

T.C
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

Mehmet YILDIZ

GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU ORTA OYUNU TİPLERİNİN
FERHAN ŞENSOY OYUNLARINA YANSIMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. A. Pınar ARAS

ERZURUM-2011



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. A. Pınar ARAS danışmanlığında, Mehmet YILDIZ tarafından hazırlanan bu çalışma 04 / 04 / 2011 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Sahne Sanatları Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. A. Pınar ARAS

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Dilaver DÜZGÜN

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
KISALTMALAR	V
ÖN SÖZ.....	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KOMİK VE GÜLME

1.1. KOMİK NEDİR, NEDEN GÜLERİZ?	7
1.2. KOMİĞİN TÜRLERİ.....	17
1.3. ORTA OYUNUNDA KOMİK	31
1.3.1. Hareket Komîği.....	32
1.3.2. Söz Komîği.....	36

İKİNCİ BÖLÜM

ORTA OYUNU VE ORTA OYUNU TİPLERİ

2.1. ORTA OYUNUNA GENEL BİR BAKIŞ	40
2.2. ORTA OYUNUNDA TİPLER	46

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORTA OYUNU TİPLERİNİN FERHAN ŞENSOY OYUNLARINA YANSIMASI

3.1. FERHAN ŞENSOY'UN HAYATI.....	66
3.2. ORTA OYUNU TİPLERİNİN FERHAN ŞENSOY OYUNLARINA YANSIMASI	74
3.2.1. İstanbul'u Satıyorum (1988)	74
3.2.2. Yorgun Matador (1990-1991)	78
3.2.3. Köhne Bizans Operası (1993).....	83
3.2.4. Şahları da Vururlar (Farsça Fars) (1980-1985).....	85
3.2.5. Fişne Pahçesu (2000-2002)	87

3.2.6. Güle Güle Godot (1992-1993)	88
SONUÇ.....	93
KAYNAKÇA	96
ÖZGEÇMİŞ.....	99

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ
GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU ORTA OYUNU TİPLERİNİN
FERHAN ŞENSOY OYUNLARINA YANSIMASI**Mehmet YILDIZ****Tez Danışmanı: Doç. Dr. A. Pınar ARAS****2011, 100 sayfa****Jüri: Doç. Dr. A. Pınar ARAS (Başkan)****Doç. Dr. Dilaver DÜZGÜN****Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR**

Bu Tezi Geleneksel Türk Tiyatrosu'na gönül vermiş tüm tiyatro emekçilerine adıyoruz. Bu tez unutulmaya yüz tutmuş, hatta unutulmuş olan Orta oyununun, günümüzde ki en büyük, hatta tek temsilcisi olan Ferhan Şensoy'a saygı için yapılmıştır. Onu, o büyük ustayı bir teze ya da bir kitaba sığdırmak ne zormuş, işe başlayınca anladık.

Bu tez üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümün birinci başlığını; Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun amaçladığı "Gülme" üstüne ayırdık. Gülme nedir, insan neden güler? Birinci bölümün ikinci başlığında ise Komik ve gülmenin türlerini tanımlamaya çalıştık. Birinci bölümün son bölümünde ise Orta oyununda komik unsurları araştırıp ortaya koymaya çalıştık.

İkinci bölümümüzü iki başlık altında topladık. "Orta Oyununa Genel Bir Bakış" başlığı altında Orta oyununun başlangıcında günümüze kadar olan serüvenini takip ettik. "Orta" sözcüğünün nereden geldiğini, eski ile yeni Orta oyunları arasındaki farkları belirlemeye çalıştık. İkinci bölümümüzün ikinci başlığında ise "Orta Oyunu Tiplerinin" sırasıyla tanıtımı yapıp, bu tiplerin bütün özelliklerini ayrıntılı bir biçimde araştırdık.

Üçüncü ve son bölümü ise iki başlık altında inceledik. Birinci başlık altında Ferhan Şensoy'un özgeçmişini, ikinci ve son başlık altında ise oyunlarındaki Orta oyunu Tiplerini inceledik. Yaklaşık olarak kırkın üzerinde olan oyun sayısını on beşe indirdik. İncelemeye almadığımız oyunları; tek kişilik oyunları, uyarılma oyunları ya da orta oyunu özelliklerini pek barındırmayan oyunlarıdır. Kalan on beş oyundan ise özellikle; "Güle Güle Godot, Yorgun Matador, İstanbul'u Satıyorum, Köhne Bizans Operası, Şahları da Vururlar ve Fişne Pahçesu" oyunları üzerinde durduk. Diğer oyunlarından ise yine yer yer yararlandık.

Ferhan Şensoy'u ve Orta oyunumuzu bir teze sığdırmaya çalışarak zor bir işe girdiğimizin farkındayız. Bu tezi, eski ama asla eskimeyecek olan Geleneksel Türk Tiyatromuzu, Orta oyunumuzu ve dolayısı ile onu günümüzde yaşatan büyük usta Ferhan Şensoy'u, yeni nesillere anlatabilmek için küçük de olsa bir katkı sağlamak amacıyla hazırladık. Sizlerden bir teşekkür beklemiyoruz. Çünkü bizler bu çalışmayı bir ödev bildik.

Her ne kadar sürç-ü lisan ettiyse af ola.

Anahtar Kelimeler: Orta oyunu, Orta oyununda tipler, Ferhan Şensoy, Geleneksel Türk Tiyatrosu

ABSTRACT
MASTER'S THESIS
TRADITIONAL TURKISH THEATRE, THE REFLECTION OF THE TYPES
OF
ORTA OYUNU TO FERHAN ŞENSOY'S PLAYS
Mehmet YILDIZ
Advisor: Assoc. Prof. Dr. A. Pınar ARAS
2011, page: 100
Jury: Assoc. Prof. Dr. A. Pınar ARAS
Assoc. Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN
Assist. Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR

I devote this thesis to all of the proletarians of drama who set their heart on Traditional Turkish Drama. This thesis has been conducted out of respect for Ferhan Şensoy, today the major representative, even sole representative of Traditional Turkish Drama, Middle Play that sunk into oblivion, even forgotten. It is very difficult for us to fit this great master into a thesis a book.

This thesis consists of three main chapters. First title of the first chapter is ascribed on "Laughter" at which Turkish Traditional Drama aims. What is "Laughter" and why do people laugh? In the second title of the first chapter, we try to describe "Funny and Types of Laughter" as well. We also try to investigate and present the funny elements in Middle Play in the last part of the first chapter.

We collect the second chapter under two titles. Under the title of "A general Outlook on Middle Play", we follow the adventure of Middle Play that has been lasting since its beginning. We try to designate what the word "Middle" comes from and what the differences between new and old Middle Play are. In the second title of the second chapter also we respectively introduce "The Characters of Middle Play" and investigate all the features of these characters in detail.

We study the third chapter, that is the last one, under two titles. We study the autobiography Ferhan Şensoy under the first title and the characters of Middle Play under the second title. We reduce the number of the plays, which are over forty, to fifteen. Because the plays we study are the ones that don't cover solo plays, adaptation plays or the features of Middle Play at all. Among these fifteen plays, we especially focus on the plays "Güle Güle Godot, Yorgun Matador, İstanbul'u Satıyorum, Köhne Bizans Operası, Şahları da Vurular ve Fişne Pahçesu" We also make use of the other plays particularly.

We aware of that we've squared the circle by trying to fit Ferhan Şensoy and Traditional Turkish Drama into a thesis. This thesis has been conducted in order to tell new generation the great master Ferhan Şensoy who keeps the values of Traditional Turkish Drama which is old but actually never gets older and accordingly our Middle Play alive. We don't expect appreciation from you. Because we take this work as our duty.

Apologize for Misstatements...

Key Words: Middle Play, Characters in Middle Play, Ferhan Şensoy, Traditional Turkish Drama

KISALTMALAR

Bkz.	: Bakınız
Çev	: Çeviren
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfaları Arası
S	: Sayı

ÖN SÖZ

Bu tezimiz, unutulmaya yüz tutmuş Geleneksel Tiyatromuzun yaşayan en büyük ve neredeyse tek temsilcisi Ferhan Şensoy ustaya saygı niteliği taşımaktadır. Ayrıca eski dönem Ortaoyunu Tiplerinin günümüzde modern halleriyle karşılaştırılacak olması da önemsenecek bir durumdur.

Çok ve çetrefilli bir işe başladığımızı biliyorduk. Hem Geleneksel Türk Tiyatromuzun hem de Ferhan Şensoy'un isminin altında ezilmemek için çok çalıştık.

Yüksek lisansta Geleneksel Türk Tiyatrosu dersini aldığım ve bu derslerde unuttuğum birçok geleneksel değeri (ortaoyunu, karagöz) hatırlatan değerli hocam Doç. Dr. Dilaver Düzgün'e ve sevgili arkadaşım Yrd. Doç. Dr. A. Özgür Güvenç'e Erzurum Devlet Tiyatrosu Sanatçısı Kuvvet Yurdakul'a ve tiyatro yazarı Onur Erbilen'e çok teşekkür ederim. Tez konumun zor olduğunu söylemeyip sen yaparsın, bu işin altından kalkarsın diyerek beni cesaretlendiren ve bu çalışmamda beni asla yalnız bırakmayan, çok değerli hocam, danışmanım Doç. Dr. A. Pınar Aras'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Tezimi daha rahat yazmam için bana bütün çalışmam boyunca yardımcı olan – baba sen de çok okuyorsun ve artık hiç konuşmuyorsun- diyen canım kızım Zeynep'e ve son olarak da her zaman yanımda olan melek eşim Melek'e sonsuz şükranlarımı ve teşekkürlerimi sunarım.

GİRİŞ

Geleneksel Türk Halk Tiyatrosu, Geleneksel Halk Tiyatrosu, Türk Tiyatrosu, Türk Temaşası, Seyirlik Oyunlar, Türk Seyirlik Sanatı gibi isimler verilir bu sanata. Biz bu tez boyunca “Geleneksel Türk Tiyatrosu” terimini kullanacağız. *“Batılı anlamdaki modern tiyatronun dışında kalan, Türk toplumunun geleneksel yapısı içinde ortaya çıkarak bu temel üzerinde süreklilik arz eden gösterim türlerinin tümü “Geleneksel Türk Tiyatrosu” terimiyle karşılanmaktadır.”*¹

Metin And’ın belki de cumhuriyetimizin kuruluşundan beri var olan bir çatışmayı dile getirmesi bizim için önemliydi. Bu durum yani çatışma ya da anlaşamama bizim çıkış noktamız oldu. Bir tiyatro oyuncusu olarak söylemek istediğimiz bir şeyler olmalıydı, hatta vardı. *“Batı tiyatrosunun Türkiye’ye aşılana çalışıldığı yıllarda, tıpkı karagöz için de olduğu gibi, orta oyunu karşısında Türk aydınları, yazarları ikiye ayrılmıştı: orta oyununa karşı olanlar, orta oyununu tutanlar. Birinciler bunun büsbütün kaldırılmasını ileri sürerken, ikinciler ise düzeltilip, yenileştirilip yaşatılmasını savunuyorlardı... Orta oyununu kendi başına bırakmak veya yaşatmak tartışması tıpkı Karagöz’de olduğu gibi günümüze kadar sürüp gelmiştir. Yenileştirmenin, düzeltmenin yüzeyde, bir iki ayrıntıyla olup biteceğini sananlar vardı.”*²

Metin And’ın cumhuriyetimiz ilk 40 yılı için söylediği bu değerli görüşleri hala sıcaklığını koruyarak devam ediyor. Hala bazı aydınlar orta oyununun önemini yitirdiğini, artık tiyatro seyircisine, yani halka hiçbir şey veremeyeceğini savunuyor. Ve onu hep eskide kalmakla suçluyor. İşte Ferhan Şensoy’un, Orta oyununa neredeyse tek başına sahip çıkması, Orta oyununun bütün özelliklerini kendi oyunlarında hem yazar hem yönetmen hem de oyuncu olarak kullanması ve yaşatması saygıya değer bir durumdur.

*“Bu kadar insan insanlar kışın karlı yağmurlu gecelerinde bir ellerinde fener ve diğer ellerinde şemsiye rüzgâra, boraya göğüs gererek, çamur deryaları aşarak cabeca açılmış lağım ve çukurlara düşmek ve köpeklerle dalaşmak gibi bir takım muhataratı gözlerine alarak orta oyunu ve hayal seyredeceğiz diye kimi bir çeyrek, kimi yarım saatlik ve kimi bir saatlik mahallelerden Direklerarası’na veyahut Gedikpaşa tiyatrosuna giderek yağmurdan sırlıslam oldukları ve çamur paçalarından akmakta bulunduğu halde kırık dökük iskemleler üstünde balık istifi birbiri üzerine yığılıp, bir taraftan rutubetin tesiri ve bir taraftan tüütün dumanı ve emsali taaffünat (pis kokmuş) içinde paralarıyla oturmak fedakârlığını ihtiyar eylemleri mücerret bir miktar gülmek için değil mi?”*³

¹ Dilaver Düzgün, “Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü”, *Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 14, Erzurum 2000 s. 63.

² Abdulkadir Emeksiz(Hazırlayan), *Orta Oyunu Kitabı*, Kitabevi Yayınları, 2007, s. 177. Metin And, “Orta Oyunu Yaşayabilir mi?”, *Devlet Tiyatrosu*, nr. 12, Şubat 1961, ss. 6-20.

³ Emeksiz(Hazırlayan), *Orta Oyunu Kitabı*, s. 178. And, “Orta Oyunu Yaşayabilir mi?”, ss. 6-20.

Şimdi şu soruyu sormak lazım; ne oldu da bu kadar eziyete rağmen, insanlar gidip, tiyatro tabiriyle ‘kapı pencere kırarken’ bu durum birden artık değişti. Acaba insanlarda mı yoksa orta oyunu yapmaya çalışan, daha doğrusu yaptıklarını sanan bir takım oyuncu gurupları ya da tiyatro topluluklarında mı? İşte bunun cevabı başka bir tez konusu olabilir ama kısaca şunu söyleye biliriz; her ikisinde de ama daha çok tiyatro yapanlarda daha doğrusu ‘yapamayanlar’ da.

“Evet, orta oyununu bu gün halka hitap için en kuvvetli bir vasıtaadır. Aynı zamanda Türkçenin en ince bir lisan olduğunu ve nükteli, cinaslı sözler vadisinin ne kadar genişletilebileceğini meydana çıkarmaktadır.

Ama diyeceksiniz ki bu gün inceliği bir az zail olmuştur. Sarf edilen nükteler, cinaslar bir az sade ve yeksenaktır(tekdüze). Hatta bir az galiz olanları da vardır.

Evet, pek doğru. Fakat kabahat kimde? Oyuncular daima samiin(dinleyiciler) neye gülerse onu söylemeye meyillidir. Bu gün ince nüktelerin güldürdüğü eşhasa(şahıslar, kişiler) mukabil(karşı) biraz daha kabasının güldürdüğü eşhas sayılacak olursa – duyulan kahkahaların perdesinden tefrik(ayırma, ayırt etme) edilebilir – bunun sebebini de anlamış oluruz.”⁴

Evet, orta oyunu yenileşebilir mi? Günümüze ayak uydurabilir mi? İşte vurucu ve önemli soru buydu. Bundan 30 – 40 yıl önce bu, daha çok tartışılıyor ve çıkış yolları aranıyordu. Günümüzde sanki artık herkes yenilgiyi kabul etmiş gibi.

“Hüsamettin Bozok, Orta oyununun can çekişini, hatta ölümünü hazırlayan etkenleri araştırmış 6 etken bulmuştur; 1- orta oyunu eskimiştir; 2- orta oyunu çağın akışına ayak uyduramamaktadır; 3- canlandırdığı kişilikler bugün gerçek hayattan çekip gitmişlerdir; 4- ilkel bir sanattır; 5- radyo, sinema gibi yeni sanat dallarıyla yarışacak gücü yoktur; 6- nükte sanatı ömrünü doldurmuş, şimdi önemli olan dramatik yürüyüştür.”⁵

Zaten bizi mahveden ve çalışma azmimizi kıran bu karamsarlıktır. Nasıl diyebiliriz ki nükte sanatı ölmüştür, dil olduğu sürece yeryüzünde, bu mümkün olabilir mi? Nasıl diyebiliriz ki canlandırdığı kişilikler bu dünyadan çekip gitmiştir? Böyle bir şey olabilir mi? Kimdir bunlar? Rum yok mu ermeni yok mu, kavuklu yok mu Pişekâr yok mu, nasıl yok? Şöyle bir dikkatlice bakın etrafınıza hepsi cap canlı duruyor ve yaşıyor. Hatta daha keskin, daha komik ve bir o kadar da trajik.

Yenileşme çabalarını destekleyen ve Orta oyunu için çeşitli çalışmalar yapan ünlü toplumbilimci İsmail Hakkı Baltacıoğlu da vardır. O, iki öğeye ayırıyordu yenileşme çabalarını. Birincisi “geçici” öğeler, ikincisi ise “kalıcı” öğeler diye ikiye ayırıyordu. *“Bu yenileşme kuramcılığını en iyi İsmail Hakkı Baltacıoğlu yapmıştı...*

⁴ Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Temaşası*, Matbaai Ebüzziya, İstanbul 1930, s. 110.

⁵ Emeksiz(Hazırlayan), *Orta Oyunu Kitabı*, s. 180. And, *“Orta Oyunu Yaşayabilir mi?”*, ss. 6-20.

Orta oyunundaki değişir, değişmez öğeleri öyle ayırmıştı. Orta oyununda önemli olan söyleşme yapısıydı bu soyut bir yapıydı ve bir de meydanın yarattığı bir zorunluluk olan gezinmeler, durmalar, karşılaşmalar gibi hareketlerdi. Geçici öğeler konu, kişiler ve nüktelerdi. Bunlar çağın gereklerine göre değiştirilebilirdi. Hatta temel özellikleri bozulmadan Pişekâr ve Kavuklu bile değiştirilebilirdi. Değişmez öğeler ise meydan, söyleşmelerin kuruluşu ve soyutluktu.”⁶

Nihal Türkmen’de İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun düşüncelerini bu işe gönül vermiş herkes gibi önemsemekte ve altını çizmektedir.

“İsmail Hakkı Baltacıoğlu, 1942 Nisan’ının on birinde, Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi’nde modern tiyatro örneği olarak hazırladığı ‘muhtar’ oyununun talebe tarafından oynanması münasebetiyle verdiği bir konferansta (İ. H. Baltacıoğlu, ‘Orta Oyunu’, Ülkü Mecmuası, 1942, c. II, sayı 14, s. 11.) Orta Oyununun modernleşmesine temas ederek, Orta Oyununda geçici; (tema, şahıslar, aksiyon) ve kalıcı; (meydanda oynamak, ritmik, müzikal olmak, diyalog yapısı, sürrealist olmak, irticale dayanmak) gibi unsurları saydıktan sonra, kalıcı olanlardan istifade etmek yolu ile tamamıyla yenileştirileceğine inandığını ifade ediyor.

Gerçekten orta oyununu eskimeyen birçok yanı, olduğu gibi bırakılarak ve bugün için gereksiz olan yanları ayıklanarak meydana çıkartılacak seyirlik türü, modern tiyatronun, sahne sanatını kendisine dönmeye zorlayan yeni akımlarına hiç yabancı kalmayacak bir yapıda olabilir. Mesela; modern arena veya plastik sahne denilen üç veya dört tarafı seyirci ile çevrili sahnede oynamak, şarkı, dans, koro gibi lirik unsurları yeniden tiyatroya almak, daha rahat hareket etmek imkânını elde etmek için plastik sahnede zaten büsbütün gereksiz olan dekoru asgariye indirmek ve oyunu gerçeküstü bir mekânda tasavvur etmek gibi, ‘absurd’ tiyatronun yöneldiği özellikler, esasen bizim tarihi tiyatromuzda bulunan unsurlardır.”⁷

Bu tespitler gerçekten de çok önemliydi. Yola koyulduk ve elimizden geldiği kadarıyla Ferhan Şensoy’un oyunlarında bu değişmez ya da değişebilir öğeleri araştırdık. Çünkü bizim için de önemliydi Pişekâr ve Kavuklu’nun da değişebileceği. Ve Ferhan Şensoy’un oyunlarında “Kavuklu ve Kavuksuz” (Güle Güle Godot) olabileceği.

Tabi ki en çok duracağımız konu da oyunculuk üstüne olacaktır. Çünkü tipleri inceleyeceğiz. Rus yönetmen ve tiyatro kuramcısı Meyerhold “Grotesk” kavramını hem kendi panayır tiyatrolarından hem de İtalyan halk komedisi olan “Commedia dell’Arte”den esinlenerek geliştirdiğini ve uyguladığını her fırsatta söylemektedir. Tiyatroda grotesk kavramı; bir şeyi bilinçli abartma işidir, hiçbir zaman ayrıntılarla

⁶ Emeksiz(Hazırlayan), *Orta Oyunu Kitabı*, s. 181; And, *Orta Oyunu Yaşayabilir mi?*, ss. 6-20.

⁷ Emeksiz(Hazırlayan), *Orta Oyunu Kitabı*, ss. 10-11; Nihal Türkmen, *Orta Oyununun Eskiliği*, Orta Oyunu, İstanbul 1991, ss. 1-8.

uğraşmaz, gerçeği bilinçli olarak çarpıtarak bize anlatır. Ve bizim geleneksel tiyatromuz da bu kavramı çok sık kullanmaktadır.

“Güldürücününün çatısını, her gece söyleyeceği nükteleri içinden doğduğu gibi yaratmaktadır. Oyuncuların yetişişinde bu yararlı oluyor, onlara esneklik, müzik, tartım duygusu, beceriklilik veriyordu. İşte aynı özellikleri olan orta oyunu da Türk oyuncusu için bir oyunculuk tekniği, bir oynanış kolaylığı getirebilir, hem de Türk seyircisinin beğenisi daha yakından yoklanmış olur.”⁸

Yenileşme çabalarını destekleyen ve bunu kuramları, yazıları ile ilk yapanlardan biri de Selim Nüzhet Gerçek'tir. Onun “Türk Temaşası” adlı kitabında saygıya değer düşünceleri ve önerileri vardır. Ayrıca ya tanık olduğu ya da okuduğu anıları çok çok önemlidir. Üzerinde ilk durduğu konu tiyatro ile insanların eğitimidir. Ve bu eğitimi de en iyi yapabilecek ‘vasıta’ tiyatro ve dolayısı ile bizim Geleneksel Tiyatromuz Orta oyunu ve Hayal oyunudur. Ayrıca orta oyununun dekoru “Yeni Dünya” hem çok işlevli hem de maliyeti ucuzdur. Ona göre;

“Hamit Zübeyir Bey makalesinde: ‘halk terbiyesi sahasında film, radyo, tiyatro gibi vasıtalara müracaat ederken mühim bir telkin vasıtası olan orta oyununun yenedünya tabir olunan kafesinde istifade mümkündür. Ve bu evvelkilere nazaran kıyas kabul etmeyecek derecede ucuzdur.’ Diyor ve orta oyunundan edilebilecek istifadenin ehemmiyetine işaret ediyor... Teodor Kasap Efendi “biz ortaoyununun ıslahını arzu ederiz. Çünkü ortaoyunu Türk Tiyatrosudur.” Demekte ve atideki(ilerideki) veçhile(nedenle) müdafaa etmektedir.”⁹

Orta oyununu yenileştirme çabaları yerine daha kolayına kaçarak, Orta oyununu eleştiren sözüm ona “vukuf erbapları” için de ağır ithamlarda bulunur Gerçek;

“Ortaoyununu ithama kalkanlar, her meslekte olduğu gibi, tiyatrodaki vukuf erbabı (haberi olan, bilen) görünmek ve geçinmek isteyen ve tiyatrodan anladığı iddiasını tevsik(belgeleme) için ortaoyununu hakir görmeye yeltenenlerdir. Onlar bu şöhretlerini idame ettirmek için orta oyununun bayağılığından şikâyet ederler.”¹⁰

Bunun ardından daha da önemli bir serzenişte bulunur Gerçek. Eski halk şiirleri için, başka edebi türler için yapılan araştırma ve yenileştirme çabalarının neden halka daha kolay yoldan ulaşacak ve onların “muhasır medeniyetler seviyesine” daha kolay ve rahat bir biçimde ulaştıracak tiyatromuzun, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun yenileşmesi için hiçbir çaba sarf edilmektedir.

“İbret ve zevki, ahlaki muhalliye üzerine tesis olunmuş eserlerde aramaklığımız zaruridir. Çünkü mileli sairenin(eskimiş) gerek ibret gerek mizah ve zevk için icat ve tasvir ede geldikleri kıssaları, hikâyeleri kendi ahlak ve adetleri mutabakattan

⁸ Emeksiz(Hazırlayan), *Orta Oyunu Kitabı*, s. 183. And, “Orta Oyunu Yaşayabilir mi?”, ss. 6-20.

⁹ Gerçek, *Türk Temaşası*, ss. 110-112.

¹⁰ Gerçek, *Türk Temaşası*, s. 111.

ayrılmadığı cihetle(yön, taraf) bize ibret ve şevkten hissebahş olamaz. Oyunun muhaveratında kullandıkları cinaslı gülünçlü sözler bize yardım edemez. Bu sözleri kayıttan maksadımız bittabi hali hazırdaki şekli ile tiyatroyu kâmilen(büsbütün) bertaraf etmek tavsiyesi değil, tiyatroya çalışmakla beraber milli eserler meydana getirilmesini temin için Orta Oyununu da himaye etmenin ona kâmilen hakkını vermenin lazım olduğu hakikati meydana koymaktır.

Bu gün halk edebiyatı cereyanı her tarafta kökleşirken, milli şairlerimizin eserleri tozlar altından kurtarılmaya uğraşılırken, halk tiyatrosu olan Orta Oyunu ne için bu gayrete yabancı kalıyor. Bunu bir türlü anlamıyorum. Dr. Konoş; Türklerin tiyatro edebiyatı yoktur. Türk müellifleri Karagöz'le Orta Oyununu nazarı dikkate almayıp büsbütün alafranga tiyatro piyesleri neşretmeye çalışıyorlar. Yalnız merhum Şinasi Efendi 'Şairin Evlenmesi' unvanlı bir komedisinde milli oyunun nasıl olacağını büyük bir vukuf ile gösterdi. Şinasi Efendinin piyesinde halkın türlü tipleri meydana çıktı, halkın dili söylendi, halk tabirleri işitildi, ahali adetleri görüldü, diyerek Orta Oyunundan örnek alan bu kıymetli eseri meydana çıkarıyor. Dr. Konoş kitabının bir başak yerinde de; 'Türk müellifleri zeki oldukları gibi derin düşünce sahibidirler. Bu zekâlarını, kalemlerini, güzel üsluplarını, milli komedi yolunda sarf etmiş olsaydılar ecnebi komedileri yerine milli komedinin teessüsüne sebep olurlardı, diyerek acılığı nispetinde doğru bir hakikat daha gösteriyor. Hiç olmazsa bundan sonra bu nasihatten istifade etmeliyiz. Ve istifade edebilmek için de Orta Oyununu gözden ve gönülden uzak tutmamalıyız... Bu gün tekrar edelim, pek haklı olarak her tarafta halk şiipleri hikâyeleri, masalları, ananeleri toplanıyor ve neşrediliyor. Fakat bu mevzuların karileri azdır. Onlardan istifade edenler binnispe(bir dereceye kadar) mahduttur(sayısı bellidir). Hâlbuki bu milli mevzuları alakadar eden ve hepsini nefsinde cemedan Orta Oyunu samiini(izleyen, seyirci) daha çoktur. Ve gittikçe çoğalacaktır. Bu sebepten dolayı tensik(düzeltilme) ve tertip edilecek Orta Oyunları ile halk edebiyatını canlandırmak ve bu vasıta ile halkta milli hisleri tenmiye(arttırma) etmek daha iyi neticeler verebilir."¹¹

Yine aynı sorun ile burada karşılaşıyoruz. Efendim neymiş orta oyununun konuları eskiymiş, konu dağarcığı kısırmış, yeni ufuklar açmak için yeterli değilmiş; Diye soranlara, Nüzhet Gerçek'in verdiği cevap çok yerindedir;

"Bu satırları yazarken Orta Oyununa edilen bir itiraz, onun mevzularının daima aynı olduğu, buraya bir yenilik sokmanın kabil olmadığı itirazı hatırıma geldi. Ona da cevap yazayım: yeni mevzu esasen dünyada yoktu. Bir mevzuu yenileştiren şeyler o mevzua ilave edilen teferruatın, mesela yemek pişirirken olduğu gibi, ilave edilen tuz ve biber gibi şeylerden ibarettir. Yorulmaz bir gayretle Fransız Temaşasının mevzularını tetkik eden mösyö Polti eserinde (les ternte six situations dramatiques.) bunların çeşidini otuz altı evet 36 olarak kaydediyor. Fransız temaşasında mevzu otuz altı adedi otuz altıyı geçmezse Türk milli temaşası olan Orta Oyununun mevzularına

¹¹ Gerçek, *Türk Temaşası*, ss. 109-112.

kim mahdut (sınırlı) demek cesaretini kendinde bulur. Orta Oyununda mevzu isterse mahdut olsun. Mevzuun hudutsuz çerçevesi, ufuksuz ilhamları, sözlerin ebedi elastikiyeti ile o kadar yenileşir, güzelleşir ve değişir ki insan birini diğerine benzetmek imkânı bile bulamaz. Yeter ki bunu yapabilecek sanatkârı yaratmalı ve onu yaşatabilmeli.”¹²

İsmail Hakkı Baltacıoğlu gibi Selim Nüzhet Gerçek 'de aynı bu tiyatronun güçlü ve önemli bir tiyatro olduğu ve mutlaka ama mutlaka yaşatılması gerektiğini savunmaktadır.

“Orta oyunu noksanları ikmal edilecek olursa tamamıyla milli ve gayet kuvvetli bir temaşa medya getirilmiş olur. Bunun için de bir az himaye kifayet eder.”¹³

O yıllarda bile, bundan kırk ya da elli sene evvel bile, tartışılan ve bir sonuca bağlanamayan bu konuyla ilgilenen aynı zamanda da değerli çalışmalar yapan bir tiyatro emekçisidir Ferhan Şensoy. “Ortaoyuncular” adını verdiği tiyatrosunda; sadece Orta Oyunu için çalışmıyor elbette, Türk tiyatrosu için de üreten biridir o.

Unutmamak gerekir ki; meşhur “Orta oyunu Kavuşu”nun Kel Hasan Efendi'den İsmail Dümbüllü'ye, Dümbüllü'den Münir Özkul'a ve son olarak da Özkul'dan Ferhan Şensoy'a geldiğini hatırlatmakta yarar vardır.

Böyle değerli ve günümüzde yaptığı bu işi çok az insanın/emekçinin yapacağı/yapabileceği birini ne kadar anlatsak da eksik ve yetersiz kalacağımız muhakkaktır.

¹² Gerçek, *Türk Temaşası*, ss. 116-118.

¹³ Gerçek, *Türk Temaşası*, s. 119.

BİRİNCİ BÖLÜM KOMİK VE GÜLME

1.1. KOMİK NEDİR, NEDEN GÜLERİZ?

Gülmek, nefes almak, bağırarak, konuşmak dinlemek Vb. Bu tür edimimleri insanoğlu gün boyu tekrarlar durur. Yukarıda saydığımız edimimlere ağlamayı da ekleyelim. Ağlamayı ayrı tutuyoruz. Çünkü İnsan her gün ağlamaz. Ama her gün güler, nefes alır, bağırır, konuşur ve dinler. İnsan konuşurken düşünür, bağırırken düşünür ama gülerken düşünmez. Gün boyu üstünde düşünmeden yaptığımız edimimlerin başında gelir gülmek. Evet, hiç düşünmeyiz nedir bizi güldüren? Hiç durmadan sürekli bir devinim içinde nedir komik olan? Şöyle bir düşündüğümüzde, bu kavramın hiç de öyle kolay ve anlaşılır bir şey olmadığını hemen kavrarız.

Araştırmaya ilk olarak ünlü Fransız düşünürü *Henri Bergson*'la başlamak istiyorum. Onun "*Gülme, Komiğin Anlamı Üzerine Deneme*" adlı kitabından yola çıkmak istiyorum. "*Gülme ne anlama gelir? Gülüncün temelinde ne yatıyor? Bir soytarının yüz şaklabanlığı, bir nükte, bir vodvil yanılmacası, bir ince komedy sahnesi arasında ortak olan ne vardır acaba? Bunca değişik ürünlere kimi zaman nahoş, kimi zaman hoş kokularını veren bu değişmez özü bize hangi damıtma işlemi sağlar? Zora gelmeyen, ele avuca sığmayan, felsefe kurgularına saygısızca meydan okuyan bu küçük sorunu Aristoteles'den bu yana en büyük düşünürler araştırmışlardır. Bizim de yeniden araştırmamızın gerekçesi, komik denen fanteziyi bir tanımlama içine hapsetmek değildir.*"¹⁴

Gerçektende yüzyıllar boyu komiğe, komik olanın üstüne yüzlerce tanım yapılmıştır. (Bu tanımların bir kaçına ilerde değineceğiz) Ama bu çalışmalar birer tezden ileri geçememiştir. Bergson'nun yaptığı bir durum belirlemesi ve bir tanım birçok şeyi değiştiriyordu bu anlaşılmaz ve de yaramaz kavram üstüne; "*Tümüyle insana özgü olanın dışında komik yoktur. Bir görünüm güzel, zarif, yüce, anlamsız ya da çirkin olabilir; ama hiçbir zaman gülünç olamaz, Herhangi bir hayvana onda bir insan davranışı ya da insana özgü bir yüz anlatımı bulduğumuz için güleriz. Herhangi bir şapkaya gülüyorsak burada bizi güldüren keçe ya da hasır parçası değil, insanoğlunun bu şapkaya verdiği biçim, ona kalıbını veren insan kaprisidir.*"¹⁵

İnsanın olmadığı yerde komik olmaz. Başka bir ifadeyle anlatmak gerekirse; komiğin olduğu yerde insan vardır. Ve insan komik duruma düşmekten korktuğu kadar

¹⁴Henri Bergson, *Gülme, Komiğin Anlamı Üzerine Bir İnceleme*, (Çev: Yaşar Avunç), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995, s 10.

¹⁵ Bergson, *Gülme, Komiğin Anlamı Üzerine Bir İnceleme*, s.11.

hiçbir şeyden korkmaz. "Moliere insanoğlunun en çok alay edilmekten korktuğunu söyleyerek gülmenin en etkin cezalandırma biçimi olduğunu kabul etmiştir."¹⁶

Yukarıda da belirttiğim gibi komiği belli bir tanıma sokmaya çalışmak çok zordur. "Komik ve gülmece kategorisini katı tanımlar içine hapsedip, biçimsel özelliklerini belirlemekle yetinenler, başlarına çok işler açmıştır. Sözelimi eskilerden Ciceron ile Quintilien komiği; 'ele avuca sığmaz, hemen her türlü kılığa bürünüveren bir prote' gibi görmüşlerdir. İtalyan estetikçisi Sacchetti de şöyle yazar; 'Komik mi, cıva gibi bir şeydir o, bir an bile tutamazsınız belli sınırlar içinde; ne yapar yapar, bir küçücük çatlak bulur, kendini tutmak isteyenlerin elinden kurtuluverir.' Max Eastman da, Bernard Shaw'a gülmece üstüne bir kitap yazmayı düşündüğünü açar, aldığı yanıt şudur; 'Nükte ve Gülmece üstüne yazı yazmaya heveslenmek gibi tehlikeli bir iş olamaz asla. Her ikisinden de yoksun olduğunu gösterir bu adamın.'¹⁷

Sevinç Sokullu'nun, Kültür Bakanlığı Yayınlarından çıkan "Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi" adlı kitabından öğrendiğimize göre neyin gülünç görüldüğüne ilk kez Platon değinmiştir. "Neyin gülünç görüldüğüne ilk kez Platon işaret etmiştir. 'Philebas' da kendini bilmeyen insan eğer zayıf durumda bir kişiye gülünç görünür demektir. Kendini çirkinen güzel, korkakken cesur sanmak, yoksulken zenginlik, bilgisizken bilgiçlik taslamak gibi yeteneklerini kestirememe ve haddini bilmeme gibi kusurlar gülünçtür."¹⁸

Buradan çıkan sonuca göre Platon gülüncü "Karşıtlıklarda" saptıyor.

Sevda Şener, "Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı" adlı yapıtında yukarıda da bahsettiğimiz Henri Bergson'un "Gülme, Komiğin Anlamı Üzerine Deneme" adlı yapıtından alıntılar yaparak komik üstüne açıklamalar yapmaktadır. "Gülme ve Gülmece konusunda ciddi bir inceleme yapmış olan Bergson gülüncün katılıktan ileri geldiğini ileri sürmüştür. Düşünüğe göre esneklikten yoksunluk topluma aykırıdır. Toplum bir evrim içindedir. Kişinin yeni duruma uyamaması tehdit eder, kuşku uyandırır. Bu bakımından gülme toplumsal bir tavır bir uyarıdır."¹⁹

Aslında komedyaya ve gülünç olana ilk kez değinenlerden biri de Aristoteles'tir. Gerçi onun "Poetica" adlı yapıtında komedyaya ait bölümleri kaybolmuştur ama yinede bir parçası günümüze ulaşmıştır. Aristoteles'nin komedyaya ve komik olanla ilgili görüşlerine Özdemir Nutku'nun bir belirlemesi ile başlayalım. "Komedyalar, tragedyanın seyirci üzerindeki gerilimini biraz olsun dağıtmak için yazılmaya başlandı. Başlarda yazılanlar seyirciyi gevşetmek için yazılmış konu dışı gülünç sahnelerden

¹⁶ Sevda Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 127.

¹⁷ Avner Ziss, *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, (Çev: Yakup Şahan), De Yayınevi, İstanbul 1984, s. 213.

¹⁸ Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997, s. 9.

¹⁹ Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, s. 130.

oluşuyordu.”²⁰ Aristoteles Poetika'sında “Komedyaya, ortalamadan daha kötü olan karakterleri, tragedyaya ise ortalamadan daha iyi olan karakterleri taklit etmek ister.”²¹ Dedikten sonra, “Komedyaya, daha önce de söylendiği gibi, ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla birlikte komedyaya, her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine gülünç olanı taklit eder, bu da, soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü gülünç olanın özü, soylu olmayışına ve kusura dananır. Ama bu kusur, acı ve zarar veren hiçbir etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmasına karşın asla acı veren bir ifadesi yoktur.”²²

Sevinç Sokullu'nun Aristoteles'in görüşleri üstüne düşündüklerini aktaralım. “...Aristoteles'in gülüncü dayandığı kusur olarak gösterdiği nedir? Acı vermediğine göre yüzeysel zarar vermediğine göre hafif kusurlar.”²³

Aristoteles'ten sonra komik üstüne Cicero ve Quintillian da çalışmalar yapmış ve tanımlar getirmişlerdir. Fakat birçok komedyaya üstüne tanım yapılmasına karşın gülünç üstüne pek fazla tanım yapılmamıştır. Ancak 16. Yüzyılda Madius, gülünç kavramı üzerinde durmuştur. Madius; Aristoteles'e dayanarak gülünç kavramına yeni bir öge daha katar: “Madius Aristoteles'e dayanarak gülüncü temelindeki çirkinliği, yenilik, beklenmedik ve umulmadık kavramlarıyla eş anlamda kullanır.”²⁴

Antik dönemden yavaş yavaş günümüze doğru ilerleyelim. İlk olarak Rönesans'a değinelim. Bilindiği gibi Roma Komedyası, Komedyanın temsilcisi Menandros'un etkisindeydi. “Rönesans yazarları uzun bir süre Roma komedyasının etkisi altındadır. Roma komedyaya yazarları koro'yu kaldırmıştı; bunun için de Rönesans'ta ‘Komedyada koro yoktur’ kesin bir biçimde söylenip kurallaştırılmıştır.”²⁵

Rönesans'da Sanat Antik dönemin tekrarlanmasıydı. Ama komedyada durum böyle değildi. Rönesans komedyaya yazarlarına baktığımızda, daha doğrusu komedyaya türünde oyunlar da yazan yazarlara baktığımızda yeni bir komedyaya anlayışının başladığını görürüz. Shakespeare, Ben Johnson gibi yazarların komedyaya türündeki oyunları günümüzde hala sıkça oynanır. Bunun nedeni o oyunların geçerliliğini halen sürdürmesidir.

Sevda Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı* adlı yapıtında Bergson'un “*Gülme, Komiğin Anlamı Üzerine Deneme*” adlı yapıtını göz önünde bulundurarak bazı saptamalar yapıyor. “Bergson'a göre gülmece kişinin gerçekle yüz yüze gelmesini sağlar. Gülmece çıkar gözetmez, öznel değildir, duygusal da değildir, dış gözlem yapar, amacı insanı gerçeklerle yüzleştirmektir. Gülmece, toplumsal yaşam için

²⁰ Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1998, s. 57.

²¹ Aristoteles, *Poetika*, (Çev: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1995, s. 14.

²² Aristoteles, *Poetika*, s. 20.

²³ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 10.

²⁴ (Aktaran) Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s 10 Mervin J.Herrick, *Comic Teori in The 16 th Century*, Ünivercity of İllions Press. 1964, s. 37.

²⁵ Nutku, *Dram Sanatı*, s. 57.

gerekli olan uyumu arar ve insanın bunu gerçekleştirecek esneklikte, çeviklikte ve uyanıklıkta olmasını ister. Görüldüğü gibi Bergson, gülmecenin yalnızca otomatizmi eleştirmekle kalmadığı, aynı zamanda yapıcı olduğu, bireyin yeteneklerini geliştirmeye, toplumun yararını gözetmeye yönelik olduğu kanısındadır.²⁶

Sevda Şener'in, Bergson'un yapıtından yola çıkarak yaptığı uygulamayı, Sevinç Sokullu'da, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, adlı yapıtında uygulamıştır. "Komik dolaylı ya da dolaysız insani olan şeyde yer alır, Düşünceye yönelir, duygulanmasını engeller. Kahkaha kalbin bir anlık duygusuzluğunu gerektirir. Diğer gülenlerle bir anlaşmayı, suç ortaklığını gizler... Gülme toplumsal bir sestir. Toplumun toplumsal olmayandan aldığı bir öçtür. Zira komik şey bir çirkinlik olmaktan çok bir katılıktır... Ve her karakter, ruh hatta beden katılığı toplumu kuşkulandırır. Bu katılık hem uyuyan bir etkinliği gösterebilir hem de toplumun çevresinde toplandığı merkezden kendini ayırarak uzaklaştıran bir etkinlik, bir eksantriklik olabilir... Yaşamın ve toplumun bizlerden istediği şey Bulduğumuz durumu ayırt edebilecek bir uyanıklık aynı zamanda bu durum ve koşullarla uyum kurmamızı sağlayacak ruh ve beden esnekliğidir. Toplumsal yaşamda uyanıklık ve esneklikten yoksunluk hem acı çekmeyi hem suç işlemeyi doğurur. Toplum yaşamımızı da istediği için kahkaha bu çeşitten bir yoksunluğa verilen en uygun cevaptır."²⁷

Bergson'un komik ile ilgili düşüncelerini şöyle sıralayabiliriz. En başta ve kesinlikle insanla ilgilidir. İnsanın olmadığı yerde komik olmaz. Komik bir tür toplumsal çirkinlik veya güzellik değil, katılıktır. İnsan komik duruma düştüğü için esnek olmalıdır. Ayrıca çok uyanık olmalıdır. "Bergson'a göre canlıyı kaplayan katılık komiği oluşturmakta; kahkaha da yaşamı tehdit eden bu katılığın uyarıcısı olarak ortaya çıkmaktadır."²⁸

Bergson'dan sonra biraz da tarih sıralamasına göre, gülme üstüne düşünen ve çeşitli çalışmalar yapan yazar ve düşünörlere değinirsek doğru olur kanısındayım. Komik üstüne düşünöüp çalışma yapanların birçoğı "Nelere güleriz ve neden güleriz?" sorusu ile konuya giriş yaparlar. Bunlardan biri de eleştirmen Sir Philip Sidney'dir. Sevinç Sokullu Sidney için "Gülmenin her zaman kendimizle ve genellikle doğayla uyum içinde olmayan şeylerden doğduğunu ileri sürer"²⁹ der.

Thomas Hobbes gülöncü değil, gülen insanın ruhsal nedenlerini araştırır. "Başkası sendelerken insanın kendini her güçlüğü yenmekten gelen bir güvenlik içinde

²⁶ Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, s. 131.

²⁷ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, ss. 14-15.

²⁸ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 18.

²⁹ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 12.

görmesi üstünlük duygusu uyandırdığını, bu duygunun kıvanca ve övünce dönüşmesiyle de gülmenin doğduğunu söyler,"³⁰

Kant, gülmeyi doğuran sebep olarak üstünlük duygusunun övünce dönüşmesi yerine değişimi ileri sürmüştür. Gülme, zorlanmış, bir ümidin ani bir değişim ile başa çıkmasından doğan bir eğilim bir dispositosudur. *"Değişim, ümidin olumlu karşıtına değil hiçe götürmelidir."*³¹

*"Kant, komığın özünü bayağı ile yüce arasındaki çelişkide arar."*³²

R.W Emerson, kişinin ruhsal düzeyinde, gülmeyi doğuran nesneyi bütünden ayırarak onda ideal ile herhangi bir çelişki yakalamak suretiyle güldüğünü söyler. *"Ruhsal yaşamda sürekliliğin bozulması, aldanma, ümidin boşa çıkması komedyayı oluşturur. Fiziksel olarak kişide kendini gülme dediğimiz şey hoş kasılmalarla belli eder."*³³

*"J.P.F. Richter, gülüncü estetik alanda açıklarken gülen kişi ile arasındaki bağıntıyı göstermeye çalışır. Gülünç yücenin karşıtıdır. Yüce son derece büyük olup hayranlık uyandırır; gülünç ise son derece ufak olup karşıtı duyguyu harekete geçirir. Moral alanda ufak şey olamayacağından gülünç yalnız anlayış alanına yerleşir. Hareket ve durum içinde kavranırsa saçmayı oluşturur. Gülünç öznelde var olur, nesnelde bulunmaz. Bu niteliklerin gerçekte var olmaları gerekmez, öyle görünmeleri yeterlidir."*³⁴

Evertte'e Richter'in vardığı sonuca benzer bir sonuca ulaşır. *"Uyuşmazlıktan doğan gülüncün yine uyuşmazlığa dayanan trajikten şu farkı vardır. Uyuşmazlık bağıntısı komığın biçiminde görünür. Trajikte ise bu bağıntı trajiğin gerçeği ile ilgilidir. Böylece trajik nesnel, komik öznel bir varoluş ortaya çıkarır. Gülünçten aldığımız haz da içinde bulunan özgürlükten dolaydır. Çünkü gülünç bizi aklın bağlarından kurtarmaktadır."*³⁵

*"Gülüncün ilk tanımlarında zayıflık, çirkinlik, bayağılık kusur gülüncü meydana getiren öğeler olarak ileri sürülmüştür. Çağımıza doğru filozoflar uyuşmazlık ve aykırılık ilkesini gülüncün temel öğesi olarak görmeye başlıyorlar."*³⁶

Geçen yüzyılın başında Danimarka'lı varoluşçu düşünür Soren Kierkegaard komığı (gülüncü) şöyle tanımlar. *"Komik olan hayatın her safhasında mevcuttur. Zira*

³⁰ (Aktaran) Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Wyly Sypher, *An Essay on Comedy, 'Laughter'* Doubleday Anchor Bokks, N.Y., 1956, s 203

³¹ (Aktaran) Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 13. J. Y. T. Griegg, *Theories of Laughter and Comedy*, Cooper Square Publishers, N. Y. 1964 s. 247.

³² Ziss, *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, s. 214.

³³ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 13.

³⁴ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 14.

³⁵ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 15.

³⁶ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 15.

nerede yaşam varsa orada çelişki vardır ve nerede çelişki varsa komik orada yer alır. Varoluşun kendisi var olma hareketi bir çabalama ve aynı derecede acı verici ve güldürücüdür."³⁷

Yukarıda sıkça üzerinde durduğumuz Sevinç Sokullu'nun yapıtına tekrar geri döneceğiz.

Avner Ziss Estetik adlı yapıtında sanatın birçok yönüne değiniyor, üzerinde durduğu konu ise Komedyadır. Burada önemli bir nokta vardır. O da; Komedyaya ilişkin bölümün başlığı komiktir. *"Tragedya, en önemli türlerden biri olsa da, tek sanat türü değildir ve sanat salt trajik renklerle örtünemez."*³⁸

Sonra devam ediyor Ziss, ideolojik ve estetik değeri bakımından ele komik kategorisi trajik kategorisinden hiç de geri kalmaz ve sanıldığı gibi sanattaki rolü de daha önemsiz görülemez. *"Köklü toplumsal süreçleri tarihteki çığır açıcı önemli dönemleri ve yaşamdaki derin çelişkileri trajik kadar, komik de dile getirebilir."*³⁹ Diye yazdıktan sonra çok önemli bir noktayı işaret etmektedir. *"Aykırı bir düşünce gibi gelir insana ama o sık sık duyduğumuz, Gülme Ciddi Bir İştir sözü çok doğrudur. 'Tuhaf olana gülen kişi gülmeyi ciddiye alıyordur' der eski Romalılar, haklıdırlar"*⁴⁰

Genelde ikinci bir tür olarak görülmüştür Komedyaya ve hep düzeyi düşüktür diye nitelendirilmiştir. *"Gülme, korkunç bir silahtır. Her şeye gücü yetenler bile gocunur ondan, çünkü vurunca öldürür gülme. Bu yüzden toplumdaki sağlıklı güçler, gülmenin bu gücünü her zaman kullanmışlardır"*⁴¹

Ne kadar da doğrudur. Bu tanımlamayı yaptıktan sonra da Engles'in görüşüne başvurmuştur. *"Engels'in görüşüne göre düşmanın kötü niyetliliğini ve insanlığa karşı tutumunu ortaya koymak yetmez; gülünç yanlarını da göstermek; onu maskaraya çevirmek gereklidir"*⁴²

Avner Ziss komik olanın ve gülmenin üstenin bol bol tanım yapmaya çalışmış ve bolca örnek vermiştir. Ayrıca başka düşünürlerin fikirlerine de başvurmuştur. *"Komiğin başlıca konusu, battal ya da yok olmaya yüz tutmuş olgular ve olaylardır. Olumlu içeriğini, yaşama hakkını yitirmiş olup da, özünü hala dikkatle gizlemeye çalışanı kınar gülme; bu çelişkiyi apaçık ortaya koyarak çağdışı olanı aşmayı kolaylaştırır"*⁴³ Çağdışı olan şeyleri aşmaya çabalayan ve bu çabayı kolaylaştıran öğedir gülme.

³⁷ (Aktaran) Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Wyly Sypher, *An Essay on Comedy, 'Laughter'*, Doubleday Anchor Bokks, N.Y., 1956, s. 196

³⁸ Ziss, *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, s. 211.

³⁹ Ziss, *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, ss. 211-212.

⁴⁰ Ziss, *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, s. 212.

⁴¹ Ziss, *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, s. 212.

⁴² Ziss, *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, s. 212.

⁴³ Ziss, *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, s. 213.

Daha sonra Herzen'in görüşlerine başvurur. Herzen'de onunla aynı görüşe sahiptir. *"Zamanını doldurmuş olan, ama yine de nasılsa varlığını sürdüren her şeye karşı, yeni yaşamın serilip gelişmesini engelleyen ve güçsüzlere korku salan o eski yıkıntıya (harabeye) karşı, en güçlü silahlardan biridir gülme"*⁴⁴

Daha sonra, Gogol'un bir sözünden yola çıkarak yeni bir saptama daha yapar; *"...İnsanın gözünü boyayan derme çatmalıkta da yatar komiğin kökenleri. Onun için, 'Çarpık bir buruna değil, sakat ve sahte bir ruha gülelim' derdi Gogol, Fiziksel bir kusur ya da biçimsizlik, akli başında bir insan için alay konusu olamaz elbet. Ama çarpık burunlu biri tutar da kendini Apollon gibi görürse, o zaman fizikselden ruhsala geçilir ve burada komiğe diyecek bir sözümüz kalmaz artık. Sanki değerli bir sıvıyla dolu bir kapmış gibi ortalıkta şişinip dolaşan ama daha ilk sınamada kof ve hiç oldukları anlaşıliveren (kendini beğenmiş) insanlarla karşılaşmadınız mı? Şu ince ve alaycı özdeyişi bu gibi gözlemlerden sonra yazmamış mıdır? Rochefoucault: 'Ciddiyet, zekânın kusurlarını gizlemek için uydurulmuş, bir beden gizemidir."*⁴⁵

Komiğin toplumsal özü, battallaşmış (işe yaramayan) toplumsal güçlerin ve kuruluşların iddialı yapmacıklığından kaynaklanmaktadır, diye yazıyordu. Ve şöyle devam ediyordu Ziss; *"Gülme saldırıya geçti mi, kimse duramaz önünde, diyordu Mark Twain; böylece komik sanatının ne denli bir büyük güce sahip olduğunu vurguluyordu; sanatsal parlak imgelerle, duygusal bir biçimde dile gelen ve dayanılmaz bir etki yapan, apayrı bir toplumsal eleştiri ve özleştiridir. Bu sanat. Komik sanatı etkindir, hep seferidir, hep tetiktedir eli."*⁴⁶

Burada çok önemli bir noktaya dikkat çekmek istiyorum. Komik ve eğlendirici olmak birbirine karıştırılmamalıdır. *"Komik ile eğlendirici arasındaki temeli ayrımı Hegel görmüş ve şöyle yazmıştı: Gülme, hoş bir eğlence durumunu dile getirir sadece, buna karşılık komik, olay üstüne estetik bir yargıyı, ideal ile duyulur olay arasındaki uyumsuzluğu yansıtır."*⁴⁷

Sanatta komiğin özünü inceleyen Bielinski'de komik ile eğlendirici arasında bir ayırım yapma gerekliliğine değinir. *"Boş, gereksiz ve bayağı bir gülmece vardır. Zarardan başka bir şey getirmeyen sanata. Ama bir başka anlayış daha vardır, gerçek sanatı belirginleştiren işte odur; olup biteni gerçek yanıyla görebilmek, bunların belirgin özelliklerini kavrayabilmek, komik yanlarını gösterebilmek yeteneğinden kaynaklanan anlayıştır bu da."*⁴⁸

Avner Ziss'in, *"Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi"* adlı kitabında Bielinski'den sıkça yararlanıyor ve onun düşüncelerini sıkça aktarıyor. *"Bielinski'nin*

⁴⁴ Ziss, *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, s. 213.

⁴⁵ Ziss, *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, s. 214.

⁴⁶ Ziss, *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, s. 216.

⁴⁷ Ziss, *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, s. 216.

⁴⁸ Ziss, *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, s. 217.

gözünde güldürme sanatı duygulandırma sanatından daha zordur. İlk ağızda aykırı gibi gelen bu düşünce, derin bir tespiti içerir. Fizyolojik bir gülme tepkisini uyandırmak oldukça kolaydır ama gülünçleştirilen nesnenin komik yanına ortaya çıkarmak çok daha zor bir iştir. Güldürme sanatının da gizleri vardır kendine göre. Bunlardan biri de şudur; Sanatçı yapıtını komik yapmak için nedenli açıktan açığa çaba harcarsa, seyircide istenilen tepkiyi o denli az uyandırır. Büyük Sovyet sahne oyuncusu V. Taporkov, kendi anlattığına göre, Tartuffe 'ün provaları sırasında, bakar ki sadece seyirciyi güldürmek amacıyla oynadığı Argan rolünde başarılı olamıyor, hemen bu güldürme isteğinden vazgeçer. Rolünü başka bir yaklaşımla oynamaya koyulur. Evinde olup bitenlerin tümünü ciddiye alan bir kişi olarak, Argan rolünü oynar; o zaman komik etki hemen kendini gösterir. Hayranlık uyandırıcı bir gülmece duygusuna sahip olan bu oyuncu, nice yıllık sahne deneyiminden hemen sonra şu sonuca varır: Eğlendirici pasajları açıktan açığa zorlamak ve kullanmak hiç yerinde bir şey değildir. Gülünç (burlesque), ne denli ciddiyetle dile getirilirse, o denli komik olur."⁴⁹

Bu cümle yasa değerindedir. 'Gülünç (burlesque), ne denli ciddiyetle dile getirilirse, o denli komik olur' Gogol, Evlilik adlı komedyasında şöyle yazıyordu "Oyun kişilerinin kendi günlük işleriyle uğraşırken takındıkları ciddi tavırla komik kendiliğinden dışa vuracaktır."⁵⁰

Yine Gogol'un şu sözünde çok şey gizlidir; "Herkesin göremediği gözyaşları arasından görülebilen gülme"⁵¹

Şu an kadar komik üstüne, gülme üstüne ve dolayısıyla komedyaya üstüne bazı görüşlere yer verdik. Komik ve gülme üstüne çok çok değerli çalışmalar yapan Psikolog Freud'da vardır. Biraz Freud'un komik ve gülme üstüne neler dediğine bir göz atalım. Yukarıda da belirttiğimiz gibi komedyaya tanım getirmeye çalışanlar önce -gülme olgusu- üzerinde durmuşlardır. Genellikle gülme, toplumun verdiği bir ceza ve bireysel bir rahatlamadır. "Gülerek cezalandırma toplum için tehlike oluşturan durumlarda ortaya çıkar. Toplumsal düzeni olduğu kadar doğal düzeni tehdit eden davranışlar da alaya alma yolu ile saf dışı edilir"⁵²

Henri Bergson'un ortaya attığı -katılık- ögesi, toplumsal ve doğal düzeni tehdit eden davranışları saf dışı bırakabilmek için önemli bir öğedir. "Ruh ve beden esnekliği gerektiren durumlarda otomatik davranışlar güldürücü olur. Kişinin ruh yumuşaklığına ve beden çevikliğine sahip olmadığını gösterir. Bu bakımdan düşünmeden yapılan işler, yinelemeler, dalgınlıkla yapılan mekanik hareketler komedyanın güldürme araçlarını oluşturur. Hareket yanında konuşmalarla da gülme sağlanır. Ezbere sözler, beylik cümleler, basmakalıp nitelemeler kişinin düşünmeden konuştuğunu, uyanık olmadığını

⁴⁹ Ziss, *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, s. 221.

⁵⁰ Ziss, *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, s. 221.

⁵¹ Ziss, *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, s. 224.

⁵² Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, s. 127.

gösterir. Oysa insandan beklenen yaşamı tüm boyutları ile yaşaması, esnek olması, toplum yaşamın ayak uydurmasıdır."⁵³

Ruhbilimci olan Freud, gülüncü saptamak için nelere ve niçin güldüğümüzü Gülme nedeni olarak, bastırılmış duyguları ve harcanan enerjiyi gösterir. *"İnsan başkasının, hareketlerinde gördüğü aşırı-enerji harcamayı kendi hareketleriyle karşılaştırarak eleştirir. Kendimizi göre fiziksel hareketlerde çok, zihinsel etkinliklerde az enerji harcayan insanları gülünç buluruz.*"⁵⁴

*"Freud bu durumda bizi güldüren duygunun üstünlük duygusu olduğunu söyler... Bedensel harcaması az ve ruhsal harcaması bizden çok fazla olan kişilere karşı gülme yerine şaşkınlık ve hayranlık duyduğumuzu söyler"*⁵⁵

Freud bastırılmış duyguları (infantilizm'i) şöyle açıklıyor: *"Çocukluğa değin bir istidat (Doğuştan gelen yetenek, kabiliyet) olan düşmanlık duygusu erginleştikçe toplumsal yasaklardan dolayı bastırılır. Fakat toplumsal yaşamın dolaysız açıklanmasını bağışlamadığı bu düşmanca duygular olay, nükte ve şakaların içinde gizlenmiş olarak kendini açığa vurur. Bu bakımdan kılık değiştirmenin, taklidin her çeşidi, karikatür, parodi ve bu cinsten komikleştirme teknikleri saldırgan eğilimleri içerirler.*"⁵⁶

Bu noktada Sevda Şener'in görüşlerini aktarmak doğru olacaktır: *"Freud'a göre gülme bir rahatlama göstergesidir. Kişi çocukluktan başlayarak bastırıldığı düşmanca duyguları alay etme yolu ile dolaylı olarak dışa vurur. Bu bakımdan nükte, mizah, karikatür, güldürmeyle rahatlama sağlayan, saklı saldırganlığı zararsız bir biçimde sargılan araçlardır. Burada üzerinde durulan, cezalandırma yöntemi ile insanı eğitmek ve toplum için daha yararlı bir öge yapmak değil, insanın içinde saklı cezalandırma eğilimini dolaylı bir yolla tatmin ederek onu saldırgan olmaktan korumak ya da aynı yolla rahatlatarak bireysel yarar sağlamaktır. Ayrıca Aristoteles'in katharsis kuramı ile bu görüş arasındaki benzerlik dikkat çeker"*⁵⁷

*"Sigmund Freud gülünçleştirme konusunda da şu ilgi çekici düşüncüyü savunur. Gülünçleştirme eyleminde yüzeysel olan bir eğilim bulunmaktadır. Çünkü gülünçleştirmek insanın dış koşullara özellikle toplumsal faktörlere bağımlılığından doğan kişisel niteliklerini dikkate almadan onu gülünç duruma sokmaktadır. Bu yoldan Freud, gülünçleştirme eyleminde öznedede ön gördüğü düşmanca tavrı kanıtlamaktadır."*⁵⁸

⁵³ Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, s. 130.

⁵⁴ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 16.

⁵⁵ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, ss. 15-16.

⁵⁶ (Aktaran) Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 17. Dr. A. Brill, *The Basic Writings of Sigmund Freud*, Modern Library, 1962.

⁵⁷ Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, s. 131.

⁵⁸ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, ss. 16-17

Freud'un "Gülünçleştirme eyleminde yüzeysel olan bir eğilim bulunmaktadır" Sözüünü yanlış bir yaklaşım olduğunu ve sanatta (gerçek sanatta) gülünç olanın hiç de yüzeysel ve bayağı olmadığını vurgulamak gerekir.

Miss Silvia Bliss, bazı bakımlardan Freud'un görüşlerine –bastırılmış duygular görüşüne- yakın tanımlamalar yapmıştır. "... Uygarlık gereği insan çocukluğundan itibaren duygularını frenlemeye, geri itmeye, bastırmaya zorlanmaktadır. Kahkaha bu bastırmanın ani bir boşalımı, bilinçaltı doyumunun fiziksel işaretidir. Bu bakımından kahkahanın sırrı doğaya dönüştedir."⁵⁹ Fakat Freud, bastırılan duyguların düşmanlık içerdiğini savunmakta ve bu düşüncesiyle de Bliss'ten ayrılmaktadır.

Edward Stainbrock, Freud gibi, kahkahanın niteliğinde neş'e olduğu kadar sinsilikte bulan bir başka yazardır. "Edward Stainbrock 'Gülümseme' adlı makalesinde kahkahanın bireysel, ruhsal ve fiziksel bir boşalım olduğu kadar toplumsal olan anlamı üzerinde durur. Çocuktaki sessiz gülümseme büyüme sürecinde sesli olarak gelişir ve kahkahaya dönüşür. Kişinin toplumsallaşmasıyla da şakacı, alaycı, sinsi aldatıcı ve zalim olmayı öğrenir."⁶⁰

Her gün defalarca yaptığımız insani özelliklerimizden biri olan gülme hiç düşünmediğimizi daha önce söylemiştik. Gülmenin ne kadar zor bir iş olduğunu bilmem bir daha söylememize gerek var mı? Buraya kadar yazdığımız tanımlamaları veya çözümlenmelerin bir özetini yapalım: "Gülünç, komedyanın özü olarak ele alınan, insanla ilgili bir kavramdır. Ancak insan ve onun hareketleri gülünç görülebilir. Hayvan ya da cansız şeylerin gülünç görünmesi insan davranışlarını anımsattığı ölçüde söz konusu olabilir. İnsanın gülünçlüğü durumunun önemsiz, kişiliğinin güçsüzlüğünden ortaya çıkar. Böyle bir insan ya kendi karakterinden doğan ya da rastlantılar hazırladığı yanılgı ile gülünç duruma düşebilir. Fakat bu yanılgının ya da kusurun yüzeysel ve hafif olması gereklidir. Böyle bir yanılgıdan meydana gelen gülünç durum uyumsuzluk, aykırılık, karşıtlık ya da çelişki olarak görülebilir. Bu uyumsuzluklar ya gülen kişinin değer ve ölçütlerinde (standart) ya da mantık ve gerçekte oluşur. Mantık ve gerçekte aykırılık gösteren gülünçte absürt nitelik ağır basar. Öte yandan gülme de birkaç ruh durumunu yansıtır. Ümit ettiğinin aksi ve daha önemsizi ile karşılaşan gözlemcinin aldanması, beklediğinin çok aykırısını gören ya da işitenin şaşırması; kendi ölçülerinden daha değersizini görenin üstünlük duygusu; bastırılmış, itilmiş istek ve duyguların açığa vurulmasından ileri gelen bilinçaltı doyumları gibi kişisel ve bireysel duygu ve doyumları içerir gülme aynı zamanda toplum ölçü ve değerlerinin dışına çıkmış olan bireyi cezalandıran ortak bir toplumsal hareket niteliği de taşır. Bu bakımdan gülmede akıl ve eleştiri egemendir. Gülen kişinin duygusuzluğunu içerdiğinden -kalbin bir anlık susmasıdır da denilebilir."⁶¹

⁵⁹ (Aktaran) Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s.14; Griegg, *Theories of Laughter and Comedy*, s. 249.

⁶⁰ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 14.

⁶¹ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, ss. 20-21.

Gülme üzerine kapsamlı ve geniş bir çalışma yapan John Morreall “Gülmeyi Ciddiye Almak” adlı kitabında, gülmeyi üç başlık altında topluyor. Üstünlük Kuramı, Uyumsuzluk Kuramı ve Rahatlama Kuramı. Ve kitabında bu üç kuramı geniş bir biçimde, birçok düşünür ve yazarın değerli görüşleri ile desteklendirerek tanımlamalar yapmaktadır. Bizim için de önemli olan bu üç başlık, “Orta Oyununda Komik” adlı bölümümüzde sıkça kullanılacaktır.⁶²

Ayrıca; Söz Komiği, Durum Komiği ve Hareket Komiği de bir sonraki bölümünde açıklamaları ve örnekleri ile sıkça değerlendirilecektir.

1.2. KOMİĞİN TÜRLERİ

Komiğin dışavurumlarda gösterdiği bol çeşitlilik, yaşamdaki çeşitlilikten kaynaklanır. Tabii ki, sanatçının konumu da çok önemlidir. Sanatçının toplumsal, ideolojik ve estetik konumuyla da ilintilidir. Komiğin yaşamda çok büyük ve önemli bir yeri rolü olduğu vurgulamak gerekmektedir. İnsanın güldüğü şeye ve o güldüğü şeye nasıl güldüğü, onun manevi özünü ortaya koyar. Gülemeyen bir insan manevi açıdan yoksun demektir. “*Gülmece komiğin en genel ve yaygın bir dışa-vurumudur. Ne yergi ve yanılısama (parodie), ne ince alay (ironie), kaba güldürü (farce), karikatür, ne gülünç abartı (charge) ve komedy gülmecesiz olanıktır.*”⁶³ Avner Ziss’in saydığı, yergi, yanılısama, ironi, kaba güldürü, karikatür, komedy vb. gibi türlerin küçük tanımını yapmaya çalışacağız. Komiğin türlerini çözümlenmeye hemen hemen hepsini içine alan, onları kapsayan komedy ile başlamak çok doğru olacaktır.

Sevinç Sokullu kitabında; “*Çağdaş düşünceye göre komedy aydın ve uygar bir bakış açısının egemen olduğu sanat türüdür.*”⁶⁴ Bilindiği gibi komedy kelime anlamı olarak cümbüş, curcuna anlamına gelir. Komedy'ya ilk tanımı Aristoteles Poetika adlı kitabında getirir; “*Komedy, ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla birlikte komedy, her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine, gülünç olanı taklit eder; bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü gülünç olanın özü, soylu olmayışa ve kusura dayanır. Fakat bu kusur, hiçbir acılı, hiçbir zararlı etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmasıyla birlikte, aslı acı veren bir ifadesi yoktur.*”⁶⁵

Aristoteles'ten sonra birçok tanım daha getirilmiştir. Roma tiyatrosunda komedy üzerine birçok yazar vardır. Bunların başında Plautus, Terentius, Cicero, Quintillian gelir. Bu yazarların düşünceleri de; tragedya ve komedy kişileri (oyun kişileri) arasında fark olmalıdır. “*Cicero komedyaya uygun tipleri de şöyle sıralar;*

⁶² John Morreall, *Gülmeyi Ciddiye Almak*, (Çev: Kubilay Aysevener), Şenay Soyer, İris Yayınları, İstanbul 1997.

⁶³ Avner Ziss, *Estetik*, Çeviren: Yakup Şahan, De Yayınları, İstanbul 1984, s. 223.

⁶⁴ Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997, s. 9.

⁶⁵ Aristoteles, *Poetika*, Remzi Kitabevi, (Çev: İsmail Tunalı), İstanbul 1995, s. 20.

huysuzlar, ev hanımları, kuşkulular, böbürleneler ve budalalar... Cicero komedyayı şöyle betimler: Komedy güncel yaşamın yansıması törelerin görünüşü gerçeğin aynasıdır.”⁶⁶

Roma dönemi yazarlarından Horatius, Şiir ve Dram sanatı üzerine yazdığı -De Arte Poetica- adlı yapıtını inceleyen Sevinç Sokullu kitabında onun düşüncelerini şöyle aktarıyor:“*Karakterlerin hayattan alınmış olmasına ve oyuncuların aktarmaya çalıştıkları heyecanları duyarak oynamasına önem verir. Sanatın; hayatın taklidi olduğunu savunur.*”⁶⁷

Daha sonra gelen Reneissance dönemi de antik kaynaklara yönelmiştir. Latin ve Grek düşünürlerinin kuramlarını yeniden yorumlamışlardır. “*16.yüzyıl komedy anlayışını şöyle özetleyebiliriz: Aristoteles’ten beri gelen klasik tanım sürmektedir. Ayrıca komedy, hitabet sanatı ve tragedya ile karşılaştırılarak sınırları, nitelikleri kesinlikle belirtilir. Yergiden ayrıcalığı gösterilir. Komedyanın gerçeğe ayna tutması, tipik insan zaafını gülünçleştirerek eğilimleri istidatları ve töreyi sergilemesi vurgulanır. Eğlendirici ve eğitici niteliği yanı sıra hayatı iyileştirici bir etkide bulunduğuna işaretle komedyanın işlevi biraz daha önemsenmiş olmaktadır.*”⁶⁸

Gerçi bu yüzyıla kadar komedyanın niteliğine yönelik incelemeler yerine, daha çok diline ve az da olsa işlerine yönelik incelemeler yapılmıştır. Ta ki 17.yüzyılda İngiltere de Ben Johnson'a kadar. Ben Johnson, komedyanın niteliğine yönelik incelemeler yapmıştır. Johnson'dan sonra Sir Philip Sidney, Tragedya nasıl hayranlık duygusu uyandırıyor, komedyada izleyenlere zevk vermelidir, der; “*Kahkaha doğaya aykırı çarpıklıklara, çirkinliklere bozukluklara yöneliktir. Oysa komedy, hayatın günlük, sıradan kusurlarını ele alır. Onları gülünçleştirerek bize gösterir. Böylece kendimizde bulunduğu halde fark edemediğimiz zaafı tanımamıza ve düzeltmemize olanak hazırlar.*”⁶⁹

Yine İngiliz olan ve eleştirmenliğin babası sayılan John Dryden, oyunların konuşma örgüsü olan ironi üzerinde durur. Ayrıca komedy ve farsın arasındaki farkları araştırır. Şimdi komedy üzerine görüşlerine başvuralım, (fars hakkındaki görüşlerini ve komedy-fars farklarını ileri bölümlerde inceleyeceğiz.) “*Komedy aşağı kişileri konu edinirse de doğal olan hareket ve karakterleri temsil eder. Dünyanın her tarafından rastlanabilecek mizaçları, maceraları, niyetleri yani insanlığın ortak kusurlarını gülünçleştirir*”⁷⁰

Daha birçok düşünür ve tiyatro adamı, komedy üzerine çalışıp, düşünüp kitaplar, makaleler yazmışlardır. Şimdi 17.yüzyılda Fransa'da yaşanan Moliere'e biraz

⁶⁶ Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1998. s. 60.

⁶⁷ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 41.

⁶⁸ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 46.

⁶⁹ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 47.

⁷⁰ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 49.

göz atalım. “Moliere'e göre komedyanın büyüğü şu yoldadır: Halkın çoğunluğunu kusurlarının betimlenmesi kadar uyaran başka şey yoktur. Böyle kişileri en çok etkileyen şey kusurlarını dünyanın gözü önünde sergilemektir. Eleştiriye alaydan daha kolay katlanılır. İnsanlar, kötü gösterilmeye aldırılmazlar da gülünç gözükmeye dayanamazlar.”⁷¹

Moliere'in bu düşüncelerini ispatlayan olaylar olmuştur. Bunlardan biri, Moliere'in oyunlarının bir çağın ilk oynandığı yıllarda, prömiyerlerinden sonra yasaklanmasıdır. Avner Ziss bu olayların birini şöyle aktarıyor: “Tartüffe 'ün oynanması yasaklandıktan sonra, Moliere Fransa kralına şöyle der: Kendilerini gizleyen Tartüffe'lar Majesteleri nezdinde başışlanmak ustalığını gösterdiler; sonunda asıllar kopyayı ortadan kaldırdı.”⁷²

Moliere'i komedya kısmında inceleyip aktardık ama kendisi komedya'nın bir türü diyebileceğimiz -yergi- ustasıdır. Yergi bölümünde Moliere'e tekrar döneceğiz.

Moliere'den sonra 18.yüzyılda İtalya'da Carlo Goldoni, yine 18.yüzyılda İngiltere'de Denis Diderot, Almanya'da Ge.Lessing, romantizmin kuramcılarında Friedrich Von Schlegel, 19.yüzyılda İngiltere'de William Harlitt, daha önce sıkça söz ettiğimiz Fransız Henri Bergson ve daha birçokları komedya üstüne yazmışlar ve düşmüşlerdir. Bu birbirinden ünlü ve önemli yazarların arasından Meredith'in görüşlerine başvuralım. Meredith 19.yüzyılda bilimsel gelişmelerle birlikte ortaya çıkan materyalizm'in egemenliğine karşı çıkmıştır.

“Meredith,19. yüzyılı saran makineleşmeye, bilim ve tekniğin insan yaşamı üstüne olumsuz etkisine karşı komedya'yı bir panzehir gibi karşılayan iki yazardan biridir.”⁷³

Diğer yazarda Henri Bergson'dur. “Meredith'e göre bilimsel kuramlar hayatı açıklamaz, bulandırır; komedya ise bize hayata olduğu gibi bakmayı, uzlaşmayı ve namuslu olmayı öğretir. Böylece komedi ruhu bizim ortak anlayışımızdan hareketle bireysel yüzümüzü gösterir; elinde sopa duygusallığımızı ve bencilliğimizi gözetler, ikiyüzlülüğümüzü, yapay duygularımızı ortaya çıkarır. (Wyly sypher, Comedy, (önsöz) s 4) Ancak komik bakış ile insan kendini tartar, dünyadaki ödev ve haklarını gözden geçirir. Ve ancak komedya ile sevdiğim imizdeki gülüncü olduğu kadar sevdiğimiz gözlerde kendi gülünçlüğümüzü de görebiliriz. Bundan dolayı duygusuzlaşan dünyamızda komedi ruhu **son uygarlaştırıcıdır**, kahkaha en iyi eleştirici ona hedef olmaktan kaçınmak ise kültürleşme yolunda bir adımdır.”⁷⁴

⁷¹ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 52.

⁷² Avner Ziss, *Estetik*, s. 228.

⁷³ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 58.

⁷⁴ (Aktaran) Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 58; Meredith, “As Essay on Comedy”, s. 78

Son uygarlaştırıcı olan komedi ruhu düşüncesi Bergson'da da kendini gösteriyor. Diğer bölümde sıkça düşüncelerine başvurduğumuz Bergson'a göre; “Komedyanın amacı kişisel nedenleri çözümlenmek değil genelliği gözetenek düzeltmek ve öğretmektir.”⁷⁵

Buraya kadar yazdığımız ve aktardığımız düşünceleri özetleyelim ve 20.yüzyılda komedyaya anlayışını aktaralım.”Görülüyor ki, klasik anlayıştan beri süregelen komedyanın yarar gözeten işlevselliği Bergson'la da yinelenmektedir. Fakat komedyanın sırf düşünceye, zekâya hitap ettiğini açık ve seçik Bergson söylemiştir. Onun kahkahada bireysel bir hazdan çok toplumsal ceza anlamı çıkarması ve gülüncün özünü oluşturan kusurları ahlaki almaktan çok topluma aykırılık olarak betimlemesi bu konuya getirdiği en önemli görüşler oluyor. On dokuzuncu yüzyıla kadar oldukça tutarlı olarak belli ortak noktalar çevresinde gelişen komedyaya anlayışı, yirminci yüzyılda çelişik görüşler sonucu bağdaşik görünümünü yitiriyor. Yirminci yüzyılda bilimsel ve teknolojik gelişmenin akıl almaz bir ivedilik kazanması, toplumsal düzen değişiklikleri ve iki dünya savaşı, ardından yeni bilinçlenmeleri ve uyanmaları getiriyor. Bilimsel, toplumsal ve siyasal devrimler yaşamı alt üst ediyor. Hem bireyci hem toplumcu görüşler güçleniyor. Umud ve umutsuzluk yan yana yaşıyor ve sanata yansıyor”⁷⁶

Yirminci yüzyılda komedyaya üstüne denemeler yazan Wyly Sypher komedyanın kişisel ve toplumsal yönünden çok evrensel bir yönünün olduğunu savunuyor. “Ona göre komedyaya, bilinçliliği ve eleştiriyi getirdiği için kişiyi aydınlatıyor, çevresini daha iyi görmesini ve kendi durumunu fark etmesini sağlıyor. Bu yüzden kişisel ve toplumsal güçlülüğü artıran bir Uygarlaştırıcı işlevini görüyor. Wyly Sypher ‘uyumsuz mantığı’ olarak gördüğü komedyanın çağımızda tragedyanın açıklayamadığı birçok durumda daha etkin ve anlamlı olduğu düşüncesindedir. Usdışı, anlamsız ve komik olan şeyler bugün insan yaşantısına her zamandan daha fazla karışmıştır. İnsanlık durumunun böylesine karışık, uzlaşmaz yöneltlerinde komik denetim daha iyi uygulanabilir ve daha yararlı olur. Sypher'e göre kendine gülemeyen toplumun sağlığı yerinde olmadığı gibi kendini denetleyemeyin, kendini nerede aşabileceğini göremeyen insana da sağduyulu denemez. Namuslu bir iç gözlem bir anlamda komik bir duygu yaratmalıdır. Böylesi bir bilinçlilik uygarlaşmanın işaretidir; bencillik yükünü hafifletir, egonun ateşini azaltır, bizi diğerlerine karşı duyarlı yapar. Bu yoldan-Meredith 'in tanımladığı-komik ruh uygarlaştırıcı bir etkinlik olan eleştirinin aracı olur. Bu eleştiride kültürün temelidir.”⁷⁷

Yirminci yüzyılda komik ve komedyaya üstüne çalışmalar yapmış birkaç isim Susan Langer, A.M.Kaul, Albert Cook, William Mc Collom, Northrop, J.L.Styan, Bernard Shaw, J.Feiblemann, Ernst Fischer... Hepsi birbirinden değerli bu isimler arasından bir kaçının düşüncelerine yer vermek istiyorum. Yirminci yüzyılda eski yüzyıllara oranla komedyaya anlayışı çok fazla değişime uğramıştır. Doğal olarak

⁷⁵Bergson, *Gülme, Komığın Anlamı Üzerine Bir İnceleme*, s. 104.

⁷⁶Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 61.

⁷⁷Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, ss. 63-64.

komedyayı anlayışının değişime uğramıştır. Doğal olarak komedyayı anlayışının değişmesi gibi komik anlayışı da değişmiştir.

Prof.Dr.J.L.Styan, *The Dark Comedy* adlı yapıtında “iyi komedi oyununun ölçütü kahkaha değildir” tezini savunuyor.“*Prof.Dr.Styan ,kitabında, Hazlitt'den Meredith'e, Bergson'dan Freud'a değin yapılan komedyayı tanımlarının hiç birisinin çağdaş komedyayı çözümlenmekte yeterli olmadığını ileri sürüyor. Styan'a göre komedyayı ölçütünün kahkaha uyandırmasına bağlanması her zaman geçerli olmayan bir görüştür. Shakespeare'den başlayıp Moliere üzerinden, Çehov, Pirandello, Anouilh, Brecht ve Beckett'e kadar uzanan çizgide ki oyunlar bizi kahkaha ile güldürmez. Komedyanın kullandığı doğalcı olmayan yöntem ile yapay durum ve karakterlerin yazara son derece özgürlük sağladığı doğrudur. Komik yöntemin heyecansız bir tavır yaratmasında yararlıdır. Fakat önemli olan husus gülsek de gülmesek de komik tavrın her oyunda bulunabileceği gerçeğidir.*”⁷⁸

Prof.Dr.Styan, Pirandello'nun “*L Vmarissimo*” adlı makalesinin kendi düşünceleri için iyi bir kanıt olduğunu söylüyor.“*Pirandello bu makalesinde ciddi konular için dahi komik tavrın çok yararlı ve esnek bir kullanışa sahip olduğunu ileri sürmüştü. Çünkü bu esnek yapının modern sahnenin gereksindiği niteliklere çok uygun bir ortam olduğu düşüncesindeydi. Pirandello, komik bakış açısının seyirci üzerinde etkili bir denetim kurabilecek güçlü bir öğe olduğunu ileri sürerek yeni kullanışa dikkati çeker.*”⁷⁹ Styan'ın bu makale hakkındaki yorumlarını S.Sokullu şöyle aktarıyor: “*Çünkü komik bakış açısı, oyunun seyircinin zihninde oluşmasına katkıda bulunan bir düzelticidir. Styan'a göre yazarın gözlemi ne kadar keskin, uzak açısı ne kadar sağlıklı ise eser duygusal gerçeğe o kadar yakınlaşır ve eserin sahnelenişi o kadar başarılı olur. Hayatın çelişkilerini verebilmek için çağdaş yazar, tiyatrodaki illüzyon ve konvansiyonu tazeleyerek seyircinin oyuna katılsa bile uzakta kalmasını gözleyecektir; seyircinin tiyatro yaşantısında 'bir yana ait olma'nın rahatlatıcı duygusuna kendini koyvermesine izin vermeyecektir. Bir kahkaha ile bizi kurtarıp bir başkası ile kandırarak bizi gevşetmeyecektir.*”⁸⁰

Sevinç Sokullu, Styan'ın düşüncelerini şöyle özetliyor: Modern yazar seyircisi sarsmak, rahatsız ve kararsız bir duruma sokmak ve böylece inançlarını yeniden denetlemesini sağlamak için komik tavrı bir yöntem olarak kullanmaktadır.

Son olarak ünlü estetikçilerden biri olan Ernst Fhscher'in komik ve komedyayı üstüne söylediklerine kısaca bir göz atalım. “Sanatın Gerekliliği” adlı yapıtının, ‘Sanatın Yitirilmesi ve Bulunması’ bölümünde şöyle yazıyor; “*İnsanın ilk toplu yaşama döneminde doğanın gizli gücüne karşı insanın en büyük silahıydı sanat. Sanat, başlangıcında, hemen hemen din ve bilimle aynı şeydi. İkinci gelişme döneminde iş*

⁷⁸ (Aktaran) Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 74. J.L.Styan, *The Dark Comedy*, Cambridge University Press, 1968, ss. 43-46-47

⁷⁹ (Aktaran) Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, ss. 74-75. Styan, *The Dark Comedy*,

⁸⁰ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 75.

bölümü, sınıf ayrımı ve her türlü toplumsal çatışmanın ortaya çıkması döneminde sanat bu çatışmaların niteliğini tanıyarak değişik bir gerçekliğin ne olabileceğini sezmenin, insanların ortak noktaları arasında köprü kurarak bireyi yalnızlıktan kurtarmanın başlıca yolu oldu. Sınıf çatışmasının daha da yoğunlaştığı günümüzün burjuva düzeninde sanat toplumsal düşüncelerden kapma, bireyi kendi umutsuz yabancılaştırmasına doğru daha çok itme, güçsüz bir bencilliği kışkırtma ve gerçekliği, yanlış tanrıların büyü törenleriyle dolu aldatıcı bir efsaneye dönüştürme eğilimindedir. Günümüzün toplumcu düzeninde ise sanat belirli toplumsal gereklere uyma, açık seçik bir aydınlanma ve düşünme yayma aracı olma eğilimini göstermektedir. Ama üçüncü bir döneme bireyle toplumun çatışmadığı, sınıfsız bir toplumun var olduğu bir döneme varıldığında, sanatın başlıca görevi ne büyü ne de toplumu aydınlatma olacaktır.”⁸¹

Fischer, geçmişte komedyanın sadece bir eleştiri türü olduğunu ama gelecekte egemen bir sanat türü olacağına inanıyor. "...başlıca görevi toplumun çözümlemek ve eleştirmek olan romanın yanı sıra, toplumsal gerçekliği destekleyen bir tür olan epik yeniden canlanacaktır. Tragedya hiç kuşkusuz varlığını sürdürecektir. Çünkü her türlü toplumun hatta sınıfsız bir toplumun bile gelişmesi çelişme ve çatışma olmadan düşünülemez, çünkü insandaki karanlık, kan ve ölüm tutkusu belki de hiç yok edilemez. Bugün sanatta garip ve aykırılığa olan düşkünlüğümüz yalnızca çağdaş hayatta korkunçla gülüncün yan yana gelişinin bir sonucu olamaz; bu belki de komedyanın yeniden doğacağına bir belirtisidir. Bugüne değin komedya genellikle eleştiri demektir, yıkıcı kahkaha, ya da, Marx'ın dediği gibi "sevinçli bir vedalaşmaydı geçmişle" uzak bir gelecekte, komedya, egemen insanın hayatını özgürlüğünü sevincini ve canlılığını yansıtabilir.”⁸²

Fischer'in "uzak bir gelecekte, komedya, egemen insanın hayatını, özgürlüğünü, sevincini ve canlılığını yansıtabilir" cümlesindeki "uzak bir gelecek" neden bugün olmasın? "Belki de güldürü insanın özgürlüğüne kavuşmasını dile getirmeye en elverişli bir tür olacaktır.”⁸³

⁸¹ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, (Çev: Cevat Çapan), Payel Yayınları, İstanbul 1995, s. 215.

⁸² Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, s. 216.

⁸³ Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, s. 218.

Evet, “Uzak bir gelecek”, neden bugün olmasın diyor ve şimdiye kadar yazdıklarımızın ve aktardıklarımızın kısa bir özetini yapmaya çalışalım.⁸⁴

İlk kez Aristoteles'in tanımladığı ve ortalamadan aşağı olan insanların taklit edildiği komedyaya zamanla çok büyük değişikliklere uğramıştır. Ortalamadan aşağı olan soylu olmayanın bir kısmıydı. Ayrıca soylu olmayan davranışların taklidiydi. Böylece; soyluluğun tiyatrosu olan tragedyaya karşı komedyaya halkın tiyatrosu olmuştur. Aristoteles'in bu tanımının çok dar sınırları vardır. Eski komedyanın en büyük temsilcisi Aristophanes'in oyunları bu dar tanımlamanın çok dışına çıkıyor. Daha sonra Latin Kuramcıları, (Cicero, Horatius) komedyanın gerçekçiliği üzerinde duruyorlar. Komedyadan hem eğlendiricilik hem de eğiticilik beklerler.

Ortaçağda komedyaya, geleneksel seyirlik halk oyunlarında, ayrıca gizem ve ibret oyunlarının sahnelerinde var olmuştur. Ortaçağda komedyaya üzerinde duran ilk araştırmacılarından biri Donatus'tur. Komedyayı; “*toplumsal ve kişisel görenek ve gelenekleri işleyen tür*” olarak kabul eder. Minturna'ya göre; komedyaya, kişide hoş ve insani duygular bırakır. Kısaca ortaçağ eski kuramcılarının izindedir. Latin komedyaya anlayışı bu şekilde Renaissance kuramcılarında ulaşır.

Rönesansda komedyaya anlayışına hümanist düşünce akımı egemendir. “*Yeniden doğuş*” anlamına gelen kelime karşılığı zaten her şeyi açıklamaktadır.

On yedinci yüzyılda Ben Johnson ile komedyaya anlayışı yeni bir açı kazanır; komedyaya aynası gerçeği yansıtmakla yetinmemeli aynı zamanda yaşamın yorumunu da içermelidir. Yine bu yüzyılda da komedyayı öteki gülünç türlerden ayırma eğilimi görülür. Yüzyılın en büyük yazarlarından Moliere, ancak komedyaya olayının insanı kötülükten çekindireceğine, davranışlarını düzeltmeye yöneteceğine inanır.

On sekizinci yüzyıla kadar komedyaya gülmesinin kusurları düzeltereği kanısı yaygındı. Romantiklerle komedyaya anlayışına yeni bir renk gelmiştir. En önemli gelişme şudur; Komedyayı ayrı bir tür olarak kullanmak yerine yaşam içinde bir öge olarak almayı ve acıklının yanında gülüncü betimlemeyi yeğliyorlardı. Yine on sekizinci yüzyılda, Fransa'da burjuvazi dünya görüşünün bir yansıması olarak acıklı komedyaya biçimi yer almıştır.

On dokuzuncu yüzyılda, Rusya'da çarlık yönetimine karşı, gerçekçi komedyaya anlayışı ortaya çıkmıştır. (Gogol). Bu yüzyılda endüstri (sanayi) devrimi ve teknolojik

⁸⁴ Bkz. Aristoteles, *Poetika*, Remzi Kitabevi, (Çev: İsmail Tunalı), İstanbul 1995, Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997, Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1998, Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi cilt: 1-2*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1985, Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995, Aziz Çalışlar, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1993, Aziz Çalışlar, *Tiyatronun Abc'si*, Simavi Yayınları, İstanbul 1993.

gelişmeler toplum yapısını ve insan yaşamını hızla değiştiriyor. İnsanın makinenin bir uzantısı olmaya başlaması, aynı zamanda maddesel değerlerin tutkuları körüklemesi, bencilliği arttırması bu değişimlerin sonucudur. Bu yüzyılda Meredith'in görüşleri ön plandadır. Son uygarlaştırıcı olan komedyaya, yüzyılın sonunda Bergson komedyanın toplumsal yarara yönelik kahkaha üzerinde durur. Toplumsal yaşamı aksatacak her türlü katılıktan insan uzak durmalıdır. Canlı ve uyanık olmalıdır. Fransa'da daha çok bulvar komedyaları ve hafif komedyalar (scribe, feydau), İngiltere'de salon komedyaları (Wilde) ve düşünce oyunları tarzında (Shaw) İtalya'da, grotesk tiyatro biçimi ile yer alan (Pirandello) gibi yazarlar bu yüzyıla damgasını vurmuş kişilerdir.

Yirminci yüzyılda bütün düşüncelerin, felsefi görüşlerin ve sanat akımlarının yeniden ele alındığı, düşüncelerin kaynaklarına dönmeye çalışıldığı görülür. Yaşanılan iki büyük dünya savaşı ve diğer savaşlar, bilimsel ve teknolojik bulgu ve gelişmeler hem bireyi hem de toplum yaşamını derinden sarsar. Bu gidiş, bakışları komedyaya çevirir. Her düzen ve dünya görüşündeki sanatçılar ve düşünürler için komedyaya, çağı ve yaşamı en iyi yansıtacak, seyirciyi en iyi etkileyecek, bireyin özgürlüğüne kavuşmasını en iyi dile getirecek bir yol olur.

Freud'un ruhbilimsel çözümlenmeleri, Sypher'in kişiyi saplantılardan kurtarır düşüncesi, Langer'in ve kaul'un yaşamı sürdürme çabasında yanında bulunan en iyi silah komedyaya, düşünceleri, A.Cook, Mc Collom ve diğer eleştirciler de komedyanın insan mutluluğunun reçetesini verdiği ve sağduyuya yönelttiği düşünceleri.

Bu görüşler ne ilerici ne de tutucu anlamda dar toplumsal kalıplara girmeyen, insan yaşamı ve mutluluğu için asal gerçeği tartışan evrensel bir nitelik gösterirler. 20.yüzyılın Avangart Tiyatrosu (gerçeküstü tiyatro, saçma tiyatrosu, anti tiyatro,) Komedyayı "*İnsanlık halinin karikatürleşmesi*" olarak traji-komedyaya biçiminde ele alır. (Jarry, Lonesco, Pinter, Frisch, Dürrenmatt gibi) "*Komedyaya hakkında bugüne dek neler söylenmiş olursa olsun, komedyanın gerçek işlevi sahnede yaşamı yaşanmaya değer görmemize yardım etmesidir.*"⁸⁵

Güldürüyü daha doğrusu tiyatrodaki güldürüyü, 3 (üç) ana kategoriye ayırabiliriz. Bunlar;

1-Komedyaya

2-Fars

3-Melodram

⁸⁵ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 87.

Ancak Komedyanın da alt türleri vardır. Sırasıyla bu alt türlerin tanımını yapmaya çalışalım.⁸⁶

KOMEDYA

1 – Ciddi Komedyası

Ciddi komedyası bir tezle karşımıza çıkar. Böyle bir komedyada yazarın yaşama bakışında bir yorum bulunur. Böyle komedyalar genellikle mutlu son ile bitmez. Seyirciyi düşündürecek bir aşamada bırakır; seyirciyi, bundan sonra ne olmalı, nasıl davranmalı ne yapmalı, sorularının yanıtını ararken tiyatrodan çıkmalı bu tür komedyalarda sorun, kişilerin karakter özelliklerinden kaynaklanır. Bu tür komedyalarda amaç güldürmekten çok gülümseterek düşündürmektir. Bu tür komedyaya en iyi örnek, Henrik İbsen'in "*Nora bir bebek evi*" adlı oyunudur. Ayrıca George Bernard Shaw ve Pirardello bu tür komedyalar yazan büyük yazarlardır.

2 – Kahramanlık Komedyası

Biraz tragedyayı andırır. Bu tür komedyalarda bütün oyun kişileri tek bir kahramanın ardından sürüklenip giderler. Bu kahraman serüvenin merkezinde bulunur. Abartılmış ve idealleştirilmiş bir oyun kişisidir. Komik durumlara düşmesine karşın, bunu, kendine güldürmeden atlatmasını bilir. Edmond Rostand'ın "*Cyrano de Bergerac*" adlı oyunu bu türün en iyi örneklerinden biridir.

3 – Romantik Komedyası

Geçmişe dönük ve hayalci bir komedyası türüdür. Geçmiş ya da uzaklarda kalmış güncellerden hareketle bir özlemi dile getirir. Bugünden, eskiye ülküleştirilmiş bir yaşama kaçış vardır. Şövalyelik hikâyelerini işler. Bu türün en büyük ustası Shakespeare'dir. Yazarın birçok komedyası bu türün iyi örneklerindedir. Ayrıca Jean Giraudoux'nun "*Amphitryon 38*" adlı oyunu bu türde yazılmış bir oyundur.

4 – Töre ve Karakter Komedyası

Her yönden en etkin ve bütünleşmiş komedyası türüdür. Dolantı komedyasının dış'ın komiğini işleyen, sahneye bağlı hünerlere daha çok yer veren niteliğine karşı töre ve karakter komedyası insan tavır ve alışkanlığına eğilir. Niyazi Akı'nın, "On Dokuzuncu Yüzyılda Türk Tiyatrosu Tarihi", adlı yapıtında dediği gibi, insana bir devir

⁸⁶ Bkz. Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997, Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1998, Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi cilt: 1-2*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1985, Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995.

bir çevre, bir sınıf, bir yaşayış tarzı arasından bakar. Komik öge, o anda içinde bulunulan durumlardan değil oyun kişinin, kişisel özelliklerinden kaynaklanır. Bu tür komedyalar birey ve toplum taşlamasını, zaman zaman da eleştirisini amaçlar. Bu türün en önemli temsilcisi elbette ki, Moliere'dir. Onun ardından Gogol gelir. Moliere'in cimri karakteri Harpapon bu türe iyi bir örnektir.

5 – İçli Komedyası

İçli komedyası çok naif (çocuksu) ve kalın çizgilidir. Bu tür komedyaların çoğunda birbirini seven bir kızla bir oğlan vardır. Önlerinde çeşitli engeller vardır. Seyirciyi hem ağlatan hem güldüren bir özelliği vardır.

6 – Dolantı Komedyası

Entrika komedyası olarak da bilinen bu türde komik öge, ustalıklı birbirine bağlanmış durumlardan ve hareketlerden sağlanır. Aksiyon, çeşitli dolantılarla ilerler. Odak noktası kişilerin üzerinde değil, kişilerin çevirdiği dolaplardadır. Dolantı komedyasında, şaşırtma, yanıltma ve rastlantı çok önemlidir. Olaylar dizisinde yanlış anlamalar ve krizler her an gevşeyecek ve çözülecek gibi görünürken düğün gittikçe sıklaşır. Plautus, Moliere, Shakespeare'nin ve Gogol'un oyunlarında da sıkça rastlanır.

Komedyanın belli başlı alt türlerini böyle sıraladıktan sonra, iki ana gülmece türü olan Fars ve Melodram'ı inceleyelim.

FARS

*"Fars; komedyası, tragedya, melodram olarak belirlenen dört temel türden biri ve ilkidir. Güldürerek zevk vermesi bakımından komedyası ile benzerlik göstermesine rağmen yapısı malzemesi ve amacı bakımından komedyadan çok farklı ve özgün bir türdür."*⁸⁷

Fars sahne üzerinde olgunlaşıp, oyuncuda yoğunlaştığı için tiyatroyu özü olarak görülmüştür.

"Komedyası sanatı güldürme ile düşündürme işlevlerini bir arada yerine getirdiği, eğlenceli olanla ciddi olanı dengelediği zaman en başarılı ürünlerini vermiştir. Yalnızca güldürmeyi hedefleyen, seyirciyi bu yönde kışkırtan oyunlara fars denilmiştir. Farlarda gülme; düşme, yuvarlanma, vurma, kırma, dayak atma gibi devinimi bol hareketlerle, kaba şaka, teklifsiz alay, cinsel ima gibi kolay tepki alan konuşmalarla üretilir. Durum çarpıtılmış, gerçeklerle ilintisi en aza indirgenmiştir. Kişiler yalnızca devinimi gerçekleştirmekle görevlendirilmişlerdir. Davranışların ruhsal ya da moral boyutu yoktur. Seyircinin bastırılmış isteklerine yanıt verdiği ölçüde ondan içgüdüsel tepki olan

⁸⁷ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s. 90.

onu gülererek rahatlatan fars, komedyanın en alt sınırında yer almakla, hatta kendine özgü bir tür sayılmakla beraber, en ciddi komedyalarda bile farsın güldürme hünerlerinden yararlanıldığı bir gerçektir.”⁸⁸

Sevda Şener'in sözünü ettiği “en ciddi komedyalarda bile farsın güldürme hünerlerinden yararlanıldığı” düşüncesini Özdemir Nutku'da şöyle açıklıyor. “*Fars genelde sanıldığı gibi, dengesiz bir tür değildir. Öyle farstar vardır ki, güldürülerin en başında gelir. Örneğin, George Bernard Shaw'un komik ve ciddi oyunlarının birçoğunda deha aşamasına yükselen fars öğeleri görülür.*”⁸⁹

Son olarak Sevinç Sokullu'nun şu görüşlere ile Fars'ı kapatıp Melodram'ı aktaralım; “*Fars kaçış sanatıdır. Yalnız toplum sorunlarından değil, moral sorumluluktan, bilincin baskısından da kaçır... Özetle, Fars'ın güldürüsü reflekslere yöneliktir. İçgüdüsel istek ve doyumlara cevap veren işlevi ile temelde eğlendirici, oyalayıcı ve gevşeticidir. Toplumsal buyruk ve zorluklardan kaçarak yaşamı sürdürme güdüsüne hizmet eder.*”⁹⁰

MELODRAM

(Özdemir Nutku'nun, Dram Sanatı adlı kitabından özetle aktarılmıştır.)⁹¹

Fars gülünecek olayları abartırken, Melodram duygusal olanı abartır. Fars'ın amacı eğlendirmekse, Melodram'ınki duygulandırmaktır. Melodram'ın Fars'a benzeyen bir yanı, olay üstüne olayın yığılmasıdır. Melodram, romantik ve ahlaksal ölçüler içinde çetrefil bir olay dizisiyle ortaya çıkarılmış bir türdür. Melodramın heyecan verici yanı, adalet ve özgürlük düşüncesini vurgulamasıdır. Bunun için de bu tür oyunlarda, durumlar üst üste, olaylar art arda sıralanır. Oyun kişileri birer kalıptırlar. Dramatik gelişim içinde hiçbir değişikliğe uğramazlar; başta neyseler sonda da öyledirler... Olay dizisi içinde herkes hak ettiğini alır; iyiler ödüllendirilir, kötüler ise cezalandırılır. Oyunun kahramanı idealleştirilmiş, iyiyi temsil eden bir kişidir. Birçok engel, acı, eziyet ve haksızlık onu yıldırılmaz. Amacına ulaşmak için çabalar ve sonunda istediğini elde eder... Modern melodram, yüzeyde bir gerçekliği kapsar, Aksiyon, dekor ve kişiler gerçekte olabilecek bir olayı sığ ve yüzeyde ele alır.

William Gilette'nin Sherlock Halmes, John Steinbeck'in fareler ve insanlar melodram türünde oyunlardır.

⁸⁸ Sevda Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 138

⁸⁹ Nutku, *Dram Sanatı*, s.72

⁹⁰ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, ss. 91-92.

⁹¹ Bkz. Nutku, *Dram Sanatı*.

Komedyanın ve komiğin türlerine kitaplarda genellikle, yukarıda saydığımız başlıklar altında rastlarız. Yergi, İnce Alay ve İroniye bir tür olarak değil de yardımcı birer alt tür olarak bakılır. Şimdi bunlardan biraz kısaca bahsetmek istiyorum.

YERĞİ, İNCE ALAY, İRONİ

Gülmecenin hayatımızda büyük bir yeri ve önemi vardır. Gülmeyi ve gülmenin özünü birinci bölümümüzde anlatmaya çalıştık. Şimdi de komiğin önemli biçimlerinden yergi, ince alay ve ironiye bir göz atalım.

“Gülmece yanında ince-alay da komiğin önemli bir biçimidir. Schapenhaure şöyle diyordu: Eğer gülmece şakaların ardındaki ciddi ile ayırt ediliyorsa, ince-alay da ciddinin gizlendiği bir alay olarak ortaya çıkar... Yaşamın komik yanları büyük bir çeşitlilik gösterir. Eksikleri, kusurları eleştirmek için yalnız ince alaya ve gülmeceye başvurmayız. Eskimiş olgularla savaşmak, insanlık düşmanıya kapışmak için komiğin bir silaha dönüştüğü bir yerde o da yergi biçimine bürünür.”⁹² Diyor ve şöyle devam ediyordu; “Yergi terimini burada genel estetik anlamında kullanıyoruz; sanatın çeşitli dallarında bol bol kullanılan gerçeğe ilintili çok belli bir sanatsal tasarım ilkesini gösteriyoruz onunla...”⁹³

Avner Ziss, “Yergi” terimini yardımcı bir öge olarak değil, bir estetik terimi olarak kullanıyor. Onun yergi hakkında söyledikleri şöyledir; *“Korkunç, acımasız, sonunda sert bir suçlamaya varan bir gülmedir yergi işte bu anlamda eleştirinin en son en kırıcı biçimi diye nitelenebilir. Gülünç abartma, şişirmeye ve kaba güldürüye komiğin öteki biçimlerinden daha çok başvurur yergi, eleştirel bir yargıyı, sert ve kahredici bir açıklıkla ve kesinlikle en iyi dile getirmeye elverişlidir bu yollar. Yergi; ilerici, toplumsal, ahlaksal ve estetik ideallere ters düşen her şeye karşı hoşgörüsüzdür... Yergi şununla belli eder kendini; o her zaman çağdaş yaşamdaki gerçek olaylara yöneliktir. Eğer yergi yazarı çağdaş yaşam içinde rastlanılmayan ya da önemsiz olayları kınamakla yetinirse, çok olasılıkla, kendi yapıtı da, bir meslektaşınca maskaraya çevrilmek tehlikesiyle karşı karşıyadır... Yerginin gerekliliği yaşamın kendisine de maskaraya çevrilmeye layık bir nesnenin varoluşundan doğmaz yalnızca, toplumdaki kötülükle savaşım durumunda olan toplumsal güçlerin niteliğiyle de belirlenmiştir. Yerginin hem nesnel hem de öznel nedenleri vardır; onun şiddeti kınanan olguların ta kökünden kokuşmuş olması kadar, zamanını doldurmuş her şeyi ortadan kaldırmak özleminde ki insanların moral sağlığından ileri gelir. Yergi bugün nasıl gerekli ise yarın da gerekli olacaktır.”⁹⁴*

Sevda Şener yergi için şöyle diyor; *“Komedyaya ciddileştikçe uzak açısını yitirmeye başlar, uzak açının yitirilmesine gülmenin eşlik ettiği oyunlar Yergi dediğimiz, aşağılayıcı karalayıcı oyunlardır. Yergi yazarı konusuna yansız yaklaşmaz: Amacı,*

⁹² Ziss, *Estetik*, s. 225.

⁹³ Ziss, *Estetik*, s. 226.

⁹⁴ Ziss, *Estetik*, ss. 226-227.

ayıplamak, küçük düşürmek suçlamak, saf dışı etmektir. Yergi zaafı değil, kötülüğü hedef aldığı için seyircinin de aynı tavrı benimsenmesi istenir. Yergi türü komedyadan ayrı tutulmakla beraber, topluma zararlı yanlışların hedef alındığı, taşlamanın ağır bastığı komedyalarda da yergi eğilimi görülür.”⁹⁵

Yergi ve Komedi arasındaki farkları Sevinç Sokullu şöyle sıralıyor; Yazar, amacına varmak için gerçekleri çarpıtır, özeleştiriyeye yer vermez der. “Komedyadan bir büyük ayrıcalığı ‘yansıtan ayna’ yerine ‘çarpıtan ayna’ oluşudur.”⁹⁶

Yergi’yi Avner Ziss’in düşünceleri ile noktalayalım; “... Yergi iki yanı da keskin bir silahtır. XVI. Yüzyılın ünlü hekimi Paracelse şöyle diyordu; Herşey hem ilaçtır hem zehir. Bir maddeyi ilaç ya da zehir yapmak, tek bir doza bağlıdır. Yergi için de durum değişmez. Öyleyse bu silahı da ihtiyatla diyeceğim, beceri ve ustalıkla kullanmak gerekir, Yergi, ideolojik amacına ancak, doğru bir şekilde yönlendirildiğinde erişir Yergi komedyası etkin ve saldırgan bir türdür...”⁹⁷

“Komedi” ve “Yergi” kadar önemli bir diğer kavram da” İronidir”. “İroninin temel özelliği gerçek ve görünüş söylenen ile söylenmek istenen arasındaki karşıtlığa dayanmasıdır... Bugün varoluşçu düşüncenin evren, toplumcu düşüncenin toplum yapısında gördüğü çelişkiler ironiyi yeniden çağdaş sanatın önemli bir aracı haline getirmiştir. Aslında, bir tutum, yaşamı felsefi düzeyde bir yorumlama tarzı olan ironi iki biçimde ortaya çıkar.

1.Sözlü İroni: Burada belli bir amaçla ironik konuşan biri vardır.

2.Durum İronisi: Burada olayların gelişimi ironik durumu yaratır.

İronide ayırdığımız üç asal öğeyi açıklayarak bu bölümlemeyi daha iyi anlatabiliriz. İroninin birinci öğesi ironiyi yaratan ile ilgilidir. Bu gerçek ile görünüş arasındaki karşıtlığa dayanır. İronik konuşan bir şeyi söyler görünürken bir başka karşıt şeyi kasteden kişidir. İkinci öğe bir kurbanın varlığıdır. Fakat durumu fark edemeyen bu kurbanın aldanışı gaflet düzeyinde olmalıdır. Üçüncü öğe, gözlemci ile ilgilidir. Gözlemci ya da seyirci tarafsız ya da uzak kalma halinde bulunmalıdır... ironi tiyatrosunun temel öğesidir. Tiyatro bir çeşit ironik konvansiyona dayanır... Gözlemci ya da seyirci açısından ironi üç duygu yaratır.

-Üstünlük duygusu

-Özgürlük

-Eğlence

⁹⁵ Şener, Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı, s. 137.

⁹⁶ Sokullu, Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, s. 105.

⁹⁷ Ziss, Estetik, s. 228.

Üstünlük duygusu görünüşün altındaki gerçeği bilmemizden, özgürlük ironinin sağladığı uzak açıdan, eğlence karşıtlığı kavramımızdaki hazdan doğar. İroni arı komedyanın bir ögesidir.”⁹⁸

Görüldüğü gibi yergi, ince-alay ve ironi komedyanın vazgeçilmez unsurlarıdır. Ayrıca hepsi kendine özgü kuralları ile apayrı türlerdir.

Son olarak Sevdâ Şener’in düşünceleri ile noktalayalım; “*Komedyada sanatında türler kesin çizgilerle birbirinden ayrılmış değildir. En başarılı komedyalar farklı türlerin özelliklerini bir arada barındıran dolantısı ustalıkta kurgulanmış, oyun kişilerinin karakterleri belirlenmiş, insanı toplumsal ilişkileri içinde ele alan güldürürken düşündüren oyunlardır. Komedyada dünyasında gerçeklikle fantezi doğallıkla, yapaylık yan yanadır. Komedyada sanatının değeri, yaşamın en zor ikilemini irdelemeyi göze almış olmasından ileri gelir. Çünkü komedyada, hem doğaya daha yakın, daha özgür, daha adil bir toplum yaratmayı amaçlar, hem de yerleşik sağlam değerleri yaşatmaya, düzeni korumaya çalışır. Kısacası komedyada hem devrimci, hem tutucudur; eskide de, yenide de, akılcı ve uygar olanı, insanca bir yaşama layık olanı arar. Bir yanda oyunun yapıntı dünyasında özgürlüğü tattırır. Bir yandan gerçek yaşamda mutluluğu sağlamak için nelerin değişmesi gerektiğini gösterir. Günümüzde geleneksel komedyada anlayışından uzaklaşıldığını, kara komedyada dediğimiz, yaşamın daha çetin ikilemlerine el atan yeni bir türün gelişip olgunlaştığını görürüz.”⁹⁹*

⁹⁸ Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, ss. 23-24-25.

⁹⁹ Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, ss. 142-143.

1.3. ORTA OYUNUNDA KOMİK

Komik kavramını iki ana başlık altında toplayabiliriz. Birincisi, daha çok sanat kuramcılarının ya da felsefe alanında çalışma yapanların üzerinde durduğu komik kuramları. İkincisi de daha çok tiyatro alanında kullanılan ve tiyatro kuramcılarının tanımladığı komik kuramları diye.

Birinci kuramı da kendi içinde üç alt başlık altında toplayabiliriz.

- 1.Üstünlük Kuramı
2. Uyumsuzluk Kuramı
3. Rahatlama Kuramı, (Daha Geniş Bilgi İçin)¹⁰⁰.

İkinci kuramı da yine üç alt başlık altında toplayabiliriz.

1. Söz Komiği
2. Hareket Komiği
3. Durum Komiği, (Daha Geniş Bilgi İçin).¹⁰¹

Biz bu üç kurama “Yabancılaştırma” terimi-kavramını da ekleyebiliriz. “Yabancılaştırma” kavramını “Orta Oyunu Tiplerinin Ferhan Şensoy Oyunlarına Yansıması” başlığı altında daha geniş olarak inceleyeceğiz.

Ayrıca Aslıhan Ünlü’nün Tiyatro Araştırmaları Dergisinde yayımlanan; “Şiddete Gülmek: Geleneksel Türk Tiyatrosunda Şiddet ve Mizah”,adlı makalesinde şiddet üzerinden komik durumları irdelemiştir. Biz bunu hareket komiği başlığı altında inceleyeceğiz.¹⁰²

Geleneksel tiyatromuzda söz komiği ve hareket komiği sıkça kullanılır. Çiğdem Kılıç’ın söz komiği üzerine yazdığı “Ortaoyunu ve Karagöz Metinlerinde Kullanılan İlençler, Sitem Sözlere, Aşağılamalar” adlı makalesinden söz komiği bölümünde sıkça

¹⁰⁰ John Morreall, *Gülmeyi Ciddiye Almak*, (Çev: Kubilay Aysevener), Şenay Soyer, İris Yayınları, İstanbul 1997, Sören Kierkegaard, *Kahkaha Benden Yana*, (Çev: Nedim Çatlı), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005, Barry Sandres, *Kahkahanın Zaferi*, (Çev: Kemal Atakay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, Sigmund Freud, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, (Çev: Emre Kapkın), Payel Yayınevi, İstanbul 2003, Henri Bergson, *Gülme, Komiğin Anlamı Üzerine Bir İnceleme*, (Çev: Yaşar Avunç), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995.

¹⁰¹ Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997, Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1998, Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi cilt: 1-2*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1985, Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995, Aziz Çalışlar, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1993, Aziz Çalışlar, *Tiyatronun Abc’si*, Simavi Yayınları, İstanbul 1993.

¹⁰² Aslıhan Ünlü, “Şiddete Gülmek: Geleneksel Türk Tiyatrosunda Şiddet ve Mizah”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı:24, 2007.

yararlanacağız.¹⁰³ Onun söz komiği ve hareket komiği üzerine söyledikleri önemlidir. “*Halkımızın eğlence yaşamında önemli bir yeri olan Ortaoyunu ve Karagöz, bir gösteri sanatı olarak gülmece / mizah anlayışımızı, kurgusuyla, hareket ve söz komiğiyle yüzyıllardır çok etkilemiştir. Özellikle Antik dönemden beri komedyada komik olanın temel kaynağı olan söz ve hareket komiğinin sağlanmasında temel bir öge olan bilerek yanlış anlamının yanında açık saçık sözlerin ve hareketlerin kullanımında kimi zaman erotik / pornografik yansımalar görülse de geleneksel tiyatromuzun oyun dilinde kullanılan küfürlerin, olumsuz sözlerin, sitemlerin, ilençlerin, aşağılamaların, söz komiğini oluşturmada önemli bir işlev yüklediğini hepimiz biliyoruz.*”¹⁰⁴

1.3.1. Hareket Komiği

Şimdi ilk olarak Geleneksel tiyatromuzun önemli komik unsurlarından biri olan Hareket Komiği ile başlayalım. Bu başlıkta Prof. Dr. Fikret Türkmen ve Yrd. Doç. Dr. Pınar Fedakâr’ın birlikte kaleme aldıkları ve milli folklor dergisinde yayımlanan; “*Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar*” adlı makalelerinden sıkça yararlanılmıştır.¹⁰⁵

Bilindiği üzere Geleneksel Türk Tiyatrosunda Komiğin özünü yani ana komiği “Söz Komiği” oluşturmaktadır. Hatta ona verilen şu ad; “Meydan-ı Sühan” yani “Söz Meydanı” boş yere değildir. Ama hareket komiği de söz komiğinin bir destekleyicisi durumdadır. Söz komiği ve hareket komiği Geleneksel Türk Tiyatrosunda en çok kullanılan mizahi unsurdur. Hareket komiğinde komik unsur, hareket ve eylemlerle gerçekleştirilen gülmedir. Hareket komiğinde esas olan; mekaniklik, yineleme, tersine çevirme, orantısızlık ve dalgınlıktır.

“*Hâlbuki hareket komiği, Türk halk tiyatrosundaki mizahî yapıyı ve gülmenin nasıl meydana geldiğini ortaya koymada söz komiği kadar önem taşımaktadır. Çünkü hareket komiği, çoğu zaman söz komiğini destekleme işlevine sahiptir, ancak bazı durumlarda gülmeyi yaratan temel yapıyı da oluşturmaktadır.*”

Türk halk tiyatrosunda hareket komiğine bağlı unsurların, tipler ve tekerlemeler üzerinde yoğunlaştığı tespit edilmiştir. Ayrıca, hareket komiğine bağlı unsurların, çoğunlukla gülme teorilerinden “Uyumsuzluk” ve “Üstünlük” teorileriyle açıklanabilen bir yapıyla gülmeye neden oldukları, seyircide rahatlama şeklinde bir etki yaratarak

¹⁰³ Çiğdem Kılıç, “Ortaoyunu ve Karagöz Metinlerinde Kullanılan İlençler, Sitem Sözleri, Aşağılamalar”, *Türkoloji Dergisi*, Yıl 1, Sayı: 2/1, 2009.

¹⁰⁴ Kılıç, “Ortaoyunu ve Karagöz Metinlerinde Kullanılan İlençler, Sitem Sözleri, Aşağılamalar”, s. 91

¹⁰⁵ Fikret Türkmen, Pınar Fedakar, “Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar”, *Milli Folklor*, Yıl 21, S.82, 2009.

gülmeyi meydana getiren durumlarda ise, söz komiğini destekleme işlevinin öne çıktığı ortaya koyulmuştur."¹⁰⁶

Hareket komiğine en güzel örnek Kavuklu'nun sürekli olarak hareketlerini tekrar etmesi ve yaptığı hareketlerin bir çeviklik gerektirmesidir. Bu da mekaniklik getirir. Ve hareket komiğini oluşturur. "... Çedik pabuç üzerine giyilen arkasız terliği sektirmek, düşecekken toparlanmak, kavuğu düşürmeden oynatmak ve başı süratle hareket ettirerek eski haline getirmek gibi hareket ustalıklarıyla bu rol, büyük bir irticâl kabiliyeti, nüktedanlık, vücuda ait hareketler bakımından çeviklik gerektirir..."¹⁰⁷

Hareket komiğini yaratan en büyük unsur olarak da "pastav" ya da "şakşak" gelir. Yalnız şu noktanın özellikle altını çizmek önemlidir. Pastav'ın yarattığı komik unsur için Özdemir Nutku "Orta Oyununda Yabancılaştırma" adlı makalesinde bu pastav kullanımını bir "yabancılaştırma" eylemi olarak tanımlamaktayken, Türkmen ve Fedakâr bunun bir hareket komiği olduğunun altını çizmektedir.

*"Pişekâr'ın elinde bulunan "pastav" veya "şakşak" adı verilen alet ile yaptığı taklitler veya onu olur olmaz yerlerde kullanması hareket komiğini yaratmaktadır... Türk halk tiyatrosunda, seyircinin alışageldiği pek çok olay, durum veya hareket, alışılmadık bir şekilde sunulur ve gülme nedeni olur."*¹⁰⁸

Pastav komik unsur için önemli bir araçtır. Türkmen şu açıklamayı yapar; *"Pişekâr'ın elinde daima, Orta Oyunu'nun tek sabit aksesuarı olan (Pastav) bulunur. Buna (Şakşak) da denir. Sabri Esat Siyavuşgil, (Pastav) a; "Karagöz'ün şamarının Pişekâr'a intikal etmiş şekli" diyor. Ancak, Pişekâr, Karagöz'ün şamarını âlet şekline sokmuş ve onu daha çeşitli yerlerde ve dayak atmaktan başka maksatlarda kullanmıştır. Esasen, karakteri gereğince kavgaya itibar ve tenezzül eden bir tip değildir. Pastav için, (Mandıra) Oyunu'nda, "Zülfikar gibi iki çatal, yarım arşın boyunda..." deniyor. Pişekâr, oyun boyunca Pastav'ı elinde tutar ve onu, bazen zurnacıya çalmasını işaret etmek için, bazen muhayyel bir arabanın atlarını koşturmak için, bazen da güya uzun zamandır açılmadığı için paslanmış bir kapı sesini taklit etmek için bir (sesleme âleti) olarak kullanır."*¹⁰⁹

Sonra da taklit ve tiplerin komiği üstüne açıklamalar yaparlar. *"Ortaoyunu'ndaki 'taklit' veya 'tip'lerin de sürekli tekrar edilen ve bu nedenle karakteristik hale gelen belirli hareketleri vardır. Bunlar; Yahudi'nin Ortaoyunu meydanına gelişi sırasında ve geldikten sonra bir süre elinde tuttuğu Tevrat'ı okuması ve tuhaf bir şekilde sallanması ya da Çelebi'nin hareketlerindeki abartılmış incelik gibi sürekli tekrarlanan hareketlerdir. Bu hareketlerdeki abartı ve tekrar ise Ortaoyunu'nda gülmeyi yaratan unsurlar arasında yer almaktadır. Ortaoyunu'nda gülmeyi yaratan*

¹⁰⁶ Türkmen F., Fedakar, "Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar", ss. 98-101.

¹⁰⁷ Nihal Türkmen, *Orta Oyunu*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1991, s. 30.

¹⁰⁸ Türkmen F., Fedakar, "Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar", s. 100.

¹⁰⁹ Türkmen, *Orta Oyunu*, s. 26.

temel unsurlardan biri de taklittir. Rumelili, Acem, Matiz, Yahudi gibi belirli tiplerin; cimrilik, kabalık, korkaklık, zarafet vb. gibi çeşitli karakter özellikleri ve de cücelik, kamburluk, kekemelik, kötürümlük, bedensel veya zihinsel engelleri taklit edilir.”¹¹⁰

Nihal Türkmen Orta oyununda taklidin yerinin çok çok önemli olduğunun altını çizer. “*Oyunda yürüyerek bir yerden bir yere gitmek icabettiği zaman yolun uzaklığına göre, palanga bir veya birkaç defa dolaşılır. Bazen de oyuncu olduğu yerden ayrılmadan yürüme veya koşma taklidi tapar. Taklit, Ortaoyunu’nda o kadar yoğunlaşır ki, bazen sahne üzerinde yapılması mümkün olan hareketler dahi gerçekten yapılmaz da taklit edilir... Kavuklu her oyunda ‘Yahudi’yi birkaç metre mesafeden dayak atma taklidi yaparak güya döver.”¹¹¹*

Orta oyununda komik unsurların başında tiplerin sürekli olarak aynı hareketleri yinelemesinde vardır. Ayrıca söz komiğinin desteklenmesi için mutlaka hareket’e ihtiyaç duyulmaktadır. “*Ortaoyunu’nda hareket komiği, temel olarak tiplerin sürekli ve düzenli olarak tekrarladığı hareketlere bağlı olarak oluşur. Hareket komiğinin Ortaoyunu’ndaki temel işlevi ise, oyundaki esas mizahî unsuru yani söz komiğini desteklemektir.*¹¹²

Tip ve taklit güldürü unsuru kadar tekerlemelerdeki komik unsur da bir o kadar önemlidir. Tekerlemeleri Morreall’in uyumsuzluk teorisi ile açıklamaya çalışırlar; “*Tekerlemelerde anlatılan olağanüstü olaylar ve tuhaf hareketler gerçekte çatışmaktadır. Bu çatışmanın yarattığı uyumsuzluk ise gülmeye neden olmaktadır. Çünkü buradaki olağanüstü durum ve gerçek arasındaki çatışma, Uyumsuzluk Teorisi’nde gülmenin nedeni olarak gösterilen ve ‘Nesnelerin nitelikleri, olaylar vs. arasında belirli kalıpların bulunmasını beklediğimiz düzenli bir dünyada yaşamaktayız. Bu kalıplara uymayan bir şey başımıza geldiğinde güleriz’. Şeklinde açıklanan çatışmayla aynıdır. Ortaoyununun söyleşme bölümünde yer alan tekerlemeler de yapı ve konu bakımından Karagöz’deki tekerlemelere benzemektedir ve Ortaoyunu tekerlemelerinde de olağanüstülükler anlatılmaktadır. Ortaoyunu tekerlemelerinin büyük bir kısmında Kavuklu, Pişekâr’a olmayacak bir olayı başından geçmiş gibi anlatır. Pişekâr da bunu gerçekmiş gibi dinler. Tekerleme, anlatılan tuhaf olayların bir düğ olduğunun anlaşılmasıyla son bulmaktadır.”¹¹³*

Hareket komiğine sıkça kullandığımız bu makaleden seçtiğimiz bazı önemli noktalarla son verelim.

Ortaoyunu’nda hareket komiği ve söz komiği çoğu zaman bir aradadır.

¹¹⁰ Türkmen F., Fedakar, “Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar”, ss. 100-102.

¹¹¹ Türkmen, *Orta Oyunu*, s. 72.

¹¹² Türkmen F., Fedakar, “Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar”, s. 103.

¹¹³ Türkmen F., Fedakar, “Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar”, s. 104.

Türk halk tiyatrosunda hareket komiğine bağlı unsurlar, gülme teorilerindeki üç ana başlığı oluşturan “Üstünlük”, “Uyumsuzluk” ve “Rahatlama” teorileri çerçevesinde incelenebilir.

Üstünlük Teorisi’ne göre, seyircide veya dinleyicide üstünlük duygusu yaratan durumlar gülmeye neden olur. Türk halk tiyatrosundaki mizahî unsurları Üstünlük Teorisi çerçevesinde değerlendiren Metin And, özellikle Orta Oyunu ve Karagöz’de üstünlük duygusuna bağlı gülmenin üzerinde durur. Metin And’a göre; Türk halk tiyatrosunda seyirci, beklediği ile bulup gördüğü arasındaki karşıtığa gülmektedir.

Gülme teorilerinden Rahatlama Teorisi’ne göre, *“Herhangi bir yasak, bir kişinin, ne yasaklanmışsa onu yapma arzusunun artmasına neden olur ve bu hedefine ulaşamamış arzu, kendisini açığa çıkarılmamış sinirsel enerji olarak gösterebilir”*. Gülmenin, toplumsal kural ve baskılara karşı gösterilen bir tepki olduğu ve mizahın da söz konusu yasakları delerek bireyi rahatlatma işlevine sahip olduğu söylenebilir. Gülmeye yol açan yasaklar; Morreal’e göre *“cinsellik ve şiddete karşı koyulmuş geleneksel toplumsal yasaklar”*dır. Her ne kadar belirli sınırlar içinde ele alınsa da siyasî ve toplumsal eleştiri Türk halk tiyatrosunda yerini almaktadır.

Bu konuların mizah yoluyla sahneye aksetmesi ise, Rahatlama Teorisi’nde açıklandığı üzere, seyircinin baskıdan kurtulup rahatlamasına ve gülmesine neden olmaktadır. Günlük hayatta gizlenmesi veya utanılması gereken bu hareketlerin sahnede canlandırılması ise, Rahatlama Teorisi’nde açıklandığı gibi bir rahatlamaya ve gülmeye neden olmaktadır.

Sonuç olarak; Türk halk tiyatrosunda “söz” ve “hareket” bir bütün halinde yer alır.

Hareket, çoğu zaman sözü destekleme işlevine sahiptir, ancak bazı durumlarda mizahı yaratan temel yapıyı da oluşturmaktadır.

Türk halk tiyatrosunda hareket komiği; yinelenen hareketler, tipin fiziksel veya karakteristik özelliklerine bağlı olarak mekanikleşen hareketler, dalgınlık sonucu yapılmaması gereken davranışların yapılması ve orantısız, abartılı hareketlerden oluşmaktadır.

Türk halk tiyatrosunda harekete bağlı mizah, temel olarak seyircide üstünlük duygusu yaratarak veya hareketlerin olması gerekenden veya seyircinin alıştığı olağan hareketlerden farklı veya abartılı bir şekilde gerçekleştirilmesiyle gülmeyi oluşturmaktadır.

Bunun yanında, toplumsal kural ve baskılara eleştiri getiren hareketlere yer verilmesi de seyircinin rahatlamasına ve gülmesine neden olmaktadır.

1.3.2. Söz Komiği

Söz komiği Geleneksel Türk Tiyatrosunda en çok kullanılan mizah yaratma unsurları arasında yer almaktadır. Ters anlama, anlamamazlıktan gelme, anlamadan anlamış gibi görünme, benzetme gibi söz ve kelime oyunlarının yapıldığı Orta Oyunu'nda söz komiği çok önemli bir yer tutar. Orta Oyunu ustaları için "Mudhik" ve "Mukallit" kelimeleri bilerek kullanılmıştır. Hem Güldürücü hem de Taklit yapabilen.

Çiğdem Kılıç'ın söylediklerine kısaca bir göz atalım; *"Dilimizin zenginliğinin tipik bir göstergesi olan, Karagöz'ün ya da Kavuklu'nun dilinde, söz komiğini yaratan söz sanatlarıyla süslenmiş söz grupları, halkımızın bilinçaltının dışavurumu olurken anlamsal çağrışımlarla da küfürlerden ilençlere, yığınla söz, siyasal bir taşlama ve boşalma aracı olarak kullanılmış, eğlenerek dışa yansıyan duygular, kahkahalarla bütünleşirken toplumsal eleştiri dozu da padişahattan vezirlere, kadıdan bütün yöneticilere, hırsıza, uğursuza yönelik yapılan sert eleştirinin hemen herkesçe benimsenmesini sağlamıştır."*¹¹⁴

Çiğdem Kılıç özellikle bu hakaret içeren sözlerin kadınlar (zenneler) tarafından söylendiğine dikkat çeker. Ayrıca Kavuklu'da bu güldürü ögesinin tam ortasındadır. *"Ortaoyunu'nda da tıpkı Karagöz'de olduğu gibi, oyun komiği Kavuklu'nun sözlerinde ve onunla atışan kimi tiplerin, bu tartışmalar sırasında söylediği sözlerde ilençleri, aşağılamaları görmekteyiz. Yine tıpkı Karagöz'de olduğu gibi, köpoğlu köpek, elinin körü gibi çokça kullanılan aşağılamalar vardır. Ortaoyunu metinlerinde geçen; "kör olası herif", "Allah hepsinin belasını versin, erkek değil mi!", "çenen tutulsun herif", "mendebur herif", "seni alçak köpek seni", "kart kari", "babaları başıma toplayacak", "marsık senin anandır", "horoz herif " vb. sözlerin Karagöz'de kullanılan birçok sitem ve aşağılama sözüyle aynı olduğu dikkat çekicidir. Bunun yanında, oyun içinde bu sözleri kullanan kişilerin çoğunun kadın olması da dikkat çeken bir diğer konudur. Karagöz ile en çok benzedikleri özellik, Zenneler ile Kavuklu arasında geçen kimi zaman küfre varan konuşmalar, aşağılamalardır. Zenneler, Kavuklu ile çekişirken, kimi zaman da başka erkekler yüzünden kavga ederken, birbirlerine; şıfıntı vb. demekten çekinmezler."*¹¹⁵

"Fıkralar, kısa ve özlü anlatımı olan nükteli ve güldürücü hikâyeler olup, bunlar daha ziyade 'sözlü edebiyat'ın malıdır. Fıkralar anlatımı sırasında 'kelimelerin seçimi, tasvir biçimi, diyalog çatısı, konu seçimi ve hedef belirlemesi' ve 'küçük hacimli kompozisyonu' ile diğer Halk Edebiyatı türlerinden ayrılır.

'Nükte', 'iyi düşünülmüş, ince ve örtülü manalar taşıyan, yarı şaka yarı ciddi sözlerin genel Adı'dır ve nüktede gülme, amaç değil sadece bir araçtır.

¹¹⁴ Kılıç, "Ortaoyunu ve Karagöz Metinlerinde Kullanılan İlençler, Sitem Sözleri, Aşağılamalar", s. 91.

¹¹⁵ Kılıç, "Ortaoyunu ve Karagöz Metinlerinde Kullanılan İlençler, Sitem Sözleri, Aşağılamalar", s. 96.

‘Lâtime’, ‘hoş bir anlatımla dinleyeni o atmosferin içine sokabilen bir tahkiyeli tür’;

‘nekre’ ise ‘hoşa giden gülünç, tuhaf, ince bir alay taşıyan sözler söylemek, hikâyeler anlatmak” anlamına gelmektedir ve bizler nekrede sadece sözü anlatan kişiye güleriz.

‘İroni’, ‘anlatılmak istenenin aksini söyleyerek alay etme’,

‘satir’, ‘hüküm verirken var olan kini gösteren, birine ya da bir şeye karşı alay etmek suretiyle hücum’,

‘humor’ ise ‘fizikî, kültürel ve psikolojik yönleriyle karmaşık bir varlık olan insanın sosyal ilişkilerinde yüklendiği fonksiyonla önem kazanmak’,

Anlamlarına gelmektedir.”(Daha Geniş Bilgi İçin)¹¹⁶

Karşıtlıklarda aranan komiğe en belirgin olarak; tip, taklit ve söz oyunlarında rastlarız. “Meydan-ı Sühan” olan bu meydan er meydanıdır, söz meydanıdır.

Orta oyunun da ise “... Cümle yapısını bozmak, benzer sesteki kelimelerin anlama bağlı olmaksızın ard arda getirilip kullanılması şeklinde görülmektedir. Aynı şekilde benzer sesteki kelimeler yanlış yerlerde kullanılır. Böylece güldürü amaçlanır. Ortaoyunu-Karagöz ise açık eser örnekleridir. Dolayısıyla esnek ve değişkendir. Parçalar ve öğeler yer değiştirebilir. Sonsuz olanak taşır. Oyunun parçaları birbirinden bağımsızdır. Tiyatrolarımızda karşıtlıklar, çelişkiler, aykırılık ve saçmalıklarla elde edilen beklenmezlik.”¹¹⁷

Karşıtlık her zaman göze bakar. “Geleneksel tiyatrolarımızdan Karagöz oyununda ise Hacivat-Karagöz ve Ortaoyunu’ndaki Kavuklu-Pişekâr ikilerinin karakterleri birbirine zıt olması ilişkilerinde sürekli sorun çıkarır. Seyircinin beklediği ile bulduğu arasındaki karşıtlıklarla güldürü sağlanır.”¹¹⁸

Bu makalenin en önemli yanı Meyerhold’un kullandığı bir teknik olan ve “Tiyatroda Grotesk Kavramı” içinde kullanılan bir teknik olan “konstrüktivizm” kavramının Karagöz ve Orta Oyunun da araştırılıp karşılaştırılmış olmasıdır.

Bu durumun yani aşağılama, beddua etme, sitem duyma gibi durumların komediye yaratan önemli bir durum/unsur olduğu unutulmamalıdır. “Halkın seyirlik

¹¹⁶ Bkz. İsmail Görkem, *Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (Prof. Dr. Tuncer Gülensoy Armağanı), S. 20, s. 153-168, 2006.

Ya da, http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/ismail_gorkem_agit.pdf.

¹¹⁷ Nazan Kırıcı, “Dekonstrüktivizm ve Ortaoyunu - Karagözde Ortak Kavramlar”, *Gazi Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Cilt 20, No 1, 2005.

¹¹⁸ Kırıcı, “Dekonstrüktivizm ve Ortaoyunu - Karagözde Ortak Kavramlar”, *Gazi Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*.

eğlence anlayışı içinde önemli bir yeri olan Karagöz ve Ortaoyunu metinleri, halkın kültürünü de, yaşam tarzını da yansıtan önemli bir yere sahiptir. Acının yoğun yaşandığı, öfkenin acıyla bilendiği durumlarda insanın bir anlamda içini rahatlatmak için söylediği ilençler, ahlar, kimi zaman aşağılamaya varan sözcükler, bu iki gösteri alanında da, oyun yapısının bir etkisi olarak daha abartılı, süslenerek ve komedi öğeleriyle birleştirilerek kullanılmıştır. Çoğu yerde bir söz komiği olarak karşımıza çıkan bu sözler, birebir halkın kullandığı ilençlerdir. Gözün kör olsun, çenen kısılsın,.. Gibi ilençler yaşanan sıkıntının karşı tarafta da yaşanması için Allah'tan dilenen sitem sözleridir. Bununla birlikte bu iki türde, zaman zaman bu sözlerin aşağılama seviyesinin oldukça düştüğü, küfürlü sözlerin karşılıklı yarıştığı bir noktaya gelmiştir. Yine de tüm bunların içinde bu sözler eğlenceyi, komediyi yaratan, söz oyunlarına dayalı komik bir yan olarak kullanılmaktadır. Orada bir sitem, bir ah olmaktan çok komiklik yaratan temel öğeler olarak karşımıza çıkmaktadırlar.”¹¹⁹

Kısaca şöyle özetlenebilir;

Alaycıdır; Konularındaki siyasal taşlamalar, bölgeleşmeler, dinsel ayrılıklar alaya neden olur. Seyircide üstünlük duygusu yaratılması ve güldürü sağlanması da bir çeşit ayrıcalıktır.

Toplayıcıdır; Osmanlı İmparatorluğu içindeki etnik grupların aralarındaki anlaşma güçlüğü ve bunun yarattığı gerilim ve güldürücülüğüdür.

Detaycıdır; Bu oyunlarda durumların gülünçlüğünden çok detayların gülünçlüğü vardır. Detay içinde detay oyun içinde oyun örneklenir.

Esnek ve Değişkendir; Açık eser olarak, esnek ve değişkendir. Parçalar ve öğeler yer değiştirebilir. Sonsuz olanak taşır. Birbirinden bağımsızdır

Karşıtlık Yaratır; Karagöz oyunundaki Hacivat - Karagöz ve Ortaoyunu'ndaki Kavuklu - Pişekâr ikilerinin karakterleri birbirine zıttır. Ortaklıklarında sürekli sorun çıkar. Seyircinin beklediği ile bulduğu arasındaki karşıtlıkla da güldürü sağlanır.

Uydurmadır; Kadın kılığındaki erkek oyuncular, dev boyutta biçimler ve masal öğeleri kullanılır. Sözcük ve söz dizilerine sesler eklenir ve çıkarılır.

Dekoru Yoktur; Ortaoyunu'nda yenedünya isimli yerin her şey için kullanılmasıdır. Az malzeme ile çok anlama ulaşılır.

Simgeseldir; İşaretlerle konuşma, para verme, kapı çalma, yolculuk için sahnede tur atmak, yemek yeme simgesi kullanmaktır.

Yanılsamacıdır; Göstermecî tiyatrolarda gerçeğin yanılsamasını yapmak, oyun aksını kesmek anlamındadır. Sahneden sahneye atlayış yanılsamacıdır.

¹¹⁹ Kılıç, “Ortaoyunu ve Karagöz Metinlerinde Kullanılan İlençler, Sitem Sözleri, Aşağılamalar”, s. 99.

Cümleyi Bozar; Cümle yapısını bozmak, benzer sesteki kelimelerin anlama bağlı olmaksızın ard arda getirilip kullanılmasıdır. Aynı şekilde benzer sesteki kelimeler yanlış yerde kullanılır.

Belirsizdir; Bu oyunda kişilikler silinmiştir. Zaman yoktur. Kişilerin belirli bir geçmişleri ve gelecekleri yoktur.

Beklenmez Durumlar Vardır; Karşıtlıklar, aykırılık ve saçmalıklarla elde edilen beklenmezlik güldürücülük yaratır.¹²⁰

Gelenekse Türk Tiyatromuz halkın kültürünü ve yaşam tarzını belki de hiç değiştirmeden perdeye/meydana ya da sahneye taşır. “Ortaoyunu’nda, Karagöz’deki gibi erotik / pornografik özelliklerin, söylemlerin öne çok çıkmadığı, göze çarpmadığı, bu tür söz gruplarının, söz oyunlarının daha az kullanıldığı görülüyor. Karagöz oyunlarında, küfürlerden ilençlere dikkat çekecek denli yoğun bir kullanım göze çarparken, Ortaoyunu’nda daha yüzeysel imalarla, daha “terbiyeli” sözlerle geçiştirilmiş gibidir. Bu durumun oluşmasında en büyük etkenin, Karagöz’ün bir gölge oyunu oluşu; Ortaoyunu’nun ise seyirciler karşısında oynanması gerçeğinin yarattığı sonuç olarak düşünülebilir.”¹²¹

Kısaca; Söz Komiği ve Hareket Komiği, Orta Oyunu için olsun Karagöz için olsun, mizah yaratmada kullanılan en önemli unsurlardır. En önemlisi tabi ki “Söz Komiği”dir. Sözcük ve söz dizilerine sesler eklenir ya da çıkarılır. Cümle yapısını bozulur, benzer sesteki kelimelerin anlama bağlı olmaksızın ard arda getirilip kullanılır, aynı şekilde benzer sesteki kelimeler yanlış yerde kullanılır. Osmanlı İmparatorluğu içindeki etnik grupların aralarındaki anlaşma güclüğü ve bunun yarattığı durum gülünçtür.

¹²⁰ Kırıcı, “Dekonstrüktivizm ve Ortaoyunu - Karagözde Ortak Kavramlar”, *Gazi Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*.

¹²¹ Kılıç, “Ortaoyunu ve Karagöz Metinlerinde Kullanılan İlençler, Sitem Sözleri, Aşağılamalar”, s. 98.

İKİNCİ BÖLÜM

ORTA OYUNU VE ORTA OYUNU TİPLERİ

2.1.ORTA OYUNUNA GENEL BİR BAKIŞ

Tiyatro sanatında iki ana tür vardır. Bunlardan birincisi Benzetmeci (Stanislavski) ikincisi ise Göstermeci (Brecht). Göstermeci tiyatro, oyunun oyun olduğunu vurgular. Bu tür oyunda oyuncunun oyuncu olduğu, tiyatronun tiyatro olduğu sıkça vurgulanır. Seyirci ile sahne arasında dördüncü duvar yoktur. Oyun oynanırken bazen oyun bilerek durdurulur ve oynayanlar yani oyuncular seyirci ile konuşur. Ve en önemlisi bu tür de oyuncu hiçbir zaman bir takım duyguları yaşatmaya çalışmaz sadece o duyguları göstermeye çalışır. Bu tür oyunlarda seyirci hiçbir zaman Benzetmeci tiyatro türünde olduğu gibi kendini oyuna kaptırmaz ve rol kişileri ile hiçbir zaman yakınlık veya bir bağ kurmaz. Orta Oyunu bu anlattığımız birinci türe yani Göstermeci tiyatro türüne girer. Benzetmeci tiyatro ise; Sahnede oynanan oyununun bir oyun olmadığı, gösterilenlerin gerçek yaşamın bir bölümü olduğunu anlatan tiyatro eserleridir. Bu yüzden dekor gerçeğe çok yakın olmalıdır. Benzetmeci tiyatro, seyircisini yanıltmak ister. Oyuncular, sahnede rol yapmazlar. Oynadıkları zaman sanki hiç seyirci yokmuş gibi davranırlar. Dördüncü duvar dediğimiz kavram sürekli vardır.

Orta oyunu deyimindeki orta sözcüğü nerenden gelmiştir bu adı neden ve ne zaman almıştır ilk önce onun üzerinde duralım.

Bu sözcüğün anlamı üzerine beş yorum yapılabilir;¹²²

1- Ortaoyunu en yaygın anlamı ile orta yerde, seyircinin ortasında oynanan bir oyun anlamına gelir. Ancak bu sadece yer bakımından değil süre bakımından da olabilir. ‘arada, arasında’ gibi başka gösteriler arasına konmuş oyun anlamına da gelebilir.

2- Ortaoyununun ‘commedia dell’arte’ye benzerliğini, ondan çıktığını ileri sürenler olmuştur. Olabilir ki Türkler buna ‘arte’ oyunu demişler, kendi oyunlarının bu oyuna benzediğini görerek ‘Arte Oyunu’nu’ bozup değiştirerek ‘Orta Oyunu’ yapmış olabilirler.

3- Yahudilerin orta oyununa katkısı büyüktür ve birçok seyirlik oyunu, onlar İspanya’dan ve Portekiz’den getirmişlerdir. İspanya’dan bir perdelik oyunlara ‘Auto’ deniliyordu. Olabilir ki Yahudiler, Türkiye’de çeşitli örneklerle gösterdiğimiz oyunlarına ‘Auto Oyunu’ diyorlardı. Bu da Türklerce benimsenip ‘Ortaoyunu’na’ çevrilmiş olabilir.

¹²² Bkz.(Daha Geniş Bilgi İçin), Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1985.

4- Seyirlik oyunlarımızın ve bunlarla değin sözcüklerin Çingener ve çingeneceyle ilintisi de olabilir. Maskare sözcüğü çingenede ‘ortada. Arasında’ anlamındadır. Türkçeye çingenedeki ‘ortada, arasında’ anlamıyla çevrilince ‘Ortaoyunu’ durumuna gelmiş olabilir.

5- Son olarak da Ortaoyunu’nun ‘yeniçeri Ortaları’yla ilintisi olabileceği görüşüdür.

Sonuç olarak; bütün bu anlamlar kesinliğe kavuşmadıkça Ortaoyununun ‘orta yerde oynanan oyun’ anlamına bağlı kalmak daha doğru bir yol gibi gözükmektedir.

Orta oyununun gelişimi ilk çıkış zamanı ve şekli hakkında birçok rivayet vardır, kanıt vardır. Ama hiçbir araştırmacı, sanat tarihçisi, edebiyatçı ya da tiyatro araştırmacısı ortak bir noktada buluşmamıştır. “Orta oyununun eskiliği konusunda, araştırmacıların vardıkları sonuçlar, “sarih bir kaynak veya vesika bulunmaması cihetiyle”, Farazi ve tahmini olmaktan ileri gidememiş ve türlü kanıların çelişkiliği içinde kalmıştır.”¹²³

Selim Nüzhet Gerçek, Orta oyununun eskiliği hakkında söyledikleri önemlidir. Çünkü özellikle Orta oyunu ile Karagöz arasındaki benzerliklere dikkat çeker. Ona göre Orta oyunu Karagöz’ün vücuda gelmiş halidir. “Ömründe bir defa olsun hayal oyunu görmüş olan bir seyirci Orta oyununu da görecektir, lakayt ve dikkatsiz bile olsa. Derhal bu iki oyun beynindeki sıkı müşabehetin farkına varır. Karagözün eşhasının perdeden yere inerek Orta oyununu vücuda getirdiğine, pek haklı olarak, hükmeder. Bu böyle olduğu ve Orta oyuncularının bu hakikati daha iyi takdir etmeleri lazım geldiği halde onlar bu oyunu bilmem neden ta Kanuni Süleyman zamanına çıkararak Süleymaniye Bimarhane’sinde delilere oynanan bir oyun gibi göstermekte inat ve ısrar etmektedirler.”¹²⁴

Süleymaniye Bimarhane’sinde ki delilere oynanan oyunu Nihal Türkmen Şöyle açıklıyor; “... Eski Orta oyuncular ve halk arasında yaygın bir rivayet vardır ki, buna göre Orta oyunu, Kanuni Sultan Süleyman devrinde, Süleymaniye Bimarhane’sinde akıl hastalarını avutmak için, ‘curcunabaz ve acibü’ş-şekl cüceler’ refakatinde, önce iki kişi sonra daha başka tipler ilavesiyle daha geniş bir oyuncu topluluğu tarafından oynanırdı”¹²⁵

Selim Nüzhet, Orta oyununun amacının delileri eğlendirmek olamayacağını onun ‘çok ince bir söz sanatı’ olduğunu şöyle ispatlamaya çalışır; “Cinas üzerine müstenit olan Orta oyunu her halde güzel sözlere kıymet veren bir samiin indinde makbul bir oyundur. Orta oyununun kıymeti senayii lâfzîye gibi her devirde revaç bulan

¹²³ Emeksiz(Hazırlayan), *Orta Oyunu Kitabı*, Kitabevi Yayınları, 2007, s. 3. Nihal Türkmen, “Orta Oyununun Eskiliği”, *Orta Oyunu*, İstanbul 1991, ss. 1-8.

¹²⁴ Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Temaşası*, Matbaai Ebüzziya, İstanbul 1930, s. 99.

¹²⁵ Emeksiz(Hazırlayan), *Orta Oyunu Kitabı*, s. 3; Türkmen, “Orta Oyununun Eskiliği”.

esasata iptina etmesindedir. Orta oyunu Meydanı bir meydanı suhandır. Orada karşı karşıya geçen pehlivanlar birbirini sözleri ile mat etmeye çalışırlar. Güzel sözler söyleyerek, nükteler, cinaslar sarf ederek, hazır cevaplıklar yaparak samiin eğlendirirler ve aynı zamanda lisanı inceleştirir ve zarifleştirirler.”¹²⁶ Bence bu açıklama gayet net ve ikna edici bir açıklamadır. Zaten Süleymaniye Bimarhane’sinde böyle bir şey yapıldığı hiçbir kaynakta ve hiçbir yazma da mevcut değildir.

Selim Nüzhet ayrıca halk terbiyesinde ve halkın eğitiminde sahne sanatlarının önemi üzerinde durmuştur. Hamit Zübeyir Bey’in bir yazısından alıntı yapmıştır. “*Halk terbiyesi sahasında film, radyo, tiyatro gibi vasıtalara müracaat ederken mühim bir telkin vasıtası olan Orta oyununun ‘Yeni Dünya’ tabir olunan kafesinden istifade mümkündür. Ve bu evvelkilere nazaran kıyas kabul etmeyecek kadar ucuzdur. Evet, Orta oyunu bu halka hitap için en kuvvetli vasıttadır.*”¹²⁷

Metin And Ortaoyunun incelenmesini iki aşamada yapmanın doğru olacağı kanısındadır. “*Birinci aşama, ortaoyunu adına rastlanmadığı, fakat çeşitli adlar altında varlığını gösterdiği önceki gelişmesi. İkinci aşama ise ortaoyunu adını aldığı tarihten sonraki gelişmesi ve son biçimi alması.*”¹²⁸

Metin And’ın ‘birinci aşama’ dediği yani Ortaoyunu adını almadan önceki aşlamaya kısaca bir göz atalım. “*... 1720 yılında İstanbul’da düzenlenen şenliği gösteren ve Topkapı’da bulunan iki minyatürlü Surnamedeki (Surname-i Abdi) iki resim dikkatlice incelenecek olursa, bunların kolaylıkla Ortaoyunu’nun ilk başlardaki biçimi olduğu anlaşılır. Nitekim birinci minyatürde bir salın üzerinde bir yanda zurna, def ve çiftenara çalan bir çalgıcı takımı görülür. Bu çalgıcılar Ortaoyunu’nun da eşlik müziğidir. Minyatürün karşı yanında ise öteki oyuncuların belirli bir biçimde ayrılmış ve herkesin ilgiyle dinlediği iki vardır. Bunlarda birisi başındaki kavukla kolayca Kavuklu, öteki de Pişekâr’ın karşılığı olabilir. Resmin ortasında ise beş oyuncuyla bir de zenne bulunmaktadır.*”¹²⁹

Dr. Covell, 1675 Edirne’deki şenlikte aynı durumdan bahseder. Bu dramatik oyunda; iki sarhoş, iki yosma, bir yaşlı gönül taciri, bir delikanlı, bir asker, bir aldatılmış koca ve karısı, olduğunu söylemektedir. Oyuncuların soyunma ve dinlenme yerleri hemen çalgıcı takımının arkasındaydı, der. 13. Yüzyılda Latince bir kitaptan alıntı yaparak Ortaoyunu ismini almadan önceki halini açıklamaya devam eder. ‘Turcicam Comoediam’ yani ‘Türk Komedyası’ adının geçtiğini aktarır. Rum, Türk, Yahudi ve Ermeni erkeklerin oynadığı, bir ‘Türk Komedyasından’ bahseder. Ve bu Ortaoyununun ilk örnekleridir. Evliya Çelebi’nin adlarını yazdığı oyunları Ortaoyununun ilk metinleri olabilir diyerek aktarır. Daha sonra başka bir yabancı tanıgın sözlerine atıfta bulunur. Bu gurubun başlıca becerilerinin ‘akıllarına gelen

¹²⁶ Gerçek, *Türk Temaşası*, s. 100.

¹²⁷ Gerçek, *Türk Temaşası*, s. 110.

¹²⁸ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 338.

¹²⁹ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 339.

sözleri bir laf kalabalığı içinde sıralamak olduğu' bir olayı ya da öyküyü en güldürücü biçimde anlattıklarını ve bundan dolayı yeteneklerini kabul etmek zorunda olduklarını aktarır.¹³⁰

Ortaoyunu adını almadan önce ki kısmı yine Metin And'ın sözleri ile noktalandırılır. “*Böyle yüzyıllar boyunca dramatik özellikte, kişileştirmeye dayanan sözlü oyunların geleneğinin varlığını kısaca belirttikten sonra, bu oyunlar ile Karagöz, kukla, dans, curcuna, meddah ve gene sözlü bir oyun olan hokkabazlık gibi çeşitli oyun türlerinin karışımından doğma bir gelişimle Ortaoyunu'nun bildiğimiz en son biçimine varılmış olduğunu kolayca çıkarabiliriz.*”¹³¹

Metin And'ın ikinci aşama dediği yani orta oyunu ismini aldığı aşamaya bir bakalım; “*Sünbülzade Vehbi'nin 1802 (1217) yılında Manisa'da yazdığı Şevkengiz'de şu beyitleri buluyoruz;*

Zenneye çıksa oyunda çengi

Yüreği oynar uçardı rengi

Sanki ellerde gelincik çiçeği

Zenne kolbaşısının kız köçeği

Gene Sümbülzade Vehbi aşağıdaki beyitte şöyle söylüyor;

Ortaya düştüm deyu gâhî miyanın kollayup

Ol kol oğlunun gehi boynuna kol sallamalıdır.

Bu son beyitte orta ile kol deyimlerinin bir araya gelişi bir rastlantı mıdır, kestirmek güçtür.”¹³²

Ayrıca başka başka bilgiler de vardır kısaca; “*Yazarı belirtilmemiş bir Rusça yazıda ise Ortaoyunu'nun 'belli bir gerekçe, bir kanıt gösterilmeden' 1790 yılında Karagöz'den kopup çıktığı ileri sürülüyor. Beri yandan, Ortaoyunu üzerine değerli bilgiler vermiş olan Ali Rıza'ya göre Ortaoyunu IV. Murat (hük. 1623-1640) ve Sultan İbrahim (hük. 1640-1648) çağlarında ortaya çıkmıştır.*”¹³³

Bu noktada yine Metin And'ın, Fuat Köprülü'den ve Hafız Hızır İlyas'tan örnekler vererek Ortaoyunu'nun eskiliği hakkında tespitte gitmiştir. Önemli bir tespittir; “*Profesör Fuat Köprülü de Ortaoyunu'nun eski çağlara uzandığı kanısındadır. Bu konuda Hafız Hızır İlyas'ın 'Letaif-i Enderun (veya Vakaay-i Enderun) başlıklı eserine ilimizi çeker. Gerçekten, bu eserde bu konuda çok değerli bilgiler bulunmaktadır.*

¹³⁰ Bkz. Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, ss. 337-345

¹³¹ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 344.

¹³² And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, ss. 344-345.

¹³³ Bkz. And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, ss. 337-360

Böylece II. Mahmut (hük. 1808-1839) çağında 1812 ile 1830 tarihleri arasında Ortaoyunu'nun kesin biçimini aldığını öğreniyoruz... Bu anlatıda Ortaoyunu'nun nasıl çıktığı üzerine pek çok ipuçları buluyoruz. Önce oyunun bir Kavuklusu vardır, bu kolbaşı Çavuş Aziz Beydir, bir de Pişekâr-ı hilekârı Kör Mustafa Bey ve sonra da Türk, Yahudi gibi taklitler ve Zenne gelmektedir. Ortaoyununda olduğu gibi curcunaların bulunması pastav veya pastal denilen şakşak kullandıkları pa'dehu kaadiden pastal vurmaları sözleri ile belirtilmesi de önemlidir."¹³⁴

Ortaoyununun kesin biçimine kavuşup bu adı almasına, ilk kez II. Mahmut'un kızı Saliha Sultan'la, Rıfat Halil Paşa'nın düğün şenliğini anlatan Saliha sur namesinde rastlanır (Surname-i Saliha). Bu metin 1834 tarihinde kaleme alınmıştır. 1836 yılında ise, II. Mahmut'un çocukları Abdülmecit ile Abdülaziz'in sünnet düğünleri ve Mihri mah Sultan'la Mehmet Sait Paşa'nın düğünleri için yapılan şenliği anlatan Lebib sur namesinde, "Zuhun Kolu"nun sözü edilmektedir. Zuhun, ortaoyunu ile eş anlamda kullanılan bir deyimdir. Zaten, "zuhun" meydana çıkmak, görünmek, belli olmak anlamına gelen "zuhur"dan kaynaklanır. "Kol" ise oyuncu topluluğu karşılığıdır. "Kol oyunu" denince de "komedy" akla gelirdi. *Kol oyunu, meydan oyunu, taklit oyunu* gibi deyimler, ortaoyunu karşılığı olarak kullanılmışlardır. Yukarıdaki açıklamaların ışığında, ortaoyununun XVI. ve XVII. Yüzyıllarda sergilenen benzer nitelikteki oyunlardan çıktığı ve XIX. Yüzyılda kesin biçimini aldığı söyleyebiliriz. Bu tür, XIX. yüzyıl boyunca Kavuklu Hamdi, Küçük İsmail, Abdürrezzak gibi ustalar eliyle geliştirilmiştir. Ancak, bu gelişim sürerken Batı tarzı tiyatro da ülkede yerleşmektedir. 1839 Tanzimat Fermanı, ülkede "Batılılaşmanın başlangıcı olarak kabul edilir. Batı tiyatrosunun gelişi, ortaoyununun gelişmesini zorlaştırıcı bir durum yaratmıştır. Ortaoyunu kendi kural ve gelenekleri ile gelişmekteyken, Batı tiyatrosu etkisinde yeni bir değişime yönelmiştir. Bu etkilenme ve değişim sonunda, bu tür, ortaoyunu ile Batı tiyatrosunun kaynaşmasından ortaya çıkan *Tutaat Tiyatrosu* ile son biçimini alacaktır. Ortaoyuncular, Batı tiyatrosunun en çok sahnesine ve perdesine özenmişlerdir. Nitekim "Perdeli Ortaoyunu", "Perdeli Zuhun Kolu" gibi deyimler sıklıkla kullanılmıştır. Hem tuluatçılar, hem de ortaoyuncular arasında "perdeliye çıkmak" deyimini benimsenmiştir."¹³⁵

ORTA OYUNUNUN BÖLÜMLERİ

Orta oyunu başlıca dört ana bölüme ayrılır:

Giriş

Muhavere

Fasıl

¹³⁴ Bkz. And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, ss. 346-347

¹³⁵ Ortaoyunu, Erişim tarihi: 25.09.2010, Bkz. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1190/13747.pdf>,

Bitiş

Şimdi sırası ile bu bölümleri kısaca açıklayalım;

Giriş; saz heyeti Pişekâr havası çalar (segâh makamında). Pişekâr elinde pastav'la meydana/sahneye gelir. “... *Vakarını muhafaza eden bir adam tavriyla ağır ağır Pişekâr meydana gelir, yerle beraber temenna edip, seyirciler ve zurnacıyla konuşarak oyunu açar.*”¹³⁶

Muhavere; saz heyeti bu kez Kavuklu havası çalar (hüseyni makamında). “*meydana Kavuklu ile Kavuklu arkası (Cüce. Kanbur, ya da Denyo) girer, oyunun muhavere bölümü başlar. Muhavere bölümünün iki kesimi vardır. Arzbar ve tekerleme.*

Arzbar; medya giren Kavuklu ile Kavuklu arkasının çekişmeli konuşmasından sonra, Kavuklu ile Pişekâr'ın birbirleriyle tanıdık çıkmalarıyla sonuçlanan tanışma konuşması.”¹³⁷

Arzbar konusunda iki farklı bilgi vardır. Birincisi Metin And'ın savunduğu muhavere bölümüne değil giriş bölümde'dir arzbar dediği, ikincisi ise muhavere bölümünde sayılamasıdır.

“*Tekerleme; Kavuklu ve Pişekâr'ın tanıdık çıktıktan sonra, kavuklu bir tekerleme söyler. Kavuklu olağan dışı bir olayı kendi başından geçmiş gibi anlatır, Pişekâr'da bunu gerçekmiş gibi dinler.*

İki söz ustasının türlü söz oyunları ile yarıştıkları muhavere (arzbar ve tekerleme) bölümü ortaoyununun en önemli parçasıdır. O yüzden kimi incelemeciler, ortaoyunu meydanını bir 'meydan-ı sühan' (söz meydanı) diye anmışlardır. Bütün yazarlar, ortaoyununda muhavere bölümünün önemi üzerinde birleşirler.”¹³⁸

Muhavere bölümünden sonra fasıl bölümü gelir; “*Fasıl; tekerleme bittikten sonra fasıl bölümü başlar. Bu bölümde belli bir olay temsil edilir. İşsiz olan Kavukluya Pişekâr'ın ya iş vermesi ya da mahalleden bir ev kiralaması ile başlar. Çeşitli taklitler sırası ile meydana gelirler.*”¹³⁹

Son olarak Bitiş bölümü oynanır; “Oyunun bittiğini haber veren bölümde Pişekâr seyirciden özür diler, gelecek oyunun adını ve oynanacağı yeri bildirir. Giriş bölümde olduğu gibi, iki eliyle temenna ederek seyircileri selamlar ve öbür oyuncularla birlikte meydandan çıkar; zurna bitiş havası (Ey Gaziler, İzmir Marşı v.b.) çalar.”¹⁴⁰

¹³⁶ Cevdet Kudret, *Ortaoyunu Cilt-1*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s. 59.

¹³⁷ Kudret, *Ortaoyunu Cilt-1*, ss. 60-61.

¹³⁸ Kudret, *Ortaoyunu Cilt-1*, s. 61.

¹³⁹ Kudret, *Ortaoyunu Cilt-1*, s. 62.

¹⁴⁰ Kudret, *Ortaoyunu Cilt-1*, s. 63.

2.2.ORTA OYUNUNDA TIPLER

Bizim Geleneksel Türk Tiyatromuzda ki oyun kişilerini en büyük özellikleri tip olmalarıdır. Mutlaka belli bir toplumsal sınıfın ya da meslek gurubunun üyesidirler. O toplumsal sınıfın veya meslek gurubunun neredeyse bütün özelliklerini kendilerinde barındırırlar.

Tip, tek boyutludur ve nerede ne zaman nasıl bir tepki vereceğini biliriz. Mutlaka bir toplumsal sınıfın veya meslek grubunun üyesidir. Dramatik aksiyondan ya da çatışmalardan etkilenmez. Değişim gelişim yaşanmaz. Tiplerden bazıları doğal olarak çizilirken bazıları idealleştirilir. İster kötü ister iyi olsun yazar tarafından idealleştirilen kahramanlar abartı ögesi taşıyan kahramanlardır.

Karakter ise çok boyutludur ve ne zaman nerede nasıl bir tepki vereceğini bilemeyiz. Kendine özeldir. Dramatik aksiyonu bizzat oluşturur. Dramatik aksiyon ve çatışmalardan etkilenir.

Tip ile karakterin en önemli farkı temsil gücünde görülür; çünkü tip, toplumsal boyutu ile karşımıza çıkar ve ait olduğu sosyal durum, olay veya olgu onun üzerinden işlenir. Oysa karakter birey olarak ele alınır; çelişkileri, acıları, mutlulukları, çıkmazları sadece kendisine aittir ve kendisiyle sınırlandırılmıştır.¹⁴¹

Metin And Geleneksel Tiyatromuzdaki oyun kişileri için şöyle bir başlık atar; “Kişiler ve Kişileştirme” ve şöyle açıklamalarda bulunur; “*Kukla karagöz ve ortaoyunu kişilerinin en büyük özelliği tip olmalıdır. Bunlar durağan ve değişmez genellemelerdir; kendi istemlerini kullanma güçleri yoktur, bu yüzden sürekli olarak kendi kendilerini yinelerler. Onlardan belli durumlar karşısında belli davranışlar bekleriz. İlişkilerinde de değişmezlik vardır. Kişilikleri silinmiştir, belli zamana oturtulmamıştır ve belirli bir geçmişleri ve gelecekleri yoktur. Olaylar onlara bir şeyler katmaz, onlar üzerinde yaşantılar bir iz bırakmadığı gibi, davranışları da değişmez. Belirme, büyüme, yaşlanma gibi zamanın birikici etkisi onları etkilemez. Belirli kusurlar, özellikler tek bir kişide büyütülmüştür. Dış ve fizik görünüşleri önemlidir, kişinin özünü tamamlar. Drama da bir kez olup yinelenmeyen tersine, tipler genelleştirilmiş ve soyutlaştırılmıştır. Bu da yalınlaştırma ve şiddetlendirme il ya da karşılaştırma ve genelleştirme ile olur.*”¹⁴²

Cevdet Kudret’in Geleneksel Tiyatromuzdaki tipler için açıklamaları şöyledir; “*Ortaoyunu kişileri kalıplaşmış birtakım ‘tip’lerdir. Bunlar kılıkları, davranışları ve konuşma biçimleriyle hemen tanınırlar; daha meydana girerken, çalınmaya başlayan kendilerine özgü musikiyle belli olurlar. Her tip, bağlı bulunduğu toplum zümresinin bütün özelliklerini kendinde toplamıştır. Sözgelimi, Laz geveze ve aceleci, Acem*

¹⁴¹ Karakter ve tip nedir? Erişim tarihi: 04.02.2011Bkz. <http://www.turkceciler.com/karakter-tip-nedir.html>.

¹⁴² Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1985, s. 457.

mübalagaçı, Yahudi korkak ve para düşküünü, v.b.dir. Hepsinin belli durumlar karşısında belli davranışları vardır; oyunların konuları ne olursa olsun, aynı tipler aynı davranışları tekrarlarlar; insan olarak kendilerine özgü davranışları yoktur. Hepsi kendi çevrelerine göre genelleştirilmiş varlıklardır; yani 'somut' değil 'soyut' kişilerdir.”¹⁴³

Metin And bu kişileri tanımamız ve onlar hakkında daha geniş bilgi sahibi olmamız için onların bazı özelliklerini, önemli başlıklar altında toplayıp incelememiz gerektiğini vurgular ve dört başlık altında toplayıp (Görünüşleri, konuşmaları, davranışları ve başkalarının onlar hakkında söyledikleri) onları açıklar; “*Karagöz ve Ortaoyununda kişileştirme başlıca karşıtlık ve yinelemelerle olur. Her kişi belli davranışları sürekli yinelediği gibi, birbirleri ile de sürekli karşıtlıklar yaratırlar. Bütün tiyatro kişilerinde olduğu gibi burada da bir kişinin tanımlanması ve belirtilmesi dört yoldan olur:*

1. *Görünüşü, dış özellikleri,*
2. *Konuşması, sesi, söyleyişi,*
3. *Davranışları, hareketleri, tavırları,*
4. *Başkalarının bu kişi üzerinde söyledikleri, düşüncüleri.”¹⁴⁴*

Sonra sırası ile bu başlıkların kısa açıklamalarını yapar;

“*Bunları sırayla görelim:*

1. *Kişilerin dış görünüşleri, fizik özellikleri önemlidir. Bunun da başında giyim kuşam gelir. Oyunlarda belirli kişiler hep belirli biçimlerde giyinirler. Bu kılık kıyafet kişinin geldiği yerin, toplumsal sınıfının, çıktığı yerin yöresel özelliklerini taşır. Ayrıca o kişinin alışkanlıklarını, uğraşını özelliklerini de belirtir. Kişileri tanıtıcı işaretler arasında her kişinin kendin özgü müzik, türkü ve dansları vardır. Kişiler daha perdeye ya da meydana çıkarken, çalınan ezgiden, söylenen türküden, yaptıkları danstan, okudukları şiirden o kişiyi tanıyabiliriz. Bunlar çoğu kez o kişinin geldiği yerin türküsü ve dansları olur... Öyle ki kimi kişilerin yürüyüşü bile belli bir biçim ve tartımdadır. Pişekâr'ın medya çıkışında yürüyüşü çifte naranın 'düm tek tek düm tek' tartımına uygundur, Külhan Beyi yan yan yürür. Bundan başka her kişinin konuşması içinde sık sık kullandığı belli sözcükler bulunur. Rum 'vre', Arnavut 'mori', Acem evet anlamına 'beli' ya da ben anlamına 'özüm', Arap evet anlamına 'ayva', Rumelili 'haçan' ya da 'a be', Kürt 'uy babo', ermen, 'foşgeya' der. Kimi kişilerin bütün özelliği durmadan aynı sözü yinelemesiyle sınırlanmıştır.*

¹⁴³ Cevdet Kudret, *Ortaoyunu Cilt-1*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, ss. 65-66.

¹⁴⁴ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 457.

2. Kişilerin konuşması, denebilir ki, kişileri tanımının en önemli yoludur. Gerek karagöz, gerek Ortaoyunu hareket ve dolantı oyunları olmaktan çok söz oyunları oldukları için, konuşmanın yeri önemlidir. Nitekim Ortaoyununun bir adı da 'Meydan-ı Sühan' yani "Söz Meydanı"dır. İmparatorluğun çeşitli yerlerinden gelen kişiler Türkçeyi hep geldikleri yerin ağzıyla konuşurlar. Bu lehçe, şive, ağız hep olağan Türkçeyle karışıklık yaptığı ölçüde hem bir güldürme yöntemidir, hem de kişiyi tanımaya yarar... Denebilir ki Karagöz ve Ortaoyununun en önemli özelliği ve ereği bir imparatorluk topluluğu içindeki çeşitli etnik grupların aralarındaki anlaşma güçlüğü ve bunun yarattığı gerilim ve güldürü ögesidir. Bu anlaşma zorluğu yalnız değişik ağızlardan değil, toplumsal sınıf ayrımından, kekemelik, humhumluk gibi dil sakatlıklarında ya da anlayış kıtlığından, aptallıklardan da gelebilir. Ağızlar yalnız ses ve dilbilimine aykırılıklardan değil, sesin tını, pesliği ya da tizliği, söylenişindeki çabukluk ya da ağırlıkta da değişiklikler gösterirler.

3. Kişilerin belli olaylar karşısında davranışları, tepkileri, tavırları da kişilerin özelliklerini belirtir. Bu davranışlar kişilerin tip olmasına göre önceden koşullanmış, basmakalıplaşmıştır. Yahudi'nin bir olayda hemen ürkiüp korkacağını, ya da alışverişte kıyasıya pazarlık edeceğini, Tiryaki'nin konuşmasının orta yerinde kendinden geçip horlamaya başlayacağını biliriz. Zenneler için içten pazarlılık, döneklik, Laz için acelecilik ve gevezelik gibi belirli davranışlar kalıplaşmış davranışlardır.

4. Kişileri bir de başkalarının onlar için düşüncelerinden tanırız. Pişekâr, Kavuklu üzerine, Hacivat, Karagöz üzerine konuşur. İnsanları iyi tanıyan Pişekâr ya da Hacivat bize çeşitli kişiler üzerine bilgi verirler."¹⁴⁵

Bu açıklamalar ve tanımlar bize Geleneksel Tiyatromuzdaki oyun kişilerinin çözülmesi ve onlar hakkında daha rahat ve daha geniş bir bilgi bulmamızı sağlayacaktır. Ayrıca bu tiplerin günümüze ve dolayısı ile Ferhan Şensoy'un oyunlarına yansımaları araştıracağımız bu Tez'e çok çok katkı sağlayacaktır. Ama bir büyük katkı sağlayacak ve de işimizi kolaylaştıracak başka önemli durum ise bu tiplerin tasnifi yani sınıflandırılmasıdır. Metin And bu durum için şöyle bir açıklama getirmiştir; "Karagöz ve Ortaoyunu üzerine inceleme yapmış kimi yazarlar Karagöz, dolayısıyla Ortaoyunu kişilerini birtakım sınıflamalar içine yerleştirmeyi denemişlerdir. Belli başlı dört sınıflama biliyoruz: Jakop'un sınıflaması, Profesör Sabri Esat Siyavuşgil'in sınıflaması, Selim Nüzhet Gerçek'in sınıflaması, bir de Ahmet Kutsi Tecer'in sınıflaması."¹⁴⁶

Değerli hoca ve araştırmacı Metin And'ın dört sınıflandırmasına ilave olarak biz de üç sınıflandırma daha ekleyeceğiz. Birincisi Metin And'ın kendisinin yaptığı sınıflandırma, diğeri Nihal Türkmen'in yaptığı sınıflandırma ve son olarak da Burhan Felek Bey'in yaptığı sınıflandırma.

¹⁴⁵ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, ss. 457-459.

¹⁴⁶ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 459.

İlk olarak Geleneksel Tiyatromuz üstüne araştırmalar yapmış ve bunları kaleme almış yabancı gezgin Dr. Jakop'un sınıflandırmasına bir göz atalım. “*Dr. Jakop kişileri dört sınıfta topluyor. 1- Asal Kişiler (Hacivat, Karagöz, Tuzsuz, Beberuhi, Çelebi), 2- Şive Taklitleri (Acem, Arap, Yahudi, Rum, Fernk, Laz, Kastamonulu, Arnavut), 3- Hasta ‘pathologique ya da teratological’ kişiler (Kekeme, Tiryaki, Esrarkeş, Sarhoş, Köçek, Deli), 4- Kadınlar ve Çocuklar.*¹⁴⁷

İkinci olarak Sabri Esat Siyavuşgil'in tasnifini yani sınıflamasını inceleyelim; “*Tipleri mahalle mühevrine göre tasnif etmeye gelince, bu tarzın iki bakımdan daha faydası olacağını zannediyoruz:*

- 1- Yerli tipleri tahlil ile mahallenin psiko-sosyal fizyonomisini belirtmek;
- 2- Mahalleye yakından veya uzaktan halkın kompartımanını tespit etmek.

Diğer tabirle, böyle bir tasnif neticesinde, evvela kapalı bir cemiyet olan Türk halk mahallesinin saniyen bu kapalı cemiyete diğer kapalı topluluklardan gelen mümessil tiplerin psiko-sosyal mahiyeti meydana çıkmış olacaktır. Demek tipleri;

- 1- Mahallenin yerlileri ve
- 2- Hariçten gelenler olmak üzere iki kategoriye ayıracağız.

Hariçten gelenler gurubunu ise;

- a- Dışarıklı Türkler eyalet tipleri
- b - İstanbul veya imparatorluk tipleri olarak iki kısımda tetkik edeceğiz.”¹⁴⁸

Metin And bu tasnifi, “perdeyi ya da meydanı mahalleye benzetmek doğru değil” diyerek eleştirmiştir.

Üçüncü olarak ise Selim Nüzhet Gerçek'in “Türk Temaşası” Adlı kitabında açıkladığı tasnifine/sınıflamasına bir göz atalım. Selim Nüzhet beş sınıfa ayırıyor (Zenne, Şive, İstanbul, Muhteli ve Yeni takitler diye); “*Taklidin envai de pek çoktur. Bugün ancak bir kısmından istifade edilmekte ise de taklit vadisinin ne kadar geniş olduğu hakkında bir fikir verebilmek için hatırlaya bildiklerimi kaydediyorum:*

Zenne: Genç, İhtiyar, Hoppa, Ağır Başlı, Çetrefil Çerkez, Arap Halayık, Arap Bacı

Şive Taklidi: Kayseri, Karamanlı, Laz, Kürt, Kastamonu, Eğin, Efe, Vanlı, Boşnak, Arnavut, Tatar, Muhacir, Arap, Acem

¹⁴⁷ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 459.

¹⁴⁸ Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz, Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*, Maarif Vekilliği Basımevi, Ankara 1941. s. 144.

İstanbul Taklidi: Mahalle İhtiyarı, Şık Bey, Züppe, Aşık, Sarhoş, Külhan Beyi, Miras Yedi, Zorba, Hoca, Rum, Ermeni, Yahudi, Tatlı Su Frengi

Muhtelif Taklitler: Tiryaki, Esrarkeş, Aptal, Çingene

Ben takribi olarak taklitleri dört kısma ayırdım. Daha muvafık bir taksim yapılabileceği gibi daha ilaveler de yapmak kabildir zannederim. Hele bunları kısmen birbirine mezcederek yeni yeni taklitler meydana çıkarmak bir sanatkar için suhuletle kabildir.”¹⁴⁹

Dördüncü olarak Ahmet Kutsi Tecer’in sınıflamasını Metin And’dan aktarıyorum; “*Bütün Karagöz ve Ortaoyunu kişilerini ele almamış, bu arada Tiryaki, Çingene, Aptal tiplerini de dışarıda bırakmıştır. İncelemeci kişileri iki kesimde toplamıştır;*

- 1- *Şive Taklitleri*
- 2- *Karakter Taklitleri*

Değerli incelemeci bu sınıflamaya oyunların tarihsel kaynaklarına inerek yapmıştır, sınıflaması da bu bakımdan önemlidir. Ancak Karagöz ve Ortaoyunu kişilerini inceleyebilmek için bu sınıflama yeterli değildir.”¹⁵⁰

Özellikle belirtmek gerekir ki Metin And’ın kendisinde “bu sınıflamaların eksik ve yetersiz olması bunlardan daha iyi sınıflandırma yapılabileceği anlamına gelmiyor” diyor. Ve hiçbir zaman “tam olarak bir sınıflama yapılamaz” diye de ekliyor.

Beşinci olarak metin and’ın kendi sınıflamasını aktarmak istiyorum; “*Kişileri incelemek için bunların birbirlerine yakın özelliklerini göz önünde bulundurarak, hepsini birtakım kesimlerde topladım. Bu bir sınıflandırma sayılmamalıdır... Ancak kişileri gene de kesimlere yerleştirmek inceleme kolaylığı sağladığı için aşağıdaki kesimler, bütün sakıncalara rağmen, kaçınılmaz olmuştur.*

- 1- *Eksen Kişiler: Karagöz-Kavuklu, Hacivat-Pişekâr.*
- 2- *Kadınlar: Bütün Zenneler.*
- 3- *İstanbul Ağzı: Çelebi, Tiryaki, Beberuhi.*
- 4- *Anadolulu Kişiler: Laz, Kastamonulu, Kayserili, Eğinli, Harputlu, Kürt.*
- 5- *Anadolu Dışından Gelenler: Muhacir (Rumelili), Arnavut, Arap, Acem.*
- 6- *Zimmî(Müslüman Olmayan) Kişiler: Rum, Frenk, Ermeni, Yahudi.*
- 7- *Kusurlu ve Ruhsal Hastalar: Kekeme, Kambur, Himhum, Kötürüm, Deli, Esrarkeş, Sağır, Aptal ya da Denyo.*
- 8- *Kabadayılar ve Sarhoşlar: Efe, Zeybek, Matiz, Tuzsuz, Sarhoş, Külhanbeyi.*
- 9- *Eğlendirici Kişiler: Köçek, Çengi, Kantocu, Hokkabaz, Cambaz, Curcunabaz, Hayalci, Çalgıcı.*

¹⁴⁹ Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Temaşası*, Matbaai Ebüzziya, İstanbul 1930, s. 148-149.

¹⁵⁰ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 460.

10- *Olağanüstü Kişiler Yaratıklar: Büyücü, Cazular, Cinler*
 11- *Geçici İkincil Kişiler ve Çocuklar.*"¹⁵¹

Not: Unutulmamalıdır ki Metin And Karagöz'le Ortaoyunu tiplerini birbirinden ayırmadan incelemiştir.

Altıncı olarak Burhan Felek Beyin sınıflandırmasına bir göz atalım; "*Orta Oyununda dört sınıf artist vardır: 1- Pişekâr, 2- Kavuklu, 3-Zenne, 4-Taklit.*

Pişekâr oyunun anahtarıdır. Mutlaka gayet nüktedan, zarif, Mirkelam bir adam olmalıdır. Pişekâr'ı zayıf bir zuhuri kolu muvaffak olamaz.

Kavuklu; yegâne güldürme unsurdur. Saf sallapati, sözünü saklamaz, son derece tabii bir adamdır. Kavuklu muvaffak olamazsa, oyunda can yoktur. Bu zaruretidir.

Zenne, dişi cinas denilen kadın ve kadınlık esprisinin ruhudur. Mutlaka erkekler tarafından oynanmalıdır ki enteresan olabilsin.

Diğer taklitleri yapan adamlardır."¹⁵²

Son olarak bizim de bu araştırmamızda sıkça başvurduğumuz Nihal Türkmen'in sınıflamasına bir göz atalım. Türkmen ise bu tasnifi/sınıflamayı "Ehemmiyet Derecelerine Göre" yapmıştır ve sıralaması da şöyledir; Pişekâr, Kavuklu, Zenne, Arnavut, Çelebi, Yahudi (Cud), Rumelili, Cüce veya Kambur, Kayserili, Anadolu (Hırbo), Denyo, Acem, Kürt, Laz, Matiz (Sarhoş), Rum (Balaban), Arap, Külhanbeyi, Ermeni, Tatar, Zeybek, Tiryaki, Çerkez ve son olarak da Figüranlar. Şimdi onun bu önemli tipler için söylediklerine bir göz atalım; "*Daha önce araştırmacılar tarafından yapılmış bazı tip tasniflerine rağmen, biz orta oyunu tiplerini ehemmiyet derecelerine göre sıraladık... Tipler, karakterleri, zanaatları ve hatta isimleri ile adeta (katılmış) ve ananeye bağlanmışlardır. Esasen tiplerin bu katılmış karakterleri halkın ve halk sanatkârlarının asırlarca devam eden tetkik ve müşahedelerinin sonucu olması sebebiyle en doğru ve en kati şekli ile meydana intikal etmiştir. Tiplerin İstanbul içinde yaşayanları sadece özel kişilikleri ile şekillendirilirken, büyük imparatorluğun uzak bölgelerinden gelen muhtelif ırk ve kavimlere mensup insanların çetrefil lisani, kendi ırklarına has hususiyetleri belirtilmiş ve bu hususiyetlerin İstanbul halkında bıraktığı tesir kalıplaştırılmıştır. Ancak İstanbul halkının dil, ırk ve mahalli hususiyetlerinin taklidi hiçbir zaman ağır, küçük düşürücü bir alay haline konulmamış, hafifçe mübalağalandırılmakla yetinilmiştir.*"¹⁵³

Şimdi önem derecelerine göre Orta oyunu tiplerini kapsamlıca açıklayalım.

¹⁵¹ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 461.

¹⁵² Emeksiz(Hazırlayan), *Orta Oyunu Kitabı*, s. 42 Burhan Felek, "*Orta Oyunu Nasıl Oynanır*", Perde ve Sahne, Ocak 1944, ss. 5-14

¹⁵³ Türkmen, *Orta Oyunu*, s. 24.

PİŞEKÂR

İki ana tipten biridir. Pişekâr, Orta Oyunu temsillerinde, saz heyetinin Pişekâr havasını (Segâh Makamında) çalmasından sonra ve bütün oyuncularından önce meydana ya da sahneye çıkar. Üstat Metin And, Geleneksel Türk Tiyatrosu adlı kitabında şöyle söylüyor; “*Geleneksel Türk Tiyatrosunda eksen kişilerin Karagöz oyununda Karagöz ve Hacivat Orta Oyununda ise bunların karşılığı olan Pişekâr ve Kavuklu’dur. Aşağı yukarı Hacivat ve Karagöz için söyleyeceklerimiz bunların Orta Oyunu’nda karşılığı olan Kavuklu ve Pişekâr için de söylenebilir.*”¹⁵⁴ Kavuklu’yu Karagöz’e, Pişekâr’ı Hacivat’a eşleştirir. Hacivat gibi Pişekâr’ı da över. “*Herkesin huyuna göre konuşmasını, yüze gülmesini bilen, içinden pazarlıklı, ara bulucu, kavgaları yatıştırır, dargınların arasını bulur, ölçülü, ağırbaşlı, her kalıba girebilen, kusurlara kolayca göz yumabilen, işine gelince dilini tutan esnek bir kişiliği vardır. Başkalarının kötü niyet ve sözlerini iyiye yorar. Öğüt verir, yol gösterir, aracılık eder. İyi konuşur, karşısındakini can kulağıyla, ilgiyle dinler, hak verip, herkesin güvenini, sevgisini kazanır.*”¹⁵⁵

Böyle iyi niyetli, ağırbaşlı, esnek, yol gösterici birinin perdeyi açması ve sahneye ilk onun çıkması tesadüf değildir elbette. Hem kusurları örtecek “her ne kadar sürç-ü lisan ettiyse af ola” diyecek hem de oyunu baştan sona yönlendirecek. Ahmet Rasim Bey’in “Muharrir Bu Ya” adlı kitabından alıntı yapan Nihal Türkmen’e göre. “.... Zurna başlar başlamaz oyunda en ziyade mahareti olması lazım gelen Pişekâr görünür, yani rejisör çıkar.”¹⁵⁶ Yine Türkmen’e göre;

“*Pişekâr (meydan) a geldikten sonra, kaideye uyararak, iki eli ile yerden temenna edip seyircileri selâmlar ve zurnacıya seslenir;*

Pişekâr — Aman benim pehlivanım...

Zurnacı — Buyur benim pehlivanım...

Pişekâr — Bu da hesap değil!

Zurnacı — Nedir hesabın?!

Pişekar — (...) Oyunu'nun taklidini aldım, çal da oyunumuz başlasın, bizi temaşaya tenezzül buyuran zevât-ı muhtereme zevki-yâb olsunlar...”¹⁵⁷

Selim Nüzhet’e ise bu durumu şöyle tarif eder; “ ... Başında dilimli kavuk, kenarları kürk çevrilmiş bir cüppe ve altında çakşır ve ayaklarında sarı mest pabuç olduğu halde vıkarını muhafaza eden bir adam tavrı ile ağır ağır Pişekâr meydana gelir. Yerle beraber temenna edip (filan oyunun taklidini aldım. Usul ve ahenk ile

¹⁵⁴ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 468.

¹⁵⁵ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 471.

¹⁵⁶ (Aktaran) Nihal Türkmen, *Orta Oyunu*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1991, s. 25, Ahmet Rasim “*Muharrir Bu Ya*” İstanbul 1926, s. 43.

¹⁵⁷ Türkmen, *Orta Oyunu*, s. 25.

efendilerime temaşa ettireyim.) der ve elindeki şak şak ile zurnacıya çal işaretini verir. Artık oyuna başlanmış demektir.”¹⁵⁸

“Kavuklu, dobra dobra ve patavatsız bir tip olduğu ve sıra ile (meydan) a gelen taklitlere gereği gibi davranmasını bilmediğinden, çok defa bunlarla arasında, tartışma, kavga ve hatta dövüş bile olur. Pişekâr, bu gibi durumlarda oyuna karışır, ölçülü, ağırbaşlı, yerinde konuşmasını bilen bir kimse olduğu için, anlaşmazlıkları hallederek, kırınlıkları tatlıya bağlar, hatta oyunun istikametini yeniden tayin eder. Bu sebepten Orta Oyunu'nda Pişekârlık mühim bir mevki işgal etmek demekse de, Orta Oyunu'nun diğer baş aktörü olan Kavuklumun oyun imkânı, karakterinin elastikiyeti bakımından daha fazladır.”¹⁵⁹

Pişekâr'ın elinde tuttuğu ve oyuna yön verdiği aksesuarın adı *pastav*'dır. *Şakşak* olarak da adlandırıldığı görülmektedir.

“Pişekâr'ın kamçı gibi kullandığı *pastav* Kavuklu'nun kafasına inmiştir. Kavuklu kendi olduğu zaman, kendi kafasına inen *pastavı*, ata vurulan kamçı olarak kabul eder. Ama arabacı sanki ona vuruyormuş gibi, acısı yüreğine çökmüştür. Bu tür oyunda "yabancılaştırma" yı sağlayan önemli bir "aksesuar" vardır. Bunun adı *pastav*'dır; adına "Şak Şak" da denir. Bu, hafif bir vuruşla çok ses çıkartan aksesuarın "yabancılaştırma" da büyük işlevi olur. Pişekâr, *pastav* ile yukarda görüldüğü gibi her türlü işi yapar. *Pastav* kullanılması gereken bütün aksesuarın yerini alır. Örneğin, kırbaç olur, atın sırtına iner; yelpaze olur, serinletir. *Pastav*, ritüellerden kalma bir simge olarak kabul edilmelidir; stilize bir "Phallus" tur bu.”¹⁶⁰ “Pişekâr'ın elinde tuttuğu *şakşak* hep oyuna istikamet verir, hem de adeta suflörlük eder.”¹⁶¹

Cevdet Kudret'ten öğrendiğimize göre Pişekâr sözcüğünün 'oyun-baş'ı anlamına geldiğini ilk olarak Evliya Çelebi aktarmıştır. “Pişekâr Ortaoyununda oyun-başıdır. Oyunu o açar, ö yürütür, o kapar. Sözcüğün 'Oyun-baş'ı anlamında kullanılışına ilk olarak XVII. Yüzyılda Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinde rastlıyoruz... Belli bir metne dayanmayan, sadece kanavasını bilinen ve doğmaca olarak oynanan ortaoyununda, Pişekâr hem oyuncu, hem sahneye koyucu, hem yazar gibi davranır; oyunu açar, yürütür, kapatır.”¹⁶²

Türkmen'de Cevdet Kudret'in aktardığı bilgiye başka bir örnekle destek çıkar. Pişekâr bir nevi hem perde vazifesi görür, hem de aylık oyun programı vazifesi görür. “Oyun'un başlamasını temin ettiği gibi, bitirilmesiyle de Pişekâr vazifelendirilmiştir. Bir Orta Oyunu temsili, ekseriya seyircilerin sonraki oyuna da gelmelerini tavsiye eden bir cümlelerin Pişekâr tarafından söylenmesi ile biter. Bu, afiş sanatının henüz mevcut

¹⁵⁸ Gerçek, *Türk Temaşası*, s. 120.

¹⁵⁹ Türkmen, *Orta Oyunu*, ss. 25-26.

¹⁶⁰ Özdemir Nutku, *Uzatmalı Gerçekler*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1985 s. 184.

¹⁶¹ (Aktaran) Nutku, *Uzatmalı Gerçekler*, s. 185, Ahmet Rasim Muharrir *Bu Ya*, İstanbul 1928, s. 44.

¹⁶² Kudret, *Ortaoyunu Cilt-1*, s. 66

olmadığı bir devirde, (Oyun Kolu'nun) kendi programını kendisinin duyurmasını gerektiren zaruretten doğmuş bir âdet bir gelenek hâline gelmiştir."¹⁶³

Pişekâr için Selim Nüzhet Gerçek şöyle der: "oyunun iptidasından intihasına kadar oyuna çıkan eşhası muhtelifenin kâffesi iptida Pişekâr'a müracaat ederler. Bunların her birisine başka başka meram anlatmak ve aralarındaki macerayı halleylemek Pişekâr'a ait bulunduğundan Orta Oyuncuları beyninde Pişekârlık mühim bir vazife addolunur."¹⁶⁴

Burhan Felek'in Pişekâr için söyledikleri ise şöyledir; "Pişekâr oyunun anahtarıdır. Mutlaka gayet nüktedan, zarif, Mirkelam bir adam olmalıdır. Pişekâr'ı zayıf bir zuhuri kolu muvaffak olamaz."¹⁶⁵

Son olarak İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun Pişekâr için söylediklerine bakıp Kavuklu kısmına geçelim; "Pişekâr ve Kavuklu'yu yenileştirmek için bu iki tipin mahiyeti üzerinde düşünmek gerekir. Orta Oyununda Pişekâr Mücerret aklı, mantığı, matematik espriyi, hatta ananeleri temsil eden konformistin kendisidir... Bu iki tipin (kavuklu) manası kaybolmamak şartıyla, yenileşmesinde ne teknik ne de estetik hiçbir mahzur yoktur."¹⁶⁶

KAVUKLU

İki ana tipten bir diğeridir. Pişekâr'ın saz heyetiyle ya da zurnacı ile olan muhaveresinden sonra çalınan Kavuklu havasından (Hüseyni Makamı) sonra ya Kavuklu Arkası dediğimiz oyuncu takımı ile ya da tek başına sahneye çıkar ve oyun sonuna kadar sahneden hiç ayrılamaz. Metin And kitabında yukarıda da belirttiğim gibi Kavuklu'yu Karagöz'le eşleştirip şöyle açıklar. "Karagöz ve Kavuklu dışa dönük, iç tepkilerini hemen açığa vuran, olduğundan başka gözükmeye çalışmayan bir halk adamıdır... Özü sözü birdir, düşündüğünü çekinmeden söylediği için başına türlü açmazlar gelir... Cesurdur, gözü pektir, Matiz gibi kabadayılara bile karşı durur."¹⁶⁷ Türkmen ise Orta Oyunu adlı kitabında daha çok komik unsurları ve güldürücü yönü ile anlatmıştır Kavuklu'yu. "Oyuna girdiği andan İtibaren komedi unsuru bu aktörün üzerinde toplanır, Gerek Pişekâr ile gerekse taklitlerle olan muhaverelerinde, "ters anlama", "anlamazlıktan gelme", "anlamadan anlamış görünme", "benzetme" gibi söz oyunları, çedik pabuç üzerine giyilen arkasız terliği sektirmek, düşecekken toparlanmak, kavuğu düşürmeden oynatmak ve sonra başı süratle hareket ettirerek eski hâline getirmek gibi hareket ustalıkları ile bu rol, büyük bir irticai

¹⁶³ Türkmen, *Orta Oyunu*, ss. 26-27.

¹⁶⁴ Gerçek, *Türk Temaşa*, ss. 121-122.

¹⁶⁵ Emeksiz(Hazırlayan), *Orta Oyunu Kitabı*, s. 42 Felek, "Orta Oyunu Nasıl Oynanır", ss. 5-14

¹⁶⁶ Emeksiz(Hazırlayan), *Orta Oyunu Kitabı*, s. 187 İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Orta Oyunu Nasıl Dirilir", *Yeni Adam*, nr. 278, 1940, ss. 10-11,19.

¹⁶⁷ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 469.

kabiliyeti, nüktedanlık, vücuda ait hareketler bakımından çeviklik gerektirir ve bütün bu nitelikleri haiz olan bir sanatçıya da hudutsuz bir oyun imkânı verir. Başka bir ifadeyle; Kavuklu rolü, iyi bir sanatçı için bütün kabiliyetini gösterebileceği bir imkânsa, iyi bir sanatçı elinde "Kavuklu", bütün söz sanatları, hareket güldürücülüğü ve bir metne bağlı olmamanın verdiği irticai serbestîsi ile en üstün bir yaratıcılık noktasına çıkarılabilir."¹⁶⁸

Burhan Felek de Kavuklu için hemen hemen And'la aynı şeyleri söyler; *Kavuklu; yegâne güldürme unsurdur. Saf sallapati, söziünü saklamaz, son derece tabii bir adamdır. Kavuklu muvaffak olamazsa, oyunda can yoktur. Bu zaruretidir.*"¹⁶⁹

Selim Nüzhet, Kavuklu için şöyle yazar; *"Çalgı başlar ve bunun üzerine Kavuklu etraftı seyircilerle çevrilmiş olan meydana gelirmiş. Pişekâr ile kavuklu arasında kısa bir muhavere den sonra bir tekerleme söylemek adettir... Bu tekerlemeyi müteakip oyunun esasına girilir. Bu da ekseriyetle kavuklunun Pişekâr'dan ya bir ev ve ya bir dükkân kiralamasından ibarettir. Maksat kavuklunun daima meydanda kalmasını temin edecek bir bahane icadıdır.*"¹⁷⁰

Tekerleme çok önemli bir yer tutar Orta Oyununda. Özellikle Pişekâr ve Kavuklu'nun bu tekerlemeleri ustaca yapmaları gerekmektedir. Türkmen, Ahmet Rasim'in Muharrir Bu Ya adlı kitabından aktardığına göre *"Bu birkaç satır, yarım saat süren bir tekerlemenin mevzuudur"* diyor; (Pazar yeri: Uçmak. — Pazarda alış veriş- bir kasırğa- korkudan sabuncunun çadırına sarılmak - havada uçmak - lahananın içine düşmek - satılmak - aşçıbaşı tarafından haşlanmak.)"¹⁷¹ Buradan yola çıkarak Türkmen şöyle bir tespitte bulunuyor; *"Bu itibarla, Orta Oyunu oynayan aktör, iyi bir tulûatçı, irticalen oynama kabiliyeti, yaratıcılığı olan bir sanatkâr olabildiği müddetçe başarılı sayılır. Çünkü bir Orta Oyunu temsilinin kaderi, bir oyun yazarının hazırlamış olduğu metne değil, Orta Oyunu sanatçısının, oyun esnasında mahsul verecek olan dehasına bağlıdır.*"¹⁷² Yine Türkmen'nin Orta Oyunu kitabında Ahmet Kutsi Tecer'den alıntısına göre; *"... Tekerlemenin asıl oyun konusu ile bir alakası yoktur. Tekerleme Kavuklu'nun -virtüözite- monologudur."* diye yazmaktadır.

Ahmet Rasim; Muharrir Bu Ya adlı kitabında Kavuklu Tipinin karakterini şöyle anlatıyor: *"... Kavuklu, oyunun ser komiğidir. Her şey, her entrika, her sürpriz onun lisan-ı tehzil ve reftâr-ı tenşît ve mizahiyle açılır. Pişekar'ın tashih ve fenkîdiyle veyahut her ikisi tarafından müstereken açılıp kapanır. Kavuklu mütecâhil, müteami mütelâşî, müte-bessim, mütehammile geçinmek suretiyle Pişekar'ı uğraştırma uğraştırma en sonra*

¹⁶⁸ Türkmen, *Orta Oyunu*, ss. 30.

¹⁶⁹ Emeksiz(Hazırlayan), *Orta Oyunu Kitabı*, s. 42 Felek, "Orta Oyunu Nasıl Oynanır", ss. 5-14

¹⁷⁰ Gerçek, *Türk Temaşası*, ss. 125-126.

¹⁷¹ (Aktaran) Türkmen, *Orta Oyunu*, s. 30, Ahmet Rasim *Muharrir Bu Ya*, s. 73.

¹⁷² Türkmen, *Orta Oyunu*, ss. 30-31.

oyuna münasebet alan bir "tekerleme", bir fantezi, bir monolog ile maksadını izah ederek (prelüd) ü bitirir. Kavukluların en büyük mahareti tekerleme inşadındadır."¹⁷³

Türkmen'nin Ahmet Rasim ve Ahmet Kutsi Tecer'den aktardığına göre; Kavuklu tipi, vaktiyle "Nekre" denilen ve yalnız "Tiryaki" taklidi yapan aktör'ün yerini almış olan bir tiptir. İstibdat devrinde bir aralık bazı siyasi sebeplerden dolayı Kavuklu'ya yine "Nekre" dendiğini Selim Nüzhet de söylüyor.¹⁷⁴

Ahmet Kutsi Tecer; "nekre" kelimesinin "Kavuklu" gibi belli bir tipin ismi olmayıp, "komik" anlamına kullanılan bir söz olduğu yazar.¹⁷⁵

Kavuklu için Cevdet Kudret'in söylediklerine bir bakalım. "Kavuklu ortaoyununun 'baş-komik'dir. Oyunu Pişekâr ile birlikte yürüten ikinci aktördür."¹⁷⁶ Ahmet Rasim'den aktardığına göre; "Kavuklu her entrikanın ve her sürprizin içinde vardır; bilip de bilmezliğe, görüp de görmezliğe, anlayıp da anlamazlığa gelerek, yalnız Pişekâr'ı değil, öbür oyun kişileri de uğraştıra uğraştıra oyun geliştirir."¹⁷⁷

Son olarak İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun yazdığı güzel tespitlerle Kavuklu kısmını noktalayalım; "... Kavuklu ise bu gererik tipler hep tezat, kakofoni halindedir. Kavuklu prejüjesiz, serazat, natürel, fevri, çalak, neşeli, kalender insandır. Bütün bu vasıflarıyla Kavuklu'da halkın ruhi taviyeti, yaratıcılığı, anane düşmanlığı. Süs, yapmacık, gösteriş nefreti vardır. Bu iki tipin (Pişekâr) manası kaybolmamak şartıyla, yenileşmesinde ne teknik ne de estetik hiçbir mahzur yoktur."¹⁷⁸

ZENNELER

Pişekâr ve Kavuklu'nun hemen ardından Zenneler gelir meydana/sahneye. Zenneler erkek tarafından oynanan kadın taklididir. Birçok araştırmacı tarafından Zenneler en zor yapılan taklit olarak değerlendirilir. Türlü türlü, Çeşit çeşit olurlar ve her yaşta her seviyede temsil edilirler. Dolantı ve doğal olarak gönül işleri onlardan sorulur. "Orta Oyunu tipleri içinde kadın tipi kadar mütenevvi olanı yoktur. Her yaşta, her mizaçta, her içtimai seviyede kadın tipi, bazen kalabalık gruplar hâlinde, bazen bir-iki kişiden ibaret olarak temsil olunurlar. Karagözcü ve Orta Oyuncuları Argosu'nda Zenne'ye (Gaco) da denir. "Zenci dadı" rollerinde görülen "Bacı"ların da, argodaki ismi (Kayarto) dur. Bunlar Türkçeyi kendilerine has telâffuzları ile konuşur ve gerek bu

¹⁷³ (Aktaran) Türkmen, *Orta Oyunu*, s. 30, Ahmet Rasim, *Muharrir Bu Ya*, s. 43.

¹⁷⁴ Bkz. Türkmen, *Orta Oyunu*, Ahmet Rasim, *Muharrir Bu Ya*, Gerçek, *Türk Temaşası*.

¹⁷⁵ (Aktaran) Türkmen, *Orta Oyunu*, s. 32, Ahmet Kutsi Tecer, *Kavuklu*, İstanbul Dergisi, Cilt 2, Sayı:10 s. 12.

¹⁷⁶ Kudret, *Ortaoyunu*, s. 70.

¹⁷⁷ (Aktaran) Kudret, *Ortaoyunu*, s. 70, Ahmet Rasim, *Muharrir Bu Ya*, s. 43.

¹⁷⁸ Emeksiz(Hazırlayan), *Orta Oyunu Kitabı*, s. 187 Baltacıoğlu, "Orta Oyunu Nasıl Dirilir", ss. 10-11,19.

üzden, gerekse “siyahi” oluşları dolayısıyla Kavuklu'nun devamlı sataşmalarına hedef olurlar.”¹⁷⁹

Metin And'a göre ise; “Zenne, ya da oyun argosunda ‘gaco’ denilen kadınlar çok çeşitli yaş ve toplumsal sınıflardan, güldürücü olmaktan çok dolantı ve gönül işleri bakımından görevleri önemli kişilerdir. Kadınların hemen hiç biri olumlu çizilmemiştir. Bunlar ahlak kurallarının çiğneyen, kocalarını aldatan. Birçok erkekle evlilik dışı gönül ilişkisi kuran, kalpsiz, maddi değerlere önem veren, kurnaz, hafifmeşrep kişileridir.”¹⁸⁰

Türkmen, bu durumu yani kadınların “hafifmeşrep” oluşlarının getirebileceği toplumsal sıkıntıyı ancak bu tiplerin erkekler tarafından oynanırsa hoş görüleceği kanısındadır. Ona göre; “Zenne rollerinin erkekler tarafından oynanmasında, oyunda sarf edilen telmih ve cinaslar dolayısıyla, taassuba paralel olarak, kadınlara karşı ‘bilhassa eski toplumumuzda mevcut’ bir saygı hissinin de rolü olduğu hususu muhakkaktır. Ayrıca kadın taklidinin fizikî imkânsızlıklarına rağmen, erkekler tarafından yapılması, temsili cihetinden, “Zenne”nin taklitler arasında en güç olanı sayılmasını ve ayrıca ustalık isteyen bir tip taklidi olmasını gerektirir.”¹⁸¹

Kudret ise; erkeklerin böyle kadın rolüne çıkmalarına “Zenneye Çıkmak” olduğunu söyler ve daha çok gönül ilişkileri üzerinde durur; “Bunlar, Pişekâr ya da Kavuklu ile ilişkileri olduğu gibi, oyunun öbür kişileriyle de (Çelebi, Sarhoş, Kayserili, Rumelili, Türk. Laz, Arnavut, Frenk, Yahudi, v.b.) ya sevda ya da alacak-verecek ilişkileri vardır.”¹⁸²

Burhan Felek de kesinlikle erkekler tarafından oynanmalıdır diye altını çizer. “Zenne, dişi cinas denilen kadın ve kadınlık esprisinin ruhudur. Mutlaka erkekler tarafından oynanmalıdır ki enteresan olabilsin.”¹⁸³

“Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler” adlı kitabında Çiğdem Kılıç, İsmail Dümbüllü’den bir alıntısında şöyle söyler; “Zennelere gelince; zenne orta oyununda kadın rolüne denir. Başlarına hotoz, yaşmak ferace giyerler... Zenneler kaşlı gözli, endamlı, hareketleri, sesi, tavırları kadınımsı olan erkeklerden olur. Zenne dediğin, kadın halini bilecek, sesini inceltip kadın sesine uydurmakla iş bitmez, kadının konuşmasındaki, oturup kalkmasındaki inceliği zarafeti mahcupluğu nazı, cilveyi yerinde yapabilmek aslı hüner budur. Zenne orta oyununun tuzu biberi, en renkli oyuncusu demektir.”¹⁸⁴

¹⁷⁹ Türkmen, *Orta Oyunu*, s. 36.

¹⁸⁰ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 475.

¹⁸¹ Türkmen, *Orta Oyunu*, s. 36-37.

¹⁸² Kudret, *Ortaoyunu*, s. 75.

¹⁸³ Emeksiz(Hazırlayan), *Orta Oyunu Kitabı*, s. 42 Felek, “Orta Oyunu Nasıl Oynanır”, ss. 5-14.

¹⁸⁴ Çiğdem Kılıç, *Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler*, Kitap Yayınevi, İstanbul 2007.

ARNAVUT

Asli tiplerden biridir. Metin And'ın söylediğine göre “Sirto” dansı yapar sahneye ilk çıktığında. “*Açkı dansı sirtodur. Dürüst, mert ve sayı bilmeyecek kadar cahildir. Ezinç vermekten hoşlanır, çabuk öfkelenir, ataktır, onun için öldürmek olağan işlerdendir, kabadayılık taslar, fakat sıkıya gelince kaçar. İyi davranılınca yumuşak başlıdır. Heceleri kekeler gibi çoğaltarak ve vurgulayarak konuşur. Uğraşları arasında celeplik, ciğercilik, bahçıvanlık, bostancılık, koruculuk, bozacılık kaldırımcılık vardır.*”¹⁸⁵

Türkmen ise Arnavut tipi için sempatik benzetmesi yapar. “*Arnavut tipi, Orta Oyunu'nun en “sympathique” tiplerinden biridir. Esasen aslı tiplerin hepsinde bu hususiyet vardır. Hatta bir tipin aslı tip olması, sempatik olması ile orantılıdır denebilir. Misal olarak; ‘Tatlısu Frengi’ de denilen, Rum (Balama) tipine pek az oyunda rastlanmasını bu yeteneğinin eksik olmasına bağlamak mümkündür.*”¹⁸⁶

ÇELEBİ

Nazik, zengin, terbiyeli ve güzel bir İstanbul Türkçesi ile konuşan önemli tiplerden biridir. Metin And'a göre; “... *Kibar aile çocuğudur, gençtir, incelmış, nazik, züppe, çıkırıldım, yontulmuş İstanbul ağzı konuşur.*”¹⁸⁷ Kudret'e göre; “*Mal mülk sahibi, mirasyedi, züppe, zampara bir kişiyi temsil eden çelebi tipi, eldeki kaynaklara göre, XVII. Yüzyıla kadar çıkmaktadır.*”¹⁸⁸ Türkmen ise onun için çok farklı bir şey söylemez; “*Çelebi tipi bir ‘mahdum’ tipidir. Daima zengin bir miras-yedi, tanınmış bir ailenin ‘vâris-i yegânesi’ durumunda bulunur. Daima son derece terbiyeli, nazik, ince zevk sahibi ve şıktır. Epeyce okumuşluğu vardır ve güzel bir ‘İstanbul Türkçesi’ ile konuşur.*”¹⁸⁹

YAHUDİ

Metin and'ın “zimmî” yani Müslüman olmayan tipler diye ayrı bir bölümde incelediği tiplerden biridir. Genelde ticaretle uğraşır (eskicilik, sarraflık, kuyumculuk), bazen haham ve Yahudi hokkabazlara da rastlanır. “*korkaktır, pehlivanlık, döğüş gibi işlere karışmaz. Yaygaracıdır. Çoğu kez meyada elinde Tevrat okuyarak gelir.*”¹⁹⁰ Türkmen ise güzel bir tespitte bulunuyor sahneye sessiz çıkan tek tip diyor Yahudi için. “*Yahudi, elinde bir mukaddes kitap ‘Tevrat’ olduğu halde (meydan) a*

¹⁸⁵ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 481.

¹⁸⁶ Türkmen, *Orta Oyunu*, s. 39.

¹⁸⁷ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 477.

¹⁸⁸ Kudret, *Ortaoyunu*, s. 74.

¹⁸⁹ Türkmen, *Orta Oyunu*, s. 39-40.

¹⁹⁰ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 483.

gelir. Bir süre okur, üfler sallanır. Bu sessiz, ihtiyatlı geliş yalnız bu tipe mahsustur, diğer ‘taklit’ler de görülmez.” Ayrıca bazı oyunlarda “cud” da denildiği oluyor bu tipe. Zimmî tipler üzerine yaptığı çalışmasında Akarpınar Yahudi için şu tespitlerde bulunmaktadır; “Perdenin ayrıcalıklı tipi Yahudi’nin konuşma üslubu ve dili de ayrıcalıklıdır. En belirgin özelliği, müstehcen anlamlı cinaslı sözleridir. Alay etmek, küfretmek, açık saçık edepsiz sözler söylemek için kırık Türkçesini bahane eder. G-y, u-u, ı-i ses benzeşmeleri ona cinaslı sözler söyleme konusunda destek sağlar. Bu yol ile karşısındakine terbiye sınırları dışında pek çok söz söyler ve sanki kabahat, sözü yanlış algılayıp, müstehcen anlamlara yorandaymış gibi rahat davranır, alay eder, arsızlık yapar. Bu umursamazlığı nedeniyle Karagözle sürekli tartışır. Argoda ‘zırt Erenköy’ ifadesi karşılığında değerlendirilebilecek ‘Ka kerez me keriz’, ‘a kerez ma kerez’ sözleri, Yahudi’nin karşısındakini ‘ti’ye almak/ onunla alay etmek için kullandığı kalıp ifadelerdir.”¹⁹¹

RUMELİLİ

Muhacirde denilen bu tipin en büyük özelliği pehlivanlığı ile övünmesi ama her defasında yenilmesi ve yenilmesine de bir bahane bulmasıdır. (ayağım kaydı gibi) “Çıtak havası” yani bir Rumeli türküsü ile sahneye çıkar. “Kavuklu, bazen, Türkçeyi çetrefil bir ‘muhacir’ şivesi ile konuşan Rumelili ile eğlenir. O da kendisini, İstanbulluların ‘muhallebice’, Rumelililerinde ‘pehlivanca’ konuştuklarını söyleyerek savunur. Rumelilinin bütün bu tafrafuruşluğuna rağmen, kadere rıza gösteren kişilerinkine benzer yenik bir davranışı vardır.”¹⁹²

CÜCE VEYA KAMBUR

Kavuklu arkası da dediğimiz bu tipler pek önemli tipler değildir. Cüce ya da kambur yerine bazen “Denyo” denilen tipler de çıkabiliyordu. “Kavuklu ile beraber ve onun arkasından yürüyerek (meydan) a geldiği için kendisine ‘Kavuklu arkası’ denir. Bazen ‘Kavuklu’nun oğlu’, bazen Kavuklu’nun yardımı ile çarşıdan alış veriş etmek üzere onunla birlikte sokağa çıkmış ‘bir komşu’ hüviyetindedir. Oyunun bütünü içinde büyük bir ehemmiyeti olmadığı, hatta bir figürandan ibaret bulunduğu halde, ‘Kavuklu arkası’nın Kavuklu ile beraber oyuna girmesi bir gelenek hâline gelmiştir. Nadiren ‘cüce’ veya ‘kambur’ yerine, bir başka ‘pathologique’ tip olan ‘Denyo’ çıkarılırdı.”¹⁹³ Kudret ise şöyle söyler bu hastalıklı tipler için; “Sırtında bir zembil, elinde bir fener

¹⁹¹ R. Bahar Akarpınar, “Türk Gölge Oyunu Karagöz’de Zimmî Tipler”, *Milli Folklor*, Yıl 16, Sayı 62 s.26, 2004.

¹⁹² Türkmen, *Orta Oyunu*, s. 43.

¹⁹³ Türkmen, *Orta Oyunu*, s. 44.

vardır. *Çocuklukla Kavuklunun oğlu, 'emeksiz' denilen evlatlığı ya da komşunun çocuğudur.*"¹⁹⁴

KAYSERİLİ

Kaşık oyunu ile oynayarak ve türküsünü söyleyerek gelir meydana. Her zaman tüccardır. Açıkgoz, kurnaz ve saldırgandır. Kayserili ya da karamanlıdır. *"Kayserili, etrafına karşı nazik olmak için hiç bir gayret göstermez, aksine en ufak sebepten hiddetlenip, ağzına geleni söyler. Taklitlerin (meydan) da ki daimî muhatabı olduğundan Kavuklu, sık sık Kayserilinin hışmına uğrar... Kayserili, mahallî şivesinin bütün hususiyetlerini muhafaza etmiş olmasına rağmen, insiyaki kurnazlığı ile şehrin türlü tezahürüne kolayca intibak etmiş ve saf bir köylü hüviyetinden çok fazla uzaklaşmıştır."*¹⁹⁵ Metin And ise Kayserilinin konuşma ağzını da belirtir; *"Kendine göre bir söyleyişi vardır. Örneğin, gazete yerine "gazevet", kıraathane yerine "guravathane", avukat yerine "babulokh" der"*¹⁹⁶

ANADOLULU

'Türk' ya da 'Hırbo' diye adlandırılırlar. Ya Kastamonulu ya da Bolulu olurlar. Sabri Esat Siyavuşgil önemli bir noktaya dikkat çekiyor; *"Kastamonulu, Kayserili ve Bolulu gibi orta Anadolu tipleri arasında oldukça benzerlikler vardır. Karagöz argosunda bunların topuna birden verilen ad hırbodur."*¹⁹⁷ *"Kayserili ve Hırbo tiplerinin birlikte bulduklarını tespit ettik (Büyücü Hoca, Mandıra, Pazarcılar, Fotoğrafçı, Gözlemci) Buna sebep olarak, birçok dış benzerlikleri olan bu iki tip arasında mevcut büyük karakter ayrılıkları düşünülebilir. Hususiyetleri dolayısıyla birbirinin tekrarı sayılamayacak oldukları için, bazı oyunlarda yan yana getirilebilmişlerdir. Bazen "Hırbo" ya sadece "Türk" veya "Anadolulu" da denir. Gerçekten de saf bir Orta Anadolu köylüsünü temsil eder ve en çok bu yanı ile Kayseriliden ayrılır. Şivesini bütün hususiyeti ile muhafaza etmesine rağmen, aklına estikçe "Galip Paşa Divanı" ndan beyitler okumaktan geri kalmaz."*¹⁹⁸ Anadolulu için Metin And ise kısaca şunları söyler; *"dili, tavırları kaba, böndür. Kendine iyi sözler söylendikçe o bunarlı kötüye alır, ancak ayı denilince dostluk bağı kurar. Aşçı olduğu zaman yemek adlarını sıralar. Kimi kez leblebici ya da bekçi olunca eline koca bir sopa alır."*¹⁹⁹

¹⁹⁴ Kudret, *Ortaoyunu Cilt-1*, s. 80.

¹⁹⁵ Türkmen, *Orta Oyunu*, s. 46.

¹⁹⁶ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 479.

¹⁹⁷ Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz, Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*, Maarif Vekilliği Basımevi, Ankara 1941. s. 175

¹⁹⁸ Türkmen, *Orta Oyunu*, s. 46-47.

¹⁹⁹ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 478.

DENYO

Hacivat ve Karagöz sureti taşır ve elinde iple bağlanmış bir tahta araba sürükler. Herkes ona acıdığı için şımartılmıştır. Bazı oyunlarda Kavukludan dayak yer. Türkmen Denyo için şunları söyler; “*Denyo, bir İstanbul mahallesinde halkın merhametine sığınmış, bunun karşılığında onlara küçük hizmetlerde bulunan bir meczup tipinden çok, mahallelinin acıma duygusu ve hoşgörülüğü karşısında bu hisleri istismar edecek kadar şımartılmış ve yüzsüzleşmiş, küfürbaz, küstah ve arsız bir mahalle çocuğudur.*”²⁰⁰ And ise; Sakatlar ve ruhsal hastalıklılar başlığı altında topladığı denyo için şu açıklamaları yapar; “... *Yaygaracı, acıma duygusuyla şımartılmış, küstah, arsız, küfürbaz, yüzsüz, sırnaşıktır. Kavuklu onu dövmek zorunda kalınca herkes kavukluyu ayıplar.*”²⁰¹

ACEM

Farsça şiir okuyarak meydana gelir. Azerbaycan’dan ya da İran’dan gelir. Ya halı tüccardır, ya antikacı, ya da tefecidir. Ama genellikle halı satışı yapar. Abartıyı sever. Acem için Metin And şöyle söyler; “... *Kendisi derdini dağıtmak için çok gezdiğini, çok yerler dolaştığını söyler, hep eğlence, dalkavuk arar. Eğlendirenlere de bol para verir.*”²⁰² Türkmen ise onun şiir okuması ile ilgili şu tespiti yapar; “... *Bu tip meydana gelirken ve geldikten sonra her fırsatta sür okutmak, mensup olduğu kavmin şiire olan aşırı merakı kadar, ‘İran edebiyatı ’nın yüzyıllarca bizim edebiyatımıza, özellikle şiirimize oları tesiriyle izah olunabilir. Acem, ister halı taciri, ister tömbekici, ister antikacı okun, şiirden pek ziyade haz eden bir tip olarak tasavvur edilmiştir.*”²⁰³ Bu tipin çok orta oyunu ustaları tarafından çok sevilmesinin sebesini Türkmen şöyle açıklıyor; “*Bu sevimli tipin rağbet görmesindeki en mühim unsur, ‘mübalâğa’ konusundaki üstün mizah yanı ve kulağa son derece hoş gelen diyalekt hususiyetidir.*”²⁰⁴

KÜRT

Ya bar oynar ya da çırpın oyunu oynayarak sahneye gelir. Çocuksu birdir ve çabuk öfkelenmez. Hamal, bekçi veya aşçı yamağıdır. “*Kürt, çocuksu, munis, geçim ehli bir karakter olarak temsil edilir. ‘Taklit’lerin çoğunun aksine, Kavuklu ile maraza çıkarmaktan kaçınır.*”²⁰⁵

²⁰⁰ Türkmen, *Orta Oyunu*, s. 49.

²⁰¹ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 484.

²⁰² And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 480.

²⁰³ Türkmen, *Orta Oyunu*, s. 51.

²⁰⁴ Türkmen, *Orta Oyunu*, s. 52.

²⁰⁵ Türkmen, *Orta Oyunu*, s. 53.

LAZ

Horon oynayarak ve kemençe çalarak meydana gelir. “Elinde çoğu kez kemençe bulunur. Ağzı kalabalıktır, çok çabuk konuşur, kıpırdak, yerinde duramaz, çabuk öfkelenip çabuk yatıştır. Ya gemicidir, gemisiyle fındık taşır; ya da kalaycı, hallaç, tütüncüdür.”²⁰⁶ Laz ile ilgili daha geniş bilgiyi Türkmen vermektedir; “Laz, bütün oyunlarda aynı ismi taşır 'Hayrettin'. (Meydan) a daima kemence çalıp oynayarak gelir, Kavuklu'yu da kendisi ile beraber oynatır. En büyük zevki 'Horon' oynamaktır. Bu oyunu bilmediğini söyleyen Kavuklu'ya; 'Horon bilmeyen bir adamın, ölü sayılacağını' söyler. Bu taklit çok hareketli bir 'oyun' la temsil edilir. Aktör'ün gerek konuşma (mahallî şive ile...), gerekse hareket temposu hızlı ve renkli (nuancer) olmak gerektir. Arada bir şey söylemek için lâfını kesmeğe teşebbüs eden Kavuklu'yu çok geveze bulur, kendisine konuşma fırsatı vermediğinden yakınıdır. Lâz, çok konuşkan, çok hareketli, kemence yalıp, horon oyna-maktan yorulmayan, canlı ve alabildiğine 'sympathique' bir tip olarak, bu hususiyetleri ile kalıplaşıp Orta Oyunu kişileri arasına yerleşmiştir.”²⁰⁷

MATİZ (SARHOŞ)

Oyunlarda Tuzsuz, Efe, Matiz, Sarhoş diye adlandırılırlar. İlk bakışta korku verseler de onları pek önemseyen çıkmaz. Metin And kabadayılar ve sarhoşlar başlığı altında, Külhanbeyi'ni ayrı, Tuzsuz'u ayrı, Matiz'i de ayrı olarak açıklamıştır. Matiz açıklaması şöyledir; “Bunlar çoğu kez oyunları bir çözüme, bir sonuca bağlarlar. Sözde düzen bağını sararlar. Nara atarlar. Çoğu kez tabanca, karabina, çifte, kılıç, şiş gibi silah adlarını sayarlar... Çoğu kez ortaya çıkan karışık durumlarda, dolantılarda aslında onun parmağı vardır. Hep cezalandıracakken sonra bağışlar.”²⁰⁸ Türkmen ise sadece matiz (serhoş) olarak bir başlık altında matiz'i açıklamıştır. “Orta Oyunu eşhası arasında (Matiz) denilen 'serhoş' tipi, bir belâlı (Kabadayı) tipinin istihaleye uğramış şeklidir. Eski temaşa sanatının perde ve (meydan) adabına göre, din, devlet otoritesi, ilim müesseseleri ve bunların mensupları olan kimseler, oyunlarda teşhir ve bahis konusu edilmezler. Ancak bazı oyunlarda, yapılan yolsuzlukları önlemek, düzene sokmak için, 'devlet otoritesi' yerine, gülünç bir 'symbole' olarak teşhis edilmiş bir tip olan; 'Tuzsuz Deli Bekir' veya 'Matiz' ortaya çıkar. 'Tuzsuz' ve 'deli' gibi sıfatları ismine eklemek ve somaları kısaca ve sadece 'serhoş' demekle, (meydan) halkına saldırdığı zahiri korku havasına rağmen bu tipin onlarca pek ciddîye alınmadığı ve ince bir hicivle gülünç durumlara düşürüldüğü sık sık müşahede edilir.”²⁰⁹ Kudret ise bu tipleri zorba tipi olarak önce perdeye sonra da meydana çıktığını açıklar; “XVI. Yüzyılın sonlarında Yeniçerilerin zorbalığa başlamaları üzerine, zorba tipinin XVII. Yüzyılda Karagöz perdesine çıkarılmış olduğunu Evliya Çelebi'den öğreniyoruz. Ortaoyunu

²⁰⁶ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 479.

²⁰⁷ Türkmen, *Orta Oyunu*, ss. 54-55

²⁰⁸ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 485.

²⁰⁹ Türkmen, *Orta Oyunu*, ss. 55-56.

klasik biçimini alınca, söz konusu perde kişileri aynı karakter ve aynı görevle meydana da çıkmışlardır.”²¹⁰

RUM / FRENK

Polka ya da kadril dansı yaparak sahneye/meydana çıkar. Metin And’ın Zimmî Tipler (Müslüman olamayan tipler) başlığı altında topladığı Rum tipi konuşmasının mutlaka Rumca sözler katar. “*Rum çoğu kez doktor, eczacı, meyhaneci, terzi ya da tacir olur.*”²¹¹ Zimmî Tipler üstüne yaptığı çalışmasında Akarınar Rum ve Frenk için şunları söyler; “*Rum ve Frenk’in konuşma üslupları da birbirine yakındır. Heyecanlı ve hızlı konuşurlar. İkisi için de Türkçe ile anlaşmak önemli bir sorundur. Kendilerini ifade etmeye çalışırlar ama çoğu kez başarısız olurlar. Sözleri yanlış anlaşılır... Burda olur böyle yapmak? gelmedi burda! gibi devrik cümle kullanırlar. Geleor, gedeor, oleor, yapeor, isteorum gibi telaffuz bozuklukları; fena oleorum, yoksam ki, ka, zo, vre gibi kalıp sözler; s-fl, fl-s, u-u, o-o harf değişiklikleri bu iki tipin belirleyici dil özellikleridir.*”²¹² Türkmen ise ona her oyunda rastlamadığımızın altını çizer. “*Karagöz ve Orta Oyuncularının argosunda, Rum-Frenk taklidine (Balama) denir. Balama, ‘polka’ oynayarak ‘oyun’ a girer. Bir müddet yalnız dans eder, sonra Kavuklu ile oynar. Balama, konuşurken sık sık Rumca kelimeler kullanır. Buna Türkçe söylediği sözlerin çetrefilliği de eklenince, Kavuklu ile anlaşmalarına imkân kalmaz. Kavuklu’nun ismini ‘kabuklu’ anlayıp, bir reçete yazmayı ve kabuklarını iyi etmeği teklif eder. Hemen bütün oyunlarda Kavuklu’dan dayak yedikten sonra (meydan) dan kaçır.*”²¹³ Rum taklidi için kullanılan Balama sözcüğünün ne anlama geldiğini belirtmekte fayda var sanırım; “*Rum ve Frenk, Karagöz ve Orta Oyunu’nda Rumca ‘altın’ anlamlı ‘malama’ sözcüğünün bozulmuş hali ‘balama’ sözcüğü ile de tanımlanmıştır.*”²¹⁴

ARAP

Tek düze bir ezgi eşliğinde ‘yalelli’ diyerek sahneye gelir. Oyunlarda bu tipin çok fazla görünmemesinin sebebini Türkmen şöyle izah ediyor; “*Türkçeyi pek kötü konuşmasından dolayı, kavuklu ile bir türlü anlaşamazlar... ‘Ak Arap’ tipi, oldukça ‘gabi’ bir tip olarak kişileştirilmiştir. Bu anlayış kıtlığı sebebiyle, kendisine bir mevzuu kavratmaya hemen hemen imkân yoktur... Bu ‘taklit’ in mahdut olan karakter hususiyetleri itibariyle yeknesak ve sınırlı bir ‘tip’ oluşu, bütün oyunlarda*

²¹⁰ Kudret, *Ortaoyunu*, s. 78.

²¹¹ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 483.

²¹² R. Bahar Akarınar, “Türk Gölge Oyunu Karagöz’de Zimmî Tipler”, *Milli Folklor*, 2004, Yıl 16, Sayı 62 s.26.

²¹³ Türkmen, *Orta Oyunu*, ss. 57.

²¹⁴ Akarınar, “Türk Gölge Oyunu Karagöz’de Zimmî Tipler”, *Milli Folklor*, s.23.

görünmemesinin bir izahı olabilir.”²¹⁵ Uğraşları arasında Mekke kınası tüccarlığı, kahve dövücülüğü, kestane, baklava, fıstık satıcılığı vardır.

KÜLHANBEYİ

Mani okuyarak meydana/sahneye gelir. Külhanbeyinin isminin başında devamlı bir lakabı vardır. Çoğu oyunda tulumbacıdır. *“Kendine göre tavırları vardır. Çoğu kez tulumbacıdır. Yere tükürür, bıyık burar, fesini yana eğer. Kimi sözcükleri beste ile söyler, mani okur ve argo konuşur, buna ‘Todice konuşmak’ denir... Yan yan, çarpık, yalpa vurarak, nara atarak yürür; buna ‘külhanvari yürüyüş’ denir.”²¹⁶ Türkmen ise şunları söyler; “Fazla ‘sympathique’ olmamakla beraber, renkli bir ‘taklit’ olması ve İmparatorluk Devri İstanbul’unun ‘itfaiye Teşkilâtı’ demek olan ‘Tulumbacı’ların, temaşa sanatkârlarının dikkatinden kaçmayacak kadar ilginç bulunması; bu tipin önce perde, sonra (meydan) halkı arasına katılmasına sebep olmuştur.”²¹⁷*

ERMENİ

Bu tip’e çok az rastlanır orta oyununda. *“Çoğu kez utla gelir sahneye. Müzik şiir gibi güzel sanatlardan hoşlanır, soylu, güngörmüş, başkalarını küçümseyen tavırdadır. Kimi konaklarda alışverişe bakan ayvazdır, genel olarak uğraşları arasında, kuyumculuk, lağımıcılık ve tuhafiyecilik vardır.”²¹⁸*

TATAR

Sahneye/meydana tatar havası ile girer. Bu tip’e de az rastlanır. *“ ‘R’ harfini ‘rrr’ gibi çoğaltarak söyler. Başında kalpağı vardır. Kaftanı kürklüdür.”²¹⁹*

ZEYBEK

Metin And şöyle yazıyor zeybekler için; *“Efelere, zeybeklere gelince, onlar da heybetli görünüşleriyle, haydutluk efsanelerinin temsilcileri olarak buraya girerler.”²²⁰*

²¹⁵ Türkmen, *Orta Oyunu*, ss. 58-59.

²¹⁶ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 485.

²¹⁷ Türkmen, *Orta Oyunu*, ss. 60-61.

²¹⁸ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 483.

²¹⁹ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 482.

²²⁰ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 486.

TİRYAKİ

Kullandıkları afyondan dolayı devamlı uyku halindedirler. Metin And bu tipi İstanbul Ağzı başlığı altında incelemiştir. “Ona göre; açkı ezgisi ‘fesleğen ekim gül bitti’ türküüsü veya ‘ferahnâk makamında’ bir türküdür... tütün, nargile, kahve, esrar gibi keyif verici şeylere düşkündür. Gönlü kocamış diye bilinir. Hoppa, dalgın, gerçek dünyadan uzak, keyfi kaçırılınca terslenen, duygusuz, tembel, nobrandır, lafi ters anlar, başka konulara kayar. Kimi istekleri abestir. Boş gezer. Sürekli bir yanılısama dünyası içindedir. Konuşmanın orta yerinde başı önüne düşüp uyuklamaya, horlamaya başlar.”²²¹ Ama Türkmen’in de belirttiği gibi daha çok hayal oyununda vardır. Orta oyununa çok girememiştir. “Tiryaki, ağdalı bir Osmanlıca ile konuşur. Çabuk öfkelenen, çabuk telâşlanan, bilhassa uyku esnasında etrafında yapılan gürültülerden müthiş bir telâşa kapılan bir mizacı vardır. Bu hususiyetlerini, devamlı olarak ilâç kullanmaktan yıpranmış sinirlerine yüklemek ve kendisini gülünç olmaktan çok, hasta bir tip olarak yorumlamak doğru olur.”²²²

²²¹ And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 477.

²²² Türkmen, *Orta Oyunu*, ss. 64.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORTA OYUNU TIPLERİNİN FERHAN ŞENSOY OYUNLARINA YANSIMASI

3.1.FERHAN ŞENSOY'UN HAYATI

Ferhan Şensoy, yönetmen, oyuncu ve yazar.²²³

Türk tiyatro, sinema ve televizyon oyuncusu, roman, deneme, günlük, tiyatro oyunu, televizyon dizisi ve sinema filmi senaryo yazarı, Ortaoyuncular tiyatro topluluğunun kurucusudur. Kel Hasan Efendi'den günümüze gelen Orta Oyuncuları Kavuşu'nu Münir Özkul'dan devralmıştır.

Her oyundaki emeği geçenlere, zaman gözetmeksizin oyun gelirlerinden pay vererek mali olarak da Türk Tiyatrosu'nda kendine özgü bir yer edinmiştir.

1951 tarihinde, bir ilkokul öğretmeni olan Müjgan Şensoy ve Çarşamba Belediye Başkanı, tüccar Yusuf Cemil Şensoy'un çocukları olarak Samsun'un Çarşamba ilçesinde dünyaya geldi.

1957'de, Samsun'daki Gazi Osman Paşa İlkokulu'na giden Şensoy, daha sonra 1961'de girdiği Galatasaray Lisesi'nde bir süre öğrenim gördüyse de liseyi, 1970'te Çarşamba'da bitirdi.

Şensoy'un öykü ve şiirleri ilk kez 1969'da Yeni Ufuklar ve Soyut Dergisi'nde yer almasının ardından yazdığı skeçler de ilk olarak Devekuşu Kabare'de, 1970 yılında oynanmaya başladı.

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Bölümü'nde okurken Yeni Ufuklar'da öyküleri yayınlan Şensoy, Je M'en Fous Bilader isimli yarı Fransızca yarı Türkçe bir oyun yazdı ve kurduğu Galatasaray Oyuncuları isimli amatör toplulukla Haldun Taner'in önderliğinde, Devekuşu Kabare Tiyatro'sunun salonunda prova yaptı.

1971'de, Ayfer Feray Tiyatrosu'nda, Grup Oyuncuları ile beraber profesyonel oyunculuğa adım atan Şensoy, ilk profesyonel yönetmenlik deneyimini de, Paravana Kabare'nin sergilediği, İsmet Küntay'ın yazdığı Güm Güm Güm adlı oyunda yaşadı.

1972'de Fransa'ya giden Şensoy, tiyatro öğrenimine Strazburg'da Ecole Superieure d'Art Dramatique adlı okulda başladı.

1973'te, yönetmen Jerome Savary'nin asistanlığını yaptığı, Magic Circus - De Moise A Mao'da oynayan Şensoy, ilk oyun denemesi olan Güle Güle Godot'yu,

²²³ Ferhan Şensoy'un Hayatı Erişim tarihi: 04.02.2011Bkz. <http://www.biyografi.info/kisi/ferhan-sensoy>
Ferhan Şensoy Kimdir? Erişim tarihi: 12.02.2010 <http://tr.wikipedia.org/wiki/FerhanŞensoy>
Ferhan Şensoy Kimdir? <http://www.ortaoyuncular.com/>

Fransızca olarak Godot Go Home ismiyle yazdı. Fransızca bir kolaj oyun olan Proche - Orient Lointain!'i, Nazım Hikmet, Fazıl Hüsni Dağlarca, Yunus Emre gibi Türk yazarların metinlerini de kullanarak yazdı.

1974'te Montreal'de, Theatre Patriote'da Fransızca olarak yazdığı Ce Fou De Gogol adlı oyununu sahneye koyan Şensoy, aynı şehirdeki Theatre De Quatre - Sous'da da, yönetmenliğini yaptığı, Harem Qui Rit isimli müzikalde oynadı.

1975'te, Montreal'de, kendisine en iyi yabancı yazar ödülünü getiren ve Radio Canada'da ikinci kez yayınlanan, Ce Fou De Gogol oyununun tek kadın oyuncusu Monique Mercure de en iyi kadın oyuncu ödülünü aldı.

Türkiye'ye dönmesinin ardından, 1976'da Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu'nda, yazarlığını da yaptığı Dur Konuşma Sus Söyleme adlı oyunda rol alan Şensoy, Türk Yazarları Tiyatrosu'nda da oyunculuk ve yönetmenlik yaptı.

Aynı sene ilk televizyon skeçlerini yazmaya başlayan Şensoy, Ali Poyrazoğlu'yla beraber rol aldığı bu skeçlerin birinde, bir garson rolüyle ilk kez televizyona çıktı.

Nisa Serezli - Tolga Aşkiner Tiyatrosu'nda oyunculuk yapan Şensoy yine 1976 senesi içinde, TRT Televizyonu'na ve Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nda çeşitli skeçler yazdı.

1977'de, ilk kitabı Kazancı Yokuşu'nun yayınlanmasının ardından, yönetmenliğini Temel Gürsu'nun yaptığı Kızını Dövmeyen Dizini Döver ile ilk kez bir film çalışması yapan Şensoy, 1978'de Mete İnselel ile Anyamanya Kumpanya Tiyatrosu'nu kurdu ve kendi eseri olan, İdi Amin Avantadan Lavanta oyununda rol aldı ve yönetmenlik yaptı.

O sene, Anyamanya Kumpanya'dan ayrılan Şensoy, daha sonra Ayfer Feray Tiyatrosu'na geçti ve oyunculuga burada devam etti.

1979'da, TRT'de, kendi yazdığı Sizin Dershane dizisinde oyunculuk yapan Şensoy, Ayfer Feray Tiyatrosu'nda da yine kendi yazıp yönettiği ve müziklerini yaptığı Hayrola Karyola oyununda rol aldı.

Stardust Gece Kulübü'nde, yazdığı Dedikodu Şov isimli bir kabare gösterisini, Adile Naşit, Perran Kutman, Pakize Suda, Sevda Karaca ve İstanbul Gelişim Orkestrası'yla sahneleyen Şensoy, aynı kulüpte, Arda Uskan'ın yazıp, Fuat Güner'in müziklerini yaptığı Kukla ve Kuklacı Kabare gösterisinde rol aldı.

14 Mart 1980'de Harbiye'de, Yapı Endüstri Merkezi Salonu'nda ilk kez perdelerini açan ve 50'yi aşkın oyunun oynandığı Ortaoyuncuların bünyesinde, Nöbetçi Oyuncular adlı bir gençlik grubu kurarak, yeni tiyatro sanatçılarının yetiştirilmesine katkıda bulundu.

Şahları Da Vururlar oyununda yönetmen ve oyuncu olarak yer alan Şensoy'un, Fuat Güner'le birlikte müziklerini de yaptı oyunu, Avni Dilligil Jüri Özel Ödülü ve Dergi-13'ün, En Başarılı Oyun Ödülü'ne layık görüldü. Kenter Tiyatrosu'nda dört haftalık gösteriden sonra, Ortaoyuncular, Şahları Da Vururlar'ı, 10 Kasım 1990'da taşındıkları Beyoğlu'ndaki Küçük Sahne'de sahnelemeye devam etti.

1981'de, Parasız Yaşamak Pahalı'yı yazan ve Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı oyununu yazan ve yöneten Şensoy, Fuat Güner ve Özkan Uğur'un müziklerini yaptığı oyunda, Zeliha Berksoy'la beraber rol aldı.

Şensoy, Küçük Sahne'nin 30.yılı dolayısıyla, Suzan Uztan ve Mücap Ofluoğlu, Ortaoyuncular'ın konuğu olarak, Aleksiev Arbuzov'un Eski Moda Komedyasında oynadı. Ofluoğlu'nun sahneye koyduğu oyunun dekorunu yapan Şensoy'un oyundaki performansı kendisine, Tiyatro-81'in, En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'nü getirdi.

1982'de, Afitap'ın Kocasını İstanbul kitabının yayınlanmasının ardından, Nöbetçi Tiyatro'da Dürrenmatt'ın Büyük Romülüs oyununu, En Büyük Romülüs Başka Büyük Yok adıyla sahneye koydu. Ayrıca kendi eseri Kiralık Oyun'u yönetti, oyunun müziklerini yaptı ve rol aldı.

Brecht'in, 7 şiirinden yola çıkarak yazdığı, Anna'nın Yedi Ana Günahı'nı yöneten Şensoy, Fıncı Şükrü, Deli Vahap, Nuri Ve Ötekiler gibi oyunları da yazdı ve yönetti.

1984'te, Nöbetçi Tiyatro'da, Afitap'ın Kocasını İstanbul'u sahnelemesinin ardından, İstanbul'u Satıyorum oyununu yazan Şensoy, Şahları Da Vururlar'la yeniden sahneye çıkmaya başladı. O sene kendi yazdığı Köşedönücü adlı televizyon dizisinde oynayan Şensoy, yeniden yazıp yönettiği ve müziklerini yaptığı, Hayrola Karyola oyununda sahneyi, Nurhan Damcıoğlu ile paylaştı.

1985'te, Aristofanes'ten Eşek Arıları'nı yeniden yazan Şensoy, oynadığı oyunu yönetirken, Köşedönücü filminin senaryosunu yazdı ve yönettiği filmde oynadı. Daha sonra, Nöbetçi Tiyatro'da bir Çehov kurgusu olan, Çehov'lardan Bir Demet'i sahneye koydu.

1986 yılında yayınlanan Gündeste kitabının ardından, Karl Valentin'in skeçleri ve yaşamından yazdığı ve yönettiği, İçinden Tramvay Geçen Şarkı oyununda, sahneyi Hümeysra ve Grup Gündoğarken ile paylaştı. Aynı sene, yazdığı Şey Bey televizyon dizisinde de oynayan Şensoy, Parasız Yaşamak Pahalı adlı oyununu film senaryosu olarak yeniden yazdı ve yönetmenliğini yaptığı filmi çekti.

7 Şubat 1987 gecesini, Şensoy'un kendi yazıp yönettiği ve gerici kesimin tepkisini çeken, Muzır Müzikal adlı müzikalin, 77. gösterisinden sonra, sahnелendiği Şan Tiyatrosu şüpheli bir biçimde yandı. Grup Lokomotif, Derya Baykal, Bülent Kayabaş,

Sevil Üstekin ve Tarık Papuçcuoğlu'nun sahne aldığı oyun yüzünden mahkemeye verilen Şensoy, 21 gün hapis cezasına çarptırıldı.

Muzır Müzikal'in son bulmasının ardından tek kişilik bir gösteri olan Ferhangi Şeyler'de oynayan Şensoy, daha sonra, Varsayalım İsmail adlı yazıp yönettiği televizyon dizisindeki performansı ile, Nokta'nın Doruktakiler Ödülü'nün sahibi oldu.

1988'de, kendisine Ulvi Uraz Ödülü ve Sanat Kurumu Ödülü'nü getiren, İstanbul'u Satıyorum oyununu yeniden yazdı ve müziklerini yaptı. Münir Özkul ve Erol Günaydın'ın katılımıyla Ortaoyuncular'da oynanan oyunu da Şensoy yönetti.

İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda, Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı'nı sahneye koyan Şensoy, o sene, Anca Visdey'in Don Juan İle Madonna oyununu Fransızca'dan çevirdi. Yönettiği oyunda, Derya Baykal'la sahneyi paylaştı.

1988 yılında Soyut Padişah oyununu yazan Şensoy, 1989'da yönetmenliğini yaptığı oyunda rol aldı. İstanbul'u Satıyorum ve Ferhangi Şeyler gösterileri sürerken Şensoy, Avni Dilligil Ödülü, İsmail Dümbüllü Ödülü, Nasrettin Hoca Mizah Ödülü, Kültür Bakanlığı Jüri Özel Ödülü, Heygırl Dergisi Yılın Oskarları Ödülü gibi ödüllerin sahibi oldu.

O sene, Kel Hasan Efendi'den günümüze gelen "Kavuk"u Münir Özkul'dan devralan Şensoy, Tarihi Ses Opereti'ni onardı ve Ses 1885 adıyla açtı. Sahnenin onarılmasının ardından Ortaoyuncular, Soyut Padişah'ı oynadıkları Küçük Sahne'den Ses 1885'e taşındılar.

1990'da, Pierre-Henri Cami'nin yaşamı ve yapıtlarından yola çıkarak yazdığı Yorgun Matador'u yöneten Şensoy, kendisine Doruktakiler ve Altan Erbulak Ödülleri'ni getirdi.

1991 senesinde, Ünye'li amatör yazar Cihan Öksüz'ün skeçlerinden oluşturduğu, Aşkımızın Gemisi Fındık Kabuğu oyununda yönetmenlik ve oyunculuk yapan Şensoy'un İstanbul'u Satıyorum adlı eseri, Tomris Uyar tarafından İngilizce'ye çevrildi.

Aynı sene, Güle Güle Godot'yu ve Show-TV için yaptığı, Varsayalım İsmail dizisini yeniden yazan Şensoy, yayınlanan Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı kitabı ile bir kez daha Nokta Dergisi'nin Doruktakiler Ödülü'nü kazandı.

1992'de, İngilizce Bilmeden Hepinizi I Love You kitabı yayınlanan ve yazdığı ve yönettiği, Fikret Kızılok'un müziğini yaptığı, Köhne Bizans Operası'nda oynadı.

1993'te, yeniden yazdığı Parasız Yaşamak Pahalı oyununu sahneye koyan ve Alper Maral ile birlikte müziklerini yapan Şensoy, Şu Gogol Delisi adlı oyununu Türkçe olarak yeniden yazdı. Avni Dilligil En Özgün Oyun Ödülü aldı.

Güle Güle Godot ve Denememeler aldı iki kitabı yayınlanan Şensoy'un, Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı oyunu amatör bir Türk tiyatro topluluğu tarafından New York'ta sergilendi.

Devam eden Ferhangi Şeyler gösterileriyle, Altın Objektif Ödülü'ne layık görülen Şensoy bu dönemde, bir televizyon kanalında Kaybet-Kazan isimli bir yarışma programının sunuculuğunu yaptı.

1994 senesinde, kiraladığı bir gemiyi yüzen tiyatroya dönüştüren ve İçinden Dalga Geçen Tiyatro adını verdiği bu geminin tiyatro salonunda, yazdığı ve müziklerini yaptığı, Seyircili Seyir Defteri adlı yönetmenliğini kendi yaptığı oyunda oynayan Şensoy, aynı geminin 2. katındaki barda, gece 24.00'den sonra, Kırkambar - Gece Tiyatrosu kabare gösterisini sergiledi. Perdesini Kuruçeşme'de açan, daha sonra demir alarak Fenerbahçe'ye giden bu yüzen tiyatro projesi, Ferhan Şensoy'a İsmail Dümbüllü Ödülü'nü getirdi.

Bir televizyon kanalında, Bağımsız Federe Ferhan Şensoy Televizyonu isimli haftalık bir program yapan Şensoy'un Güle Güle Godot adlı eseri, Paris'te amatör bir tiyatro topluluğu tarafından Fransızca'ya çevirerek, Adieu Godot ismiyle oynanırken, Hayrola Karyola oyunu da, Yugoslavya'da Prizren Kültürevi Türk Tiyatrosu'nda oynandı. Aynı sene Amsterdam'da bir Türk tiyatro topluluğu tarafından oynanan Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı ve Parasız Yaşamak Pahalı oyunları daha sonra da, Amsterdam Deneme Sahnesi Topluluğu tarafından sahneye kondu.

Haneler oyununu yeniden yazan ve Antalya Devlet Tiyatrosu'nda sahneleyen, daha sonra da, Anca Visdey'nin Femme-Sujet isimli oyununu, Fransızca'dan Türkçeye, Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri adıyla çeviren Şensoy, Altın Frekans Ödülü'nü kazandı.

1995 senesinde yazıp yönettiği Üç Kurşunluk Opera'da oynayan Şensoy, yazdığı ve müziklerini yaptığı, Felek Bir Gün Salakken adlı tek kişilik oyununun dünya prömiyerini Çarşamba'da yaparak, bir Anadolu turnesiyle oynamaya başladı.

Bir televizyon kanalı için Boşgezen ve Kalfası isimli televizyon dizisini yazan Şensoy, yönettiği oyunu, o sene Kültür Bakanlığı'nın En İyi Topluluk Ödülü'nü alan Ortaoyuncularla birlikte oynadı.

1996'da, Şensoy'un Ferhangi Şeyler adlı oyunu, Stuttgart, Duisburg, Bochum, Berlin, Wuppertal, Köln, Nühnberg, Munich, Frankfurt, Hamburg, Amsterdam ve Zurih'de sergilendi.

Daha sonra Cumhuriyet Gazetesi'nin haftalık mizah eki Dinozor'da yazmaya başlayan ve Güle Güle Godot oyunu Huroman Nevruzova'nın çevirisiyle Rusya'da yayınlandı.

1997'de, Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri'nin Londra'da iki kez sergilenmesinin ardından, Haldun Taner'in, düz yazı, öykü, skeç ve şarkılarından, Haldun Taner Kabare isimli bir oyun kurgulayan ve Derya Baykal'ın sahneye koyduğu oyunda rol alan Şensoy, o sene 11 Aralık'ta, kendisine En Başarılı İletişimciler Ödülü ve En İyi Deneme Yazarı Ödülleri'ni getirdi.

1998'de, Falınızda Rönesans Var adlı bir kitabı yayınlanan Şensoy, yazdığı Çok Tuhaf Soruşturma adlı oyunun sahneye koydu.

1999 senesinde, eşi Derya Baykal için, Şu An Mutfaktayım adlı tek kişilik kadın oyununu yazan Şensoy, Haziran 1999'da Ayın İletişimcisi Ödülü'nün sahibi olurken, Ferhangi Şeyler, Londra, Magosa, Washington, New York, Montreal ve Toronto'da sergilenerek 1350. gösterisine ulaştı. CINE-5 için yazıp yönettiği ve müziklerini yaptığı, Ferhan Şensoy T.V. isimli tek kişilik bir televizyon programı hazırlayan Şensoy, Oyun Atölyesi'nde Steven Berkoff'un, Dolu Düşün Boş Konuş isimli oyununu sahneye koydu ve oyunun sahne dekorlarını yaptı.

2000'de, Anton Çehov'un eseri Vişne Bahçesi'ni, çağdaş bir Karadeniz öyküsü şeklinde, Fişne Pahçesu – Çehov Lazdur Laz Kalacaktır adıyla kendi üslubuyla baştan yazan Şensoy, Ortaoyuncular'la sahneye koyduğu oyunun dekorunu da yaptı. Ferhan Şensoy, Avni Dilligil En İyi Yönetmen Ödülü'nü aldı.

2001'de, Ortaoyuncular'la sahneye koyduğu Sahibinden Satılık Birinci El Ortaoyunu'nu yazan ve yöneten Şensoy, oyunun dekorunu da kendisi tasarladı. Bu oyunla Avni Dilligil En İyi Yazar Ödülü'ne layık görüldü.

Aynı sene, Terakki Vakfı Onur Ödülü'nün sahibi olan ve özgeçmişini yazdığı romanı, Kalemimin Sapını Gülle Donattım yayınlanan Şensoy, kendi yazdığı ve Ortaoyuncular'la sahneye koyduğu, Kökü Bitti Zıkkım Zulada oyununun dekor ve kostüm tasarımlarını yaptı. Unima Geleneksel Türk Tiyatrosu'na Hizmet Ödülü'nü alan Şensoy'un, Güle Güle Godot oyununun bir bölümü Adieu Godot ismiyle, Nicole Gagnon'un çevirisiyle Fransa'da, De L'Adriatique a la Mer Noire isimli bir oyun antolojisinde yayınlandı. Soyut Padişah oyunu da, Konya Devlet Tiyatrosu'nda Nur Subaşı'nın rejisiyle sahnelendi.

2002'de, Ortaoyuncular'la sahneyi paylaştığı, Kahraman Osman isimli oyununu yazan Şensoy, Rum Memet isimli öykü kitabının yayınlandığı 2002 senesinin Kasım ayında, Biri Bizi Dikizliyor adlı oyunu yazdı. Ortaoyuncular'la beraber oynadığı oyunun dekor ve kostümünün tasarımını da yapan Şensoy, o sene Sanat Kurumu En İyi Yazar Ödülü ve Afife Jale - Muhsin Ertuğrul Ödülü'nün Sahibi oldu.

Şensoy'un, İngilizce Bilmeden Hepiniz I Love You adlı kitabı, Nicole Gagnon tarafından Fransızca'ya çevrilerek, Montreal'de Fransızca – Türkçe olarak, Bizim Anadolu Dergisi'nde, parçalar halinde yayınlandı.

2003'te, Beni Ben mi Delirttim isimli oyunu yazan Şensoy, bu oyunda sahneyi, Ortaoyuncular ekibinden Elif Durdu ve Ali Çatalbaş ile paylaştı. Kabaremajör adıyla bir kabare gösterisi yazan Şensoy, daha sonra yazdığı Dün Gece Ormanda Çok Komik Bi Şey Oldu adlı gösteriyi, Ortaoyuncular'la Maslak Park Orman'da, özgün bir ortamda sahneye koydu.

Kitaplık Dergisi'nde denemeler yazmaya başlayan Şensoy, Ferhantoloji adlı bir kitapta kendisine ait tüm eserlerinden seçtiği çeşitli parçaları topladı.

2004'te, Tayfun Güneyer'in Şans Kapıyı Kırınca adlı filminde rol alan oyuncu, Ortaoyuncular'la sahneye koyduğu, dekor ve kostümünü yaptığı ve oynadığı Uzun Donlu Kışot isimli bir oyun yazdı. Aynı sene, Derya Baykal'dan boşanan Şensoy, yönetmenliğini Mert Baykal'ın yaptığı, senaryosu kendine ait olan, Pardon isimli filmde oynadı. Türsak Onur Ödülü'nün sahibi olan Şensoy, Fevzi Tuna'nın yönettiği, Aktör Eskisi isimli televizyon filminde rol aldı. O sene Nokta ve Doruktaliker Ödüllerinin sahibi oldu.

2005'te, Eşeğin Fikri, Hacı Komünist ve Elveda SSK adlı üç kitap yayınlayan Şensoy, Deneme Sahnesi 35. Yıl Ödüllerinde, En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'nün sahibi oldu. Nasrettin Hoca Altın Eşek Gülmece Ödülü'nün de sahibi oldu.

2006'da Pardon filmiyle en iyi senaryo ödülüne sahip olan ve kendi yazdığı Aşkımızın Son Durağı isimli oyununu, Ortaoyuncular'la sahne koydu.

YAZDIĞI, YÖNETTİĞİ VE OYNADIĞI OYUNLAR

İşsizler Cennette Gider 2011, Ruhundan Tramvay Gecen Adam 2010, 2019 - Bilimsiz, Kurgusal Güldürü 2009, Fername 2007, Kiralık Oyun 2005, Uzun Donlu Kışot 2004-2005, Beni Ben mi Delirttim? 2003, Biri Bizi Dikizliyor 2002-2003, Kahraman Osman 2002-2003, Kökü Bitti Zıkkım Zulada 2001-2002, Sahibinden Satılık 1. El Ortaoyunu 2001-2002, Fişne Pahçesu 2000-2002, Parasız Yaşamak Pahalı 1999-2000, Çok Tuhaf Soruşturma 1998-2000, Felek Bir Gün Salakken 1995, Üç Kurşunluk Opera 1995-1996, Şu Gogol Delisi 1994-1996, Kırkambar-Gece Tiyatrosu 1994, Seyircili Seyir Defteri 1994-1995, Köhne Bizans Operası 1993, Parasız Yaşamak Pahalı 1993, Güle Güle Godot 1992-1993, Yorgun Matador 1990-1991, Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı 1990-1991, Soyut Padişah 1989-1990, Ferhangi Şeyler 1987, İçinden Tramvay Geçen Şarkı 1986, Muzır Müzikal 1986, Hayrola Karyola 1985-1986, Kiralık Oyun 1983, Eski Moda Komediya 1983, İstanbul'u Satıyorum 1980-1985, Şahları da Vururlar 1980-1985, Kuklacı 1979 (kabare gösterisi), Ce Fou De Gogol 1975, Harem Qui Rit 1975

KİTAPLARI

Karagöz ile Boşverin Beni, Roman, (Aralık 2008), Ortaoyuncular Yayınları, Elveda SSK, roman, (Aralık 2005), Ortaoyuncular Yayınları, Hacı Komünist, günlük, (Şubat 2005), Ortaoyuncular Yayınları, Eşeğin Fikri, Rum Memet, FerhAntoloji, Kalemimin Sapını Gülle Donattım, Falınızda Ronesans Var, Denememeler, İngilizce Bilmeden Hepinizi I Love You, Düşbükü, Ayna Merdiven, Kazancı Yokuşu (1978), Seçme Sapan Şeyler

FİLMLERİ

Son Ders: Aşk ve Üniversite 2008, Pardon - (Senaryo: Ferhan Şensoy) 2004, Şans Kapıyı Kırınca 2004, Büyük Yalnızlık 1989, Bir Bilen 1986, Parasız Yaşamak Pahalı 1986, Köşedönücü 1985, Kızını Dövmeyen Dizini Döver 1977, Aşk Dediğin Laf Değildir 1976

ÇEŞİTLİ DALLARDA ALDIĞI ÖDÜLLER

1975 Montreal - En İyi Yabancı Yazar (Ce Fou De Gogol), 1980 Avni Dilligil - Jüri Özel Ödülü (Şahları Da Vururlar), 1981 Tiyatro-81 - En İyi Erkek Oyuncu (Eski Moda Komedy), 1987 Nokta Dergisi Doruktakiler (Muzır Müzikal), 1988 Ulvi Uraz Ödülü (İstanbul'u Satıyorum), 1988 Sanat Kurumu Ödülü (İstanbul'u Satıyorum), 1989 Avni Dilligil Ödülü (İstanbul'u Satıyorum), 1989 İsmail Dümbüllü Ödülü, 1989 Nasrettin Hoca Mizah Ödülü, 1989 Kültür Bakanlığı Jüri Özel Ödülü, 1991 Nokta Dergisi Doruktakiler (Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı kitabı ile), 1993 Avni Dilligil - En Özgün Oyun (Şu Gogol Delisi), 1993 Altın Objektif Ödülü, 1994 İsmail Dümbüllü Ödülü (Seyircili Seyir Defteri ve Kırkambar-Gece Tiyatrosu kabare gösterisi, 1995 Kültür Bakanlığı - En İyi Topluluk, 1997 En Başarılı İletişimciler Ödülü - En İyi Deneme Yazarı, 2000 Avni Dilligil - En İyi Yönetmen (Fişne Pahçesu – Çehov Lazdur Laz Kalacaktır), 2001 Avni Dilligil - En İyi Yazar (Sahibinden Satılık Birinci El Ortaoyunu), 2001 Unima Geleneksel Türk Tiyatrosu'na Hizmet Ödülü, 2002 Sanat Kurumu - En İyi Yazar, 2002 Afife Jale - Muhsin Ertuğrul Ödülü, 2004 Türsak Onur Ödülü (Pardon), 2004 Nokta Dergisi Doruktakiler, 2005 Deneme Sahnesi - En İyi Erkek Oyuncu, 2005 Nasrettin Hoca Altın Eşek Gülmece Ödülü, 2006 Mizah Üretenler Derneği - En İyi Senaryo (Pardon), 2007 İsmet Küntay Ödülü - En İyi Oyun Yazarı (Fername), 2007 Altın Sayfa Son Beş Yılın En İyi Mizah Kitabı (Elveda SSK), 2009 İsmet Küntay Ödülleri - En İyi Yapım, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (2019)

3.2.ORTA OYUNU TİPLERİNİN FERHAN ŞENSOY OYUNLARINA YANSIMASI

3.2.1. İstanbul'u Satıyorum (1988)

Yazan: Ferhan Şensoy

Yönetmen: Ferhan Şensoy

Oynayanlar: Münir Özkul, Erol Günaydın, Ferhan Şensoy, Rasim Öztekin

Oyunda, Orta Oyunu izlerini ilk olarak açılış şarkısında görüyoruz. Elinde gitarı ile sahneye gelen oyuncunun söylediği şarkı sözleri aynen şöyledir; “*Suzi diller merhaba, pehlivanlar merhaba... Benim adım karagöz'dür. İşim karagözcülüktür...*”²²⁴

Pişekâr meydana/sahneye geldikten sonra, kaideye uyararak, iki eli ile yerden temenna edip seyircileri selâmlar ve zurnacıya seslenir;

Pişekâr — Aman benim pehlivanım...

Zurnacı — Buyur benim pehlivanım...

Pişekâr — Bu da hesap değil!

Zurnacı — Nedir hesabın?!

Pişekar — (...) Oyunu'nun taklidini aldım, çal da oyunumuz başlasın, bizi temaşaya tenezzül buyuran zevât-ı muhtereme zevki-yâb olsunlar...” Bu oyunda kullanılan “*pehlivan*” kelimesi tipik bir orta oyunu açılışı olan çalgıcılarla söyleşmesinin yansımasıdır. Oyuncu, çalgıcılar yerine seyirciye “*pehlivan*” diye seslenmektedir. Ayrıca “*benim adım karagöz'dür, işim karagözcülüktür*” demesi ise daha oyunun başından oyunda, bol bol taklit ve gülmece olacağı haberini vermektedir.

Sonra curcuna başlar. Oyunda oynayan bütün tipler sahneye gelir. Dans ederek ve şarkılarını söyleyerek bir curcuna havasında oyun başlatılır.

Sonra sahneye Münir Özkul'un oynadığı oyun kişisi gelir. Başında sivri külah ile tam bir Pişekâr'dır;

“*Noterden aldık tasdikli suretini İstanbul'u Satıyorum oyununun,*

Cici kılıflar diktirdim nazlı minarelere, hüznü tûrbelere,

İstanbul'u Satıyorum oyununu satıyorum sizlere,

İstanbul'a sormadan, seyreyleyin efendim,

²²⁴ Ferhan Şensoy, *İstanbul'u Satıyorum*, Basılmamış Oyun Metni.

*Kendinizi üzmeden, beyninizi yormadan,
Yıkılsın İstanbul eylesin viran,
Sahibinin hiç haberi olmadan,
Baştan peşin söyleyelim kıssamızdan hissemizi,
İstanbul halidir belki sonuna kalamayan olur.”²²⁵*

Sözleri, tavrı, giyim kuşamı ile tam anlamı ile güzel ve tadında bir Pişekâr taklididir.

Kartal Hasyapar adında bir tip karşımıza çıkar. Bu tip mafya vari müteahhittir. Arsaları ucuz fiyata alır ve onların üzerine gökdelenler çıkar. Bu tip giyim kuşamı ve Türkçeyi güzel kullanma anlamında olmasa da paraya düşkünlüğü, pazarlıkta ki ustalığı ve kurnazlığı ile hem Yahudi tipini hem de Kayserili tipini karşılamaktadır.

Tarakçı kardeşler adında üç kardeş sahneye çıkar. Bunlar da Kartal Hasyapar gibi aynı işi yapmaktadır. Onların bir farkı üç kişi olmalarıdır. Sürekli beraber olmalarının yanı sıra kendi aralarında oyun oynamalarıdır. Bir söyleşme olabilecek bir sahneye de onları tanırız. Atışırılar, kendi aralarında kavga ederler. Kavgalarının sebebi içlerinden hangisinin “Bakan” olacağı ve arsaları ucuz fiyata kendilerine satacağının kavgasıdır;

“Biri: Kabataş ve iskelesini sizden alıyoruz sayın bakan.

Öbürü: Evet alıyoruz.

Bakan: Özür dilerim oralarını size satamam.

Biri: Niçin?

Bakan: İzninizle oralarını ben satın alıyorum.

Biri: Sen satın alamazsın.

Bakan: Niçin?

Biri: Sen Bakansın olamaz ki.

Öbürü: Sizin için yerinde bir tasarruf olamaz.

Bakan: Ben niye satın alamıyormuşum?

Biri: Nasıl olabilir kardeşim sen bakansın ancak satabilirsin yani ucuz fiyatla elden çıkarabilirsin.

²²⁵ Ferhan Şensoy, *İstanbul'u Satıyorum*, Basılmamış Oyun Metni.

Öbürü: Sizin en ucuz fiyatla elden çıkardığınızı bizler satın alabiliriz.

Bakan: İstifa ediyorum.

Biri/Öbürü: Niçin?

*Bakan: İstifade edemiyorum.*²²⁶

Buradaki bu durum tekerleme ya da arzbar bölümüne örnek olarak değerlendirilebilir. Ama unutulmamalıdır ki oynayanlar da Kavuklu ve Pişekâr tipinin yansımaları yoktur. Sadece hem bir hayal hem de çatışma vardır. Çünkü hiç biri bakan değildir. Onlar sadece arsa mafyasıdır. Ama hem söz komiği hem de kelimelerin birbirilerine yakın benzeyen seslerin kullanılması açısından güzel bir örnektir.

Arzbar için daha iyi bir örnek şöyledir: İki oyuncu (Ferhan Şensoy, Erol Günaydın) yanlarında da ikişer kişi ve ellerinde saz olmak üzere sahneye gelirler. Atışmak için geldiklerini daha sahneye girişlerinde pehlivan gibi sağa sola selam verişlerinden anlarız. Biri dönemin Büyükşehir Belediye Başkanı Bedrettin Dalan tarafında, diğeri ise onun karşındadır. Sağ köşede Karagümrüklü Rampi İbrahim ve saz arkadaşları, sol köşede Eyüplü Makinist Tayyar ve makine arkadaşları; “Dalana söz dalana, dalana saz dalana” diye başlar atışma;

Rampi İbrahim: “Benim söziim dalana, İstanbul’u delene,

Şirin canım fedadır gediğe taş koyana.

Makinist Tayyar: Şirin canın istemem lafımı esirgemem,

Helal olsun bu yollar o Bedrettin Dalan’a.

Rampi İbrahim: Ay buluttan geridir bunlar neden geridir,

Bizim sevda tepesi artık Arap ilidir.

Makinist Tayyar: O lafları atlattık balonunu patlattık,

Köprüleri çiftledik İstanbul’u süsledik.

Rampi İbrahim: Onu öyle demezler peynir ekmek yemezler,

²²⁶ Ferhan Şensoy, *İstanbul’u Sattıyorum*, Basılmamış Oyun Metni.

Haliç de bok kokuyor bu boku kim seviyor.

Makinist Tayyar: Uymadı ki yan gitti o laflar boşa gitti

Haliç olacak mavi rezil olacak rampi,

Rampi İbrahim: Ulan bak bana tayyar bulunmaz senden hıyar,

Sen dalana güvenme gün gelir seni oyar.”²²⁷

Oyunda tamamen göstermelik olarak Mimar Sinan elinde bir “T” cetveli ile sahneye çıkar. Ve İstanbul’un ne hale geldiğini şikâyet eder. Şikâyet ettiği kişi Kartal Hasyapardır. Yani ironik bir durum. Sonra Fatih Sultan Mehmet önünde ‘Sur’ göstermeliği ile sahneye gelir. Onunda elinde kırmızı gül ve bir mendil vardır. Anlamalı ve ironik şiirler ile maniler okur;

“Cenk ederek almışız İstanbul’u kefereden,

Şehir artık üçkâğıtçının, madrabazın elinde,

Şimdi muhtar seçmezler beni aday olsam Fatih’te

Nasıl geri alsak bu kenti eşşoğlueşşeklerden.”²²⁸

Fatih Sultan Mehmet ve daha sonra artık hiç görünmez oyunda. Mimar Sinan’ı oyun boyunca görürüz mafyaya karşı mücadele içinde.

İstanbul’un bir mahalle gibi kullanıldığı oyunda dekor da İstanbul maketedir.

Remzi adında, evini mafyaya vermek istemeyen bir mahalleli tipinde Erol Günaydın’ın oynadığı “Laz” tipini görürüz. Son kaledir evini mafyaya vermeyen. Hızlı konuşur, inatçıdır, dinlemez karşı tarafı ve tam bir Karadeniz ağzı taklidi yapar. Bu sahne boyunca Tarakçı kardeşler onu ikna etmek için uğraşırlar. Her şeyi denerler; işte otuzuncu katta oturacağını Karadeniz’in ayaklarının altında olacağından bahsederler onu kandırmak için ama nafiye her söylenen şeye cevabı hazırır.

“Remzi: Tamam ama ben otuzuncu katta otirinca ya asansor bozilirsa, nasıl çıkarım ben otuz kat?

²²⁷ Ferhan Şensoy, *İstanbul’u Satıyorum*, Basılmamış Oyun Metni.

²²⁸ Ferhan Şensoy, *İstanbul’u Satıyorum*, Basılmamış Oyun Metni.

Biri: Asansör bozulmaz. Çünkü İsviçre'den geliyor asansör. İsviçreli mühendislerin kendileri gelip kuracak asansörlerini.

Remzi: Senin asansör sviçre, mühendis sviçre ama cereyan Türk. Kalirim otuzuncu katta mahsur.

Öbürü: Tamam o zaman otuzuncu katta oturmayın, istediğiniz katta oturursunuz sizde.

Remzi: Otuzuncu katta oturmayınca ne yapacağım otuz katli binayı.”²²⁹

Kısaca İstanbul’u Satıyorum adlı oyunda Pişekâr, Kavuklu, Kayserili ya da Yahudi ve Laz tipi çok net biçimde görülmektedir. Ayrıca göstermelik olarak da tarihi kişileri görmekteyiz.

3.2.2. Yorgun Matador (1990-1991)

Yazan/Uyarlayan: Ferhan Şensoy

Yönetmen: Ferhan Şensoy

Oynayanlar: Münir Özkul, Erol Günaydın, Ferhan Şensoy, Rasim Öztekin, Derya Baykal Şensoy

Oyunun konusu şöyledir; “İspanya sınırına çok yakın bir yerde doğan Fransız yazar Pierre Henri Cami’nin eserlerinden uyarlanan oyunda çocukluk hayallerindeki matadorluğa ulaşmaktan vazgeçen ‘Cami’ edebiyata atılır... İskeleti çalınan adamdan kıyametten kurtulan tek erkek olunca kendisini mütemadiyen Fransız Cumhurbaşkanı ilan eden zata kadar tam bir şölendir oyun.”²³⁰

Oyunun açılışı tam bir Orta Oyunu açılışı gibi başlayacağı hissine kapılırız. Ama durum hiç de öyle değildir. Sahneye gelen oyuncu (Ferhan Şensoy) söze şöyle başlar; “İyi akşamlar değerli seyirciler. Suretini Pierre Henri Cami’den aldığımız “yorgun matador” adlı oyunumuz son gösterisi sanat hayatı büyük aksilikler içinde geçmiş Pierre Henri Cami’ye uygun bir biçimde küçük bir aksilikle başlıyor...”²³¹ Diyen oyuncu figüran olarak görev yapan bazı arkadaşlarının oyuna gelemediğini ve onların yerine seyircilerden birkaç kişinin onlara yardım etmesini rica eder. Seyirciyi şaşırtan ve güldüren aynı zamanda da oyunun içine katan bu durum her ne olursa olsun klasik bir Orta oyunu girişidir. Çünkü yine Pişekâr gibi oyunun adı, kimden alındığı seyirci ile paylaşılır.

²²⁹ Ferhan Şensoy, *İstanbul’u Satıyorum*, Basılmamış Oyun Metni.

²³⁰ Yorgun Matador, Erişim tarihi: 20.02.2011 Bkz. <http://www.dr.com.tr/products/242855/Yorgun-Matador>.

²³¹ Ferhan Şensoy, *Yorgun Matador*, Basılmamış Oyun Metni.

Bu oyunun güzel bir tekerleme bölümü vardır. Oyundan bağımsız ve bir hayal sahnesi gibi. Ve bu tekerleme bölümünü iki büyük usta Münir Özkul ve Erol Günaydın oynamaktadır. Münir Özkul Sahneye gecelikle çıkar ve kim olduğu ne iş yaptığı belli değildir. Erol Günaydın kareli bir takım elbise il çıkar ve bir dedektiftir. Elinde göstermelik büyük bir büyüteç vardır. Söyleşi aynen şöyledir;

“Yaşlı Adam: Bayım uzun sözün telgrafı, bu gece benim iskeletimi çaldılar.

Dedektif: Çalındığını nasıl anladınız?

Yaşlı Adam: Her gece eve dönünce x ışınli aygıtımla şöyle bir kendime bakarım.

Dedektif: Niçin?

Yaşlı Adam: Bedenimde tabanca kurşunu, saplanmış bıçak ya da herhangi bir yabancı cisim var mı? Sokaklar öylesine güvensiz ki insanın başına her zaman bir şeyler gelebilir. Ancak dün akşam x ışınli aygıtıma bakmadan uykuya dalmışım. Uykum uzun sürmedi ve iskeletime bakmadığımı anımsadım. Derhal iskelete koştum. Bir de ne göreyim, iskeletim yok. İskeletimin bulunmasını ve çalanın yakalanarak adalete teslim edilmesini istiyorum. Bu yüzden sizi rahatsız ettim direktif bey.

Dedektif: Özgün, esrarengiz bir olayla karşı karşıyayım. Olay dış kaynaklı olabilir, dış kaynaklı olamayabilir, tamamen kaynaksız olabilir. Bu konu üstünde eve gidip kuluçkaya yatmalıyım. Bir gelişme olursa sizi haberdar ederim. İyi günler.

Yaşlı Adam: İyi Günler.

Dedektif: İsminiz neydi?

Yaşlı Adam: Artık isimim de yok. Bundan yıllar önce evlenerek ismimi bir hanıma verdim. Bir gün o hanım ismimi de alarak gitti.

Dedektif: İsim de çalınmış yani.

Yaşlı Adam: Evet... ”²³²

İkinci perde de yine karşımıza çıkar bu ikili.

“Dedektif: Gözünüz aydın bayım olay aydınlığa kavuştu. İşin püf noktasını buldum.

Yaşlı Adam: Ben de buldum.

Dedektif: Siz de mi?

²³² Ferhan Şensoy, *Yorgun Matador*, Basılmamış Oyun Metni.

Yaşlı Adam: Evet. Sonradan anımsadım ki, dün gece ben eve dönerken zurna gibi sarhoştum. X ışınli aygıtımı alıyorum diye masadan peynir kutusunu almışım. Onunla iskeletimi görmeye uğraşıyorum. Sonra da ayılınca x ışınli aygıtımla baktım kendime iskeletim yerli yerinde duruyor. Sizi de boş yere rahatsız ettim özür dilerim.”²³³

Burada ki bu durum sonu aynı olmasa da tekerleme bölümü için iyi bir örnek olabilir. Tıpkı Kavuklu gibi Yaşlı Adam başından geçmemiş bir olayı başından geçmiş gibi anlatmaktadır.

Kapıcı rolü sahneye gelir. Yaşlı Adama, ev sahibinin evi boşaltmaları için onlara üç gün süre verdiğini söyler. Kapıcı rolü Anadolu için bir örnektir. Çocuksu, sakın, maraza çıkarmaktan korkan, kılık kıyafeti uyumsuz ama temizdir. Konuşması Düzce, Bolu tarafı gibidir;

“Kapıcı: Vantilotoğ beğ, ev sahibiniz haber bırağtı, bu ay sonu kira vermenize gerek yoğmuş.

Yaşlı Adam: Çok teşekkür ederim. Ne kadar güzel bir haber. Daha sonra mı ödeyecekmişim.

Kapıcı: Hayır artık hüç ödemeyecekmüşsünüz. Ay sonundan önce daireyi boşaltmanuzu istiyör.

Yaşlı Adam: Yok canım nedenmiş o?

Kapıcı: Çünkü karunuz her gece acayup ama ne anlama geldiği belli çığluğlar atarağ, apartman sakünlerinin adab-u haya duygularını rencide ediyormüş. Ey günler.”²³⁴

Korkak, aman bana bir şey demeyin, ben aracıyım der gibi selamlar ve çıkar.

Orta oyununda komik unsuru ortaya çıkarmak için kullanılan önemli kavramlardan birisi de “yabancılaştırma” kavramıdır. Orta oyununun kullandığı komik unsurların başında “yabancılaştırma” terimi-kavramı gelir. Bu terimi-kavramı Prof. Dr Özdemir Nutku’nu değerli düşünceleri ile açıklamaya çalışacağım. “Orta Oyunu'nun görevci açısını açık ve seçik bir yolda önümüze serer. Üstelik Orta Oyunu'nda yalnızca teknik özellik sanılan bazı gülünç hareketlerin bile birer toplumsal jest olduğunu söyleyebiliriz. "Kavuk Devirme", "Pabuç Sektirme", "Çene Yarıştırma" "Etek Savurma" gibi kalıplaşmış ve bir hüner durumuna getirilmiş olan hareketlerin ülkemizin tarihsel gelişimi içindeki olayları, yabancılaştırarak ve üsluplaştırarak seyirciye iletildiğini savunabiliriz. Bunlar Türk tarihi içindeki bazı önemli evreleri gösteren simgelerdir; yalnızca birer hüner olarak kabul edilemez. Öyleyse, Orta Oyunu'ndaki güldürü ögesi, seyirciye bir "yabancılaştırma" eylemi ile verilmektedir. Orta oyunu tiplerinin, özellikle

²³³ Ferhan Şensoy, *Yorgun Matador*, Basılmamış Oyun Metni.

²³⁴ Ferhan Şensoy, *Yorgun Matador*, Basılmamış Oyun Metni.

Pişekâr ile Kavuklu'nun hareketlerinin, belli bir toplumsal yaşayışa oturtulmuş, töresel ve siyasal gelişimlerin birer soyutlaması olduğu düşünülmelidir. İşte bu özellik içinde güldürü türünün halk tarafından sevilmesi, halka bir yargılama olanağı ortaya çıkarmasındandır. Orta Oyunu'ndaki "yabancılaştırma" yoluyla Türk toplumu içindeki iyilik, kötülük, sevgi, çatışma, acı, umut gibi kavramlar seyirciyi akıl yoluyla etkilemekte onu rasyonel bir çalışmaya götürmektedir. Seyirci, farkında olmadan, aklın önüne perde çeken duygusallıktan kurtulur, kendini, çevresini ve toplumun niteliklerini akıl aracıyla karar vererek değerlendirir.”²³⁵

Ferhan Şensoy'un oyunlarında da bolca “Yabancılaştırma” kavramı kullanılır. Bu yabancılaştırma kavramının en iyi örneklerinden biri de yine bu oyundur. Kadın (Demet Akbağ) ve Erkek (Rasim Öztekin) arasında geçer;

“Demet Akbağ: Rasim!

Rasim Öztekin: Efendim.

Demet Akbağ: Sen bu oynadığımızdan bir şey anladın mı?

Rasim Öztekin: Cami işte. Pierre Henri Cami.

Demet Akbağ: Anladım da, yani olay ne?

Rasim Öztekin: Böyle olay falan aramayacaksın. Çok acayıptır bizim tiyatro.”²³⁶

İki sahne sonra yine aynı teknikle bu konu ile ilgili başka bir olay daha seyrediriz: Kral (Rasim Öztekin), Kraliçe (Derya Baykal Şensoy)

“ Kraliçe: Rasim. Cami'nin asıl adı neymiş biliyor musun?

Kral: Neymiş.

Kraliçe: Pierre Lois Adrian Charll Henri Cami

Kral: Yok ya. Babası da normal değilmiş yani.”²³⁷

Ayrıca oyunda iskeleti kaybolan Yaşlı Adam'ı yine sahnede görürüz. Evlenmiştir (Münir Özkul). Özkul karısının sağır ve dilsiz olduğunu ama çok iyi anlaştıklarını söyler. Hem kendi yerine konuştuğunu hem de karısının yerine de yine kendisinin konuştuğunu söyler. Yani karısını kukla gibi yaparak onun arkasına geçer ve onun ellerini, kollarını oynatarak kendisine cevap verir. Bu durumun değişik bir örneğini de yine orta oyununda görmekteyiz.

²³⁵ Nutku, *Uzatmalı Gerçekler*, s. 172.

²³⁶ Ferhan Şensoy, *Yorgun Matador*, Basılmamış Oyun Metni.

²³⁷ Ferhan Şensoy, *Yorgun Matador*, Basılmamış Oyun Metni.

“Pişekâr: Bak birader tramvay da geldi. Azıcık hızlı yürüyelim de yetişelim. (Sürükler) Hah yetiştik, atla birader atla (sıçrıyarak) hop haydi birader, ne duruyorsun atlasana, aman kondoktor efendi sakın düdükleme, hop. (Oldukları yerde tramvaya atlama taklidi yaparlar). Haydi. Bindik, düdükle de gidelim. (Düdük çalar gibi yapar). Haydi, oğlum bize iki bilet kes Şehreminine. (Kavuklu'nun elini tutarak) ya vallahi verdirmem sen benim misafirimsin. (Elini tutar) Sana kat'iyen masraf ettirmem. Haydi oğlum sen ona bakma iki bilet kes, al şu paranı da. (Boyuna döner dururlar).

Kavuklu: İsmail, tramvay beni pek sarsıyor, ben ineceğim. (İsmail'in elini bırakır) Hop! (Diyerek tramvaydan atlar gibi yapar ve oturur) Of...Of ... (...) Tımarhaneye oğlum, tımarhaneye. Ulan bir saatte şurasını dört döndük, olduğumuz yerden bir karış bile ayrılmadık. Çıldırdın mı yoksa eğleniyor musun ?”

(Büyücü Hoca) Bu bölümde, Kavuklu, tramvayla yaptıkları yolculuğun oyun alanında dört dönmekten başka bir şey olmadığını söyleyerek kendini ve dolayısı ile seyirciyi konuya yabancılaştırır. Seyirci, bir Orta Oyunu temsilinde hiç bir an kendini ortadaki olaya ve seyrettiği kişilere özdeş saymaz; duygusal bir yolda kapılmaz ortadaki oyuna. Ayrıca, konuya yabancılaşma eylemi, 'Pişekar'ın hem kendini, hem de vatmanı göstermesi ile ortaya çıkar. Kavuklu ise tramvaya binme ve tramvaydan atlama yansılmasını "yabancılaştırma" yoluyla verir.”²³⁸

Aynı örneği “Yorgun Matador” oyununda görmekteyiz;

“Yaşlı adam: İşte yeni evlendiğim kadın. Kendisi sağır dilsizdir.

Dedektif: Sağır ve dilsiz mi?

Yaşlı Adam: Evet. Özellikle sağır ve dilsiz bir kadın aradım ve buldum. Çünkü şiddetli kıskancım. Karımın bu özel durumu baştan çıkarıcı kelimelere duymasına engel oluyor.

Dedektif: İyi fikir valla.

Yaşlı Adam: İşi daha da sağlama almak için evime hiçbir erkeğin girmesine izin vermiyorum. (dedektif çıkmak için yönelir.) Siz kural dışısınız. Bir atasözü kadar tartışmasız çirkinliğiniz ile siz bizim dünya ahret kardeşimizsiniz.

Dedektif: Teşekkür ederim. Ayrıca arkadaşım karısı benim için kutsaldır. Hiç konuşmayan bir kadınla yaşamaktan sıkılmıyor musunuz?

Yaşlı Adam: İstediğim zaman konuşuyor.

Dedektif: Öyle mi? Nasıl konuşuyor?

²³⁸ Nutku, *Uzatmalı Gerçekler*, s. 173.

Yaşlı Adam: Biliyorsunuz. Ben vantriloğum. Karnımdan konuşuyorum. Tiyatroda kuklaları konuşuyorum. Karımla konuşmak için de aynı yöntemi kullanıyorum. Ben ona kendi sesimle bir şey soruyorum.

Dedektif: Ve vantrilok sesinizle de eşinizin adına cevap veriyorsunuz.

Yaşlı Adam: Ve çok güzel de anlaşıyoruz. Bakın örneğin: beni seviyor musunuz ruhum? (Der sonra karısının arkasına geçer ve onu kukla gibi kullanarak o konuşuyormuş gibi cevap verir.) karısı adına: siz benim görkemli ve hoş görülü aslanımsınız ah ah.”²³⁹

Tekerleme bölümü bu oyunda çok net biçimde görünmektedir. Dolayısı ile hem Kavuklu ve Pişekâr tipine rastlanmaktadır. Anadolulu tipi yine kapıcı tipinde işlenmektedir. Yabancılaştırma kavramı iyi bir şekilde kullanılmıştır. (burası bir tiyatro bu da bir oyun).

3.2.3. Köhne Bizans Operası (1993)

Yazan: Ferhan Şensoy

Yönetmen: Ferhan Şensoy

Oynayanlar: Ferhan Şensoy, Derya Baykal Şensoy, Arzu Baril, Celal Belgin.

Başından sonuna kadar Rum taklidi olan bu oyun; harf oyunlu bir komedidir. İnce göndermelerle olamazsa da dilimizden türetilmiş uyduruk Bizans’ça ile akıp giden diyaloglar çevresinde işlenmiş harika bir oyundur. Jüstinyen’le, Theadora’nın karı koca sohbetleri. Jüstinyen’ni tahtından indirmek için devrimci yeşillerin planları. Got’ların Got dilindeki muhabbetleri ve muhafızların dedikodularıyla dolu bu güzel oyun Rum/Frenk taklidi için çok çok iyi bir örnektir. Oyun boyunca herkes Rum/Frenk taklidi gibi konuşur. Meyhanede söyleşme ve atışma ile başlar oyun. Maviler, Yeşiller ve Kırmızılar rasında geçer bu atışma/söyleşme. Bazı dilaloglar şöyledir;

Not: Unutulmasın ki, Rum taklidinin en büyük özelliği “ş” harfi yerine “s” harfi kullanılmasıdır. Ayrıca “a” harfini de hep kısa “a” şeklinde söylerler.

“Meyhaneci: Maria, bundan sonra kredium kartizos aforodis.(yani kredi kartı ile artık ödeme yapılmayacak.). Anladikos.

Maria: Anladikos, anladikos.

(Yeşiller girer. Üç kişidirler.)

²³⁹ Ferhan Şensoy, *Yorgun Matador*, Basılmamış Oyun Metni.

Meyhaneci: Bre Yorgo, Bromiom, brovimus, brovimuus (yani bravo), kazanmissin yarisi, varıdır bunda şike.

Yeşil: Hangi şike, yok şike, yorgo kazandı şike şike.

Başka Yeşil: Hem trio araba boyu fark yaparidis.

Maria: Jüstinyanus, moraridis, mosmoraridis.

Yeşil: İmparator Jüstinyanus oldu mavinin koyusu. Mosmoraryum, mosmoraryus, mosmoraridis.

(maviler girer.)

Mavi: Mavi şarap, mavi meze, ve çabuk.

Atışmaya başlarlar.

Yeşil: Ağaç yeşil, gök mavi, kürek yeşil deniz mavi. (arkadaşları yüksek sesle tekrarlar.) kabak, you now kabak, kabak yeşil, hıyar yeşil, ananın donu mavi.

Mavi: Yer yeşil yağmur mavi, yosun yeşil balık mavi. Kabak yeşil karpuz yeşil, onu oyan bıçak mavi.

Yeşil: o lafları havayadis, testi güllü yavadis, mavi mavi domalakis, yeşillere e namüs.

Mavi: onu öyle parlamento, peynir ekmek masterakis, mavi bizde mavi manto, biz de sizi konsümetro.

(zenne taklidi ile kırmızılar girer.)

Meyhaneci: Bre siz kimsiniz?...”²⁴⁰

Ferhan Şensoy günümüzü de gönderme yapmaktan geri kalmaz. Ve bu durumu da oyundaki Bizans İmparatoru Jüstinyanus’un ağzından yapar;

“Jüstinyanus: Gece Bizans da devrim olsa haberin olmayacak. Bizans artık sokağa çıkamaz bir dağ basi. Teröryum. Teröryus, teröridis. Zeus rahmet eylesinyus, eylesinyum, eylesinidis. Amcam imparator Jüstin zamanından süregelen basi bozukluklara izin verilmemesi ve Bizans da teröryumun kökünden kazanması en prima problemodur..... Sallandıracaksin bir kaçını augusteyon meydanında bak bakiyum terör kaliyus.”²⁴¹

Kısaca Köhne Bizans Operası adlı oyunda Rum/Frenk Taklidinin her türlüünü görmektediriz. Özellikle bazı harflerin Rum taklidinde olduğu gibi değiştirilerek başka

²⁴⁰ Ferhan Şensoy, *Köhne Bizans Operası*, Basılmamış Oyun Metni.

²⁴¹ Ferhan Şensoy, *Köhne Bizans Operası*, Basılmamış Oyun Metni.

anlamalarda kullanılması güzel bir söz komiği oluşturmaktadır. Ayrıca zenne taklidine de rastlanmaktadır.

3.2.4. Şahları da Vururlar (Farsça Fars) (1980-1985)

Yazan: Ferhan Şensoy

Yönetmen: Ferhan Şensoy

Oynayanlar: Ferhan Şensoy, Halit Akçatepe, Tarık Papuçcuoğlu, Baykal Kent, Rasim Öztekin

“Gelenekselle kabarenin birleştirildiği, söz oyunlarına dayalı bir fars güldürüsü olan Şahları da Vururlar; modern görünümü altında baskıcı şah yönetiminden, cumhuriyet görüntüsü altında bir diğer baskıcı şeriat yönetimine geçen İran’daki rejimin, nedenleri ve sonuçlarını inceleyen Şensoy’ca yazılmış bir parodisidir.

Oyunda, şah rejiminin ve İran’ın siyasal ve toplumsal yapısının panoramik bir görüntüsü çizilirken, göndermelerle, yetmişli ve seksenli yılların Türkiye gerçeği de imlenerek ironiden yergiye, ülkemizdeki politik ve toplumsal sorunlarda hicvedilir.”²⁴²

İran devrimini ve dolayısı ile şimdiki düzenini hicveden ve kendi deyimiyle fars ama bir o kadar da ince alay olan bu oyun İran’da yasaklanmıştır. Oyundaki anlatıcının adı Sözcüment’dir. Sözcüment oyunu açar. Aralarda sürekli olarak her sahneye girer. Sözcüment Pişekâr taklidinin yeni bir yansımasıdır.

“Sözcüment: Garip oyun şu satranç

Önde piyonlar durur utangaç

Fonda vezir sanki zangoç

Şahlar zulada dururlar berdaim güleç

Ve minel garaib oyun-ül-sadrenç

Cüm çak çiki çak çiki çiki çak.

Sağını kollasan soldan bir atak

Arkaya tükürsen şah Önünü sallasan düşmana çarpacak

Cüm çak çiki çak çiki çiki çak

²⁴² Yavuz Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2002, ss.152-153.

Herkesin görevi şahı korumak
Şaha görev kalmamış, adam ne yapsın
Şah alınmıyor, şah verilmiyor
Savaşlarda kumandanlar öldürülmüyor
Cüm çak çiki çak çiki çiki çak
Piyonlar şahı koruyor
Şahların kibiri bu yüzden işte
Piyonlar sürekli iki ateş arasında
Piyonlar halk işte
Ama bilmiyor ki şahlar
Piyonlar olmasalar
Şahlar mat olurlar.”²⁴³

Oyunun konusunun “Doldu Taştı Şarkısı” belki de en iyi anlatan şarkıdır.

“Evinin duvarına şah resmini asmayan zaten haini vatan diye düşündü Rıza.

Mahpuslar doldu taştı, mahpuslar doldu taştı.

Mahpushane masrafı ordununkini aştı.

Buna Şah bile şaştı.

Besleyemez bu vatan, 40 yıl mahpus yatını

Asmak gerek düzenin anasını satanı diye düşündü Rıza.

Mezarlar doldu taştı, mezarlar doldu taştı.

Bedenler toprak oldu, kara toprak gül açtı Rıza’da huzur kaçtı.”²⁴⁴

Oyunun bir yerinde Şah Rıza ile Ömer Hayyam tavla oynamaktadırlar aynı zamanda da atışmaktadırlar;

“Şah Rıza: Cennet menden mahrum kalmaz

Hurilere ayıp olur

²⁴³ Ferhan Şensoy, *Şahları da Vururlar*, Basılmamış Oyun Metni.

²⁴⁴ Ferhan Şensoy, *Şahları da Vururlar*, Basılmamış Oyun Metni.

Ben cennete girmez isem

Cennet için kayıp olur

Ömer Hayyam: Sen cennete girer isen

Gayet fena ayıp olur

Sen cennete cennet deme

Cennet-mekân olmayanda

Şah Rıza: Üç penç günah eylemişem

Durum gayet abartılmış

Men çok sevap eylemişem

Yazılması unutulmuş.

Ömer Hayyam: Seni kurtaracak yedi yedi

O da henüz icad edilmedi.”²⁴⁵

Oyun boyunca Acem tipinin bütün özelliklerini, taklitlerde sıkça ve güzel bir biçimde bütün tiplerde görmekteyiz. Sadece Sözcüment ve şarkılarda acem ağız/tipi yoktur. Meşhedinin maç analıtımı başlı başına komik bir unsurdur.

“Meşhedi: Dahi oyun başlar başlamaz, kaleyi kefereye tevcih-i hücum eylendi. Şeşinci dakikada keferenin sol muhacimci yanaki dalyanakis in müstesna şutu. Kefereyi yeke mukabil sıfır ile öne geçirdi.”²⁴⁶

Oyunun en önemli tiplerinden biri Ömer Hayyam’dır. Ömer Hayyam bu oyunda halkı ve dolayısı ile saflığı simgeler. Bu yüzden Ömer Hayyam “Kavuklu” tipinin yansımasıdır diyebiliriz. Yine bu oyunda da kara çarşaf giyinmiş zenne taklitlerine rastlamaktayız.

3.2.5. Fişne Pahçesu (2000-2002)

Yazan: Anton Çehov, Ferhan Şensoy

Yönetmen: Ferhan Şensoy

Oynayanlar: Baykal Kent, Ferhan Şensoy, Derya Baykal Şensoy, Tarık Papuçcuoğlu, Rasim Öztekin.

²⁴⁵ Ferhan Şensoy, *Şahları da Vururlar*, Basılmamış Oyun Metni.

²⁴⁶ Ferhan Şensoy, *Şahları da Vururlar*, Basılmamış Oyun Metni.

Oyun Karadeniz'in bir köyünde geçer. Oyundaki birçok tip Karadenizlidir. Yani oyun boyunca Laz tipini/taklidini bütün özellikleri ile görmekteyiz.

*“Anton Çehov’un ünlü oyunu Vişne Bahçesi’nden, Ferhan Şensoy’un yaptığı bir uyarlama Fişne Pahçesu. Çarlık Rusya’sının çöküşünü konu alan oyun, bir aileyi kullanarak bütün bir toplumun yarısından söz ediyor. Simgeler üstüne kurulu Çehov dünyasından, Ortaoyuncular’ın dramatik yapıyı türlü yabancılaştırmalarla kıran güldürüsü...”*²⁴⁷

Aynı söyleşide Ferhan Şensoy oyunu için şunları söylemektedir;

*“Dünya literatürü için büyük önem taşıyan bir oyun Vişne Bahçesi ve Çehov’un en önemli oyunlarından biri. Yazar, yaşamı boyunca yazdığı bu oyunun bir güldürü olduğunu savunmuş ve metinde yaşamı konu edilen aileden söz ederken, ciddi bir çöküşün içinde olan Rusya’dan güldürü yoluyla söz ettiğini söylemiştir. Bana göre, benim gibi Karadenizli olan Çehov’un güldürü anlayışı bir anlamda buluşuyor... Bir denizin etrafında yaşayan, aynı coğrafyanın insanları olan bizlerin ortak bir anlatımını bu oyunda yakalayabileceğimizi düşündüm. Üstelik Çehov’un bir aileyle sınırladığı ve türlü sembollerle anlatmayı tercih ettiği konu Rusya’daki çöküşü bütün hüznüyle, bütün çıplaklığıyla ve aynı zamanda bütün komikliğiyle ortaya koyuyordu. Bence aynı çöküş, ülkemizde de aynı olay örgüsüyle anlatılabilir... ”*²⁴⁸

“Lopahin: Dünyaşa sağa ne diyeceğüm piliyumusun?”

Dunyaşa: Pilmiyurum.

Lopahin: nerden pileceksun daha demedum oni. Dileyimusun?”

*Dunyaşa: dinleyirum da. ”*²⁴⁹

Amerikan gelen akrabaları bile hala Karadeniz ağız ile konuşmaktadır. İngilizceleri bile Karadeniz aksanlıdır. Akrabalarını helikopterle oraya getiren pilot parasını alamayınca bir müddet orada kalır zorunda bırakılır. Ve tabi ki o da bir zaman sonra yine Karadeniz ağız ile konuşmaya başlar.

3.2.6. Güle Güle Godot (1992-1993)

Yazan: Ferhan Şensoy

Yönetmen: Ferhan Şensoy

²⁴⁷ Ferhan Şensoy ile Söyleşi, Erişim tarihi: 17.02.2011 <http://www.tiyatroskop.4mg.com/fisne.htm>.

²⁴⁸ Ferhan Şensoy ile Söyleşi, Erişim tarihi: 17.02.2011 <http://www.tiyatroskop.4mg.com/fisne.htm>.

²⁴⁹ Ferhan Şensoy, *fişne Pahçesu*, Basılmamış Oyun Metni.

Oynayanlar: Ferhan Şensoy, Rasim Öztekin/Celal Belgil, Bican Günalan, Caner Alkaya.

Samuel Beckett'in yazdığı ve tiyatro tarihinde yepyeni çıgırlar açan "Godot'yu Beklerken" adlı oyununun Ferhanca yazılmış metnidir. Godot, tiyatro tarihinde beklenen ama asla gelmeyen ve gelmeyecek olan kurtarıcının simgesidir. Bu kurtarıcının bizim ülkemize gelmesi ve bizim ondan kurtarmaya çalışmamız ne ironik bir durumdur. İlk dönem oyunlarından olmasına karşın usta işi yazılmış bir oyundur "Güle Güle Godot".

İletişimsizlik Absürd tiyatronun temelini oluşturur. Bu temel bizim orta oyununda kullandığımız söz oyunları ile bütünleşmektedir. Şöyle ki; yanlış anlamalar, kelimelerin ikinci anlamaları anlamalar, uydurmalar gibi. Böyle olunca da "Godot'yu Beklerken" adlı oyunla yola çıkmak çok doğru ve akıllı bir iştir. Oyun boyunca Kavuklu ve Kavuksuz sürekli bir itişme ve çekişme halindedirler.

"Kavuklu: Niye adı Godot?"

Kavuksuz: Kimin?"

Kavuklu: Godot'nun.

Kavuksuz: Kimbilir... Babası öyle koymuş herhalde.

Kavuklu: Soyadı mı Godot?"

Kavuksuz: Soyad ne?"

Kavuklu: Babasının adı da Godot mu?"

Kavuksuz: Sanmam iki Godot olmaz.

Kavuklu: Babası yok mu?"

Kavuksuz: Çok soru soruyorsun.

Kavuklu: Kafam çok karışık.

Kavuksuz: Sus!"

Kavuklu: Susunca beynim tatile girmiyor ki!"²⁵⁰

Birbirlerine bakarlar. Konuştuklarından onlarda hiçbir şey anlamazlar. Seyirciye bakarlar. Biz ne konuşuyoruz der gibi. Sonra devam ederler. Ama bu konuştukları da bir öncekinden çok farklı değildir;

Kavuklu: Sabun gibi yaşıyoruz işte, bir kalıp sabun gibi...

²⁵⁰ Ferhan Şensoy, *Güle Güle Godot*, Ortaoyuncular Yayınları, İstanbul, 1993, ss. 5-6.

Kavuksuz: Tamam, biliyorum bırak şimdi bunları...

Kavuklu: Neyi biliyorsun? Ne tamam? Neyi bırakayım?

Kavuksuz: Sabun gibi her gün köpürüp bir şeylerimizi yitirerek sudan şeylerle... hıh! Tıpkı otel odasından yürütülmüş hoş kokan bir minik sabun gibi...

Kavuklu: Otele bir bavul para verince, boş bavula koy sabunu...

Kavuksuz: Hangi otel?

Kavuklu: Genelde otel! Hep oteldeyiz ya biz...

Kavuksuz: Otel ne?

Kavuklu: Bildiğimiz o ince uzun tel! O tel!

Kavuksuz: Saçmalıyorsun!

Kavuklu: Biliyorum!

Kavuksuz: İyi!

Kavuklu: Haydi!

Kavuklu ve Kavuksuz: (birlikte) Bir, iki, üç... ”²⁵¹

Sonra birlikte şarkıya başlarlar. Aslında bir bakımdan oyunun konusunu, neren esinlendiğini anlatmaktadır bu şarkı. Şarkıları aşağıda ki gibidir;

“Uyduk Beckett'e

Bekledik onu

Gelmedi Godot

Godot gelmedi

Sorduk Beckett'e

Kim lan bu Godot

Samuel Beckett

Suskunluğu korudu

Susunca haklı çıkıyor insan

Bir bok denizindeydik

²⁵¹ Şensoy, *Güle Güle Godot*, ss. 6-7.

Umuttu Godot

*Godot'ydu moda*²⁵²

Sonra söyleşmeleri, çekişmeleri, anlaşmazlıları devam etmektedir;

“Kavuklu: Sat kaç?”

Kavuksuz: Bilmem.

Kavuklu: İyi!... Peki burası orası mı?

Kavuksuz: Neresi mi?

Kavuklu: Burası orası mı? Doğru yerde miyiz yani?

Kavuksuz: Elbette.

Kavuklu: Ne biliyorsun?

Kavuksuz: Tiyatronun girişinde, gişede, gazete ilanlarında yazıyor gayet açık bir biçimde: “Güle Güle Godot” saat 21:00 de Ses-1885’te! Doğru adresteyiz, endişelenme.

Kavuklu: Daha ne kadar bekleyeceğiz?

Kavuksuz: Saat 23:23’e dek!

Kavuklu: Yapma yahu! Yine?

Kavuksuz: E, iki perde oynuyoruz.

Kavuklu: İkincinin birinciden farkı ne?

Kavuksuz: Hıyar işte!

Kavuklu: Kim?

Kavuksuz: Yazar!

Kavuklu: Cumartesi Pazar ikişerde dört perde!

Kavuksuz: Pazartesiye de turne koyarlar!

Kavuklu: Bana bak, Godot modot yok, işlettiler bizi. Sabun gibi köpürüp tükeniyoruz işte!

Kavuksuz: En son ne zaman yıkandın sen?

²⁵² Şensoy, *Güle Güle Godot*, s. 7.

Kavuklu: Su nerde?

Kavuksuz: Ondan sabuna taktın demek ki...

Kavuklu: Godot'ya takmaktan iyi!

Kavuksuz: Salaksın sen!

Kavuklu: Senin gibi hıyar değilim hiç olmazsa!

Kavuksuz: Sensin hıyar!

Kavuklu: O zaman salak sensin!... Ben bu kadar çok sıfatı tek başıma üstlenmem ki!”²⁵³

İşte böyle hiç anlaşılamazlar. Kelime oyunları ile hem seyirciyi eğlendirirler hem de Kavuklu ve Pişekâr tiplerinin bütün özelliklerini sergilerler. Pişekâr (Kavuksuz) Kavuklu ise (Kavuklu) ismi ile karşımıza çıkar.

²⁵³ Şensoy, *Güle Güle Godot*, ss. 10-11.

SONUÇ

Yüz yıllardır süregelen bir serüveni yeniden anlatmaya çalıştık. Ve günümüzde çok az sayıda temsilcisi kalan Ortaoyunu'nun oyun kişilerini (tiplerini) inceledik. Ayrıca yaşadığımız zamanda ve coğrafyada bu özellikleri taşıyan oyuncular, yazarlar, metinler hatta yönetmenlerin bile bir elin parmak sayısını geçmeyecek kadar az kaldığı ortadadır. Bütün bu özellikleri bir arada bulunduran ve Ortaoyunun en büyük ustası İsmail Dümbüllü'nün "Kavuşunu" en onurlu ve doğru bir şekilde taşıyan tiyatro ustası, emekçisi, hocası Ferhan Şensoy'un oyun kişilerinde (tiplerinde) Ortaoyunu tiplerinin günümüze nasıl yansıdığını araştırdık. Bir oyuncu olarak bu tezin sadece araştırma olarak kalmayacağını ve ileride bir gün mutlaka uygulama imkânı da bulacağımızı umuyorum.

Sonuç olarak;

1-İstanbul'u Satıyorum adlı oyunda Pişekâr, Kavuklu, Kayserili ya da Yahudi ve Laz tipi çok net biçimde görülmektedir. Ayrıca göstermelik olarak da tarihi kişileri görmekteyiz (Mimar Sinan, Fatih Sultan Mehmet).

2-Yorgun Matador oyununda; tekerleme bölümü çok net biçimde görünmektedir. Dolayısı ile hem Kavuklu hem de Pişekâr tipine rastlanmaktadır. Anadolu tipini kapıcı rolünde işlenmektedir. Yabancılaştırma kavramı iyi bir şekilde kullanılmıştır.

3-Köhne Bizans Operası adlı oyunda Rum/Frenk Taklidinin her türlüünü görmekteyiz. Özellikle bazı harflerin Rum taklidinde olduğu gibi değiştirilerek ("ş" yerine "s", "ı" yerine "i" gibi) başka anlamlarda kullanılması bir söz komiği oluşturmaktadır. Ve söz komiği Orta Oyunun kullandığı en önemli gülme unsurudur. Oyunda Maviler, Yeşiller ve Kırmızılar diye üç ayrı sınıfı temsil eden gruplar vardır. Kırmızılar zenne tipinde/taklidinde sahneye çıkarlar.

4-Şahları da Vururlar adlı oyunda, Acem tipinin bütün özelliklerini, taklitlerde sıkça ve güzel bir biçimde bütün tiplerde görmekteyiz. Oyunun en önemli tiplerinden biri de Ömer Hayyam'dır. Ömer Hayyam bu oyunda halkı ve dolayısı ile saflığı simgeler. Bu yüzden Ömer Hayyam "Kavuklu" tipinin yansımasıdır diyebiliriz. Zenne tipine bu oyunda da rastlıyoruz. Kara çarşaf giyinmiş zenneler vardır oyunun içinde.

5-Fişne Pahçesu adlı oyun Karadeniz'in bir köyünde geçer. Oyundaki birçok tip Karadenizlidir. Yani oyun boyunca Laz tipini/taklidini bütün özellikleri ile görmekteyiz.

6-Güle Güle Godot adlı oyunda ise kelime oyunları ile hem seyirciyi eğlendirirler hem de Kavuklu ve Pişekâr tiplerinin bütün özelliklerini sergilerler. Pişekâr (Kavuksuz) Kavuklu ise (Kavuklu) ismi ile karşımıza çıkar.

Bu tezin, unutulmaya yüz tutmuş olan Ortaoyunumuzun yaşayan en büyük ve neredeyse tek temsilcisi Ferhan Şensoy ustaya saygı niteliği taşıyacağı da önemsenecek bir durumdur.

Unutulmaya yüz tutmuş diyerek iyimser bir tavır gösterdiğimizizin farkındayız. Çünkü bu işin içinde olan biri olarak, yani sahneye çıkan ve oynayan biri olarak, bunu daha net görmek mümkündür. Çünkü artık sahne üzerinde Ortaoyunu, Karagöz ya da Kukla gösterileri izlemek de oynamak da çok zor bir iş gibi duruyor.

Ayrıca yüzyıllarca her kesimden, her zümreden, her dinden, her dilden onlarca taklidi/tipi/kişiyi, sahneye/meydana/perdeye çıkararak ötekileştirmeden/ayırıştırılmadan bir arada tutabilen bir imparatorlukta önemli bir birleştiriciliğe sahip olan Geleneksel Türk Tiyatromuzun önemini şimdi ayırıştığımız, biz yerine siz, onlar, şunlar olduğumuz bu yıllarda daha da iyi anlıyoruz.

Bu farklılıklar artık bir zenginlik olmaktan çıkmış tam tersine aşağılamak için kullanılan bir durum haline gelmiştir. Durum böyle olunca da bırakın konuşmayı anlamayı, kavgalar ve ayrılıklar başlamıştır. *“İstanbullular farklılıkları, zıtlıkları, çekişmeleri, çatışmaları, anlaşmazlıkları bünyelerinde şakalaştırabilmiş, komikleştirebilmiş ve sözlü kültür birikimlerine katabilmişlerdir... Toplumdan ödünç aldığı tipleri, sözleri, hareketleri, düşünme şeklini; eleştiri, şaka, taşlama ile harmanlayıp oyun biçiminde ustalıklı bir hiciv ile aktarır. Abartılar, çarpıtmalar, zıtlasmalar, alay etmeler, karikatürleştirilmiş tipler, kaba ifadeler, oyunun gülmece olma özelliğini pekiştirir. Toplum neye gülüyor ise veya nasıl bir ‘nükte’ anlayışına sahip ise, bunlar malzeme olarak kullanılmıştır.”*²⁵⁴

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun en büyük sorunu yenileşme çabalarıdır. Her dönem önemli bazı tiyatro kuramcıları ya da tiyatro yönetmenleri bu çabalarda bulunmuşlardır. Ama her zaman bu çabalar çok cılız kalmıştır. Bunu her fırsatta dile getiren tiyatro kuramcıları beraberinde bazı çözüm önerileri de sunmaktadırlar. Bu çözüm önerilerinin en başında Geleneksel Tiyatro yapan sanatçıların devlet desteği ile bu işi yapmaları gelmektedir. Ferhan Şensoy da bu yenileşme çabalarına uzun yıllardır “Ortaoyuncular” adını verdiği tiyatrosunda kendi imkânları ile katkı sağlamaktadır. Tabi ki Kültür Bakanlığı'ndan küçük de olsa bir destek almaktadır. Ama takdir ederseniz ki bu çalışma yapılan bu hizmet sadece ve sadece alkışla ödenebilir.

Türkiye'nin değil Avrupa'nın, hatta Dünya'nın sayılı tiyatro organizasyonları arasında bulunan ve 60 yıldan fazladır Türk seyircisine, Türk dilini ve Türk kültürünü anlatan ve bunu kuşaktan kuşağa aktaran bir tiyatrodur Devlet Tiyatroları. Devlet Tiyatroları'nın son 10 yıl da ki repertuarına baktığımız zaman bile eskiye oranla ne kadar az Geleneksel Türk Tiyatrosu örnekleri sergilendiğini görmek mümkündür.

²⁵⁴ Akarçınar, “Türk Gölge Oyunu Karagöz'de Zimmî Tipler”, *Milli Folklor*, s.32.

Özellikle de çocuk oyunları için bu rakam neredeyse bir elin parmaklarının sayısını geçmemektedir. Böyle olunca da Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun kaybolması hatta yok olmaya başlaması kaçınılmaz bir sondur.

Türkiye'de eğitim veren tiyatro bölümlerinde de durum çok farklı değildir. Özellikle Devlet Konservatuarlarında neredeyse sanki 'öcüymüş' 'yanlışmış' gibi kesinlikle ama kesinlikle Geleneksel Türk Tiyatrosu üzerine ne bir oyunculuk çalışması ne de bir Tiyatro Tarihi dersi bulunmaktadır. Bu durum Güzel Sanatlar Fakültelerinde biraz daha –Devlet Konservatuarlarına oranla- iyi gibi durmaktadır. En azından Türk Tiyatrosu Tarihi adlı ders zorunlu ders olarak bütün alt bölümlere yani oyunculuk, yazarlık ve tasarım bölümü öğrencilerine verilmektedir.

Eskiden, bundan çok değil on sene öncesine kadar Kültür Bakanlığının düzenlediği ama birkaç kere yapılan 'Çağdaş Ortaoyunu' yazma yarışmaları vardı. Artık bu yarışmalar da düzenlenmemektedir.

Daha kötü olan başka bir durum da şudur; Geleneksel Türk Tiyatrosu üzerine araştırma yapanlar, oyun yönetenler ve oynayanlar eskide kalmış gibi görünmekte. Onlara, kendilerini yenilemeyen eskide kalmış ve hala orada yaşayan insanlar gibi davranılmakta. -Artık kendinizi aşın, dünya tiyatrosu nereye gidiyor, siz hala orada mı duruyorsunuz- gibi sözlerle sıkça karşılaşmaktadırlar.

*“Bütün tartışmalar bir yana Ortaoyunu özbeöz bizim malımız olarak hiç değilse bir müze parçası gibi yaşatılmalıdır. Elimizdeki ipuçları, anıları yok olmadan ona sahip çıkalım, onu diriltelim, yoksa daha gecikirsek iş işten geçmiş olur.”*²⁵⁵

Durum böyle olunca da kaçınılmaz son 'orta'dadır. Biz sözümüzü 'orta'ya söyledik üzerine alan alsın. Her şey 'orta'da.

Bu tez boyunca Ortaoyunu tipleri üzerinde durduk. Bu tiplerin geniş tanımlarını yaptık. Onların modernize hallerini, Ferhan Şensoy'un oyunlarında ki yansımalarını kapsamlıca irdeledik.

Yüzlerce yıllık tarihi olan Ortaoyunu tiplerinin hala günümüzde yaşıyor olması ne kadar köklü bir kültüre sahip olduğumuzun iyi ve net bir göstergesidir.

Her ne kadar sürç-ü lisan ettiyse af ola...

²⁵⁵ Emeksiz(Hazırlayan), *Orta Oyunu Kitabı*, s. 182; And, “Orta Oyunu Yaşayabilir mi?”, ss. 6-20.

KAYNAKÇA

- Akpınar, Bahar, “Türk Gölge Oyunu Karagöz’de Zimmî Tipler”, *Milli Folklor*, 2004, Yıl: 16, Sayı: 62.
- And, Metin, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, İş Bankası Yayınları İstanbul 1977.
-, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1985.
-, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitabevi, Ankara 1983.
- Aristoteles, *Poetika*, (Çev: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1995.
- Bergson, Henri, *Gülme, Komiğin Anlamı Üzerine Bir İnceleme*, (Çev: Yaşar Avunç), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995.
- Candan, Aysin, *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- Çalışlar, Aziz, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995.
-, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1993.
-, *Tiyatronun Abc’si*, Simavi Yayınları, İstanbul 1993.
- Düzgün, Dilaver, “Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü”, *Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 14 Erzurum 2000.
- Emeksiz, Abdulkadir, (Hazırlayan), *Orta Oyunu Kitabı*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2007.
- Eslin, Martin, *Absürd Tiyatro*, (Çev: Güler Siper), Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul 1999.
- Görkem, İsmail, Erciyes Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (Prof. Dr. Tuncer Gülensoy Armağanı), yıl: 2006/1, S. 20.
- Fischer, Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, (Çev: Cevat Çapan), Payel Yayınları, İstanbul 1995.
- Freud, Sigmund, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, (Çev: Emre Kapkın), Payel Yayınevi, İstanbul 2003.
- Gerçek, Selim Nüzhet, *Türk Temaşası*, Matbaai Ebüzziya, İstanbul 1930.
- Kılıç, Çiğdem, *Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler*, Kitap Yayınevi, İstanbul 2007.
- Kırcı, Nazan, “Dekonstrüktivizm ve Ortaoyunu - Karagözde Ortak Kavramlar”, *Gazi Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Cilt 20, No 1, 2005.

- Kierkegaard, Sören, *Kahkaha Benden Yana*, (Çev: Nedim Çatlı), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005.
- Kudret, Cevdet, *Ortaoyunu Cilt-1*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.
-, *Ortaoyunu Cilt-2*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.
- Morreall, John, *Gülmeyi Ciddiye Almak*, (Çev: Kubilay Aysevener), Şenay Soyer, İris Yayınları, İstanbul 1997.
- Nutku, Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi cilt: 1*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1985.
-, *Dünya Tiyatrosu Tarihi cilt: 2*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1985.
-, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1998.
-, *Uzatmalı Gerçekler*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1985.
- Pekman, Yavuz, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2002.
- Sandres, Barry, *Kahkahanın Zaferi*, (Çev: Kemal Atakay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.
- Sevengil, Refik Ahmet, *Eski Türklerde Dram Sanatı*, Maarif Basımevi, İstanbul 1959.
- Sevin, Nureddin, *Türk Gölge Oyunu*, Devlet Kitapları, İstanbul 1968.
- Şener, Sevda, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
-, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul 1998.
- Siyavuşgil, Sabri Esat, *Karagöz, Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*, Maarif Vekilliği Basımevi, Ankara 1941.
- Sokullu, Sevinç, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997.
- Şensoy, Ferhan, *Fişne Pahçesu*, Basılmamış Oyun Metni.
-, *Güle Güle Godot*, Ortaoyuncular Yayınları, İstanbul 1993.
-, *Haneler*, Basılmamış Oyun Metni.
-, *İstanbul'u Satıyorum*, Basılmamış Oyun Metni.
-, *Köhne Bizans Operası*, Basılmamış Oyun Metni.

....., *Soyut Padişah*, Basılmamış Oyun Metni.

....., *Şahları da Vururlar*, Basılmamış Oyun Metni.

....., *Üç Kurşunluk Opera*, Basılmamış Oyun Metni.

....., *Yorgun Matador*, Basılmamış Oyun Metni.

Türkmen, Fikret, Pınar Fedakâr, “Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar” *Milli Folklor*, 2009, Yıl 21, S.82.

Türkmen, Nihal, *Orta Oyunu*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1991.

Ünlü, Aslıhan, “Şiddete Gülmek: Geleneksel Türk Tiyatrosunda Şiddet ve Mizah”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Yıl: 2007, Sayı:24.

Yüksel, Ayşegül, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1997.

Ziss, Avner, *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, (Çev: Yakup Şahan), De Yayınevi, İstanbul 1984.

İNTERNET KAYNAKLARI

Batı Tiyatrosuyla Geleneksel Tiyatromuzu Birleştirme Çabalarından İki Örnek: Eşeğin Gölgesi ve Şahları da Vururlar. Erişim tarihi: 03.10.2010 <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/181/1434.pdf>.

Ferhan Şensoy'un Hayatı, Erişim tarihi: 04.02.2010Bkz. <http://www.biyografi.info/kisi/ferhan-sensoy>

Ferhan Şensoy Kimdir? Erişim tarihi: 12.02.2010 <http://tr.wikipedia.org/wiki/FerhanŞensoy>

Ferhan Şensoy Kimdir? <http://www.ortaoyuncular.com/>.

Ferhan Şensoy ile Söyleşi. Erişim tarihi: 17.02.2011 <http://www.tiyatroskop.4mg.com/fisne.htm>.

Karakter ve tip nedir? Erişim tarihi: 04.02.2011 Bkz. <http://www.turkceciler.com/karakter-tip-nedir.html>.

Ortaoyunu, Erişim tarihi: 25.09.2010 Bkz. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1190/13747>

Yorgun Matador. Erişim tarihi: 20.02.2011Bkz. <http://www.dr.com.tr/products/242855/Yorgun-Matador>.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Mehmet YILDIZ
Doğum Yeri ve Tarihi	Rize / 13.07.1976
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi / Sahne Sanatları- Oyunculuk Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce (Orta)
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	Erzurum Devlet Tiyatrosu / Gözlerim Kaparım Vazifemi Yaparım
Projeler	-Erzurum Devlet Tiyatrosu / Cumhuriyetin İlk Sadası / Yönetmen -Erzurum Devlet Tiyatrosu / Kağıt Şenliği / Yönetmen -Atatürk Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi / Sahne Sanatları Bölümü Deneme Sahnesi Topluluğu / Yusuf İle Menofis / Yönetmen -Erzurum Devlet Tiyatrosu / Kafkas Tebeşir Dairesi / Yönetmen Yardımcısı -Erzurum Devlet Tiyatrosu / Cumhuriyetin İlk Sadası / Yönetmen -Erzurum Devlet Tiyatrosu / Kırmızı Şapkalı Kurt / Yönetmen Yardımcısı

Çalıştığı Kurumlar	-Erzurum Devlet Tiyatrosu / Sanatçı -Atatürk Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi / Sahne Sanatları- Oyunculuk Bölümü / Öğretim Elemanı
İletişim	
E-Posta Adresi	mzmyildiz@gmail.com
Tarih	05.04.2011