak, gösterilenleri akıl yoluyla yargırlar. Bu bakımdan, gerek oyuncular gerek seyirciler oyuna ve oyun kişilerine yabancılaşmış olurlar. (Kudret 2007:85)

Açık biçim, dünyayı bütünüyle yansıtmaya ihtiyacından doğmuştur. Genellemeler, zaman ve mekanda sınırsızlık, fantezi ve grotesk, düşler, anılar, ya tarihsel bir kesimi ya da bütünü temsil edecek bir dünya dilimini sergilemek yolunda gevşek bir doku içinde ya da parçalar halinde kullanılır.(Tekerek 2001:28) Olay örgüsünün bütününde bir nedensellik bağlantısı yoktur. Dolayısıyla her parça ya da bölümün anlamı kendi içindedir ve akışları gerçek zamanla özdeş bir akış içinde değildir. Yani sahneler ya da oluşumlar birbirini izlemez.

Cevdet Kudret bu tür için “Açık Eser” tabirini kullanır:

Açık eser, seyirci ile oyuncu arasındaki alış-veriş temeli üzerine kurulmuş eserdir. Sözleri ve oyun kişileri, seyircinin kimliklerine, ilgilerine ve oyuncuların isteklerine göre ayarlanan, parçaları yer değiştirebilen, uzatılıp kısaltılabilen, tuluata dayanan, esnek değişken eserlerdir. (Kudret 2007:85)

“Brecht’in, bir dünya tablosu sunarak, insan ilişkilerinin altında yatan nedenleri yeniden ele almak için, absürd tiyatromun da, insanlar arasındaki kopukluğu ve iletişimsizliği vurgulamak adına kullandığı soyutlamanın estetik bir ifadesi olan bu biçimin amacı” (...) Sahneyi ve seyirciyi her çeşit büyüleme (illüzyon) eyleminden kurtarmak ve sahnede olan olayı seyreden halkı hipnotizma biçimlerinden uzak tutmaktır.” (Nutku 1976:245) Geleneksel tiyatromuzun da temel karakterini oluşturan bu açık biçim anlayışını Metin And; “ samimi, yalansız, dolansız tiyatro olmak üslubu” diye niteler. (And 1969:233)

Gerçeklik duygusu (özdeşleşme) yaratma gibi bir kaygısı olmayan halk tiyatrosu geleneğinde her şey bir gösteridir. Meddah’ın anlatımı, Karagöz’ün hayal perdesi, orta oyununun yeni dünyası soyut ve sonsuz bir uzam sunar seyirciye. Zaman ve mekan akışının gerçek akışla örtüşmediği pek çok duruma yer verilir. Tiyatrosallığın Ortaoyunu ve Karagöz’deki uzantısı oyun bozma ya da yutturmacayı bozma olarak adlandırılır. Yanılsamayı kırma amacı taşıyan bu teknikte, Hacivat ya da Pişekar’ın oyunu kuralına göre oynama düşüncesinin karşısında, Karagöz ve ya Kavuklu’nun

oyun bozması şeklinde gerçekleşir.

Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu, kalabalığın bulunduğu kahveler, mesire yerleri gibi mekanlarda oynanabildiği için oyuncu ve seyirci arasında kolayca bağ kurduğu gibi, her şeyin bir oyun olduğu düşüncesinin benimsenmesine de olanak sağlar. Bu bağlamda bir çok şey seyircinin imgelem gücüne bırakılır. Dolayısıyla, “taklit-yanılsama-gösterme”ye dayalı fakat ustalık gerektiren bir oyunculuk esastır.

Kentlerde gelişen halk komedyası türleri olan Meddah, Karagöz ve Ortaoyununda seyirciyi güldürmek temel amaçtır. Meddahta dil ve tavır farklılığına dayanan taklitlerden kaynaklanan güldürü, Karagöz ve Ortaoyununda söz oyunlarından ve hareketten kaynaklanır. İronik ve grotesk olandan da yararlanarak yergiye hizmet eder. Bütün halk güldürülerinde ortak olan dil ve hareket komiği ile ironik ve grotesk kaynaklı güldürü seyirciyi çeken önemli öğelerdir.

Geleneksel türlerin söze dayalı olması en büyük ayırt edici özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçi sözün dışında, eylem ve olaylar dizisiyle ilgili bir güldürücülükten de söz edilmektedir (And 1969:316-317) Ama bu tür bir güldürücülük asıl olan söze dayalı olma gerçeğini değiştirmemektedir. Ortaoyunundaki güldürücülüğü ayrıntılı olarak inceleyen Metin And sözün kendi başına bir güldürü öğesi olarak kullanılmasının ortaoyunun ayırt edici özelliği olduğunu belirtmiştir.(And 1969:317-329) Aynı saptamayı Cevdet Kudret de yapmaktadır.(Kudret 1973:92)

Dil ve söz Türklerde olduğu gibi başka kültürlerde de büyük önem taşımaktadır. Ancak, başka kültürlerden alınan örneklerde sözün, eylem ve olay örgüsündeki diğer unsurlarla dengelendiği ya da birbiri içine yedirilen gösteri biçimleriyle iç içe geçirildiği görülmektedir. Bu örneklerde öykü, ya doğrudan dans, müzik ve pantomimle, ya sıkı dokunmuş bir olay örgüsüyle ya da ikisinin bir arada kullanımıyla anlatılmakta, söz, Metin And’ın güldürücülük konusunda Bergson’a gönderme yaparak belirttiği gibi “dil kendi güldürücülüğü”nden çok “dille anlatılıp belirtilen bir güldürücülük” yaratmaktadır. (And 1969:317) Buradaki ayırmadan anlaşılan sözün bağımsız var oluşuyla, bir olay örgüsünü dile getirmek üzere varoluşu arasındaki farktır ve ortaoyununda söz, diğer örneklerden farklı olarak, gerek dans ve müzikten, gerek olay örgüsü ve eylemden bağımsız olarak var olmaktadır. Bu nedenle ortaoyunu meydanına

“meydan-ı sühan (söz meydanı)” denmektedir. (Kudret 1973:92) “Bunun sonucu olarak da, Arzbar, Tekerleme gibi söze dayalı bölümler en önemli bölümler, fasıl içinde söze dayalı hünerler de ortaoyununun başat öğeleri haline gelmektedir.” (Balay 2010)

Geleneksel formların yukarıda zikrettiğimiz özellikleri, gelenekseli çağdaş ile buluşturma bağlamında günümüzde de bazı sanatçılar tarafından kimi oyunlarda kullanılmaktadır. Bu uygulamanın örneklerinden biri olan Ferhan Şensoy’un Ferhengi Şeyler’ine geçmeden önce Ferhan Şensoy’u ve tiyatroya bakışını incelemekte fayda görüyoruz.



III. FERHAN ŞENSOY VE TİYATRO ANLAYIŞI

Ferhan Şensoy'un Fransa'da aldığı oyunculuk eğitiminden sonra T¼rkiye'ye d¼n¼Ő¼ ve burada oluşturduğu “yeni bir tiyatro” fikri, tiyatroda doğunun geleneksel biçimleri ile batının farklı formlarını buluşturması, dolayısıyla üslubunu bu yolla Őekillendirmesine dayanır. Kafasındaki bu anlayış ve yeni Şekil ¼lkeye d¼nd¼kten sonra yaŐadıđı çeşitli deneyimlerle v¼cut bulur. Haldun Taner onun için yolun hen¼z baŐlarında karşılaştığı bir yol g¼sterici, kendi s¼ylemiyle bir “Tiyatro Peygamberi”dir. Akıl hocası olan Taner'in b¼t¼n y¼nlendirme ve tavsiyelerine harfiyen uyduğunu belirtir Şensoy. Yazdıklarını ilk olarak ona okumakta, aldığı iş tekliflerini dahi onunla değerlendirerek kabul etmektedir. Ayfer Feray Tiyatrosu'ndan aldığı bir turne teklifi sonrasında hocası Taner, tiyatro fikirleri Avrupa'da olgunlaŐmaya baŐlayan genç Şensoy'un T¼rkiye'de tiyatro yapmak için öncelikle bu gibi turnelerle Anadolu'yu dolaŐıp seyircisinin istek ve algılarını değerlendirmesi gerektiğini belirtir. Bu deneyimlerden fazlasıyla yararlanır Şensoy. Orada Anadolu seyircisiyle iletiŐime geçer. Özg¼n üslubu bu turnelerde Őekillenmeye başlar. İstanbul'a d¼n¼Ő¼nden sonra yine çeşitli ekiplerde yazar-oyuncu olarak tiyatro icra etmeye devam eder. Takip eden s¼reçte Mete İncelel, kendisine ortak bir proje teklifiyle geldiğinde 1978 yılında “Anya Manya Kumpanya” adlı ekibi kurarlar ve kendisinin yazıp y¼nettiđi “İdi Amin Avantadan Lavanta” adlı oyunla perdelerini İstanbul seyircisine açarlar. Bu birliktelik çok uzun sürmez hatta aynı yıl içerisinde ekipten ayrılır fakat Şensoy artık yolunu ve bu yolda kullanacağı üslubunu belirlemiŐtir. Ayfer Feray için yazdığını belirttiği Hayrola Karyola adlı oyunuyla uzun bir Anadolu turnesi tecr¼besinde daha bulunur. Bu arada çeşitli tiyatro ekiplerine ve TRT'ye oyun ve skeçler yazmaya devam eder. 1979 yılında “Őahları da Vururlar” adlı oyununu yazar ve nihayetinde “Ortaoyuncular” adıyla kendi ekibini kurarak 14 Mart 1980'de bu eserle perdelerini açar ve Ortaoyuncular, g¼n¼m¼ze dek s¼recek tiyatro macerasına baŐlamıŐ olur. Takip eden s¼reçte 1980-2017 yılları arasında Parasız YaŐamak Pahalı, Kahraman Bakkal S¼permarkete Karşı, Kiralık Oyun, Anna'nın Yedi G¼nahı, İstanbul'u Satıyorum, İçinden Tramvay Geçen Şarkı, Muzır M¼zikal, Soyut PadiŐah, Yorgun Matador, Aptallara G¼zel Gelen Televizyon Dizileri, AŞkımızın Gemisi Fındık Kabuğu, G¼le G¼le Godot, K¼hne Bizans Operası, Üç Kurşunluk Opera, Felek Bir G¼n Salakken, Haldun Taner Kabare, Çok Tuhaf Soruşturma, Fişne Bahçesu, Sahibinden Satılık Birinci El Ortaoyunu, K¼k¼ Bitti Zıkkım Zulada, Beni Ben mi Delirttim, Uzun

Donlu Kişot, Aşkımızın Son Durağı, Fername, Nasri Hoca ve Muhalif Eşeği, Nereye de Gidiyor Lan Bu Gemi gibi çeşitli oyunları yazar, yönetir ve oynar.

Muzır Müzikal adlı oyunu Şan Tiyatrosu'nda sergilenirken gerici kesimden büyük tepki görür, hakkında mahkeme açılır. Oyunun 77. Gösteriminden sonra 7 Şubat 1987 gecesi Şan Tiyatrosu kuşkuyla bir biçimde yanar. Gösteriler son bulur. (Ortaoyuncular)

Bu olay sonrasında tek kişilik gösterisi Ferhangi Şeyler'i yazar. Kendi söylemiyle, seyircilerin ellerinde kalan biletlerin iptal olmaması için kısa sürede yazıp oynayabileceği bir oyundur bu. Nitekim 1987 yılında yaşanan bu vahim hadise gösteri sayısı bakımından Türk tiyatro tarihinde önemli bir başarıya imza atan Ferhangi Şeyler'in 2017 yılı itibari ile iki bin temsilin üzerinde sergilenmesine imkan sağlamıştır. Ferhan Şensoy'un oyunlarını buluşturduğu kitle birinci bölümde de değindiğimiz, "Popüler Kitle"dir. Yani halkın ta kendisidir. Bu kitle ile Fransa'daki tiyatro eğitimini tamamlayıp Türkiye'ye döndüğünde turne için çıktığı Anadolu'nun çeşitli şehir ve kasabalarında tanışır ve oyunlarını yazarken bu kitleyi göz önünde bulundurarak çalışır. Şensoy, her özel tiyatro topluluğunda olduğu gibi kendi seyircisini adeta bu yolla şekillendirmiştir. Bunu yaparken de Geleneksel Türk tiyatrosunun Türk insanına uygunluğunu kullanmayı seçmiştir.

...Geleneksel formu seyirciye ulaşmada bir araç olarak kullanıyor. Mesela Fişne Bahçesu. Olay Karadeniz'de geçiyor. Benim kodlarım göre algılamamı sağlıyor. Böyle bir uygulamayla geleneksel olan ile çağdaş olan arasında bir bağlantı da kurmuş oluyor. Sadece eskiyi oynarsanız seyirciyi kaybedersiniz, yeniyi oynarken eskiyi göz ardı ederseniz yine seyirciyi kaybedersiniz.(Ek-2)

Şensoy, Ses Dergisi'ne verdiği bir röportajda kendisine oyunlarını nasıl yazdığı sorulduğunda şunları söyler:

Önce hikaye ve tiplere karar veririm. Oyunlarımda Türk hikayesi ve Türk insanların olmasına büyük dikkat gösteririm. Ayrıca oyunda seçtiğim tipleri uzun uzadıya incelerim. Bütün bunları göz önüne alarak daktilomun başına geçerim. İnsanlar gülerken bazı fikirleri daha rahat kabul ediyorlar. onun için eserlerimi gülmece türünde yazarım. ("Ferhan Şensoy Gençlere" 2016)

Şensoy gerek yurt dışında aldığı tiyatro eğitimi, gerekse Türkiye'de tanıma şansına sahip olduğu tiyatro adamları vasıtasıyla kendi tiyatro anlayışını şekillendirmiştir. Bu bağlamda Şensoy'a yön veren bu isimlere değinmekte yarar var.

III.1. FERHAN ŞENSOY’UN TİYATRO ANLAYIŞINI ŞEKİLLENDİREN İSİMLER

Bununla birlikte sanatçının tiyatro anlayışını belirleyen birçok isim olmuştur. Bunların başında Galatasaray Lisesi’nde öğrenciyken tanıştığı Haldun Taner gelmektedir. Haldun Taner Şensoy’u anlayışıyla etkilemekle kalmamış aynı zamanda onun her an danıştığı akıl hocası olmuştur. Çalışacağı topluluklar hakkında fikirlerini çok önemsemektedir. Aynı zamanda yazdığı kimi oyunları da ilk kez kendisine okuyup yorumlarını almıştır. Öyle ki Şensoy tiyatroya dair atacağı adımları çoğu zaman Taner’in önerdiği şekilde atmıştır, tiyatrodaki onun izinden gitmiştir.

Şensoy, anılarında genellikle Taner’den bahseder:

...Yurt dışına tiyatro okumaya gidişimde de ailemi ikna eden o oldu. Çünkü ben mimarlık dersini bırakarak “Fransa’ya konservatuvar okumaya gideceğim” deyince babam çok sinirlendi. Haldun Bey ailemi ikna etti.

... Fransa’dan döndükten sonra da ben yolumu çizmek üzere hep ona danıştım. Bir baba-oğul ilişkimiz vardı. (Youtube)

... Beni tiyatroya o bulaştırmış, ben yeteneğime inanınca, mimarlık öğrenimimi bırakarak tutmuştum Fransa’nın yolunu. Haldun Taner’le sürekli yazışarak, görüşerek tiyatro öğrenmeyi sürdürdüm. Bana içindeki bu büyük umudu hep Haldun Hoca verdi. (Şensoy 1998:97)

Böylelikle yazarın üzerinde en büyük etkiyi Haldun Taner yaratmıştır. Hatta Pekman; Şensoy’un, Haldun Taner’in çırağı olarak başladığı yazarlık serüvenini başarıyla sürdürdüğünden bahsediyor. (Pekman 2002:149) Bu açıdan Şensoy’u derinden etkileyen Taner’e çalışmamızda geniş bir yer ayırmak gerekiyor.

Haldun Taner, Türk Tiyatrosunda oyun yazarı, tiyatro kuramcısı ve uygulayıcısı olarak önemli bir mihenk taşıdır. Ayşegül Yüksel’e göre Türk tiyatrosunun kişiliğini ve yönelişlerini belirleyen yazarların başında gelir. (Yüksel 2013:178) Taner; otuz beş yıl boyunca sürekli oyun yazmış, bu oyunlarının çoğunun sahnelenmesine katkıda bulunmuş, seyirci karşısında edindiği deneyimi ve birikimi sürekli yenilemeye uğraşmış, tiyatroya çok büyük emek vermiş bir tiyatro insanıdır.

Taner, seyircinin beğeni ve algı özelliklerine uygun bir oyun yapısının yanında yeni bir dramatik kimlik oluşturmanın gerekliliğini görmüş ve böylelikle seyirciyi merkeze alan yaklaşımıyla geleneksel tiyatromuzun yapı ve deyiş özelliklerini ustaca sentezleyip özgün bir Türk tiyatrosu için özgün bir yapının ilk adımlarını atmıştır.

Açık biçim adı verilen ve metinde eklemelere, çıkarmalara, tabloların yer değiştirmesine izin veren tiyatro yaklaşımı, Bertolt Brecht epik tiyatro olgusunu ortaya atmadan çok önce, Doğu'nun ve popüler Türk tiyatrosunun temel özellikleri arasında yer almaktaydı. (Yüksel 1993:83-84)

Bu bağlamda Taner yeni tiyatro anlayışı için şunları söylemektedir:

Epik tiyatro ne Brecht'le başlamıştır, ne de onunla bitecektir. Tarih boyunca çeşitli formlarda perakende olarak var olagelmiştir. Uzakdoğu, Yunan pharabeseleri, Ortaçağ morathyleri, Elizabeth devri tiyatrosu yabancılaştırmalarını derleyip bir sistem haline getirmiştir. Brechtien tiyatroyu, söylemek istediklerinin biricik ve vazgeçilmez aracı sanan yazarlar, donmuş kalmış bu kalıba saplanmak zorunda değildirler. Bilakis kendi çevrelerine, geleneklerine, kökenlerine ve kalıtlarına yönelip, yeni yeni epik yollar arayıp bulmalıdırlar. (Taner 1998:158)

Taner'in bu yeni tiyatro anlayışı adeta Şensoy'un da kendisi için belirlediği anlayışı temellendirdiği çıkış noktasıdır.

Taner'in Brecht'e yaklaştığı hatta ondan yararlandığı muhakkaktır. İyi tanıdığı yerli bir malzemeyi Brechtçi kalıba dökmek yerine, her iki birikimi bir arada yoğurarak ortaya yepyeni bir lezzet çıkarmayı seçmiştir. (Pekman 2002:126) Ancak böyle olmasının yanında Ayşegül Yüksel, Taner'in yaptığı epik-göstermecî tiyatroyla kendi toplumu özelindeki sorunların ayrıntılarına daha somut bir yaklaşımla inen, öncelikle ulusal, toplumsal bir yazar olduğunu dile getirir. (Yüksel 2013:59) Şensoy da tıpkı Taner gibi ulusal ve toplumsal bir kimlik taşıdığı için çizmektedir.

Nitekim yine yazar bu düşünceyle Keşanlı Ali Destanı için şunları söyler:

1960'ta Lütfen Dokunmayın 'da kısmen ilk denemesini yaptığım epik unsuru, bu oyunda tüm dramatik dokuya yaymayı, bunun için de geleneksel tiyatromuzun anti-illüzyonist ve göstermecî öğelerinden azami surette yararlanmayı kurdum. (Taner 1998:5)

Pekman, Haldun Taner'in, 60'lı yıllardan itibaren, göstermecî üsluba, bir yandan Brecht'in epik tiyatro anlayışının itkisi, bir yandan da Türk seyircisiyle arzuladığı

ilişkiyi kurabilmek için gerekli olan yeni bir estetik form bulma zorunluluğuyla yöneldiğini söyler. (Pekman 2002:132)

Halk tiyatrosu geleneğinin taşlamaya dayalı gizil eleştirel tutumu ve toplumu değiştirmeyi aklından bile geçirmeyen mütevekkil tavrı, Taner’de yerini eleştirel bir yaklaşıma bırakmıştır. Bu yaklaşım sayesinde bir tartışma ortamı yaratılarak bu tartışmanın merkezine seyirci hem özne hem de taraf olarak oturtulmaktadır. (Pekman 2002:126)

Böylece Taner’in tiyatrodaki denemeye başladığı özgün biçim yine halk tiyatrosu geleneğinden de yararlanacağı kendine özgü bir oyunculuk ve sahneleme anlayışını da mecburi kılmaktadır.

Şensoy, Yüksel’in Kabare Evresi olarak adlandırdığı zamanlara (Yüksel 2013:27) denk gelen tarihlerde Taner’le tanışır ve bu tanışmayı şöyle anlatır:

Ben Haldun Taner’le 1968 yılında 17 yaşındayken tanıştım ve sanırım hayatımın en talihli rastlaşmasıdır. Ben o zamanlar Galatasaray Lisesi’nde öğretmen taklitleri yapardım, 1968’de Türkiye’ye gelen Fransa Cumhurbaşkanı De Gaulle’ün taklidini yapardım. Şamata geceleri olurdu. Haldun Bey beni böyle bir şamata gecesinde izledikten sonra ben kulisi kapısından çıktım, o birinci kapıdan çıktı, koridorda karşılaştık. İsmimi sordu. “Beni tanıyor musun?” dedi, tabii efendim dedim. Sen kabarecisin dedi bana. Ben kabare lafını ilk defa orada duydum. Böylece Devekuşu Kabare’yle de tanıştım. Kendimi birden bire lunaparkta bulmuş bir çocuk gibi hissettim ve “Evet. Ben bundan yapmak istiyorum” dedim... (youtube)

Kabare; sistem eleştirisinin, düzene karşı çıkışın yaratıcılık, zeka, mizah ve biraz da küstahlıkla yoğurulduğu bir tiyatro türüdür. Dikmen Gürün, Kabare tiyatrosu için “sadece bir politik taşlama zemini değil, toplumsal değişimin kaçınılmazlığını vurgulayan bir uyarı zeminidir. Öngörülerıyla, izleyiciyi ‘var olan durumu’ sorgulamaya yönlendirir ve sistemi dolaylı olarak yerer.” tanımını yapmıştır. (Gürün 2006)

Şensoy’un izleyicisinden beklentisi de budur:

... hiç yormazsanız bu cici beyninizi, yirmi birinci yüzyıla beyin sıfır km girerseniz, hiç de iyi olmaz sizin için. 2050’ye dek rodajdasınız! Sizinle bu inatlaşmamız sürececek sayın izlemeciler. Sizi düşündüğümüz için! (Şensoy 1998:121)

Sonraları Taner'in de kurucuları arasında yer aldığı Devekuşu Kabare Tiyatrosu için kimi skeçler ve "Haneler" adlı oyununu yazacaktır. Hatta Taner'in metinlerini derleyip düzenleyerek sahneye uyarladığı Haldun Taner Kabare adlı bir oyunu da vardır.

Ayrıca Ferhan Şensoy, 1980 yılında Tef Kabare'de Haldun Taner'in skeçler yazdığını Kandemir Konduk, Suavi Sualp, Oktay Arayıcı, Haşmet Zeybek, Umur Bugay, Yılmaz Gruda, Macit Koper gibi isimlerden oluşan genç ekipte de yer alıyor.

Taner'in tiyatroya bakışı şüphesiz Ferhan Şensoy'un gideceği yönü belirlemede yararlandığı pusulası olmuştur. Şensoy da tıpkı Taner gibi geleneksel olanı seyircisine ulaşmada güçlü bir silah olarak kullanmıştır. Şensoy, geleneksel tiyatrodan beri bilindik söz teknikleriyle bu anlayışı sürdüren diğer bütün yazarlardan farklı olarak, kendine özgü yöntemlerle, oyunlarında dil kullanımına yepyeni boyutlar kazandırmıştır. (Pekman 2002:150) Bu, hem geleneksel tekniklerin çağa uyarlanması hem de bunlara yeni tekniklerin katılması biçiminde meydana gelmektedir.

Şensoy'a yön veren bir diğer tiyatro adamı ise Fransa'daki öğrencilik yıllarında asistanlığını yaptığı Jerome Savary olmuştur. 1960'da Paris'te Theatre Panique'ı kuran Savary bu ekiple ilk önce Arrabal'ın bir oyununu oynamış ve bu oyunu turneyle Londra'ya götürmüştür. Küçük Mercury tiyatrosunda oynanan oyunda oyuncular seyircilerin arasında dolaşır hatta bazen koltukların altında sürünürler. Oyunda mekan özgürce kullanılır. Seyirciyi kendileriyle dans etmeye davet ederler. Heyecan veren bir ortam, değişen bir ortam. Sonradan bu tiyatro ve bu olay Grand Magic Circus'a dönüşmüştür. Seyirci profilini her kesimden çeşitli insanlar oluşturur. Oyunda şarkı, dans, akrobasi her şey kullanılır. Adeta bir sirk atmosferi gibidir. Bu grup avant-garde tiyatronun en renkli ve politik gruplarından biri olarak bilinmektedir. Savary profesyonel oyuncularla konvansiyonel tiyatro yapmayı reddeder. Mesela özellikle çadırda ya da boks ringinde tiyatro yapmayı denemiştir. Ferhan Şensoy'un Türkiye'ye döndükten sonra bir sirk tiyatrosu yapma isteği ve sonrasında gerçekleştirmeyi başardığı arabalı vapurda yüzen tiyatro örneklerinde Savary'den çokça etkilendiğini gözlemlemek mümkün.

"Tiyatro bir kutlamadır bir komün olaydır" der Savary. toplumun giderek mekanikleştiği bir çağda kendini bu yolla ifade etmek önemlidir. Tiyatro insanların birbirleriyle iletişim kuracakları alandır". Bu bağlamda incelendiğinde Ferhan Şensoy'un oyunlarında da bir şenlik olgusu yakalanabiliyor bir anlamda.

Boris Vian, yine Ferhan Şensoy'un etkilendiği bir sanatçı. Ferhangi Şeyler' de de adının geçtiği sanatçı "İmparatorluk Kuranlar" oyunu ile ününün en üst mertebesine erişmiştir. Bu oyun ilk kez Jean Vilar'ın deneysel tiyatrosu Theatre Recamier'de, Vian'ın ölümünden 6 ay sonra oynanmıştır.

Paris'in savaş sonrası (post- war) yazarlarından biri olan Vian, mühendis olmasının yanında trompet çalan bir caz sanatçısı, şanson söyleyen bir ses sanatçısı, film oyuncusu, roman yazarı. Ferhan Şensoy'un da tiyatrodan önce mimarlık okuması kendisine Vian'ı yakın bulmasında bir sebep kuşkusuz. Vian aynı zamanda egzistansiyalist çevrenin en önemli isimlerinden biri olarak görülüyor.

Vian döneminin tipik bir örneği konumundadır. Alaycı, esprili bir dile sahip. Şensoy'da da görülen bir diğer benzerlik. Duyarlı ve insan durumlarını irdeler. Politik hiciv yapmayı tercih eder. Şensoy gibi bir diğer usta Haldun Taner'in yönetimindeki Devekuşu Kabare 1969'da Vian'ın "Generallerin Beş Çayı" oyununu oynamıştır.

Karl Valentin ve Pierre Henry Cami gibi önemli iki ismi de Şensoy'un tiyatro fikrini şekillendiren sanatçılar olduğunu söylemek mümkün. Şensoy bir röportajında Valentin için "Karl Valentin, Uyumsuz Tiyatro'nun çıkış noktasıdır bence. Uyumsuz Tiyatro'nun gizli babası. Kimse tanımıyor çünkü. İki savaş arasında unutulmuş gitmiş. Benim üslubuma çok yakın, aynı kan grubundasınız." diyor. (Şensoy 2010) Bir "Beerhall" komedyeni yani kabare artisti olan Valentin, Commedia Dell'arte'nin Harlequin tiplemesinin mirasçısı olarak anılır. Brecht'in önemli ölçüde etkilendiği bir tiyatro adamıdır. İçinden Tramvay Geçen Şarkı adlı oyununda Şensoy'un Valentin'den alıntılacağı bir söz şöyle: "Yazarsak döner dolaşır onu oynarız. Yazmasak sonsuz özgürüz demektir." Şensoy'un her bir temsilde doğaçlamalarla değişen Ferhangi Şeyler'de özellikle Valentin'in bu öğüdünü kullandığını gözlemek mümkün.

Cami için de benzer görüşlere sahip Şensoy:

İçinden Tramvay Geçen Şarkı'yı izledikten sonra Haldun Taner bana üstünde "Cami" yazan gizli mizah serisinden bir kitap getirdi. Kendine özgü gülüşü ile:" Karl Valentine'den sonra sen bunu yap dedi. Harıl harıl okudum. Tanımadığım, hiç kimsenin tanımadığı Cami'yi... Çok ilginç. Beckett, İonesco, Artaud, Arrabal... Hepsi var sanki içinde, hepsinden etkilenmiş demek bu Pierre Henry Cami diye düşünüyor insan. Daha sonra anlıyorsunuz kimin kimden etkilendiğini. Çünkü Cami'nin tevellütü 1884. Fakat Cami'nin oyunlarını sahnede gerçekleştirmek olanaksız geldi bana önce. Kimi oyunları bir sayfa kimi oyunları yarım sayfa. Hocam nasıl olacak bu iş? Sen kotarırsın diyor Haldun Taner gözlerinin dibi gülererek. Hele sen bir başla. Girişiyorum Cami'ye hocama güvenerek. Hiç ölmeyecek sanıyorum. Kısa süre sonraki ilk görüşmemiz Haldun Taner'in cenazesi. Cami

bana ustamın vasiyeti. Fakat işin hüznü yanı ustam izleyemeyecek oyunu. Arnavutköy (İçinden Tramvay Geçen Şarkı 1990)

Şensoy, güldürü için yaptığı sandık benzetmesinin içine tüm bu isimleri sıkıştırmış:

“ Güldürünün dört başı bayındır bir tanımlaması da yok aslında.” diyor Ferhan Şensoy. Nedir yani güldürü? Aristofanes’in oyunlarından Hollywood sululuklarına dek, her şey giriyor bu güldürü sandığının içine. Jean Genet’nin kabusengiz düş dünyası girmiyor mu sanki? Boris Vian çok gıcıkça yerini almış değil mi bu sandığın dibinde? Sandığın menteşelerine oturmuş gitar çalıyor Berthold Brecht. Eski püskü bir sandık bu. Pierre Henry Cami, içten içe sandığı kemiren bir tahta kurdu! Bu açıdan bakınca soğuk mizah kralı olarak ün yapan ve savaş dönemi Almanyası’nı bu çizgide güçlü skeçleriyle resimlemiş Karl Valentin de Şensoy’un benimsediğim ustalar arasında yerini alıyor. (Binyazar 2010)

Pekman Şensoy’un, oyun yazarlığında çağdaş yada yenilikçi olabilmek için batılı yazarların Türkçeye uyarlanması ya da geleneksel olanın İtalyan sahne diline aktarılması yollarından birini seçtiğini söylüyor. (Pekman 2002:150) Ürettiği oyunlarda bu iki eğilimi görmek mümkündür. Şensoy neredeyse bütün oyunlarında yeni denemeler yaparak özgün biçimini oluşturmuştur.

Ferhan Şensoy, Geleneksel Türk tiyatrosunun kalıplarını Ferhangi Şeyler’de olduğu gibi diğer bir çok oyununda da kullanmıştır. 1980 yılında kurduğu ekibe verdiği “Ortaoyuncular” ismi geleneksel tiyatroya atfettiği önemi gösteren bir ayrıntıdır. Böylelikle Şensoy, Avrupa’da aldığı eğitimle Türklere özgü olan geleneksel kodları buluşturması sonucunda yaptığı işlerle Türkiye’de uzun soluklu bir tiyatro geçmişine sahip olan sanatçıların başında gelmektedir. Oluşturmak istediği tiyatro anlayışı konusunda Rasim Öztekin de değinmiştir:

...Ortaoyuncular’ın ilk çıktığında, şöyle bir iddia ile çıktı. Türk tiyatrosu ile Batı’lı tiyatronun bir karışımı, bir beraber böyle bir mixi olarak çıktı. Ve bunda da sahiden bir kere batılı bir text olarak çıktı. Ama sahneleniş olarak da biraz Türk tiyatrosu öğelerinden yararlandı. Bence o bakımdan da Türk tiyatrosunda bir ilktir diyebilirim...(Aracı 2012)

1978 yılında Mete İnselel ile birlikte yer alacağı “Anya Manya Kumpanya” topluluğunun kuruluş aşamasında kafasındaki tiyatro fikrini özetlerken geleneksel olandan yola çıkma arzusunu belirtir:

Daha rakıların suyunu koymadan tiyatro kurulmuş, birer cigara yakarak isim aranmaya başlanmıştı. Rakılar yenilediğinde nasıl bir tiyatro yapılacağına geldi sıra. Mete geleneksel tiyatrodan yanaydı, beni fazla Fransız buluyor, ürküyordu. Ben geleneksel tiyatrodan yola çıkarak bir yerlere varmak, batıda öğrendiklerimi uygulamak istiyordum, Mete beni alaturkaca frenlerse diye ürküyordum. O gece birbirimizden çok çekinerek öpüştük, ayrıldık. (Şensoy 1998:97)

Şensoy gerek yazılarında gerekse yaptığı röportajlarda geleneksel olandan çokça bahsetmektedir. Denememeler adlı eserinde meddahın yaşatılması gerektiğinden söz eder.

Meddah dediğin, söz ebesi. Gelgörelim söz dediğin sezeryanla doğmamalı. Sözen söze köprüleri sağlam kurup, dinleyenle birlikte bir öyküden demir alıp, en muhalif rüzgarlarla, beklenmedik denizlere çok yelkenler açılması; çünkü bilinmemektedir hangi akşam nerden eser, dinleyenin eşref rüzgarı.

Biri kalkar çişe gider, öykünün en can almaya domuzlanan yerinde. Kesilir öykü teşşür testeresiyle, bir şakayla lehimlemek gerekli. Artık kahramanları arasındadır öykümüzün, çişe giden beyağbi, binbir türlü anlatılabilir çünkü aynı öykü.

Kimisi meddaha sataşma sever, meddah zaten buna teşne, her an tetikte, yapıştırır, beklenmedik, şaşırtıcı, hem alkışlık cevabı. Ve fakat sözü söze lehimlerken meddah kalender olmalı, gönül kırmamalı.

Peki niye anlatır bu meddah, dere tepe düz giderek ? Nedir zoru ? Kim zorluyor onu buna ? Çağının sıkıntısını ruhunda fırtınayla yaşayan yalnız adamlardır, meddah dediğin.

Anlatarak bir kıssa'yı, hissesiyle çağını değişime zorlayandır, insandan, insanlıktan yana, eğriyi doğruyu gösterendir. Franko döneminin İspanyol meddahları, döner döner Franko'yu anlatır. Karl Valentin bir uyumsuz meddaktır, onun işi Adolf Hitler! Sen De Gaulle'ü Coluche'e sor! Denetimden geçen meddahın işi elbet daha zor!

Feylesoftur meddah, al gözüm seyreyle, al kulağım kabakulak, al beyincik ben yoruldum sen yorumla!

Meddah, çok tehlikeli bir tip! Aristofanes'in başı her gün belada, Nefi canını verir, dili uğruna, çünkü meddah bir söylüyor, pir söylüyor, ondan sonra ne söylesen "söz" olmuyor.

Çağdaş toplum meddahını hoş görmeli, ona kulak vermeli, meddahına sahip çıkmayı bilmeli, çünkü meddah toplumun sesi. (Şensoy 1998:57)

Şensoy, Türk kültürünün diğer kültürlerle de ilişkide bulunması gerektiğini sıklıkla dile getirmektedir. Fakat bu ilişki kurulurken nasıl bir yol izleneceği konusunda yapılması gerekenin iki farklı kültürü birbirinin içinde eritmek olduğunu savunur:

Bir milletin kültürü, elbette başka kültürler de düşüp kalktıkça gelişir, ancak bu yabancı kültürlerle ilişkide bulunurken, hep edilgen olunması gerekmez, çünkü bütün bu kültürlerden hamile kalmamız zorunluluğu yoktur. Batılı anlamda bir ulusal tiyatro kurulurken, halkın tiyatro diye bildiği, Ortaoyunu ve Karagöz'e niçin bu denli kıc dönülmüştür? (Şensoy 1998: 155)

Soru: biçimde yenilik derken daha batılı biçimlerden mi söz ediyorsunuz?

Şensoy: hem evet, hem hayır. Çünkü bugün alışlagelmiş biçim (İtalyan sahne) zaten batılı bir biçimdir. Orta oyunu yada seyirlik oyunlar İtalyan sahnelerde oynamıyordu. Batı bu biçimden sıkılarak daha izleyicilerin içinde oynamaya, ortada oynamaya, salonun her yerinde oynamaya geldi. Brecht, tiyatroyu Uzakdoğu tiyatrosuna yönelerek yeniledi. Orta oyunumuzdan girilerek tiyatromuz da biçimini özgürce yenileyebilir, örneğin gölge oyunu, karagöz tekniği de başka boyutlarda kullanılabilir. (Pekman 2002: 150)

Edirne'ye yaptığı bir Ferhangi Şeyler turnesi öncesinde midesinden rahatsızlanan Şensoy'un Oteller Kitabı adlı eserinde kendisinden Kavuklu diye bahsetmesi de gelenekselle olan bağını güçlendiren bir ifade olarak karşımıza çıkıyor:

-Böyle bir durumda sevgili Edirnelilere “Kavuklunuz hastalanmış, oyun iptal olundu, paralarınız iade edilecek.” denilmesinden daha büyük bir ayıp olmaz mı doktor hanım...
-Biliyorsunuz ki pankreatit öldürücüdür. Sahnede ölürseniz daha ayıp olmaz mı? (Şensoy 1998:42) oteller kitabı

Ferhangi Şeyler de, Şensoy'un geleneksel olandan bolca yararlandığı bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda bir sonraki bölümde Ferhangi Şeyler hakkında bilgi verilip içerisindeki geleneksel kodlar irdelenecektir.

IV. FERHANGİ ŞEYLER

Ferhangi Şeyler'in 1756. gösteriminden önce 11/08/2013 tarihinde kendisiyle yapılan röportajda Şensoy oyunu Şöyle anlatıyor:

Ferhangi Şeyler, zel bir durum Belki de bu bir rekordur. Ben yle bir araştırma yapmadım. Bir oyun yirmi altı yıl aralıksız 1755. kez oynanıyor. Hatta yarın 1756 olacak. Bu çok önemli bir Şey. Herhangi Şeyleri bugüne taşıyan bir sürü etmen var. Ben başladığımda böyle bir Şeyi tahmin etmezdim ki kimse de edemez. O zamanlar çok sıkışıktı tiyatro. "İçinden Tramvay Geçen Şarkı"yı oynuyorduk 1987'de. Hümeyra, grup gün doğarken hepsi var tramvayda. Televizyon çekiminde at arabasından düştük birbirimizin üstüne. Hümeyra'ya doktor tiyatro izni vermedi, oynayamaz dedi. İçinden Tramvay Geçen Şarkı birden kalktı. Arkasından Muzır Müzikal yangını... Ki o oyun da kalktı. Biz iki taraftan bilet iade etmek zorunda kalan bir tiyatro durumuna düştük. Batıyor tiyatro! Tek çaresi on gün içerisinde bir oyun ilan edip hemen biletini satmaya başlamak gerekiyordu. On gün içinde olabilecek bir tek Şey benim tek başıma yapabileceğim bir Őeydi. Biraz kendimi suya attım ve bu Muzır Müzikal yangınından sonra izleyici orta oyuncularla bütünleşti. Birdenbire küçük sahnede oyun, ki 279 dur koltuk adedi. 7 Mart. İstanbul kar kıyamet. Öyle kar görülmemiş. Beyoğlu'nda trafik var o zaman. Kardan dolayı trafik kapanmış. Gazoz kazasının üstünde insanlarla 300 kişiden fazla sayıyla başladık ve ondan sonra tiyatroyu sırtında taşıyan bir oyun oldu. Yani hesapta olmayan bir Őeydi. Nasıl doğdu Ferhangi Şeyler diye sorduklarında ben hep Şunu söylerim: sezeryanla doğdu! Öyle bir ocuk hazır değildi. (Mimesis Dergi)

Ferhangi Şeyler, Ferhan Şensoy'un 1987 yılında yazdığı ve 2017 yılı itibari ile otuz yıldır hala İstanbul ve Anadolu'da birçok ilde oynanan, iki bin iki yüz temsil sayısına ulaşarak Türk tiyatrosunda sürekli olarak sahnelenen tek eser olması itibariyle önemli bir yere sahiptir.

Ferhangi Şeyler'de Şensoy, başından geçen ilginç enstantaneleri, hayatına giren çeşitli karakterler vasıtasıyla seyirciye aktarır. Bunu yaparken gündelik gazete haberlerinden Türkiye'nin gündemini takip etmekten de geri kalmaz.

Oyun boyunca bir çok yerde çeşitli tiplerin arasında geçen diyaloglar sanatçı tarafından canlandırılmaktadır. Örneğin, Orkinos Hanım, Avukat Tayfun, bakkalın aptal çırağı, tiyatrodaki uşıyen kadın, söz yazması için ezgi mırıldanan müzisyen arkadaş gibi tipler Şensoy'un gündelik hayattan derlediği insanların bir kolajı Şeklinde sahneye yansır. Öyle ki Şensoy'un otobiyografik eserleri olan Kalemimin Sapını Glle Donattım ve Başkaldıran Kurşun Kalem adlı kitaplarında benzer anekdotlara bol miktarda rastlanmaktadır. Örneğin Ferhan Şensoy da herkes gibi İstanbul'da gideceği yerlere taksiyle gidip gelen bir kişidir. Halkla bir arada olduğu bu anlar gündemi daha fazla yakalayabildiği zamanlardır. Buradan yola çıkarak Ferhangi Şeyler'de yer alan taksi diyaloglarını oluşturması bu bağlamda örnek olarak gösterilebilir. Çünkü bir taksici

hayatın içinde bire bir yaşar, her türlü güncel olayları takip eder, yolcusuyla bunu paylaşır. Bu insanla diyalog kurduğunuzda, bir süre sonra zaten kendisi bir sürü şeyi kendi üslubuyla kendi anlayışıyla size anlatır ve siz de iyi bir gözlemci, iyi bir yazarsanız, tabii kendi anlayışınızla bunu rahatlıkla gündeme getirip insanların karşısına kendilerini izleyebilecekleri bir ayna olarak tutabilirsiniz. Avukat Tayfun da yine Şensoy'un gündelik hayatta karşılaştığı insanlardan yola çıkarak oluşturduğu bir tiptir. Ya da Şensoy'un babasının Teşvikiye Bayır Sokak'ta kirada oturduğu evin sahibi Şefika Hanım, Ferhangi Şeyler'de, kiracısının attığı her adıma hatta aldığı nefese bile karşın Orkinos Hanımın bir benzeridir.

Ferhangi Şeyler batılı anlamda İtalyan sahnede sahnelenmesi ve yazılı bir metne sahip olması gibi özelliklerin yanında Geleneksel biçimlerin farklı özelliklerinden de sıklıkla yararlanmaktadır. Bu özelliklere oyundan örnekler vererek değineceğiz.

IV.I. FERHANGİ ŞEYLER'DEKİ GELENEKSEL ÖĞELER ve KULLANILAN OYUNCULUK BİÇEMLERİ

Eser, bünyesinde Geleneksel Türk tiyatrosundan birçok öğeyi barındırmaktadır. Oyunun gelenekselden ayrılan en büyük iki özelliği yazılı bir metne dayanması ile genellikle bir İtalyan sahnede oynanmasıdır. Şensoy'un turne için gittiği şehirlerde zaman zaman amfi tiyatrodan oynamak durumunda kaldığı zamanlarda oyunun geleneksel yapıya daha çok yaklaştığı söylenebilir. Bu konuda Sekmen şunları dile getirmektedir:

...Her yerde oynanabilir bir oyun halinde tasarlanmasının avantajları var... Mesela ben Ankara'da bir sinema salonunda izlemiştik... Bu bağlamda Ferhangi Şeyler'in hiç meydana oynandığını görmedik. Ama biliyoruz ki yaz boyu turne için gittiği yerlerde amfi tiyatrolarda oynayabiliyor. Meddahın ana anlatım formu olan yarım daireyi oralarda yakalıyor. Çünkü meddahın ana anlatım formu ya bir dairenin parçasıdır ya da tam ortasıdır. (Ek-2 Sekmen röportaj)

Ferhangi Şeyler'in yazılı metninin olması ise anlatılan olayların bir iskeletinin, kanavanın olması anlamına gelir. Ferhan Şensoy, oyun boyunca seyircilerden de aldığı tepkilerle oyunun içeriğinde değişiklikler yapabilmektedir. Dikmen Gürün'le gerçekleştirdiği bir röportajında Şensoy: "Bir kalıbı değil de içinde değişiklikler

yaptığım bir metni oynadığım için, doğaçlama yaptığım için o tarafım da çok gelişti. Zaman zaman artık refleks olarak oynuyorum.” diyerek oyunun bu özelliğinden bahsetmektedir. (Şensoy 1996)

Bu özellik geleneksel oyunların yumuşak dokulu, değiştirilebilen sıralamaya sahip, seyirciye göre eklenen ya da çıkartılan bölümleri olması ile eşdeğerdedir. Sözelimi oyunun tek oyunculu olup bir anlatıya dayanması meddahı da andırır.

Daha önce de değindiğimiz gibi Halk tiyatrosu geleneğinde söz, hem önceden hesaplanmaz. Yazılı metni olmadığından yalnızca kanavasını belli bir iskelet üzerine sözlerin anlık bir şekilde, doğaçlama yoluyla döşenmesiyle oluşur ve genellikle kayda geçirilmediğinden yazılı hale dönüşmez, seyirciyle birlikte oluşur.

Mustafa Sekmen meddahın doğaçlama olarak oyundan oyuna gerçekleştirdiği değişiklikleri şöyle sıralar:

- Meddah zaman içinde canlandırdığı hikayesini geliştirdiği için gösteriden gösteriye değişiklikler yapmaktadır.
- Kişisel özelliklerine, becerilerine göre hikayesine şekil vermektedir.
- Çağın, günün önemli olguları hikayenin yeni bir şekilde sunulmasına neden olabilmektedir.
- Hikayenin anlatıldığı yerin ve oralı seyircinin özelliklerine göre doğaçlamaya gidebilmektedir.
- Seyircilerden birinin ya da birkaçının özelliklerine göre oyunu değiştirebilmektedir.
- Seyircinin isteklerine, tepkilerine göre oyunu değiştirebilmektedir. (Sekmen 2008: 45-46)

Yazar, yönetmen ve oyuncu tiyatro için her birinin ayrı ayrı öneme sahip başat öğelerdir. Bugün modern bir tiyatro etkinliğinde genellikle bu üç yaratıcı tiyatro kişisi sanatlarını icra ederken gösteri içerisinde bir bütünlük sağlamak adına çaba harcamaktadır. Bu konuda da Şensoy şunları söylemiştir: “Çok şey öğrendim bu oyun boyunca. Aynı rolü bin kez oynamak, bu tek kişilik bir oyun da olmayabilir, büyük bir okul. Ferhangi Şeyler’de öğrendiklerim bir yazar, yönetmen ve oyuncu olarak çok gelişmemi sağladı.” (Gürün 1996)

Mustafa Sekmen de bu üç öğeye değinir:

Bir meddah gösterisinde ise bu üç öğe tek kişide, meddahın toplanmıştır. Meddah değişik kaynaklardan seçtiği öyküyü ya da öyküleri, seyirci önünde nasıl canlandıracağına ve nasıl bir oynama biçimi ile sunacağına göre işleminden geçirir. Burada yazarlık, yönetmenlik ve oyunculuk işlemleri eşzamanlı olarak birbirlerine göre yürütülmektedir. (Sekmen 2008:58)

Oyuna bu bağlamda bakıldığında Şensoy yazar, yönetmen ve oyuncu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendisiyle yapılan röportajda Sekmen şunlara dikkat çekiyor:

Bir insanın bir oyunu yazması yönetmesi ve oynaması onu meddah yapmaz. Bir oyuncu bir oyun yazmış olabilir ve rejisini kendisi yapıp oynayabilir. Ama şunu söylemek gerekir. Seyirciyle birlikteyken, bir olayı anlatırken, oyunu seyirciye göre tekrar yazması onu meddaha yaklaştırır. Ferhangi Şeyler'de de olduğu gibi. Oyunu zamana göre, yere göre, okuduğu gazeteye göre oynarken yeniden yazıyor. Ve rejiyi de tekrar biçimliyor. İşte bu kullandığı bir meddah özelliğidir.(ek-2 röportaj)

Metin And, meddahın bir anlatı türü olmasının yanında söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli bölümlere yer verdiğine değinir. (And 1985:218-240)

Tabi taklit yapıyor olması, seyirciyle etkileşimli olması da bir meddah özelliği. İnteraktif oynaması, seyirciyi oyuna katması yine başka bir meddah özelliği. Açık biçim kullanması da var. Ama her açık biçim meddah değildir. Sadece meddah da açık biçimdir. Güncelliğini koruması, o anki seyircilerle o anki güncellikle bağ kurup doğaçlama yapması ve aynı zamanda canlandırdığı zamanla ilgili göndermeler yapması tiyatro zamanıyla birlikte çift zaman içinde gidip gelmesi de onu meddah yapar. Bu meddahın özelliğidir. Yani bu eksen üzerinde meddah olarak değerlendirilebilir. Çoğunlukla konuşmaya dayalı bir oyun olması ve kıvrak bir dil kullanması da onu meddah yapar.(ek-2j)

Oyunda bu tiplerle gerçekleştirdiği diyaloglar genellikle telefon konuşması olarak işlenmekte ve her telefon konuşması yeni bir olaya geçiş yaptığı, oyunun episodlarının değişim işaretleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu diyaloglarda Şensoy, tıpkı ortaoyunundaki Pişekar yahut Karagöz'deki Hacivat edasıyla dilini, konuştuğu kişilere üstünlük sağlamak için kullanmaktadır. Telefonun diğer ucundaki Kavuklu ve Karagöz'lerin cümlelerini ise seyirciye tekrar etmek suretiyle aktarmaktadır. Böylelikle bu tiplerin, Kavuklu Pişekâr gibi birbirlerine açmazlar vermesiyle güldürü unsuru yakalamaktadır. Ferhan Şensoy ayrıca iki kişinin karşılıklı konuşmasını tek kişiyle canlandırarak yeni bir uygulamanın da kapısını açmış olmaktadır. Bu da gelenekselin modernize edilmesine güzel bir model olarak karşımıza çıkmaktadır.

Örnek olarak telefonda yanlış numarayı çeviren biriyle yaptığı konuşma verilebilir:

- Alolardan bir demet
-
- Siz kimi aramıştınız kardeşim?
-
- Aradığımız kimsenin adını mı bilmiyorsunuz?
-

- Kendisi az mı meşhur?
-
- Kaç numara çevirdiniz?
-
- Niye orayı çevirince burası düşüyor?
-
- Hayır bu numara o numara değil. Kapat dikkatli çevir
-
- Kardeşim şimdi telefonda yanlış numara paneli yapmayalım.

Meddah, Karagöz, Ortaoyunu gibi geleneksel tiyatro türlerinin hepsi söze dayalıdır. Bu türlerde icracılar bir yandan laf cambazlıkları, söz oyunları, espriler yaparak seyircilerini eğlendirir, onların hoş vakit geçirmelerini sağlarlar. Bununla beraber toplumsal ve siyasal taşlamayı da ihmal etmezler. Nihayetinde dilin zenginleşmesine de katkıda bulunmuş olurlar. Bu bağlamda geleneksel tiyatro sanatçılarının her biri, yazılı bir metni de olmayan bu oyunların altından kalkabilmek için üstün birer söz ustası olmak, kendilerini bu yolda yetkinleştirmek zorundadırlar.(Pekman 2002:49)

Şensoy'un dili, diğer bütün oyunlarında olduğu gibi Ferhangi Şeyler'de de ön plana çıkmaktadır. *“Söz dediğin sezaryenle doğmamalı” diyor Şensoy bir röportajında. (Gürün 1998) Bu sebeple yazar, tüm oyunlarında olabildiğince oynar sözcüklerle. Anlamlar türetir, ters deyişlere yer verir. Söz oyunları, tekerlemeler, mizah anlayışındaki hareket noktaları olarak gözlemlenir.*

Ferhan Şensoy'un dilin kalıplarının zorlayan, dili neredeyse yeni baştan yaratan böylesi farklı yaklaşımı, adeta tek kişilik bir Meydan-ı Sühan-ı andıran oyunlarındaki güldürünün temelini oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda yabancılaştırmanın da asal unsuru olarak karşımıza çıkar. (Pekman 2002:151) Pekman Şensoy'un sözcüklerinin, bu sözcüklerin oluşturduğu cümlelerin ve de diyalogların alışılmış dille örtüşmemekle birlikte, şifreleri çözüldüğünde giderek keyif verdiğiinden bahseder.

Ferhangi Şeyler'de bu kullanıma uygun örneklere rastlamak mümkün: tele-entelektüel kız, kitap-obur, aids alış-verişi, şizoid, eski kitapların halli hamur edilerek ak kağıt eyleneşmesi, sakla samanı çalsın zamanı, anüs ağzındaki yangın, Necmettin Erbakan için Pinochetin, Banker Castelli için Kastı Belli takma adlarını kullanması, yüreğimize şaşal serpildi, asparagas günler, only telefonu devraldım, tursilmanyak teyze, gözümde pireler uçuşacak, elbardak bey, dilvantuz bey, şakçakmak bey, sensusbenanlatayım bey v.b.

Ayşegül Yüksel Cumhuriyet Gazetesi'nde yayınlanan "Üç Kurşunluk Opera" başlıklı yazısında, bu örneklerde de görülen söz işçiliğini " Türkçeyi Türkçe ile tokuşturarak yasallaşmış söylemlerin kalıplarının kıran, anadilini ilk kez görüyormuşçasına dikkatle gözlemleyip, dil dizgesinin yatay ve düşey düzlemlerinden yaptığı sessel ve anlamsal çağrışımlarla daha önce söylenmemişi söyleyen Şensoy'un dilsel akrobasi ustalığı" olarak tanımlamaktadır. (Yüksel 1995)

Ferhan Şensoy'un dilde uyguladığı bu yeni yapı, seyircinin hem düşüncesini hem de hayal gücünün zorlayan, onları dille öğrendikleri her kavramı sorgulamaya, tersyüz etmeye iten bir tavır takınmış olmaktadır.

Oyunun her bir temsilde yeniden güncellenmesi yine içerisinde yer alan Geleneksel Türk tiyatrosuna özgü özelliklerden biridir. Şensoy oyunu her defasında oynadığı şehre, mekana, zamana ve en önemlisi izleyici topluluğuna göre yeniden yazmaktadır. Özellikle oyunun ikinci perdesinde yer alan gazete haberleri hakkında yorum yaptığı bölümde her oyunda gündemi belirleyen manşetleri irdelerken bunu yapıyor.

Güncelleme dediğiniz oyunun ikinci perdesinin yarım saati bugünün gazeteleri. Ben iki üç saat gazete çalışıyorum. Oyunu belki de bu kadar yıl taşıyan, tekrar tekrar izlenmesini sağlayan da budur. Mesela şöyle izleyiciler var; gazeteler bittikten sonra çıkıyor gidiyor. Orayı seyretmeye geliyor. (Mimesis Dergi)

Şensoy, oyunun özellikle günlük gazeteleri yorumladığı ikinci bölümünde, haberlerden yola çıkarak daha çok siyasi liderleri ve magazin haberlerinde adı geçen sanatçıları taklit ederek güldürü unsuru yaratmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Ferhangi Şeyler-Karagöz arasındaki benzerlik konusunda Pekman'la yapılan röportajda şunları dile getirmiştir:

Osmanlı toplumunda Karagöz bugünkü anlamda bir nevi medya görevi üstlenir. Şöyle ki o dönemde Osmanlı'da televizyon, gazete gibi kitle iletişim araçları olmadığı için, Karagöz bir bakıma bu görevi de üstlenir. Okuma yazma bilmeyen bir toplumda Karagöz bir iletişim aracıdır aslında. Karagöz gündelik haberi de iletir. Kentte o gün olan biten şeyler üzerine konuşur, bir yandan onun şakasını yapar, bir yandan izleyiciye bunun bilgisini de vermiş olur. Ferhangi Şeyler'in de böyle bir tarafı var. Adam bir yandan aktörlük yaparken bir yandan da Ferhan Şensoy olarak gündelik olaylara bir yaklaşım gösteriyor. Onun bu konulardaki yorumları izleyici için önem kazanıyor. Sanki bir köşe yazarı gibidir bir yandan. (Ek 1)

Meddahların da sultan ya da vezirlerin kararlarını halka anlatmak üzere görevlendirildikleri ve bir çeşit canlı gazete işlevini de yerine getirdikleri bilinmektedir.

Ferhangi Şeyler’de yine Karagöz ve Ortaoyunundaki bölümlere benzer geçişler kullanıldığını söylemek mümkün. Şensoy, hem tüm oyunda hem de parça parça episodlarda mukaddime, muhavere-arzbar, fasıl ve bitiş bölümlerini kullanır. Söz gelimi oyunu neden geç kaldığını anlatarak açar. Oyun boyunca yanlış anlaşılmalardan kaynaklanan güldürü öğelerini kullanır, asıl hikayeyi anlatır ve sonunda da kitaplarını imzalayacağını söyleyip seyircilere veda eder

Oyunlarında yaptığı taşlamalarla, yine Geleneksel Türk tiyatrosundaki Ortaoyunu ve Karagöz’ün bir başka özelliğini kullanan Şensoy, Ortaoyuncuları kurduğu ilk günden beri politik tiyatro anlayışını devam ettirmektedir. 1980 darbesi sonrasında giderek apolitikleşen Türk tiyatro izleyicisine rağmen taşlamalara bolca yer verilen Ferhangi Şeyler’in hala talep görmesi oyunun bu konuda da başladığı günden itibaren ödün vermediğinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda Türkiye’deki tiyatro seyirci sayısındaki azalma nedeni de bir bakıma açıklanmış oluyor. Bu konuda kendisiyle yapılan bir röportajda, uzun yıllar Şensoy ile bir çok oyunda rol alan Rasim Öztekin şunları söylemiştir:

...Yani bugün insanlar zaten 80 yılından itibaren bilinçli olarak apolitik yetiştiriliyor. Dolayısıyla Ferhan Şensoy politik bir tiyatro yapan tiyatrocuydu ve bu çıkıp bas bas bağırabilen bir tiyatrocuydu. Hiçbir şeyden çekinmeden de bunları söyleyebilen bir muhalefet, her şeye muhalefet bir tiyatrocuydu. Dolayısıyla siyasi bir muhalefet. Fakat artık 1980’den beri yetiştirilmiş apolitik bir kitle var. Şimdi bu apolitik kitleye politik söylemleri olan bir tiyatro uzak kalır. Yani o zaman ne olur? Politik söylemleri olmayan tiyatrolar ön plana geçer ki bunların içinde işte tiyatro değil de bir gösteridir. İşte Cem Yılmaz’lar vardır. İşte Ata Demirel’ler vardır. İşte diğer bir takım tiyatrolar vardır. Bunların çünkü siyasi bir söylemi yoktur, siyasi bir mesajı yoktur. Kendilerinin de söylediği gibi mesajsız gösteridir bunlar. Dolayısıyla da şu anda halkın geldiği durum da odur. Bunlar birleşmiştir, bir yerde buluşmuştur. Ferhan Şensoy bu şeyin dışında kalmıştır. (Aracı 2012)

Pekman’a göre müzik ve dans geleneksel tiyatromuzun istisnasız bütün türlerinde olmazsa olmazların başında yer alır. (Pekman 2002:59) Her bir gösteride oyuncu grubuna çeşitli enstrümanlardan meydana gelen bir müzik topluluğu eşlik etmektedir. Özellikle Karagöz’de oyunculukta olduğu kadar müzik konusunda da usta olmak önemli bir meziyet sayılmaktadır. Önceki bölümlerde İslamiyet öncesi ozanların kopuz çaldıklarından, İslamiyet etkisi altında beliren hikaye anlatıcıları olan aşık-saz şairlerinin de sazları eşliğinde hikayelerini anlattıklarından bahsetmiştik. Ferhangi

Şeyler'in de çeşitli bölümlerinde Geleneksel Türk tiyatrosunda sıklıkla yapıldığı gibi müzik kullanılmaktadır. Şensoy sözlerini kendisinin yazdığı bu parçaları sahnede gitar ya da bağlama gibi enstrümanları kullanarak icra etmektedir. Müzikler ayrıca episod geçişlerinde kullanılır ve iki farklı hikayeyi birbirine bağlar.

Ferhangi Şeyler için bestelediği sözlerden bir kaçı şöyle:

Gönlümüz bir balıktır/ Bir garip kuş duygular yosun tutar
Denizin içindeyiz / Bir garip seferdeyiz
Seyrederiz alemi seyreder alem bizi
Seyrederken ben alemi seyretsin alem beni
Artık saz zamanıdır şimdi söz zamanıdır
Havalar çok çok acayip havalar çok çok şizoid...

Boris Vian diyor ki daktiloyla evlisin zaten
Yoksul gönlüm susarak sevgiden yana
Boris Vian diyor ki yalnızlıktır dinimiz
Örneğin bir trenden istediğiniz yerde ininiz...

Düşten de mor bir aşkı yaşadın da gittin yar
Bir gittin ki sus oldu Pusa büründü hisar

Bir vapur dumanıyla sanki gelecek gibi
Bir gün gelecek elbet, ütopyalar güzeldir

Onu bana verseler, vermeseler ne yazar
Ben bir kadın sevdim ki, evim artık gül kokar

Bir vapur dumanıyla sanki gelecek gibi
Bir gün gelecek elbet, ütopyalar güzeldir

Turgut uyar söylemiş ben saza uyarladım
Belki Turgut çok kızar sözleri yuvarladım
Ağustos 22 dediler ustan ölmüş
Çok gülünçsün Azrail Turgut Uyar ölür mü?

Ferhangi Şeyler'in ilk perdesinde seyircinin karşısına Ferhan Şensoy olarak fakat gündelik kıyafetlerinin dışında, bir meddah kılığında çıkmaktadır. Bu tarz göstergeler onu geleneksel formlarda izlememiz için yapılmış uygulamalardır. Aynı zamanda oyunda dekor kullanması da kostüm kullanması gibi Batılı formların göstergeleridir. Oyunda açık biçimi, seyirciyle etkileşimi, dil oyunlarını, güncellemeleri, taklitleri ve müziği kullanması gibi geleneksel öğeleri Batılı öğelerle buluşturmayı başarmıştır.

V. SONUÇ:

Tanzimat düzenlemeleriyle tiyatrodaki Batılılaşma adımlarının atıldığı dönemlerde yaşamını sürdüren geleneksel türlerin giderek yok olmaya yüz tutmasında bu adımların rolü azımsanamaz. Bununla birlikte geleneksel olanın yaşatılması için Batıya tamamen sırt çevirme önerileri de tiyatro anlamında çağın gerisinde kalma tehlikesini beraberinde getirecektir. Tiyatro kuramcılarının bu konuda geliştirdiği en tutarlı öneri gelenekselin çağdaştırılması yolunu tercih etmek olmuştur. Böylelikle hem dünyanın takip ettiği Batılı formlardan uzak kalınmamış hem de Türk insanın geleneksel kodları, onlara ulaşmakta son derece etkili bir araç olarak kullanılabilmiştir.

Günümüzde çok sayıda olmasa da örneklerini gözlemleyebildiğimiz bu anlayışın önemli bir temsilcisi olan Ferhan Şensoy, geleneksel kodları Batılı formlarla başarıyla buluşturarak kendi izleyicisini yaratmış ve oyunlarını uzun süreler boyunca sergileme başarısını göstermiştir.

Bu örneklerden biri olan Ferhangi Şeyler, yazarın elim bir yangın hadisesi sonucunda yaratmak zorunda kaldığı, sonrasındaki süreçte otuz yıl boyunca iki bin temsilden fazla gösterim yaptığı, Türk Tiyatro Tarihi açısından kırılması zor bir rekoru elinde bulundurmaktadır. Ferhangi Şeyler'in bu denli başarı göstermesinde Şensoy'un içerisinde kullandığı geleneksel Türk tiyatrosu öğelerinin etkisi tartışmasız bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şensoy, oyunlarını Türk izleyicisinin beğenisine göre şekillendirmektedir. Bu sayede seyirci, oyunlarda kendisinden bir şeyler bularak oyunlara daha fazla katılım göstermektedir. Şensoy'un izleyici kitlesi, özellikleri bakımından popüler kitleyi temsil etmektedir. Kitle, gündelik yorgunluklarını gidermek, gülmek, rahatlamak adına bu oyunlardan zevk almaktadır. Popüler kitlenin yanı sıra aydın ve yarı aydın izleyiciler de oyunlardan kendilerine pay çıkarıp haz almaktadır.

Osmanlı dönemindeki seyircileri Meddah, Karagöz ve Ortaoyunun ile kendine çeken ve izlenirliklerini artıran geleneksel öğeler, Osmanlının devamı olan geleneksel kodlarını içerisinde barındıran günümüz Türk izleyicisinde de aynı görevi görmektedir.

Ferhangi Şeyler'de kullanılan bu geleneksel öğeleri; oyunun oyun olduğunun altının çizildiği, göstermeci, yanılmaz, açık biçim anlatım kullanılması, güldürmeden yararlanılması, doğaçlanarak oynanması, oyunun eylemden çok söze dayanması, seyirciye ve oyunun oynanış anına göre düzenlenebilen esnek bir yapıya sahip olup

seyirciyle interaktif bir biçimde oynanması, çeşitli taklitlere başvurulması, müzik kullanılması şeklinde sıralayabiliriz.

Ferhan Şensoy'un tiyatroya bakışını belirleyen, geleneksel olanın önemini vurguladığı pek çok alıntıya da daha önce değindik. Bu bağlamda kendisini geleneksel Türk tiyatrosunun bir temsilcisi olarak gördüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Ayrıca Geleneksel Türk tiyatrosunda bir Kavuk geleneği sürdürüle gelmiştir. Bu Kavuk, cumhuriyetin ilk yıllarında geleneksel tiyatronun son temsilcisi olan Kel Hasan Efendi'nin kavuğudur. Hasan Efendi Kavuğunu öğrencisi İsmail Dümbüllü'ye vermiş, Dümbüllü de, sahnedeki oyunculuğunu çok beğendiği, kendisinden sonra da layıkıyla taşıyacağına inandığı Münir Özkul'a teslim etmiştir. Münir Özkul ise önemli bir yazar, yönetmen ve oyuncu olarak gördüğü, gelenekseli başarıyla uyguladığına inandığı Şensoy'a Kavuğu şu cümlelerle devretmiştir: "Öncelikle geleneksel bir kokusu olması lazım yapılan tiyatronun. Aynı zamanda çağın koşullarına uyması lazım. İşte Ferhan'ın yaptığı en önemli şey çağdaştırabiliyor gelenekseli." (Gürün 2007) Bu Kavuk, Şensoy'a Geleneksel Türk tiyatrosunun son temsilcisi unvanını kazandırır. Bu seçim de kuşkusuz, geleneksel olanı kullanmayı tercih ettiği için yapılmıştır. Kendisi de Kavuğun bu süreçte yüz yıldır ayrılmadığı Ses Tiyatrosu'nda kalması gerektiğini belirterek kurduğu Nöbetçi Tiyatro'da öğrencisi olmuş ve uzun yıllar birlikte oynadığı Rasim Öztekin'e Kavuğu 2016 yılında devretmiştir.

Oyunda yer alan daha önce değindiğimiz geleneksel kodlar, oyunun temsil bazında bu sayıya ulaşmasında başat öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Yavuz Pekman, kendisiyle yapılan röportajda konu hakkında şunları söylemiştir:

Bu kadar oynanan, kesintisiz olarak aynı aktör tarafından oynanan bir tek Ferhangi Şeyler var. Bunun dışında Lüküs Hayat, Cibali Karakolu gibi oyunlar aklıma geliyor. Yan yana koyup ortak bir yanları var mı dersek aşağı yukarı hepsi gelenekselden yola çıkıp bu tarzı temel almış geleneksel kodları olan oyunlar olduklarını söyleyebiliriz.(Ek-1)

Sekmen de yine oyunun sahnelenme sayısı konusunda aynı noktaya değinir:

Bu sayıya ulaşmasında birkaç neden var. Geleneksel Türk tiyatrosu formunu kullanması elbette etkili. Çünkü güncellik var, olayın tekrar işlenmesi var, kendine has yaratıcılığı var, kendine has bir dili var. Geleneksel Türk tiyatrosu Türkiye'de var olan tiyatro estetiği içerisinde alternatif bir yerde duruyor. Ferhangi Şeyler'de seyirciyle interaktif bir oyun oynanıyor ve böylece seyirci oyundaki geleneksel kodları da yakalamış oluyor. (Ek-2)

Günümüzde, Batının etki alanı göz önünde bulundurulduğunda Geleneksel Türk tiyatrosu maalesef alternatif olmakla yetinmektedir. Ödenekli tiyatroların repertuarları ve özel tiyatroların prodüksiyonları dahi ağırlıklı olarak batılı formları kullanmayı tercih etmektedir. Ferhan Şensoy dışındaki örnekler ise yine batılı formları da oyunlarında kullanan Semaver Kumpanya ve gelenekseli başarıyla icra eden Tiyatrotem gibi topluluklardır.

Sonuç olarak; Şensoy, Ferhangi Şeyler'de kullandığı geleneksel kalıplar, oyunculuk biçimi ve Geleneksel Türk tiyatrosu için dile getirdiği düşünceleri ile geleneksel tiyatro temsilcisi olarak değerlendirdiğimiz bir tiyatro insanı olarak karşımızda durmaktadır. Tiyatro yapmaya başladığından beri oluşturduğu izleyici kitlesine Taner, Savary, Valentin, Vian, Cami, Çehov, Beckett gibi isimlerin yanında geleneksel olanı başarıyla sunarak Türk Tiyatro tarihindeki özgün seslerden biri olmayı başarmıştır. Ferhangi Şeyler'in günümüz itibari ile 2200 temsil sayısını geçmesi ve sahnelenmeye devam ediyor olmasında da Şensoy'un kendine özgü tiyatro anlayışının yadsınamaz bir payı vardır.

Türk toplumunun dolayısıyla Türk tiyatro izleyicisinin yaşanan gerek siyasal gerekse toplumsal olaylar sonucunda yıllar içinde değişen yapısına karşın Ferhangi Şeyler her dönemde aynı ilgi ile izleniyor. Burada, otuz yıldır aynı oyunla yakalanan "gülme" olayının Ferhan Şensoy'un okuduğu günlük gazete haberlerine getirdiği yorumlarla ilgili olmanın ötesinde seyirci profili ile de bağlantılı olduğu gözlemlenebiliyor. Karşısındaki insanları bir meddah ustalığı ile "kıssadan hisse" çıkartmak esprisi içinde yakalayabilmek önemli bir sosyolojik olgu olarak karşımızda durmakta. Umarım ki "Ferhan Şensoy'un Ferhangi Şeyler Adlı Oyununda Geleneksel Türk Tiyatrosunun İzleri" adlı bu çalışma ileride bu alanda başka çalışmalar yapılmasına bir kapı aralamış olur.

VI. KAYNAKÇA

- And Metin. 1969. Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla- Karagöz- Ortaoyunu). Ankara: Bilgi Yayınevi
- And Metin. 1983. Türk Tiyatrosunun Evreleri. Ankara: Turhan Kitabevi
- And Metin. 1985. Geleneksel Türk Tiyatrosu. İstanbul: İnkılap Yayınları
- Aristoteles. 1993. Politika. Mete Tunçay (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Balay, Metin. 1995. Halk Tiyatrosu ve Dario Fo. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Binyazar, Adnan. 2010. "Ortaoyuncular'ın Kuruluşunun 30. Yılı" Cumhuriyet: 09 Şubat
- Gürün Dikmen. 1993. "İçinden Dalga Geçen Tiyatro" Cumhuriyet: 03 Ekim
- Gürün Dikmen. 1996. "Seyirci Tiyatronun Gerisinde" Cumhuriyet: 24 Mart
- Gürün Dikmen. 1998. "Çok Tuhaf Soruşturma" Cumhuriyet: 28 Nisan
- Gürün, Dikmen. 2007. "Nasıl Bir Name Bu?" Cumhuriyet: 13 Mart
- Karadağ Nurhan. 1978. Köy Seyirlik Oyunları. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Kudret Cevdet. 1973. Ortaoyunu. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Kudret Cevdet. 2007. Ortaoyunu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Nutku Özdemir. 1976. Meddahlık ve Meddah Hikayeleri. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Nutku Özdemir. 1976. Yaşayan Tiyatro. İstanbul: Çağdaş Yayınları

Nutku Özdemir. 1987. IV. Mehmet'in Edirne Şenliği, 1675. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları

Oktay Ahmet. 1993. Türkiye'de Popüler Kültür. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları

Oskay Ünsal. 1982. Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri. Ankara: SBF Yayınları

Pekman Yavuz. 2002. Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik. İstanbul : Mitos Boyut Yayınları

Sekmen Mustafa. 2008. Meddah ve Gösterisi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları

Şener Sevda. 1993. Oyundan Düşünceye. Ankara: Gündoğan Yayınları

Şensoy Ferhan. 1998. Denememeler. İstanbul: Ortaoyuncular Yayınları 5. Basım

Şensoy Ferhan. 1998. Oteller Kitabı. İstanbul: Ortaoyuncular Yayınları

Şensoy, Ferhan. 2010. " Sandıktan Çıkan Adolf'un Öyküsü" Cumhuriyet: 26 Ocak

Tekerek, Nurhan. 2001. Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları

Yüksel Ayşegül. 1995. "Şensoy'dan Üç Kurşunluk Opera" Cumhuriyet: 27 Mayıs

Yüksel Ayşegül. 2013. Haldun Taner Tiyatrosu. İstanbul: Habitus Yayınları

Yüksel, Ayşegül. Haldun Taner: Batının Tadına Doğunun Lezzetini Katmış Bir Oyun Yazarı Haldun Taner Kitabı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Makaleler:

Balay Metin. 2010. "Osmanlı Modernleşmesi ve Ortaoyunu" Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, 30.

Gürün Dikmen. 2006. "Kabare Tiyatrosu ve Haldun Taner" Tiyatro Eleştirmenliği ve

Dramaturji Bölüm Dergisi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 8.

Karacabey, Süreyya. 1995. “Gelenekselden Batı’ya Türk Tiyatrosu” Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, 12.

Sarıkartal Ç., Aktaş Ş., ve Selen A., 2009. “Perdenin arkasındaki Kim? Karagöz Oynatma Korkusu ve İsteksizliği Üzerine Bir Deneme” Toplumsal Tarih, 181.

Tekerek Nurhan.2005. “Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi ve Baltacıoğlu’ndan Bir Deneme: “Kafa Tamircisi” Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Süleyman Demirel Üniversitesi , 1.

Zeybek Haşmet. 1995. “Seyirlik Oyun ve Açık Biçim” Halk Tiyatrosu Dergisi, 7.

İçinden Tramvay Geçen Şarkı. 1990. Yön. Ferhan Şensoy. Oyn. Ferhan Şensoy, Rasim Öztekin, Hümeysra

90’lar 68 Kuşağının 40 Sene Sonra Gelen Uzantısıdır. 2013. mimesis-dergi.org Erişim Tarihi: Haziran 2017 <http://www.mimesis-dergi.org/2013/08/ferhan-sensoy-90lar-68-kusaginin-40-sene-sonra-gelen-uzantisidir/>

Ferhan Şensoy Gençlere Tiyatro Öğretiyor. 2016. Türknostalji.com. Erişim Tarihi: Haziran 2017 <http://www.turknostalji.com/ferhan-sensoy-genclere-tiyatro-ogretiyor.html>

Ferhan Şensoy Haldun Taner’i Anlatıyor. Erişim Tarihi: Haziran 2017 <http://www.youtube.com/watch?v=AJ6UkUXLnj0>

Ortaoyuncular. Erişim Tarihi: Ocak 2017 <http://www.ortaoyuncular.com/>

Yayınlanmamış Tez:

Aracı Ebru. 2012. Ferhan Şensoy’un Metinlerinde Geleneksel Halk Tiyatrosunun Çağdaştırılma Biçimleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Gürün Dikmen.1978. Eleştirilerle Türk Tiyatrosu 1950-1975. Yayınlanmamış Doktora Tezi,Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Kürsüsü.



VII. EKLER

Ek 1. Yavuz Pekman Röportaj

22.01.2017

Abdullah Özdemir: Ferhangi Şeyler'in 2000 temsil sayısına ulaşmasının sebebi nedir?

Yavuz Pekman: Tek bir sebebe indirgemek doğru olmaz bir oyunun 2000 defa oynanmasının sebeplerini. Çünkü eğer öyle olsaydı Şensoy'un bütün oyunlarının bu sayıda oynanması gerekirdi. Sonuçta hepsi gelenekseli içinde barındırıyor. Ferhangi Şeyler için başka nedenler de aramak lazım. Sadece tiyatro da değil. Sosyolojik, tarihsel nedenler olarak çok yönlü düşünmek gerekir. Bu kadar oynanan kesintisiz olarak aynı aktör tarafından oynanan bir tek Ferhangi Şeyler var. Bunun dışında Lüküs Hayat, Cibali Karakolu gibi oyunlar aklıma geliyor. Yan yana koyup ortak bir yanları var mı dersek aşağı yukarı hepsi gelenekselden yola çıkıp bu tarzı temel almış geleneksel kodları olan oyunlar olduklarını söyleyebiliriz. Bir oyunun 2000 kere oynanmasının tek sebebi seyircinin oyuna gelmesidir. Gelmese oynanmaz. Demek ki oyunlar seyirci yapıyor. Seyirci ne buluyor da bıkmadan usanmadan gidiyor. Bu da oyunların seyircilerdeki beğeni ve izleme alışkanlıklarıyla paralel olmasıyla ilgili olsa gerek. Demek ki bizim seyircimiz böyle bir tiyatrodan hoşlanıyor. Tabi ki burada ortalama bir seyirciden bahsediyoruz. Entelektüel bir seyirciden değil. Popüler tiyatro geniş bir kitleye hitap edecek. Dolayısıyla o geniş kitlenin sadece beğenisi değil, dünya görüşü, hayattan beklentileri, tiyatrodan beklentileri de önemlidir. Bunun için ayrıca bir sosyolojik değerlendirme yapmak gerekir. Ferhangi Şeyler örneğine dönecek olursak bu oyunun başka bir boyutu da var. Ferhangi Şeyler oyununun çoğunlukla değişken bir yapısı olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla bu değişken yapı oyunu birkaç defa seyredilebilir hale getiriyor. Her gittiğinizde yeni bir şey bulabilirsiniz. Bunun iki tane nedeni var. İlki tek başına oynadığı için oyun kendi içinde değişkenlik gösteriyor. Güncel gazeteleri okuyor, gündelik olayları, sorunları oyunun içine katabiliyor, kendi içinde doğaçlamaya dayalı bir yapısı var. Bu yüzden seyirci için bir süre sonra "Acaba bugün ne yapacak, ne söyleyecek?" gibi bir boyutu var. Dolayısıyla Ferhangi Şeyler'de herhangi bir dramatik hikaye olmadığı için seyirciye yapılacak bir sürpriz olmadığı için (bir kere izlersin, ikincide sürprizin bir önemi kalmaz.) böyle bir beklenti de yok

seyircide. Ne söyleyecek beklentisi içindeyiz. Yeri geldiğinde o günkü seyirciye nasıl bulaşacak beklentisi içindeyiz. Dolayısıyla çok daha fazla seyredilebilir bir tarafı var. Şu açıdan bizim geleneksel tiyatronun kodlarına benziyor bence: aslına bakılırsa Karagöz tiyatrosu da benzer bir içerik gösterir. Karagöz de değişmez. Kalıplaşmış bir şey üzerine kurulu. Kişileri değişmez, eğer kadim hikayeler oynanıyorsa o hikayeleri herkes bilir. Seyirci birkaç kez seyretmiştir zaten. Ama Karagöz tiyatrosunun bir özelliği var, tiyatrodaki kanava dediğimiz ana iskeletin içini nasıl doldurduğu önem kazanıyor. Yani aslında Karagöz seyretmeye değil, onu oynatan adamı seyretmeye gidiyor seyirci. O adam bugün ne diyecek, bugün güncel meseleler hakkında ne konuşacak, onlara nasıl şakalar yaptırarak. Ayrıca doğaçlama dediğimiz şey tiyatrodaki seyirciye haz veren bir şeydir. Anlık bir durum olduğunda orada oyunculuktaki ustalık önem kazanır. Ustalığa hayranlık duyar seyirci. Dolayısıyla bu yapıyı itibariyle Karagöz Tiyatrosuna benziyor Ferhangi Şeyler. Ayrıca Karagöz tek başına tiyatro da değildir. Karagöz bugünkü anlamda bir nevi medya görevi üstlenir. Şöyle ki o dönemde Osmanlı'da televizyon, gazete gibi kitle iletişim araçları olmadığı için, Karagöz bir bakıma bu görevi de üstlenir. Okuma yazma bilmeyen bir toplumda Karagöz bir iletişim aracıdır aslında. Karagöz gündelik haberi de iletir. Kentte o gün olan biten şeyler üzerine konuşur, bir yandan onun şakasını yapar, bir yandan izleyiciye bunun bilgisini de vermiş olur. Ferhangi Şeyler'in de böyle bir tarafı var. Adam bir yandan aktörlük yaparken bir yandan da Ferhan Şensoy olarak gündelik olaylara bir yaklaşım gösteriyor. Onun bu konulardaki yorumları izleyici için önem kazanıyor. Sanki bir köşe yazarı gibidir bir yandan. Bütün bunları bir araya topladığımızda Ferhangi Şeyler'in bu kadar çok iş yapmasının belli başlı sebepleri bunlar bence. Bütünü değil belki ama belli başlı sebepleri bunlardır. Bir de güldürü. Bizim bütün geleneksel tiyatromuz güldürü üzerine kuruludur. Seyirci tiyatrodan daha çok güldürmesini bekler bizde. Özellikle ortalama seyirci, Anadolu seyircisi. Seyirciyi bir de tüm bunların üstünde güldürebiliyorsan, bu başarıya erişebiliyorsan, ki güldürmek zor bir iştir, o çıtayı yakalıyorsun. Bir de Ferhangi Şeyler kült bir oyun. Bunu unutmamak lazım. Ben 1985 yılında Bursa'da lise öğrencisiydim. Ferhangi Şeyler'i seyretmiş değildim. 88 de falan İstanbul'a üniversiteye gittiğimde ilk kez seyrettiğimi hatırlıyorum. İzlediğim ilk oyunlardan bir tanesiydi. Oyunu önceden seyretmemiş olmama rağmen ezber biliyordum. Çünkü kaseti vardı. O zamanlar oyunlar kaset olarak çıkıyordu. Dolayısıyla bu onun tiyatro olmaktan çıkıp

başka bir boyutta düşünüldüğü, başka bir güce eriştiği bir dönemden bahsediyoruz. Herkesin dinleyip “ah bunu seyretsem” dediği bir dönem. Bir de tabii bir şey popüler olup “gitmeyeni dövüyorlar” noktasına geldiği zaman onun önünü alamazsın. Ferhan Ağabey’in bir lafı vardır: “Tutmuş oyunun Allahı olmaz.” diye. Tutmuş oyunla ne yaparsan yap o oyuna seyirci gelir. Çünkü kulaktan kulağa yayılmıştır bir kere. Methedilir. Onu seyretmemiş olmak insanda bir süre sonra bir eksiklik hissine yol açar. Hele bu böyle kuşaktan kuşağa geçen bir şey haline geldiği vakit 2000 oyuna ulaşılmış oluyor tabii ki. Çünkü bu 2000 oyunun hepsi Ses Tiyatrosu’nda, Küçük Sahne’de değil, Anadolu ve Avrupa da var bunun içinde. Köy köy kasaba kasaba gezdiğin zaman 2000 oyuna ulaşıyorsun tabii.

A.Ö: Güncelleme. Oyunu yeniden yazma. Yabancılaştırma. Episodik yapı. Müzik. Ferhangi Şeyler’in meddah olduğunu düşünüyoruz. Sizce de bu oyun bir meddah gösterisi sayılır mı?

Y.P: Meddah olduğunu düşünmüyorum. Bahsedilen bu özellikler meddahla alakalı şeyler değil. Bunlar geleneksel tiyatroyla alakalı şeyler. Sadece bizim gelenekselimiz de değil, bütün dünyadaki halk tiyatrosu geleneğiyle alakalı şeyler. Halk tiyatrosu dediğimiz şey aslında Batılıların popüler tiyatro dediği, kitle tiyatrosu, kalabalık tiyatrosudur. Kitlelerin, kalabalığın gideceği bir tiyatro. Çünkü entelektüel kesimin dünyaya bakış açısı başkadır ama böyle genişletip kitleye yaymaya başladığın zaman o kitleye başka bir şey sunman gerekir. Karmaşık bir yapı sunmayacaksın, daha anlaşılır bir şey sunacaksın, onun kendi gündelik dertleriyle uğraşacaksın, onun alışkanlıklarını çok bozmadan bir tiyatro yapacaksın falan. Bu bahsedilen şeyler, tuluat, açık biçim, yabancılaştırma(ki bu tabir Brecht’in kullandığı tabirdir. Bizim geleneksel tiyatromuzun doğasında olan bir şey) falan. Bunlar meddahı belirleyen şeyler değildir. Bunlar Karagözde de var, kukla tiyatrosunda da var, meddahta da var. Hatta bir ölçüde commedia della arte’de de var. Başka toplumların geleneksel oyun biçimlerinde de var. Bu bahsedilen özellikler bu oyunu meddah yapmaz.

A.Ö: Ferhangi Şeyler’in gelenekselin batıyla sentezlenmesi sonucu oluştuğunu söyleyebilir miyiz?

Y.P: Ben özel bir çabayla bunu yaptığımı düşünmüyorum. Ayrıca o kitap benim 20 sene önce yazdığım bir kitap. Orda bahsettiğim düşüncelerimden bazıları hala geçerli bazı şeyleri ise başka türlü düşünüyorum artık. Burada şöyle bir yanılsama oluyor. Sanki yazar, oturmuş da bunları böyle kuramsal olarak çalışmış, hesaplamış, sonra bu hesap üzerine bir oyun yazmış. Böyle çalışmıyor tiyatro. Hele Ferhan Ağabey hiç böyle çalışmıyor. Bu formu, bu biçimi bir şekilde içselleştirmiş. Zaten hayata da öyle bakıyor, tiyatroya da öyle bakıyor. Dili o. Konuşma biçimi o. Aktarma biçimi o. Dramaturg tavrıyla kuramsal bir oyun yapayım diye oturup masa başında çalıştığını düşünmüyorum. Gelenekselden yararlanayım, şuradan bunu alayım, burayı meddah yapayım falan diye bir derdi olduğunu düşünmüyorum. Bir kere bu oyunun yola çıkışının bir tane temel sebebi var. Tiyatroda oyun kalmıyor, mecbur kalıyor, tek başıma çıkacağım, bunu anlatacağım diyor. Adam zaten yazar, tiyatrocu, kafasında bir gün yazarım diye biriktirdiği hikayeler vardır, anılar vardır... “Ya oyunu dolduramadık” diyor, araya gazete haberlerini alayım doldurayım diyor. Biz bunu sonradan yüklüyoruz ona. Adamın başlangıçta böyle bir derdi yok. Ben bir oyun çıkartayım, tiyatrom gişe yapsın diye ortaya çıkarttığı bir şey. Ama şu var, adam zaten halk sanatçısı. Bir halk sanatçısı aynı zamanda o halkın kendisidir. Halktan farklı biri değildir. Halkın içinden çıkmış bir adamdır. Dolayısıyla o halkın beğenisini, espri anlayışını, hayata bakışını bilir. Mesela Nejat Uygur neden oyunlarında öyle bir dil kullanıyordu. Muhtemelen kendi dili oydu, hayata bakışı oydu, esprisi oydu. Gündelik hayatta da öyleydi. Bir kuramsal çabayla böyle bir espri yapayım gibi bir şey değil. Bütün Karagözcüler böyledir. Bütün meddahlar böyledir. Onlar zaten eğitilmiş adamlar falan değildir. Ferhan eğitilmiş bir adam ama. Geleneksel tiyatroculardan bahsediyorum. Bunlar hizmet içi eğitim almış ustadan uyararak, görerek içselleştirmiş adamlardır. Bu meddah mı ? Bu tartışma senelerdir yapılıyor. Çok gerekli bulmuyorum bu tartışmayı. Meddah olsa ne olur olmasa ne olur? Bunun tek kişilik bir oyun olmasından kaynaklanan bir yanılgı olduğunu düşünüyorum. Meddah olduğunu düşünmüyorum. Çünkü meddah baştan sona dramatik bir hikaye anlatır. Bunda öyle bir hikaye yok. Meddah gevşek de olsa sıkı da olsa bir hikaye anlatır. Üstelik Metin And diyor ki bu hikayeyi anlatırken dramatik özellikler de kullanır. Korku, merak, acıma gibi duyguları açığa çıkartır. Çünkü bunu yapmazsa iki saat boyunca tek başına o hikayeyi taşıyamaz. Ferhangi Şeyler’de öyle bir

hikaye yok. Hiç bir dramatik hikaye yok. Anekdotalar, anılar, anlık olaylar, gündelik haberlerden oluşan tek kişilik bir gösteri. Tek kişilik gösteri dediğimiz şey çok çeşitliliği olan bir şey. Meddahlar da vardı, ama bir yandan ayaküstü gırgır yapan, Batılıların stand up komedi dediği adamlar da vardı. Orhan Boran 50'lerde 60'larda yaptı bunları. Dolayısıyla geleneksel tiyatronun bir takım özelliklerini taşıdığı gerçek. Ama bizim geleneksel tiyatro dediğimiz bir "kanal"dır. bir yerden başlar, başka bir yerlere girerek sızarak varlığını sürdürür. Form değiştirerek varlığını sürdürür. Çok fazla aktörde kendini gösterdi bu durum: Münir Özkul, Erol Günaydın, Vahi Öz, Nejat Uygur. Vahi Öz'ü benim babam seyretti, o espriden etkilendi; amcam seyretti, ona çok güldü, o espriden etkilendi; ben çocukken o esprileri bana yaptı ve bu bende bir karşılık buldu, bana sindi. Sonra ben gittim Ferhan'ı seyrettim. Dil üzerine kurulu, söz üzerine kurulu bir tiyatro bu geleneksel tiyatro. Dil dediğin ise canlı bir organizma. Değişir. Söz değişir ama bunun yapılış biçimi değişmez. Kelime oyunu dediğimiz şey aslında belirli kalıplar üzerine kurulu bir şey. Bu kalıpları biz annemizden, babamızdan öğreniyoruz, onlar kendi büyüklerinden öğrendi, bu böyle süregelen bir şey. Aktörlükte de böyle geçiyor, toplumda da böyle geçiyor, seyircide de böyle geçiyor. Bunlar birbirini tetikleyen süreçler aslında. Ferhan Şensoy bunun daha modern halini temsil ediyor diyebiliriz. Geleneksel tiyatro dediğimiz şey form değiştirerek, biçim değiştirerek sürüyor. Sürmemesine de imkan yok zaten. Bütün toplumlarda böyledir. Ama bugün elinde bastonla yapamazsın bunu. Artık öyle bir gerçeklik yoktur. Karagöz niye öldü? Karagöz öldü çünkü Osmanlı öldü. Bunlar Osmanlı zamanında yaşayan iki adamdı. Osmanlı yok ki artık Karagöz olsun. Ama bunlar Karagöz'ün torunları olmadığı anlamına gelmez. Bu Karagöz'ün bir oğlu vardı. O belki benim babamdı. Bu Karagöz'ün bir torunu var, o da belki benim yani. Gerçekliğimiz değişmiş, giydiğimiz kıyafetler değişmiş, ama kültürümüz, hayata bakışımız değişmemiş. Dolayısıyla buna meddah demekle dememek arasında çok büyük fark olduğunu düşünmüyorum. Geleneksel kanalının bugün geldiği nokta bu. Cem Yılmaz'ın yaptığı tek kişilik gösteri ile Ferhan Şensoy'un yaptığı tek kişilik gösteri birbirine benziyor mu? Aslında mantık olarak çok benziyor. Form olarak benzemiyor. O da bir takım anekdotlar anlatıyor, o da taklit yapıyor, kelime oyunları yapıyor. Ama bugün gidip de Ermeni taklidi yapmıyor. Bugün ülkemizde 20000 Ermeni kalmış. O başka bir adamın taklidini yapıyor. Ayrıca

bunlar birbirinden etkilenmiştir. Cem Yılmaz “Ferhan Ağabey’den öğrendik bunları” diyor. Ferhan da, “Ben bunları Haldun Taner’den öğrendim” diyor.

A.Ö: Neden Ortaoyuncular ismini koyuyor peki ?

Y.P: Geleneksel hakkında bilgisi yok demiyorum. Bu adam Brecht’i de bilir, Savary’i de bilir, Ionesco’yu da bilir. Bu adam Osmanlı dönemindeki Geleneksel tiyatrocularından farklı olarak bilgili bir adam, entelektüel bir adam. Mesela Haldun Taner kuramcıdır. Oyunlarına baktığın zaman bilinçli olarak bazı uygulamalar yaptığını görebiliriz. Ferhan Şensoy’un da önünde Taner gibi bir usta olduğu için onu içselleştiriyor tabi ki. Ferhan gelenekseli bilmez demiyorum. Ferhan’ın tiyatrosunun altyapısında bunlar yoktur da demiyorum. Bunu dersem kendimi inkar etmiş olurum. Ama Ferhangi Şeyler’i kuramsal bir bakışla yazdığını düşünmüyorum. Tiyatrosunun dili bu.

Biz kuramsal çalışma yapıyoruz onlar ise uygulamadan gelerek böyle yapıyorlar. Antik Yunan tiyatrosundakilerin hiçbiri kuram falan bilmiyordu. Aristoteles diye bir adam çıktı da bunu kuramsallaştırdı. Kuram dediğimiz şey uygulamadan çıkar.

A.Ö: Gelenekselin peşinden gidilemez mi. Geç mi kalındı.

Y.P: Ben senelerdir tiyatro yapan bir adam olarak bundan kaçamam. Buradaki (Semaver Kumpanya) oyunları örnek verebilirim. Bu zaten benim. Ben böyle yetişmişim. Benim tiyatroya bakışım bu. Ferhan’dan el almışım, o Taner’den el almış. Dolayısıyla ben de Taner’den el almışım. Benim el aldığım ustalar çok eskilere dayanıyor yani. Benim espri anlayışım bu. Seyirciyle kurduğum ilişki bu. “Süleyman ve Öbürsüler”i yazarken bundan kaçamam. Ama oturup da, aman geleneksel olsun gibi bir çabayla bunu yaparsam suni olur. Bir şey suni olursa halk tiyatrosu olmaz zaten. Halk tiyatrosu doğaldır. Aktör de doğal oynamalı. Ben Semaver Kumpanya’da bunun aktörünü buldum, bu kafada insanlarla anlaştım. Her şey örtüştü. Biz bunu kuramcılar olarak böyle düşünüyoruz. Ferhan ölünce geleneksel bitmeyecek. Bunu yapan arkadaşlarım var. Sinemada da tiyatrodada da yapan var.

A.Ö: Neden seyirci sayısında azalma var?

Y.P: Tiyatro kaldı mı? İyi tiyatro yapıyor muyuz? Yoksa yaptığımız tiyatro kötü bir tiyatro mu olmaya başladı? Doğru dürüst tiyatro salonu var mı bu ülkede? Tiyatroya ayrılan doğru dürüst bir bütçe var mı bu ülkede? Doğru dürüst bir tiyatro eğitimi var mı bu ülkede? Bunları konuşmamız lazım. Eğer bizim tiyatro ortamımızda bir çölleşme, bir fakirleşme varsa; o tiyatro ortamında bulunan her form da fakirleşiyor demektir. Geleneksel, dramatik, ana akım, alternatif tiyatro hepsi fakirleşiyor demektir. Meseleyi burada aramak lazım. Zengin, çeşitli bir tiyatro ortamın varsa bunun içinde gelenekseli sürdürenler de olaraktır. Mesela Genco Erkal'ın içinde geleneksel unsurlar yok mudur? Geleneksel tiyatrodan bahsedilince hep Ferhan Şensoy'a gidiliyor. Çünkü onunki çok daha net. Ama ben Genco Erkal'ın da gelenekselden faydalandığını düşünüyorum. Çünkü bu adam da onlarla çalışmış bir dönem. Oradan bir şeyler almış. Mesela bir Nazım şiiri dinliyoruz ama şiiri aktarma biçimi, seyirciyle iletişim kurma biçimini düşünelim. Değil mi. Ona meddah diyecek miyiz? Demeyeceğiz. Çünkü şiir okuyor. Ama meddahın bir takım özellikler taşıyor. Anlatmak istediğim bu. Bütün aktörler taşır. Bu bir gelenektir çünkü. Gelenekten kaçamazsın.

A.Ö: Ortaoyuncular- Nöbetçi Tiyatro oyunculuk anlayışı nasıldı? Burada “Biz gelenekselciyiz, ona uygun oynayalım” gibi bir görüş hakim miydi?

Y.P: Hayır böyle bir anlayış yoktu. Tabi ki kuliste tiyatro konuşulur, entelektüel bir takım mevzular konuşulur. Ama bizim çalışmamız sırasında hiç böyle konular konuşulduğunu hatırlamıyorum. Şöyle şeyler olmuştur mutlaka: “O lafi temiz söyle. Ya da bekletme lafi, hemen ver. “ bunlar oyun esnasındaki tekniklerdir. Ama geleneksel tiyatronun belirgin bir özelliği var ki tempo gerektirir. Lafları üst üste bindirmeyi gerektirir. Zamanlama gerektirir. O zamanlamayı bu şekilde sana öğretir. Ferhan Ağabey sürekli ders veren bir yönetmen değildi. Ama kendisi bizatihi derstir zaten. Mesela “Bu laf komik bir laf mı? O zaman seyirci gülmüyorsa hatayı kendinde ara.” der. Ne demek bu, “Bir gece öyle söyle, gülmüyorsa öbür türlü söyle dene ondan sonra güldüğü yerde tut. Demek ki doğrusu oymuş.” gibi şeyleri vardır. Ama daha çok bir

hizmet içi eğitim gibi görüyorum ben oradaki eğitimi. Oraya girdiğin zaman hemen aktör olmazsın. Nöbetçi Tiyatro'da da düzenli oyunlar oynanıyordu. Ben Nöbetçi Tiyatro'yla başladım, bu arada Ferhan Ağabey ile Derya Baykal'la dersler yaptık, provalar yaptık. O zaten bu süreçte ortamı araştırıyor, bakıyor yani kim nasıl oynuyor? Kim bana uyar? Kim hangi rolü oynar? Ustalar bunu bilir. Adamdan yararlanmayı bilir. Her adama rol veremezsin. Bazılarını geri planda, başka türlü kullanırsın. Bazısının tipi, bazısının sesi, bazısının aktörlüğü enteresandır. Bunları iyi yönetmeyi bilirler. Bundan sonra seni yavaş yavaş oyunlara ısındırır. Mesela bir oyunda ben asistanlık yaptım. Hiçbir şey yapmadan aylarca gidip geldim. Bütün gün oturuyordum tiyatrodaki. Ama sahnede izlediğim insanlar Münir Özkul, Erol Günaydın, Rasim Öztekin, Demet Akbaş. Bunları seyrettikçe sen bir çalışma yöntemi, bir üslup, bir ahlak, bir aktörlük meselesi deneyimlemiş oluyorsun. Dolayısıyla seni bir oyuna aldığı zaman sen hazırlanmış olarak geliyorsun. Asıl iş ise seyirciyle başlıyor. Asıl zorluk seyircinin önüne çıktıktan sonra başlıyor. Çünkü seyirciyle öğreniyorsun birçok şeyi. Geleneksel tiyatronun bütün tarihi, geleneği budur. Zamanlamayı, karşılıklı oynamayı, seyirciyi güldürmeyi, nerde ne yapacağını seyirciden öğrenirsin. Ama şöyle bir kural vardı: Ferhan Şensoy Tiyatrosu'nda tekst İncil gibidir, değiştiremezsin. Noktasına virgülüne dokunamazsın. Dokunduğun andan itibaren fırçayı yersin. Kendi yapabilir. Bir de kendi kalibresindeki adamlar yapabilir. Çok tuluat tiyatro gibi görünse de aslında çok tekst merkezli bir tiyatrodur.

Ek 2. Mustafa Sekmen Röportaj

29.05.2017

Abdullah Özdemir: Açık biçim, güncelleme, oyunu yeniden yazma, yabancılaştırma, episodik yapı, müzik... içerisinde yer alan tüm bu uygulamaların ışığında sizce Ferhangi Şeyler bir meddah gösterisi sayılır mı?

Mustafa Sekmen : Ben 1990'ların başında izlemiştım oyunu. Ama hatırlıyorum neler yaptığımı. Keşke bir kez daha izleseydım. Birinci soruya gelelim. Ferhangi Şeyler bir meddah gösterisi değildir. Özel, kişisel tek kişilik bir gösteridir. Bir yönetmen gözüyle bakarsak, bu gösteri Ferhan Şensoy'a özel bir gösteri. Ortaoyuncular'ın dolayısıyla Ferhan Şensoy'un diğer oyunlarında olduğu gibi. Şensoy, Herhangi bir kurala ya da herhangi bir geleneksel veya konvansiyonel tiyatro yapısına uygun bir sanatçı değil, yönetmen değil, oyuncu değil. Anlatmak istediklerini kendi gözüyle her seferinde kendine özgü bir formda anlatan bir sanatçı. Bu yüzden kendine özel bir tiyatrosu var. Bu oyunda Geleneksel Türk tiyatrosu öğelerini kullanıyor. Adını Ortaoyuncular koyduğu ekibiyle sahnelediği oyunlarda gelenekten hareket ettiğini ama bu geleneği nasıl kullandığı konusunda kimseye hesap vermediğini düşünüyorum. Bu açıdan esere bakıp buna ne kadar uyup uymadığını söyleyebilirim. Zaten böyle bir hesap verme zorunluluğu da yok. "Bence böyledir" der ve yapar. Ama meddah gösterisini kullanmış olmak için bir oyun sahnelemez. Her sanatçı gibi kendi çağına uygun bir sanat eseri yaratır. Bu oyunda sahneye tek kişi olarak çıkması onu meddah yapmaz. Üstelik tiyatro sahnesine çıkıyor. Mesela ben Ankara'da bir sinema salonunda izlemiştım. Oyun İtalyan sahnenin yani çerçeve sahnenin kurallarına göre yerleştirilmiş ve değişmeyen bir dekor içerisinde oynanıyor. Kendi olarak geliyor sahneye, zaman zaman kendisi olarak devam ediyor yani Ferhan Şensoy olarak, zaman zaman da oynayacağı kişilere nesnelere hayvanlara dönüşüyor. Bunun sayısı en az bir. Yani en az bir kişiyi canlandırıyor. Çünkü Ferhan Şensoy'un kişileri canlandırmak gibi bir derdi yok. Oyun boyunca kendi olarak kalıyor. Hatta telefon çalıyor, birileriyle görüşüyor.

A.Ö: Oyunun içerisindeki meddah öğelerinden bahsedebilir miyiz ? Kitabınızdan örnek vermek gerekirse; yazar, yöneten, oynayan kendisi. Tıpkı bir meddah gibi. Oyun süresince çeşitli taklitler yapması yine meddahvari bir uygulama.

M.S: Bir insanın bir oyunu yazması yönetmesi ve oynaması onu meddah yapmaz. Bir oyuncu bir oyun yazmış olabilir ve rejisini kendisi yapıp oynayabilir. Ama şunu söylemek gerekir. Seyirciyle birlikteyken, bir olayı anlatırken, oyunu seyirciye göre tekrar yazması onu meddaha yaklaştırır. Ferhangi Şeyler’de de olduğu gibi. Oyunu zamana göre, yere göre, okuduğu gazeteye göre oynarken yeniden yazıyor. Ve rejiiyi de tekrar biçimliyor. İşte bu kullandığı bir meddah özelliğidir.

Tabi taklit yapıyor olması, seyirciyle etkileşimli olması da bir meddah özelliği. İnteraktif oynaması, seyirciyi oyuna katması yine başka bir meddah özelliği. Açık biçim kullanması da var. Ama her açık biçim meddah değildir. Sadece meddah da açık biçimdir. Güncelliğini koruması, o anki seyircilerle o anki güncellemeyle bağ kurup doğaçlama yapması ve aynı zamanda canlandırdığı zamanla ilgili göndermeler yapması tiyatro zamanıyla birlikte çift zaman içinde gidip gelmesi de onu meddah yapar. Bu meddahın özelliğidir. Yani bu eksen üzerinde meddah olarak değerlendirilebilir. Çoğunlukla konuşmaya dayalı bir oyun olması ve kıvrak bir dil kullanması da onu meddah yapar. Benim kabul etmememe, hoşlanmamama rağmen, meddahın bir söz sanatı olduğunu düşündüğüm için, bütün bunlar neye karşılık geliyor ? Bir oyunculuk üslubu mu yoksa seyirciyle iletişim kurma yolu mu ? İkinciye kabul ediyorum. Yani ben oyunculuk açısından baktığımda bir form bulamıyorum ama ikici söylediğimi bulabiliyorum. Yıllar içerisinde değiştirdiği, geliştirdiği, metnin olasılıklarını oluşturduğu, o kanava üzerinde otuz-kırk çeşitleme yapabilir olması onda yeni bir yazar, yönetmen, oyuncu kimliği yaratmasına sebep oluyor.. Bunları her gösteride değişken bir biçimde kullanıyor. Karşılığı Türk tiyatrosunda yok.

A.Ö: Gelenekselle çağdaşı sentezlemiş mi oluyor bu şekilde.? Örneğin bu gösteriyi İtalyan sahnede gerçekleştirilmesi.

M.S: Bence bu bir zorunluluk. Bunu şöyle bir tartışma olarak ele alalım: Geleneksel Türk Tiyatrosunun sahnesi var mıdır? Mimari bir yapı üretmiş midir? Hayır üretmemiştir. Herhangi bir Geleneksel Türk tiyatrosu türü, belirli bir mimari yapı üretmemiştir. Bu oyun şöyle bir mekanda oynanır, binaya ihtiyacımız var, bir perdeye ihtiyacımız var demez. Karagöz hariç, diğerleri dairesel, çevreselciler. Her yandan izlenen gösteriler olduğunu söylüyoruz. Karagöz bir yüzey kullandığı için karşıdan izlenmelidir. Bu bağlamda Ferhangi Şeyler'in hiç meydana oynandığını görmedik. Ama biliyoruz ki yaz boyu turne için gittiği yerlerde amfi tiyatrolarda oynayabiliyor. Meddahın ana anlatım formu olan yarım daireyi oralarda yakalıyor. Çünkü meddahın ana anlatım formu ya bir dairenin parçasıdır ya da tam ortasıdır. Ama ben izleme açısından yani optik olarak bir kural koyduğunu düşünmüyorum. Gerçi ona müdahale edebilecek şansı da yok. Özel tiyatro olduğu için mimari bir yapı yapamaz zaten. Ödenekli değil sonuçta. Deneyselci bir sanatçı da değil. Bir oyun oynayacak ve seyirciyle buluşturacak. Amacı tiyatro yapmak.

A.Ö: Ferhangi Şeyler'in 2200 temsil sayısının üzerinde sergilenmesinde bünyesinde yer alan Geleneksel Tiyatro izlerinin olduğunu düşünüyor musunuz ? Değilse bu sayıya ulaşmasını nasıl açıklayabilirsiniz ?

M.S: Bu sayıya ulaşmasında birkaç neden var. Geleneksel Türk tiyatrosu formunu kullanması elbette etkili. Çünkü güncellik var, olayın tekrar işlenmesi var, kendine has yaratıcılığı var, kendine has bir dili var. Aynı zamanda tek kişilik bir gösteri olmasının verdiği bütçe açısından bir avantajı var. Her yerde oynanabilir bir oyun halinde tasarlanmasının avantajları var. Ekonomik bir oyun. Hala oynuyor. Sağlığı elverdiği sürece de yapabilir. Bu anlamda bu sayıya ulaşması olağan bir durum. Birçok insan tek kişilik oyun sergiliyor ama bu sayıda değil. Bunun nedeni nedir diye düşündüğümüzde ise şunu söyleyebiliriz. Geleneksel Türk tiyatrosu Türkiye'de var olan tiyatro estetiği içerisinde alternatif bir yerde duruyor. Ferhangi Şeyler'de seyirciyle interaktif bir oyun oynanıyor ve böylece seyirci oyundaki geleneksel kodları da yakalamış oluyor.

Ferhan Şensoy'un geleneksel formlardan yararlanmadan yaptığı oyunlar da var. Yani gelenekseli yaşatma gibi bir derdi yok bence. Açık biçimi onun tiyatrosuna uygunluğu açısından kullandığını düşünüyorum. Seyirciyle özdeşleşme olmadan espri yapması, iletisini göndermesi, taşlama yapması gibi. Ferhan Şensoy'un gerçekçi oyunu yoktur mesela. Hepsi açık biçimdir. Bu da meseleyi çok kişiselleştirmesine neden oluyor. Ama yine de böyle bir görev üstlendiğini sanmıyorum. "Geleneksel olanla çağdaş olanı sentezleyeceğim" gibi bir iddiası da yok. Sentez değil ama geleneksel tiyatronun devamı olduğu söylenebilir. Sentezlemek daha akademik bir şey. Hiç öyle bir amacı olduğunu düşünmüyorum. Sadece geleneksel formu seyirciye ulaşmada bir araç olarak kullanıyor. Mesela Fişne Bahçesu. Olay Karadeniz'de geçiyor. Benim kodlarıma göre algılamamı sağlıyor. Böyle bir uygulamayla geleneksel olan ile çağdaş olan arasında bir bağlantı da kurmuş oluyor. Sadece eskiyi oynarsanız seyirciyi kaybedersiniz, yeniyi oynarken eskiyi göz ardı ederseniz yine seyirciyi kaybedersiniz. Zeki-Metin'in Devekuşu kabaresini düşündüğümüzde bunlar da gelenekseli kullanmışlardır. Çünkü halka ulaşmayı istiyorlar. Sıradan seyircinin de kendilerini izlemesini istiyorlar. Geleneksel olan, bizim tiyatrodaki anlama, alımlama dediğimiz şeyin temellerini oluşturuyor. Bundan uzak kalıp sadece çağdaş olursanız ulaşacağınız kesim çok daha dar bir hale gelir.

Ferhan Şensoy'un kendisine böyle bir misyon yüklediğini düşünmüyorum. O, nevi şahsına münhasır bir sanatçı. Olması gerektiği kadar sanatçı. Derdini anlatmak için her şeyi bir araya getirebiliyor. Televizyon için yaptığı Boş Gezen ve Kalfası'nda da buna benzer öğeleri kullanmış mesela. Tabii ki bunları biliyor. Bunların farkında. Ama "Geleneksel olanı çağdaşla sentezlemek için yola çıktık" gibi cümleleri ondan duyamazsınız. Bu bilgiyi kuramcılar, sanatçıyı incelerken söyleyebilir. Geleneksel Türk tiyatrosunun çağdaşlaşması üzerine yazılmış makaleler var.

A.Ö: "Ortaoyuncular" ismini kullanarak kendisine bir misyon seçtiği düşünülemez mi?

M.S: Tabii ki. Sonuçta modern tiyatroyu geliştirmek için yola çıkmıyor. Tiyatro yapmak ve seyirci kazanmak için yola çıkıyor. Bunu yaparken de aynı zamanda estetik bir değer ortaya koymuş oluyor. Başarısı burada zaten. Oyunlarını ben de izlerken bir şeyler

bulabiliyorum, sıradan izleyici de kendine göre bir kazanım elde edebiliyor. Başlı başına bir tiyatro anlayışının sonucu bu. Sonuçta seyirci gelmezse ortaya konan iş bir şeye yaramıyor. Önce seyirciyi ele geçirmeli. Ama bunu yaparken de nasıl olur da kendi ideallerinden vaz geçmez. Bunun cevabını buluyor. Bu bağlamda akıllıca yaratıcı sahne düzenlemeleri yapıyor. Mesela İstanbul'u Satıyorum oyununda Münir Özkul ve Erol Günaydın'la çalışması gibi. Karl Valentin'in İçinden Tramvay Geçen Şarkı adlı oyununu yaparken de geleneksel öğelerden yararlanıyor. Sonuç olarak, gelenekten yararlanması onu tam anlamıyla meddah yapmıyor.

