

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI**

**FERHAN ŞENSOY'UN METİNLERİNDE GELENEKSEL
HALK TİYATROSUNUN ÇAĞDAŞLAŞTIRILMA
BİÇİMLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**HAZIRLAYAN
EBRU ARACI**

**Tez Danışmanı
Doç. Dr. Fakiye ÖZSOYSAL**

İSTANBUL 2012

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Tiyatro Anasanat Dalı Tiyatro Programı Tezli Yüksek Lisans öğrencisi
Ebru ARACI tarafından hazırlanan **“Ferhan ŞENSOY’un Metinlerinde
Geleneksel Halk Tiyatrosunun Çağdaşlaşma Biçimleri”** adlı bu
çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 02.02.2012

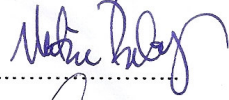
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

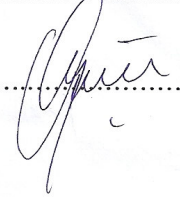
Jüri Üyesi : Doç.Dr.Fakiye ÖZSOYSAL
Damışman- İst.Üniv. Öğr.Üyesi

.....


Jüri Üyesi : Prof.Dr.Metin BALAY
Yeditepe Üniv. Öğr.Üyesi

.....


Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Dr.Oğuz ARICI
HAL.Üniv. Tiyatro ASD Öğr.Üyesi

.....


ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, Ferhan Şensoy'un oyunlarının arasından seçilmiş sekiz oyunda geleneksel halk tiyatrosunun çağdaştırılma biçimlerini araştırmayı amaçlamaktadır. Batı tiyatrosu ve geleneksel halk tiyatromuzu birleştirme çabaları uzun yıllardan beri yazarlarımızın ve tiyatro adamlarının tartıştığı, ürünler verdiği bir alan olmuştur. Ferhan Şensoy da günümüzde bu çabayı sürdüren neredeyse tek tiyatro insanıdır.

1999 yılında Ortaoyuncular'da başlayan tiyatro serüvenim, kendisiyle kesişen yolum, bana, onun metinlerini ayrıntılı olarak inceleme şansını sağlamıştır. Kendisiyle ilgili fazla çalışma bulunmaması, bu tiyatronun kurulduğu yıllardan itibaren kendi içinde, tiyatro dünyasına uzak bir konumda durmayı bilinçli olarak seçmiş olmasından kaynaklanmış olabilir. Bu çalışma ile Ortaoyuncular'da edindiğim bilgileri kuramla desteklemeyi, Ferhan Şensoy'la ilgili sınırlı sayıda olan çalışmalara, faydalı olabilecek bir yenisini eklemeyi hedeflemekteyim.

Bu hedefime ulaşmam için engin bilgisi, deneyimi ile manevi desteğini eksik etmeyen danışmanım Doç. Dr. Fakiye Özsoysal'a, hayatımın sebebi biricik annem Şükran Soyuerden'e, maddi manevi daima yanımda olan eşim Gökhan Aracı'ya, bana bilgileriyle, emekleriyle yeni şeyler katan değerli hocalarıma, bu çalışmada benimle röportaj yapan Ortaoyuncular kadrosundan değerli oyunculara, bana zor anlarımda destek olan arkadaşım Ilgın Angın'a, sevgiyle yanımda duran tüm dostlarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZET	II
ABSTRACT	IV
1. GİRİŞ	1
2. FANTASTİK KURGU VE FARKLI KÜLTÜRLER YOLUYLA ÜLKEMİZ POLİTİKASINA GÖNDERMELER	20
2.1 İran'ın Aynasından Türkiye: Şahları Da Vururlar	23
2.2 Geleceğe Açılan Fal: 2019	37
2.3 Olmayan Ülkenin Keriz Krizi*: <i>Kökü Bitti Zıkkım Zulada</i>	53
2.4 Değerlendirme	65
3. BİREYLERİN GÜNDELİK YAŞAMINDAN YOLA ÇIKARAK YAZILAN MAHALLE TEMALİ OYUNLAR	67
3.1 Yeldeğirmenleriyle Mücadele: <i>Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı</i>	71
3.2 Yağmalanan Tarih, Pazarlanan Şehir: <i>İstanbul'u Satıyorum</i>	90
3.3. Değerlendirme	108
4. UYARLAMA OYUNLAR	111
4.1 Gelenekselleşen Beckett: <i>Güle Güle Godot</i>	115
4.2 "Çehov Laz Midur?": <i>Fişne Pahçesu</i>	131
4.3. Arabesk Brecht: <i>Üç Kurşunluk Opera</i>	147
4.3 Uyarlama Bölümü İle İlgili Değerlendirme	161
5. SONUÇ	163
6. KAYNAKLAR	175
7. EKLER	179
7.1 Ek 1: Röportajlar	180
7.2 Ek 2. Tolga Kılık'la Röportaj	181
7.3 Ek 3. Özkan Aksu'yla Röportaj	189
7.4 Ek 4. Erkan Üçüncü'yle Röportaj	200
7.5 Ek 5. Rasim Öztekin'le Röportaj	211
8. ÖZGEÇMİŞ	218

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Ebru ARACI
Anasanat Dalı : Tiyatro
Programı : Tiyatro Yüksek Lisans
Tez Danışmanı : Doç.Dr. Fakiye ÖZSOYSAL
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Şubat 2012

FERHAN ŞENSOY'UN METİNLERİNDE GELENEKSEL HALK TİYATROSUNUN ÇAĞDAŞLAŞTIRILMA BİÇİMLERİ

ÖZET

Bu tez çalışması, Ferhan Şensoy'un 60'a yakın oyununun arasından modelleme olarak seçilmiş sekiz oyunda, geleneksel halk tiyatrosunun çağdaşlaştırılma biçimlerini araştırmayı amaçlamaktadır. Çalışmada, çağdaşlaştırılma biçiminin, Ferhan Şensoy'un kendi deyiimiyle güncellemenin, ayrıntılı bir şekilde incelenebilmesi için bir sınıflandırma yapılmıştır. Oyunlar üç bölüm halinde incelenmiştir. Bu bölümler şöyledir:

- 1 Fantastik Kurgu Ve Farklı Kültürler Yoluyla Ülkemiz Politikasına Göndermeler: *Şahları Da Vururlar, 2019, Kökü Bitti Zakkım Zulada*
- 2 Bireylerin Gündelik Yaşamından Yola Çıkararak Yazılan Mahalle Temalı Oyunlar: *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı, İstanbul'u Satıyorum*
- 3 Uyarlama Oyunlar: *Güle Güle Godot, Fişne Pahçesu, Üç Kurşunluk Opera*

Bu oyunlara bakıldığı zaman biçimsel bir çağdaşlaşmadan söz edilebilir. Dil, anlatıcı, oyun bozma, şarkı kullanımı, episodik yapı gibi halk tiyatrosu öğeleri, metinlerde kullanılmıştır. Özgün ve uyarlama oyunlarda, ortak bulgu olarak, tanıdık olanın gücünden faydalandığı görülmüştür. Günlük ideojiler, ataerki, toplumsal cinsiyet normları oyunlarda alışageldiğimiz biçimleriyle kullanılmış ve o zamanın gündemine politik taşlamalar yoluyla siyasi iğnelemeler yapılmıştır. Önemli bir diğer nokta da geleneksel halk tiyatrosunun da Brechtien yabancılaşma yaptığı iddiasıdır. Bu iddia hem Ferhan Şensoy hem de birçok tiyatro insanı tarafından dile getirilmiştir. Ancak bunun için gerekli diyalektik düşünme biçimi, Ferhan Şensoy'un oyunlarında, yerini tanıdık olanın gücüne bırakmıştır. İkili karşıtlıklar üzerinden, otoriter bir tarzda yazılan oyunlarda, güldürme temel hedef halini almıştır.

Ferhan Şensoy'un vermiş olduğu oyunculuk eğitimi konusunda yeterli kaynak bulunmadığından, Ortaoyuncular kadrosundan deneyimli oyuncularla röportajlar yapılmıştır. Oyunculuk eğitimini daha kapsamlı olarak anlayabilmek,

onun metinlerinde önem arz eden dil kullanımının nasıl uygulandığının altını çizmek, istediği şeylerin oyunculuk ve sahneleme anlamında nasıl irdelendiğinin anlaşılması bakımından önemlidir. Yapılan röportajlar bu incelemenin sonuna ayrı bir bölüm olarak eklenecektir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk Tiyatrosu, Ferhan Şensoy, Çağdaştırma

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Ebru ARACI
Field : Theatre
Program : Theatre Master Program
Supervisor : Assoc. Prof.Dr. Fakiye ÖZSOYSAL
Degree Awarded and Date : Master – February 2012

THE MODERNISATION FORMS OF THE TRADITIONAL PUBLIC THEATRE IN FERHAN ŞENSOY'S PLAYS.

ABSTRACT

This thesis work intends to research the modernisation forms of the traditional public theatre within the eight plays, which had been selected from nearly 60 plays of Ferhan Sensoy as the modelling. A classification has been made for the study in order to be able to examine the form of modernisation, in his words, to examine the updating, in detail. Plays have been examined in three sections. These sections are;

1- Making Reference to the Politics of the Country Through Fantastic Fiction and Through Different Cultures: *Şahları Da Vururlar (They Also Kill Shahs)*, 2019, *Kökü Bitti Zıkkım Zulada (Its Root Has Ceased, the Poison is Stashed)*

2- Plays With District Themes by Basing Them on Daily Lives of Individuals: *(Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı)* Heroic Grocer Against the Supermarket, *İstanbul'u Satıyorum (I am Selling Istanbul)*

3– Spin-off Plays: *Goodbye Godot*, *Fişne Pahcesu (Sour Cherry Garden)*, *Üç Kurşunluk Opera (Three Pennies Opera)*

A formal modernisation can be mentioned when these plays are considered. Elements of the public theatre like the language, narrator, spoiling of the play, use of songs and the episodic structure have been used in texts. It has been discovered in the unique and adapted plays as the common finding that the strength of the acquaint has been benefitted from. Daily ideologies, patriarchy, social sexual norms have been used in the plays in the forms that we had been accustomed to and political sarcasms have been made through political satire for the agenda of that era. Another important point to be considered is the claim that the traditional public theatre alienates people. This claim has been put forward by both Ferhan Şensoy and by many theatre people.

However, the required dialectic form of thinking has given way for the strength of the acquaint in the plays Ferhan Sensoy. Humour has become the principle aim for the plays, which have been written in an authoritative form over double contrasts.

Interviews have been performed with the experienced players from the staff of the Ortaoyuncular since sufficient amount of references have not been found about the acting training, which is provided by Ferhan Sensoy. Being able to understand the acting training in more comprehensive way is important in order to make sense of how the use of language is applied, which is important for his plays and how the issues, which he wants to emphasise, are scrutinised in terms of the acting and the staging. The interviews, which have been performed, will be added at the end of this study as an separate section.

Keywords: Traditional Public Theatre, Ferhan Şensoy, Modernisation

1. GİRİŞ

Bu çalışmada Ferhan Şensoy'un oyunlarında geleneksel halk tiyatrosunun çağdaştırılma biçimleri incelenecektir. Oyun incelemeleri yapılırken yorumbilim, alımlama, yapısöküm ve feminist yapısöküm stratejilerinden yararlanılmaktadır.

17 yaşında yazmaya başlayan Ferhan Şensoy'un 60'a yakın oyunu bulunmaktadır. Ortaoyununun ustalık simgesi, Kel Hasan Efendi'den günümüze gelen kavuğu, Münir Özkul'dan devralmıştır. Kavuğun birine verilebilmesi için gerekli koşullardan biri, kavuğu alacak kişinin aktif olarak tiyatro yapmasıdır. Ferhan Şensoy röportajında bunu şöyle açıklamıştır: “*Münir Abi ‘devamlılığı olmalı ama’ diyor.(...) vermek ihtiyacında. ‘birine vermem lazım, ben yapmıyorum tiyatro’ diyor*” (İskender, 1998:9) Münir Özkul bu sözleri söylediği vakit, henüz kavuğu kime vereceğine karar verememiştir. Daha sonraları, Ferhan Şensoy Ortaoyuncular'ı kurar ve Münir Özkul'u *İstanbul'u Satıyorum* oyununda rol almak üzere, tiyatrosuna davet eder. Birlikte oynarlarken Ferhan Şensoy, Münir Özkul'un ona tuluat yapması sebebiyle kavuğu nasıl verdiğini şöyle açıklar:

Beraber oynadık. Turgut Özal'la ilgili bir tuluat yaptım. O zaman ‘Ya bak orda mı geldi aklına’ dedi. ‘evet’ dedim. ‘Bana hiç olmuyor öyle bişey’ dedi. ‘Ben ortaoyununda her şeyi kıvırdım. Bu tuluat denen şeyi kıvıramadım’ dedi. ‘Ezberlediğim şeyin oyuncusuyum. Hâlbuki ortaoyuncu böyle olmaz, böyle senin gibi olur. Dümbüllü de böyleydi’ dedi. Ertesi gün de elinde bir naylon torbaya koymuş, ‘al bu senin’ dedi.” (İskender, 1998: 9)

Bu sözlerle, ortaoyunu üstatlarının tuluat yapabilmeye ve aktif olarak tiyatro yaşamını sürdürmeye, önem verdiği görülmektedir. Bu sebepten geleneksel halk tiyatrosunun çağdaştırılması noktasında, Ferhan Şensoy'un oyunları ve tiyatrocu kişiliği oldukça önemlidir. Çünkü Ferhan Şensoy, hiç ara vermeden tiyatro yapmaktadır, geleneğe uygun biçimde kendi ekolüne uygun oyuncular yetiştirerek

usta-çırak müessesini ayakta tutmaktadır. Geleneksel halk tiyatromuzu çağdaşlaştırarak metinlerinde kullanmayı amaçlamıştır. Halk tiyatrosunun malzemesinin kullanılmasına verdiği önem, 1980 yılında kendisinin kurmuş olduğu topluluğa “Ortaoyuncular” adını vermesinden açıkça anlaşılmaktadır.

Bu çalışmada, Ferhan Şensoy’un geleneksel halk tiyatrosunun çağdaşlaştırılma biçimi inceleneceğinden, geleneksel halk tiyatromuzun öğelerini barındıran oyunlar seçilmiştir. Geleneksel halk tiyatrosunun öğelerinin ön planda olmadığı oyunlar ve tek kişilik oyunlar, bu çalışmanın dışında bırakılmıştır. Geleneksel halk tiyatrosu öğelerinin kullanıldığı oyunlar içerisinde de, basılı olan ve tezin çerçevesine uygun, modelleme yapılabilecek özelliklere sahip olan oyunlar seçilmiştir.

Yaşadığı ülkenin sosyo-politik sorunlarına dair kaygıları olan yazar, sorunları, haksızlıkları mizah yoluyla iğnelemektedir. Karagöz ve ortaoyununda olduğu gibi, Ferhan Şensoy da güncel gerçeklere göndermeler yapar. Yaptığı eleştirilerde ise tarafsız değildir. Eleştirdiği durumları, kendi bakış açısından seyircisine sunar. Elbette ki, bir yergi yazarının amacı, seyircisini kendi görüşüne ortak etmektir. Ferhan Şensoy’un oyunlarının hepsinde, güncel göndermeler üzerinden taşlama yapılır. Ferhan Şensoy, düşüncesini göstermek için, halk tiyatrosunun malzemesinde de olan grotesk, fantezi, alay, abartı gibi pek çok öğeden yararlanır. Bu öğeler yardımıyla kendi fikrini sahneye taşır. Genel olarak yergi yazarlarının bu tutumu, Sevinç Sokullu tarafından şöyle tanımlanır:

Yergi güncel olayları, tartışılan günün sorunlarını, somut gerçekleri ele almakla birlikte kişisel bir yönelişle, seyircisini sarsmak, kendi göstermek istediği düşünce ya da gerçeğe inandırmak için bu özü çarpıtır. Eleştirisi, alaya, kötümeye, suçlamaya kadar gider ve özeleştiri içermez. (Sokullu, 1993: 105)

Ferhan Şensoy oyunlarında gündeme yönelik iğnelemeler yapar. Örneğin, iktidar onun hemen hemen her oyununda eleştirilir ve iktidarı temsil eden tipler olabildiğince kötü çizilir, karikatürize edilir. Ancak yapılan eleştiri yüzeyseldir. Sevinç Sokullu, halk tiyatromuzda yapılan yergi için “*eleştiri nedenlerine inilerek irdelenmemiş, yalın bir gösterme, sergileme olarak kalmıştır.*” der. (Sokullu, 1993:132) Bu durum Ferhan Şensoy’un oyunları ile da birebir uyuşmaktadır. Eleştiri

tipler, durumlar aracılığıyla yapıldığından, kişisel olarak kalmaktadır. Sanki eleştirilen politikacılar ve hükümetler değişince, rantçılık, rüşvet, adaletsizlik, yoksulluk bitecekmiş gibi görünmektedir.

Geçmişteki öğeler güncellenir ama düşünme biçimi olarak, geçmişteki temel malzemeyi tekrar eder. Halk tiyatrosunun amacı, seyirciyi güldürmektir. Halk tiyatromuz, Metin And'ın da belirttiği gibi *“yalnız güldürü olarak gelişmiştir”*. (And,1969:306) Ortaoyununda ve Karagöz'de her öğe güldürmeyi amaçlar. Ferhan Şensoy'un oyunlarında da amaç güldürüdür. Halk tiyatrosunun tüm öğeleri günümüze taşınmıştır. Ancak Şensoy'un metinlerinin güldürüsünün temeli dil kullanımıdır. Halk tiyatrosunun dil kullanımını güncellenerek, Ferhan Şensoy'un oyunlarının bel kemiği haline almıştır.

Bu çalışmada Ferhan Şensoy'un halk tiyatrosunu çağdaştırma biçimleri inceleneceğinden, öncelikle *“çağdaşlaşma”* ile neyin kastedildiğinden bahsetmek gerekmektedir. Çağdaşlaşma denilince sosyopolitik, toplumsal ve siyasi tüm normlar, söylemler, bunların yarattığı insan davranış ve duygulanım biçimlerinin, düşünce kalıplarının, toplumsal ideolojilerin, siyasi yapılanmaların eleştirel bakışla sorgulanması kastedilmektedir. Çağdaşlaşma temelde bunları içermektedir. Ama Ferhan Şensoy oyunlarında var olan dizgeyi bozmadan klişeleri ve klişe imgeleri, söylemleri, esprileri kullanarak güncel siyasi ya da toplumsal göndermelerle işnelemeler yapmaktadır. Oyun incelemelerinde işneleme yoluyla eleştirme ve taşlamanın nasıl yapıldığı, detaylı olarak gösterilecektir.

Toplumsal normların sorgulanması değil, onların gücünden yararlanılarak, yazıldığı dönemin güncel siyasi aksaklıklarına göndermeler yapılması söz konusudur. Bu sırada da ileti gülmeceyle söylenmektedir.

Bu tezde değinilecek olan bir başka nokta da yazarın toplumsal cinsiyet normlarını kullanma biçimidir. Bu çalışma içerisinde, kullandığı kalıplaşmış cinsiyet ilişkileri, kadınların ikincilleşmesi, cinsel obje olarak kullanılması, metinlerdeki eril

dil ve kültürün birikimiyle sürmekte olan ataerkinin, oyunlarda yeniden nasıl üretildiği ve devam ettirildiği ile ilgili bir inceleme yapılacaktır.

Ferhan Şensoy'un oyunlarında, toplumsal ve siyasi normların, toplumsal cinsiyetin, yani bütün normatif söylemlerin, yeniden ve yeniden üretildiği görülmektedir. Bunların nasıl üretildiğini anlamak için söyle bir sınıflama yapılmıştır:

İlk bölümde incelenecek olan, dönemin siyasal ortamı ile ilgili fantastik kurgulama yoluyla yazılan, iktidar modellemeleri içeren oyunlarıdır. Bu kategorinin seçilmesinin sebeplerinden biri, fantezi ögesinin halk tiyatrosunda da kullanılan bir öge olmasıdır. Daha önce de söylendiği gibi, iktidar eleştirisi Ferhan Şensoy'un oyunlarında önemli bir yer tutmaktadır. Bu bölümdeki üç oyunda da, bir iktidar modellemesi yapılmaktadır. Oyunlar, üç izlek üzerinden kurgulanmış, anlatıcı, şarkı, oyun bozma, dil ve hareket güldürüsü gibi halk tiyatrosu öğeleri kullanılmıştır. Fantastik kurgulama biçimi içerisinde, farklı kültürler üzerinden, ülkemize siyasal, toplumsal göndermeler yapılmaktadır. Bu bölümde incelenen oyunlar: *Şahları Da Vururlar, 2019* ve *Kökü Bitti Zıkkım Zulada*'dır. *Şahları Da Vururlar* oyununda, zorba Şah Rıza yönetimindeki Acem ülkesi anlatılmaktadır. Zalim bir yönetici olan Şah Rıza zampara, acımasız, ahlaksızdır. Şah Rıza'nın halka olan zulmü, ortadan kaybolmalar, yaşanan yoksulluk ile, o günün gündemine göndermeler yapılmaktadır. Oyunda, oyun bozma, anlatıcı, epizodik anlatım, şarkı kullanımı gibi pek çok halk tiyatrosu öğesi kullanılmaktadır. *2019* oyununda ise, gelecekte bir zamanda, İslami bir hükümet tarafından yönetilen ülkemiz gösterilmektedir. Oyunun iki kahramanı, bu hükümetin koyduğu zorunlu İslami kurallara karşı, yer altında yaşamaktadırlar. İçki içmek ve Atatürk adının kullanılması yasaklanmış, İslami kıyafet giymek, namaz kılmak zorunlu olmuştur. Oyun gelecekte geçmesine rağmen, yazıldığı dönemin siyasi davaları halen sürmektedir. Böylelikle, gelecekte var olacağı ön görülerek çizilen bir dünya üzerinden, günümüze gönderme yapılır.

İkinci bölümde ise bireylerin gündelik hayatlarından, aralarındaki ilişkilerden bütüne göndermelerin yapıldığı oyunlar bulunmaktadır. "Bireylerin Gündelik

Yaşamından Yola Çıkararak Yazılan Mahalle Temalı Oyunlar” başlığı altında toplanan bu oyunlar: *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı* ve *İstanbul’u Satıyorum* oyunlarıdır. Bu oyunlarda kullanılan mekân, gündelik ilişkilerin rahatça bir arada görülebileceği mahalledir. Mekân olarak mahalle, geleneksel halk tiyatrosu tarafından da sıklıkla kullanılmaktadır. Mahalle ile bireysel ilişkiler ortaya konulmuş, bu ilişkilerle gündelik hayata göndermeler yapılmıştır. *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı* oyununda, kapitalist dünya düzenine geçişte, süpermarketler karşısında yok olmaya başlayan Bakkal Abla’nın öyküsü anlatılır. *İstanbul’u Satıyorum* oyununda ise 80 sonrası düzen, rüşvetçilik, rantçılık sonucu İstanbul’un yağmalanması konu edilir. Tarakçı adlı, köşe dönücü, sermaye odağı üç kardeşin, bir mahalleyi yıkıp, oraya site yapmasına karşı direnen, bir mahalle halkı resmedilir.

Üçüncü bölümde ise Ferhan Şensoy’un geleneksel öğeleri de kullanarak, tiyatro tarihine mal olmuş yazarlar ve onların oyunları üzerinden yapılan uyarlamalar yer almaktadır. Bu bölümdeki oyunlar, Samuel Beckett’in *Godot’yu Beklerken* adlı oyunundan uyarlanan *Güle Güle Godot*, Anton Çehov’un *Vişne Bahçesi* adlı oyunundan uyarlanan *Fişne Pahçesu*, Bertold Brecht’in *Üç Kurşunluk Opera* oyunundan uyarlanan *Üç Kurşunluk Opera*’dır. *Güle Güle Godot* orijinal oyundan farklı yazılmıştır ve bir hikâye anlatmaktadır; susuz kalan bir halk ve onların başındaki Godot’un öyküsüdür. Godot, bu oyunda, iktidarı temsil etmektedir. *Üç Kurşunluk Opera* ise neredeyse aslına yakın bir uyarlama gibi görünmektedir. Ancak olaylar Beyoğlu’nda geçmektedir. Oyunun sonunda Binbela Mahmut sevgilisi İffet tarafından öldürülür. *Fişne Pahçesu* oyunu ise orijinal metnin arasına, *Üç Kızkardeş* oyunundan eklenen karakterlerin sokulmasıyla, bir kolaj izlenimi uyandırmaktadır. Ancak, *Üç Kızkardeş* oyunundan sahneler değil, karakterler oyuna eklenmiştir. Oyunlarla ilgili detaylı incelemeler, ileriki bölümlerde yapılacaktır.

Çalışmanın sonunda, ek olarak Ortaoyuncular kadrosundan dört oyuncu ile gerçekleştirilmiş röportajlar bulunmaktadır. Ferhan Şensoy’un oyunculuk eğitimine dair yeterli kaynak bulunmayışı, bu röportajların yapılmasını gerektirmektedir. Şüphesiz onun oyunculuk eğitimi, metinlerini sahneye koyma şeklinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Bu röportajlarda, dil kullanımının önemine dair oyunculara öğretilen, belli başlı temel noktalar vardır. Bunlardan ilki Şensoy’un

metinlerindeki esprili dili tonlamayı öğretmesidir. Oyuncularının sahip olmasını beklediği yüksek ritm, zamanlama gibi belli başlı noktalar, dil güldürüsünün önemini göstermektedir. Gerekli yöntemlerin, oyuncular tarafından anlaşılması, bu dil aracılığıyla yapılmak istenen güldürünün ortaya çıkması için önemlidir. Ortaoyuncular'da metindeki esprilerin doğru biçimde söylenmesi, seyirciye geçmesi ve beklenen reaksiyonun alınması “espri satmak” olarak tanımlanır. Bu tanımlama, yapılan röportajlarda, oyuncuları tarafından belirtilmiştir. Bu röportajlarda, Şensoy'un metinlerine hakim ve bir çok oyunda oynamış olan oyuncuları, onun seyirciyle olan ilişkisine, kullandığı otoriter öğretici tavra da ışık tutmuştur. Neredeyse yapılan tüm röportajlarda, Şensoy'un kafasındaki bir fikri ortaya koyduğu, savunduğu fikri olumlar biçimde yazdığı söylenmekte ve onun politik yanına vurgu yapılmaktadır.

Bu çalışmanın üstünde durduğu bir temel nokta da 1960-1970'li yıllarda, Epik tiyatronun ülkemizde bilinmesiyle beraber, ortaya çıkan biçim arayışlarıdır. Bu arayış, dönemin başka yazarları tarafından da denenmiştir. İncelenecek olan temel nokta, hem yazarlarımızın oyunlarını yazarken kullandıkları hem de eleştirmen ve araştırmacıların o dönemden bu zamana dile getirdikleri geleneksel halk tiyatrosuyla, Brechtien yabancılaştırma biçiminin eş tutulması iddiasıdır. Ferhan Şensoy da bu iddia da bulunmaktadır:

‘Bir tiyatro ki, güldürmez ben o tiyatroya güler geçerim’ diyen Augsburg’lu temiz aile çocuğu Bertold Brecht, Kel Hasan Efendiyi bilmiyordu, bilmeden de öldü. Brecht doğduğunda Kel Hasan Efendi 22 yaşındaydı ve Brecht’in büyüyünce düşüneceği epik tiyatroyu bilfiil yapmaktaydı. Cahillik yalnız bize özgü değil, Avrupalıların da cahili oluyor. Burjuvaların kadife perdeli tiyatrosuyla alay etmek için, yamalı Brecht perdesini buluş olarak dünya tiyatrosuna getiren Bertolt Brecht, bunun daha önce Abdülrezzak perdesi altında, Komik-i Şehir Abdülrezzak Efendi tarafından kullanıldığını bilmiyordu. Bilmemek ayıp değil. Ancak yaşamı boyunca, bilmemekle yetinmeyip bu konuyu öğrenmemekte de direnen Brecht, bizim buralardan transit geçerek, Çin tiyatrosuna gitti... (Şensoy, 1998: 87)

Halk tiyatromuzun da açık biçim özelliklerini taşıdığı aşikârdır. Bu açık biçimde müzik, raks, seyirci ile oyuncu arasındaki ilişki, oyun bozma, episodik anlatım, olaylar arasındaki mantık bağının, yer ve zaman kavramlarının çoğunlukla kullanılmaması, dekor, fantastik öğeler, kalıplaşmış ve anlamsız sözler, uydurma

deyişler, uyumsuz seslerle dilin mantığının çözülmesi ve güldürü vardır. Bütün bu öğeler epik tiyatrodaki da bulunmaktadır. Ancak ayırım, bu öğelerin işlevinden kaynaklanmaktadır. Epik tiyatrodaki tüm bu öğeler, diyalektik düşünce tarzı ile, dünyayı yeniden yorumlayıp, dönüştürmek amacı için kullanılır. Bu amaç, oyunun bitimi ile başlayan düşünsel bir süreç ve bunun sonucunda değişim sağlamaktır. Oysa geleneksel halk tiyatromuzda bu öğeler eğlence amacına hizmet ederler. Yapılan yabancılaştırma ile güldürü elde edilir.

Seyirci ilkin gerçeğin sorunları ve ağırlığından çekilerek oyun ortamının başka dünyasında -şarkı ve dansların şamatasında- gerginliğinden kurtarılıyor. Sonra “oyunbozma” ile oyunu fark etmesi sağlanıyor ve yaşam ile tekrar ilişki kurmaya yöneltiliyor. Böylece Ortaoyunu'nun düzeysel eleştirisi bir ağırlık taşıyor ve etkinlik sağlamıyorsa da bütün öğelerinin bileşimiyle yaşam ile oyun arasındaki o büyümlü titreşimi yakalayan ve yaşatan bir güldürü oluyor. Eleştirisi bilinçlendirmeye yönelik görünmüyor. Fakat bu oyun tarzında seyirciyi her dem uyanık tutan bir özellik ortaya çıkıyor. Karagöz oyunlarıyla birlikte eğlendirme, zevk verme niteliğinin yanında Ortaoyununun yaşama, çevreyle ilişkiyi sürdürme ve “oyunu yaşama dönüştürerek yabancılaşmayı engelleme” en önemli niteliği olarak görünmektedir. (Sokullu, 1993: 217-218)

Ferhan Şensoy'un oyunlarında karşımıza çıkan, halk tiyatromuz tarzındaki yabancılaştırmadır. Yabancılaştırma adına yapılan oyun bozma, şarkı, anlatıcı, episodik anlatım, dil oyunları gibi öğeler, onun oyunlarında birer güldürü sebebidirler. Bu sebeple Ferhan Şensoy'un metinlerinde halk tiyatrosu öğeleri güncellenir ve güldürü elde edilir. Ama düşünme biçimi olarak, toplumsal normlar, ataerkil dizgeler, normatif söylemler tekrarlanır. Yeni düşünce biçimleri üretilmediğinden, güncelleme içerikte değil biçimdedir.

Bertolt Brecht halk tiyatrosunu şöyle tanımlamaktadır. “*bir yanda patavatsız şakalar, latifeler, bir yanda duygulu yerler bulunur bu oyunlarda, tüyler ürperten ahlaksal öğütler, açık saçık sahneler bulunur.*” (Brecht, 1964: 97) Brecht'e göre halk oyunlarında var olan “*gelenekselleşmiş durumlar, onların kalıplamış kişileri*”(Brecht, 1964: 98) dir. Ona göre halk tiyatrosu için yapılması gereken “*ilkel olmayan sanatsal ama romantik olmayan, gerçeğe yakın ama günlük politikadan uzak bir tiyatromun varlığı*” dır.(Brecht 1964: 98, 99)

Epik tiyatronun amacı da eğlendirmektir. Bu, *Brecht'in Tiyatro İçin Küçük Organon*'unda ilk maddede tanımlanmıştır. Ancak amaçlanan bu eğlenceyle, seyircinin bilincinde bir değişim hedeflenmektedir. Brecht'in tiyatrosu yeni bir anlatım dili bulmuş, kendi çağının eğlence biçimini oluşturmuştur.

Bir ırmağın karşısında, o ırmağın akışının düzenlenmesi, bir meyve ağacının karşısında o ağacın aşılma yoluyla daha soylu kılınması, bir yerden başka bir yere hareket karşısında yerde ve havada gidebilen taşıt araçlarının tasarlanması, toplum karşısında ise o toplumun köklü biçimde değişime uğratılması olmalıdır. İnsanların toplumsal yaşamına ilişkin betimlememiz, ırmakların akışını düzenleyenler, ağaç yetiştiriciler, taşıt yapımcıları ve toplumu köklü bir biçimde değiştirenler için yaratılmıştır; bizler, bunları tiyatrolarımıza çağırmakta ve onlardan, bizim yanımızdayken zevkli uğraşlarını unutmalarını isterken, gönüllerince değiştirsinler diye dünyayı onların düşünce ve duygularına sunmaktayız. (Brecht, 2005: 31)

Bu sebeple yapılmak istenen tiyatro şudur:

Bizim gereksindiğimiz tiyatro, belli olayların gerçekleştiği ve insan ilişkilerinden oluşma, belli tarihsel bir alanın izin verdiği duyguları, bakış açılarını ve itkilerini sunmakla yetinmeyip, alan değişime uğramasında rol oynayan düşüncelerle duyguları kullanan ve üreten tiyatrodur. (Brecht, 2005: 41)

Bu tür bir düşünsel değişime ulaşabilmek için, seyircinin sahnede olup biteni uzak bir açıdan görmesini amaçlamıştır. Brecht bunu sağlayabilmek için tiyatrosunda yabancılaştırma efektlerini kullanmıştır.

Yabancılaştırma betimleme, konunun anlaşılmasını olanaklı kılan, ama aynı zamanda da ona yabancıymış görünümünü veren betimlemedir. Antik çağın tiyatrosuyla ortaçağ tiyatrosu figürlerini insan ve hayvan maskeleri aracılığıyla yabancılaştırdı; Asya tiyatrosu bugün bile müzik ve mim aracılığıyla gerçekleştirilen yabancılaşma etkilerini kullanır. Bu etkiler, özdeşleşmeyi hiç kuşkusuz engellemiştir; ancak bu teknik, özdeşleşmeyle elde edilenden daha ileri ölçüde olmak üzere bir tür hipnoz yoluyla telkin temeline dayanmıştır. Bu eski etkilerin toplumsal amaçları, bizimkilerden bütünüyle farklıdır. (Brecht, 2005: 45)

İşte Brecht'in bahsettiği bu eski yabancılaşma efektleri, incelenecek oyunlardaki halk tiyatrosu öğeleriyle birebir örtüşmektedir. Ferhan Şensoy'un oyunlarında yabancılaştırmak amacıyla kullandığı, gücünü tanıdık olandan alan bu

öğeler, Brecht'in yeni yabancılaştırma efektlerinden farklıdır. Bu eski yabancılaşma efektleri, seyircinin olaylara uzak açıdan bakmasına değil, tersine sahnedeki durumların ve kişilerin seyirciye yaklaşmasına sebep olurlar. Oyun incelemelerinde, Ferhan Şensoy'un yabancılaştırmak maksadı ile kullandığı öğelerin, halk tiyatrosundakilerle özdeşliği, detaylı olarak gösterilecektir. Ferhan Şensoy'un metin incelemelerinde bahsi geçecek olan "yabancılaştırma" kavramıyla "eski yabancılaştırma öğeleri" kastedilmektedir. Bu yabancılaştırma öğelerinin, halk tiyatrosu öğeleriyle yakınlığı ortaya çıkarılacaktır.

Şensoy'un yaptığını iddia ettiği, halk tiyatrosu öğeleri vasıtasıyla yabancılaştırma, Türk tiyatrosunda ilk kez onun ortaya koyduğu bir sav değildir. Başka yazarlar da bu tip denemeler yapmışlardır. Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için, Türk tiyatrosundaki geleneksel ve Batılı tiyatronun senteziyle, yeni bir biçim yaratma çabalarından bahsetmekte yarar vardır.

Ferhan Şensoy'un Geleneksel Halk Tiyatrosu Öğelerini Kullanma ve Güncelleme İsteğinin Türk Tiyatrosundaki Temelleri:

Türklerin, seyirlik adı altında toplayacağımız, yazılı olmayan, mimetik ve dramatik öğeleri içinde barındıran bir kültürü olduğu bilinmektedir. Bu sanatlar ortaoyunu, Karagöz, meddah ve köy seyirlik oyunlarıdır. Bunların Batı tiyatrosundaki gibi, yüzyıllarla ifade edilebilecek bir yazılı tiyatro geleneği olmadığı bilinmektedir. Ülkemizde batılı anlamda dram sanatının geçmişi, Tanzimat fermanının ilanı ile Osmanlı imparatorluğunda başlayan, batılılaşma ve modernleşme hareketleri ile yaşittir.

Ülkemizde, cumhuriyetin ilanına kadar bu modernleşme rüzgârı ile zaman zaman bilinçsiz, cumhuriyetin ilanından sonra da iktidar aracılığı ile bilinçli bir şekilde, Türk tiyatrosunun gelişimi söz konusudur. "*Cumhuriyetin ilk döneminde devlet, tiyatroyu, geleneksel olanı pekiştirici değil, toplumu yenileyici bir güç olarak değerlendirmiştir*" (Şener, 1999: 307) Cumhuriyetin ilanından sonra, devlet

iradesinin de tiyatronun değiştirici gücünü fark etmesi sayesinde tiyatro teşvik edilmiştir.

1960'lı yıllardan sonra, sosyal sorunları sahneye getirme kaygısı, Bertolt Brecht'in tanınması ve epik tiyatronun Türk oyun yazarlarını etkilemesiyle birlikte, bir tür senteze ulaşılma yolu seçilmiştir. Geleneksel ğelerle, Batı tiyatrosunun öğelerini bir arada kullanarak, yeni bir biçim ortaya konulması, Ferhan şensoy'un hocası olan Haldun Taner'den, Vasıf ngren, Oktay Arayıcı, Sabahattin Kudret Aksal'a kadar birçok yazarın ve tiyatro adamının amacı olmuştur. Bu amacın çıkış noktası, Epik tiyatronun da temelde Doğu kaynaklarından beslendiğinin düşünülmesidir. Epik tiyatronun bu Doğu tiyatrosu yabancılaşma etkilerini doğrudan kullandığı dşnlmştir. Böylelikle oluşturulacak bu karma biçimde ne çıkan nokta, yanılısamanın kırılmasını halk tiyatromuzun öğeleriyle sağlamak olmuştur.

Ulusal deyişi geleneksel öğelerle gerçekleştirmek isteyenler ilkin yanılısamayı kıracak öğeleri aramışlardır. Ortaoyunu'nun Pişekâr'ı yeni oyunların anlatıcısı ve sunucusu olmuştur. Ayrıca, olayların kesikli akışından doğan eklemli yapı, projeksiyon, göstermelik, şarkı ve koro gibi yabancılaştırmayı sağlayan epik ve geleneksel öğelerle donatılmıştır. (Sokullu, 1993: 356,357)

Aslında ortaoyunu, Karagöz, meddah gibi geleneksel değerlerin kullanılması ile ilgili tartışmalar 1960'lı yıllardan önce de kendisini göstermiştir. Kaynaklara dönülmesi gerektiği, İsmail Hakkı Baltacıoğlu,¹ gibi birçok tiyatro insanının savunduğu bir görüş olmuştur. Baltacıoğlu "z tiyatro" adını verdiği kuramında, sahneyi tüm gereksiz gördüğü -Batılı tiyatrodaki sıklıkla rastladığımız kostüm, suflr, perde, makyaj gibi- öğelerden arındırarak, oyuncunun yaratıcı gücüne, doğaçlamadan oluşan metinlere çekmiştir.

nder Sav ise bu malzemelerin değişim içerisinde kullanılması gerektiğini söylemiş, geleneksel halk tiyatrosu biçiminin artık l olduğuna dikkat çekmiştir. (Pekman, 2002: 201,202) Ancak bu geleneksel malzemenin değerlendirilmesinin,

¹ Ayrıntılı bilgi için Baltacıoğlu, İ.H. (2006), *Tiyatro Nedir*, Nisan, Mitos Boyut kitabına bakılabilir.

yeni biçimler bulmada etkin rol oynayacağını da vurgulamıştır. Batı tiyatrosunun bire bir uygulanması sonucu ortaya çıkan zaafılar, taklitçilik olarak kabul edilmiştir.

Batı tiyatrosu körü körüne taklit edilmemeli, uluslararası sahne teknikleri kullanılsa bile oyunda yansıtılan insan ve eylemi, bizim insanımız ve insanımızın işleri olmalıdır. Burada eleştiri konusu olan, yaşamadığımız gerçeklerin, göğüslemediğimiz sorunların sahnede, bize özgü olmayan tavır ve davranışlarla bize mal edilmeye çalışılmasıdır. (Şener, 1999: 300,301)

Bahsi geçen taklitçilik eleştirilmekte, bize ait olmayan köklerden büyümeye çalışan bir geleneğe dikkat çekilmektedir.

Birkaç amatör topluluk dışında, yeniliğe giden çoğu profesyonel tiyatro topluluğu bir yaratma eylemine değil, dış ülkelerde olan bir ya da birkaç iyinin taklidine giderler. Yüzyıldan beri bu taklitten kendimizi kurtaramamışızdır. Bugün Türkiye’de tiyatro alanında atıldığı söylenen her yeni adım, yapıldığı söylenen her yeni şey, dışarda çoktan yapılmış bir şeydir. İşte Batı’ya yönelen Türk tiyatrosunun en dramatik yanı budur... Yaratma eylemi kökü olan bir şeyle ortaya çıkar. Tanzimat’tan bu yana, kendini yenileme telaşında olan tiyatro, kökünü çürüterek, tamamen başka bir kökün üzerine tünemiş ve yapraklanmamızı beklemiştir. Oysa yapılması gereken iş, bugünün şartları içinde kendi kökümüzden güç alıp, bu kök üzerine yapraklanmamız, çiçeklenmemizdir. İşte o zaman bir yaratış eylemi içine girecek ve yalnızca Türkiye çapında olmaya yöneleceğiz... Oysa biz ne yapıyoruz? At sineğine bakıp kendimizi beğeniyoruz. (Gürün: 2000: 275)

Ancak yapılan bu tartışmaların hepsinde Batı’ya benzer veya Batı’ya karşıt bir tutumdan bahsedilir. “*Yine de unutmamak gerekir ki, bu görüşlerin hepsinin özünde; tiyatronun hep Batılı kavramlarla değerlendirilmesi, tiyatro kuramının da Batı merkezli bir olgu olmasından olacak, hep bir Batı’ya görelilik vardır.*” (Pekman, 2002: 201)

Batı’ya görelilik kavramı, Nurdan Gürbilek’in Türkiye’de eleştiri yapılırken görülen yaklaşımlar üzerine yazdığı “Orijinal Türk Ruhu” adlı makalesinde, detaylı olarak açıklanmaktadır. Gürbilek, “bizde eleştiri yok” -bu felsefe, roman, tiyatro için de geçerlidir- diye başlayan konuşmalarda, bu söylemin içeriğine dikkat çekmektedir. Burada eleştirinin ölçütü, bizzat karşılaştırmadan çıkar. Bu karşılaştırmanın sebebi, “*Gecikerek modernleşmiş bir toplum, kendini üstün gören bir düşünce, yabancı idealler karşısında kendini çocuk kalmış hisseden bir toplum*”

olmamızdır. (Gürbilek, 2010: 94) Böylelikle otomatik olarak, Batı “gerçek” olurken, biz de ne yaparsak yapalım “taklit” oluruz. Bu düşünce tarzının barındırdığı ikinci bir görüşse “kendine”, yani “özüne” dönmek olarak karşımıza çıkmaktadır. Gürbilek’e göre “*bastırılmış sahici geleneğin, özgün geçmişin*” (Gürbilek, 2010: 96) dönmesini beklemek, aslında bu karşılaştırmadan yenik çıktığının kabulü anlamına gelmektedir. Geleneksel halk tiyatrosu ile Epik tiyatro malzemesinin bir araya getirilme çalışmaları içerisinde, Gürbilek’in bahsettiği, bu özgün geçmişin kullanılıp, Batı’nın taklidi olmaktan kurtulma amacı vardır. Az önce alıntılanan Gürün’ün “kendi kökümüzden beslenme” tavsiyesi, bu görüşün bir uzantısıdır. Bu anlamda, Ferhan Şensoy’un Batı tiyatrosunun biçimlerini, halk tiyatrosu öğeleriyle birlikte kurgulamayı amaçlaması, Batı’dan etkilenme ve Batı karşısında kendi öz değerlerini savunarak, bir direnç oluşturması biçiminde tezahür etmiştir.

Özellikle uyarılma oyunlarında, Batılı metinlere karşı girilen bu kendini ispat çabası, bu metinlerin kullanılmak üzere bir malzemeye dönüşmesine yol açmıştır. Batı’ya karşı, bizde de Batı kültürüyle baş edebilecek bir malzemenin varlığını ön plana çıkarmak, Batı’nın kendini merkeze alan tavrını olumsuzlamak ve içselleştirmek anlamına gelmektedir. Meltem Ahıska’nın belirttiği gibi, Batı’ya göre konumlanmış, şizofrenik yapılanma ve öznellik sorununa yol açmaktadır.

Tarihsel olarak dışarıdaki “Batı” ile kurulmuş olan, geç kalmışlığı, “geriliği” çağrıştıran tedirgin edici fark giderilmelidir; ama “Batı” aynı zamanda içeridedir, toplum içinde “Doğu” diye tanımlanana karşı kendi iktidar konumunda, yabancı “Batı”yla arasındaki zorunlu farkı ifade etmeye çalışır. Aynı anda hem Batılı hem de milli olma çabası iktidarla ilişkisi dışında düşünülemez. (Ahıska, 2005: 46)

Bu düşünsel çerçeveden bakılarak, yazarlarımızın o yıllarda yazmış oldukları oyunlardan bahsetmekte yarar vardır.

Geleneksel Öğeler Ve Batı Tiyatrosu Sentezli Oyunlar:

Bütün bu gelişmeler doğrultusunda, 1960 ve 1970’li yıllarda epik tiyatrunun da etkisiyle geleneksel halk motiflerini kullanan yazarlar birçok oyun yazmışlardır. Bu oyunlar incelendiğinde ortaya çıkanlar şunlardır:

Biçim ve anlayışta değişiklikler yaşanmasına karşın, izleyicinin alımlamasına yönelik yaklaşımlarda büyük değişim gözlenmemiştir. İzleyenin bilinçlendirilmesi, eğitilmesi, var olan potansiyelini fark etmesi ve olup biteni değerlendirilmesi istenirken, otoriter yaklaşım terk edilmemiştir. Yazar, yönetmen oyuncu daha çok ‘bilen insan’ konumundan hareketle, izleyiciye yapılması gerekenin ne olduğunu ve bunun gerektirdiği doğru anlayış biçimini öğretme rolünü üstlenmiş görünürler. (Özsoysal, 2002: 44,45)

O yıllardaki yazarlarımızın etkileşime girdiği Bertolt Brecht, seyircisini kesin bir yargı çerçevesinde yönlendirmekten kaçınmaktadır. Bertolt Brecht, iktidar mekanizmalarını, var olan yerleşik ideolojileri yabancılaştırmayı hedefleyerek, seyirciyi çok yönlü bir düşünce şekline teşvik etmektedir. Ancak 1960’lı ve 1970’li yıllarda yazılan oyunlar, yeni bir biçim oluşturamamıştır. Bunun başlıca sebepleri, oyunlardaki karşıtlıklar içeren anlatımlar, ataerkil dizgelerin tekrarlanması, ideolojilerin yadırgatılmadan yeniden üretilmesidir. Bu da yapılmak istenen yabancılaşmanın biçimsel kalmasına sebep olmaktadır. Bir diğer sebep de ülkenin yönetim şeklinin dayattığı karşıtlıkları ve yargıları, yine karşıtlıklar yoluyla ortaya koymaktır. Eleştirilen otoriter tavır yine benzer biçimde yazarlarımızın metinlerinde karşımıza çıkmaktadır.

Yazarlarımızın metinleri aracılığıyla okurla izleyici ile girdikleri diyalogun, didaktik otoriter bir çerçevede biçimlendiği ve bu ilişkinin yeniden üretime dönüştüğü, okurun –izleyicinin söylenileni onaylamasına ya da iknasına yönelik bir metin stratejisi kurgulandığı, bunun sonucu olarak da metinlerde okurun –izleyicinin düş etkinliğinin ve düş gücünün sınırlandırıldığı görüldü. (Özsoysal, 2002: 121)

İktidarın da aynen yaptığı gibi, kendi ideolojilerini dikte eden yazarlarımız, okuru ve izleyiciyi kendi ideolojilerine ikna etmeye çalışmaktadırlar “*Yazarlar okura-izleyiciye seslenerek, onu, kendi ideolojisinin içinden bakmaya çağırırlar. Okuru-izleyiciyi tıpkı egemen ideolojinin yaptığı gibi, bu çağrıya koşulsuz cevap vermeye davet ederler*” (Özsoysal, 2002:121)

Bu anlamda çağdaş ve yeni bir biçim üretmeyi hedefleyen yazarlarımız - bilinçli ya da bilinçsiz olarak- egemen ideolojilerin metotlarını kullandıkları için yeni bir düşünsel dizge yaratmaktan çok, var olan düşüncenin yeniden üretilmesine yol açmakta ve yeni bir düşünce dizgesi sunmakta çözümsüz kalmaktadırlar. Kullanılan didaktik tutum ise seyirciyi ikna yoluna gittiğinden, onun düş gücünü sınırlamakta, düşünce şeklinin özgürlüğüne ket vurmakta ve bu bir çeşit ikna sürecinin de kendini pekiştirmesine neden olmaktadır.

Bahsettiğimiz sorunlar, Ferhan Şensoy'un oyunlarında da çözülebilmüş değildir. Buradaki bölümlendirme içinde incelenecek oyunlarda da bu sorunlar ayrıntılı olarak, onun yazma biçimleri ve “kendine has çağdaşlaştırma biçimi” üzerinden ortaya konulacaktır.

Ferhan Şensoy'un aldığı eğitim, epik tiyatronun öğeleriyle geleneksel tiyatro öğelerini birleştirerek, yeni bir anlatım dili oluşturma çabalarının şekillenmesinde önemlidir. Fransa'daki eğitimini tamamladıktan sonra Magic Circus'ta Jerome Savary'nin asistanlığını yapan Şensoy, kültürlerarası etkileşimin başka bir boyutunda yer almıştır. Magic Circus, farklı kültürlerden insanların bir araya gelip çalıştığı, eğlenceli, müzikli sirk tiyatrosudur. Topluluğun sergilediği gösterilerin açık biçimi, bizim halk tiyatromuzu andıran bir yapıdadır. Konu ve neden-sonuç ilişkisine bağlı metinler yerine, esnek dokulu açık biçim doğaçlama bölümler vardır. Ayrıca gösteride cambazlıklar, palyaço numaraları ve dansçılar bulunmaktadır. Gösteri bizzat Jerome Savary tarafından sunulmakta ve kendisi anlatıcı rolünü üstlenmektedir. Savary'nin asistanlığını yaptığı Magic Circus adlı bu topluluk, Ferhan Şensoy'u oldukça etkilemiştir. Ülkemize döndükten sonra Magic Circus'taki kumpanya mantığıyla Ortaoyuncular'ı kurmuştur. Sanatçının, İtalyan sahne dışında örneğin gemide, ya da çadırda oynamak gibi bir isteği her zaman olmuştur. İçinden Dalga Geçen Tiyatro adını verdiği bir gemide inşa ettiği tiyatro salonunda, kendi yazdığı, *Seyircili Seyir Defteri* oyununu oynamıştır. Aynı geminin 2. katındaki barda ise gece 24.00'den sonra, *Kırkambar-Gece Tiyatrosu* kabare gösterisini yapmıştır. Oyunlarını oynamaya Kuruçeşme'de başlayan tiyatro, daha sonra demir alarak, Fenerbahçe'ye gitmiş, orada da oyunlar sergilemiştir. KabaRe Majör başlığı altında

sahneye koyduğu *Diin Gece Ormanda Çok Komik Bir Şey Oldu* adlı gösteriyi de Park Orman'da sergilemiştir.

Bir bütün üzerinden ele alındığında, Ferhan Şensoy'un bir tiyatro adamı olarak, eğitmen yanının incelenmesinde fayda görülmektedir. Ortaoyuncular'ın kurulduğu zamandan itibaren uyguladığı oyunculuk anlayışı da, metnin yorumlanması açısından önem taşımaktadır. İletiyeye hizmet eden öğelerden dilin kullanılması, tuluat, seyirciyle olan ilişkinin kurulması, oyunculuk anlayışında etkin biçimde rol oynamaktadır. Ortaya çıkan yapıtın yorumlanmasında, onun bir eğitmen olarak, oyunculuk anlayışının incelenmesi önem taşımaktadır. Anlatımı güçlendirmek için metnin nasıl vurgulanacağı, nasıl bir oyunculuk biçiminin tercih edildiği, oyunların dilinin sahne üzerine yansımaları, Şensoy'un metinlerinin dilini kurgulaması ve onu izleyiciye aktarması aşamasında çok önemlidir. Çünkü metinler oynandıkça, doğaçlama ve tuluat yoluyla son şekillerini almaktadırlar.

Oyunculuk Anlayışı:

Ortaoyuncular, bir yandan kendi oyunlarını sergileyen profesyonel bir tiyatroyken, bir yandan da kendi diline ve estetiğine uygun oyuncular yetiştiren bir okuldur. Nöbetçi Tiyatro adını verdiği bu okulun öğrencilerini, sadece konservatuar mezunlarından değil, hiç tiyatro yapmamış insanlar arasından da seçmektedir. Gerekli olan şeylerin usta-çırak ilişkisiyle öğretilmesi yeterlidir. Oyunculuk anlayışı ile ilgili yapılan röportajlar, çalışmanın sonundadır. Kendisi tarafından yaptırılan çalışma, bizzat bu eğitmenin geçmiş oyuncularıca açıklanmıştır.

Oyunlarının dilini ve “espri satma” adını verdiği tekniği, öğrencilerine Nöbetçi Tiyatro'daki çalışmalarda öğretmektedir. Onun dilini kullanış biçimini kavramış, metinlerinde vurgulamak istediği yerleri anlayabilecek, dinlemeyi bilen, zamanlamayı hisseden ve espri satmaya başlayabileceğini düşündüğü oyuncuları, profesyonel olarak topluluğun içine alır. Onun kendi tanımlaması şudur: “*Disiplinli, verileni doğru dürüst, her gece aynı biçimde yapan, bunun içinde kendini geliştirene ben iyi oyuncu diyorum.*” (İskender, 1998: 80) Bu özgün eğitim ve sistematik,

profesyonel grup içinde de usta-çırak ilişkisi olarak devam eder. Oyuncunun tekniği, Şensoy için metin ögesi kadar önemlidir. Çünkü onun metinlerinin aktarıcısı oyunculardır. Reji, ışık tasarımı ve dekor, oyunculuk etmeninin gerisinde kalmıştır. Reji, metinde parantezler içinde mevcuttur. Tüm oyunların yazarı ve yönetmeni Şensoy'dur. Işık her zaman, müzik, kostüm tasarımı ve dekorsa çoğunlukla onun tarafından tasarlanır. Bu sebeple de Ferhan Şensoy'un tiyatrosundaki en önemli sahne etmeni oyuncudur. Oyuncunun eğitimi, Ortaoyuncular'da asla bitmez. Uzun soluklu kumpanya topluluğu olmanın avantajıyla, tüm oyuncularını tanır. Metinlerini oluştururken oyunculara yönelik roller yazdığı da bilinmektedir.

Oyunların metni, zaman içinde oynandıkça değişir ve güncel olana yer verir. Topluluk, DVD oyun kaydını, oyunun bitireceğini ön gördüğü tarihlerde yapmaktadır. Oyun metni, oyunun DVD'sinden takip edildiğinde, değişmiş olduğu açıkça görülmektedir.

Partiyon seyircinin de dahil olduğu bir partiyondur ve seyirci katılımını ifade etmelidir. Bu orkestrada seyirci için de yazılmış notalar vardır. Seyirci katılmazsa; mutlaka bir eksik var demek doğru olur. Dördüncü duvar açık olduğu için partiyon seyirci ile oluşan daha sonra matbaaya gidebilecek bir partiyondur. Onun için Ortaoyuncular oyunlarını çok yıllar sonra bastırıyorlar, çünkü oyunu uzun süre oynamak istiyorlar. (...) Ortaoyuncularda oyun oynandığı son güne kadar canlı bir organizma gibi etkilenmelere açık kendi kendini yeniden var eden bir anlayışa sahiptir oynanışta oturan şeyler olmakla birlikte oyun sürekli devinir. (İskender, 1998: 84)

Bu doğaçlama oyun biçimine halk tiyatrosunda da rastlanmaktadır.

Muhavereler, Karagöz'de Karagöz oynaticısının, Ortaoyunu'nda Pişekâr ve Kavuklu'yu oynayan oyuncuların becerilerine ve ustalıklarına bağlı olduğu için, oyun sırasında oyuncuların da bir şeyler katmasıyla uzayıp kısalabilir, çeşitlendirilip zenginleştirilebilir ve güncelleştirilebilir. (Tekerek, 2001: 50)

Güldürünün önem kazandığı tiyatrolarda, bu güldürüyü sahnede yaratacak olan oyuncuların da tekniği önem taşımaktadır. Her oyuncunun farklı malzemesi, oyun kişilerine ayrı bir renk katacaktır.

Renk ve çeşitlemeye oyun metninde olduğu kadar oyunculuk hünelerinde de başvurur. Oyuncu, belli bir çizgi üzerine oturduğu tipin ayırıcı özelliğini öne çıkaran yinelemelerle anlatım zenginliği izlenimi yaratır. (Şener, 2003: 13)

Güldürü ögesinin öne çıktığı bir tiyatro olan Ortaoyuncular'da oyunculuk eğitiminde, temelde oyunun ritmini yakalama ve seyirciye yapılan esprinin intikali anlamına gelen “espri satma” öğretilir. Nöbetçi Tiyatro'daki eğitim sürecinde seyircinin nabzını tutma, kuliste olanları, karşısındakini dinleme ve yapılacak espriyi doğru zamanda söyleme öğretilir.

Hemen yapıştırmam lazım o cevabı diye bir duygu içinde, çünkü birebir ayağı yere basarak, o adam olmuş bir şekilde bana bakıyor, hiçbir yabancılaşması yok. Bunlar teknik meselelerdir böyle bir komedi oynanacaksa bu örnekte olduğu gibi saldırgan bir komediye böyle paylar gerekiyor incelikler var alkış almak için. Bir şey daha yaparsan o alkışa dönüşüyor. Oyunculunun bir tezgâhtar tarafı da var ve buna lafı satmak denir. (İskender, 1998: 83)

Ferhan Şensoy'un belirttiği üzere lafı satmak için gerekli olan hususlar vardır. Bunlar arasında en önemlisi zamanlamadır. Bir saniyelik bir gecikme ya da erken davranma, esprinin satılmamasına neden olur. Bu da bütün bir yapının kurulmasını engeller. Çünkü yazarın metni kurgulayış biçimi, esprileri adeta bir merdiven gibi birbirinin üstüne patlatmaktır. Bu hesaplama, reaksiyon, sahnenin son repliğinde en yüksek olacaktır. Yapıda bir bozulma, yani ardı ardına sıralanmış esprilerden birinin beklenen reaksiyonu almaması, verilecek etkinin ivmesini (gülmenin ivmesini) aksatacağından, zamanlama ve doğru vurgu yapma çok önemlidir. Şensoy'un ustalaştığı dil kullanımını tonlamak, doğru ritmi yakalamak, düştüğünde hızlanmak, yükseldiğinde yavaşlayarak espriyi satmak, duyuşsal bir yeti gerektirmektedir. Bu sebepten Nöbetçi Tiyatro adlı gruba aldığı öğrencileriyle çalışmalarının temelini, metinlerinde baskın bir öge olarak kullandığı dil oluşturur. Eğitim çalışmalarında dil ögesinin dışında beden kullanımı ile ilgili çalışmalar neredeyse yoktur. Ferhan Şensoy'un tiyatrosunda yer bulamayan beden temelli kullanım, çoğu zaman oyuncularının inisiyatifindedir.

Ferhan Şensoy'un metinlerinin sahnelenmesinde dili doğru vurgulamak ve sonuçta esprinin seyirci tarafından alınıp gülmesini sağlamak, yani Şensoy'un kullandığı tabirle "espri satmak", onun nöbetçi tiyatrodaki verdiği eğitimin temelini oluşturur. Oyunculuk tekniğinin bu dilin kullanımına üzerine kurulması da metinlerin ana dayanak noktasının dil olduğunun bir göstergesidir. Geleneksel Tiyatroda da etkin olan güldürü, toplumsal eleştiri taşıma gibi oyunun iletisine hizmet eden bir eleman olmaktan çıkarak başlı başına bir önem kazanıp, araçtan ziyade amaç olmuştur. Ferhan Şensoy'un oyunlarında güldürünün en önemli kaynağı dildir.

Metin And, Karagöz ve ortaoyununda dil güldürüsünü iki sınıfa ayırmıştır: bunlardan ilki "*dille anlatılıp belirten güldürücülük*" tür. (And, 1969: 317) İkincisi ise "*dilin kendi başına bir güldürücülük kaynağı*" olmasıdır. (And, 1969: 317).

Bu iki sınıf güldürme de Ferhan Şensoy'un oyunlarında sıkça kullanılmaktadır. Birinci güldürü, yanlış anlamaların, alayın, aykırılıkların, saçmalıklarla elde edilen güldürmeye kadar birçok olayın içinde karşımıza çıkar.

İkincisi güldürü ise Şensoy'un metinlerinin, ona özgü dil oyunlarının temelidir. Dil başlı başına güldürücülük kazanmıştır. Metin Ant, bu ikinci tanımlama için "*dil soyutlaştırılarak kendi başına, çoğukez olaylar düzeninin dışında, güldürücülük aracı oluyor*" demektedir. (And, 1969: 322) Bu güldürünün temelinde, özgün dille, bu özgün dilin bozulmuş, çarpıtılmış halinin arasındaki farklılık yatmaktadır. Bu farklılık, oluşturulması bakımından, üç şekilde karşımıza çıkmaktadır: Şive bozuklukları, dilin bilerek üstünlük sağlamak için çarpıtılması (örneğin Hacivat'ın konuşmalarının arasına Farsça, Arapça kelimeler katması), dilin fiziksel kusurlardan dolayı farklı kullanılmasıdır. Şensoy'un oyunlarında, bu üç kategorinin de kullanıldığı görünmektedir. Birincisine örnek, oyunlarının çoğunda kullanılan laz şivesidir. Bu şive sayesinde dilin bozulmasıyla güldürü elde edilmektedir. İkincisine örnek ise *Fişne Pahçesu* oyunundaki Ranevskaya'nın konuşmalarının arasına eklediği, İngilizce'dir. Ranevskaya İngilizce kelimeleri laflarının arasına alarak, züppe bir tip haline gelmiştir. Üçüncüsüne örnek ise

2019'daki din zabıtasının burnundan konuşması, yine aynı oyundaki Zekiye'nin ise - gerizekalılığından ötürü- yavaş konuşmasıdır.

Metin And ayrıca sözcüklerin ikizanlamlılık ve benzeşmesiyle yapılan güldürüden bahseder. Şensoy'un oyunlarında bir ya da iki kelimenin daha fazla anlama gelmesiyle yapılan "ikizanlamlılık" ve ses benzerliği ile birbirinin yerine kullanılan sözcüklerle yapılan "benzeşmeyle" elde edilen güldürüye de sıklıkla rastlanır. Mecazların yanlış anlaşılması da onun metinlerinde sıkça kullanılmaktadır. (And, 1969: 323,324)

Sözcüklerin yapısını bozma, yeni sözcükler (memedanlık), yeni deyimler (manitu kerim) oluşturma konusunda da oldukça başarılıdır. Anlamsız sözcüklerin bir araya gelmesiyle oluşturduğu, halk tiyatrosundaki tekerlemelere benzer diyaloglar da Ferhan Şensoy'un oyunlarında karşımıza çıkmaktadır. İki dili karıştırarak kelimeler oluşmasının yanı sıra, yabancı bir dilin kelimeleriyle Türkçe deyimler oluşturmaktadır.

Şensoy halk tiyatrosunda da kullanılan bu yöntemlerle dil güldürüsü yapmakta ustadır. Oyunlarının en belirgin özelliği olan dil onun imzası haline gelmiştir.

2. FANTASTİK KURGU VE FARKLI KÜLTÜRLER YOLUYLA ÜLKEMİZ POLİTİKASINA GÖNDERMELER

Ötekinin bir araç olarak kullanılmasıyla bir tür yabancılaştırma etkisi yaratarak kendimize farklı bir açıdan bakmamız sağlanıyor mu, yoksa sorunları kendimizden uzaklaştırarak, yani bütünüyle ötekinin üstüne yıkarak bir tür rahatlama duygusu mu uyandırılıyor?(İpşiroğlu, 2009)

Ülkemizde Tanzimat dönemiyle başlayan, cumhuriyetin kurulmasıyla da Batı'ya öykünen benzetmecî oyunların yazıldığı dönemin ardından baş gösteren yeni bir biçim arayışı sonucunda, ortaoyunu, Karagöz ve Hacivat, meddah gibi halk tiyatrosu biçimlerini inceleyerek, yeni bir anlatım yakalamak isteyen, sosyal, toplumsal eleştiri yapmayı hedefleyen yazarlar ortaya çıkmıştır. Bu anlamda öncü isimlerden biri de Ferhan Şensoy'un da ustası olarak tanımladığı Haldun Taner'dir. Haldun Taner'in epik tiyatro ile gelenekselin birleşiminden yeni bir biçim oluşturma çalışmasının temeli, "*Brecht'inde geleneklerden kaynak olarak yaralanmasıydı.*" (İpşiroğlu, 2008: 144)

Ferhan Şensoy, geleneksel halk tiyatrosunun anlatım biçimlerinden olan fantastik kurgu yoluyla, oyunun yazıldığı zamanın gündemine güncel eleştiriler yapmaktadır. Fantastik öğeler sayesinde eleştiriye güçlendirip, farklı bir bakış açısı elde etmekle gündelik ve sıradan olandan uzaklaşmayı hedeflemektedir. 1960 yılından sonra geleneksel halk tiyatrosundan yola çıkan yazarlar da Ferhan Şensoy gibi fantezi öğesini kullanmışlardır.

Bu dönemdeki diğer biçimsel özellikler ya 'alegori' ve simgelerle fantezi yaratarak düşünceyi olaylar dizisinde devindirmek, ya da soyutlama ve grotesk'in birleşik etkisi altında seyirciyi heyecansal ve düşünsel titreşimlerle sarsmak yolunda gelişmiştir. (Sokullu, 1993: 350)

Ferhan Şensoy oluşturulan fantastik kurgu üzerinden hiciv, gönderme ve taşlamalar sayesinde eleştiri yapmaktadır.

(...) seyircinin kendi çevresinden tanıdığı gerçekleri ele alarak bir toplum portresi yapmak ve bu portre içinde güncel sorunlara değinmek eğilimi vardır. Konularını tarihten, efsaneden masaldan alan içinde fantezi ögesi bulunduran oyunlar da çokluk güncel sorunları iletmek üzere yazılmışlardır. (Şener, 1993: 128,129)

Kurgulanan gerçeklikte gerçekleşen olaylar vasıtası ile güncel sorunlara değinmek eğiliminin temelinde, seyircinin dönemin güncel sorunlarına duyarlı kalmasını, eleştirel bakmasını sağlamak fikri yatmaktadır. Bu sebepten, güncel taşlama ve yergi yaparak yazılmış oyunların geçerliliğinin dönemleriyle sınırlı olduğu da söylenebilir. Fantastik öğeler üzerinden kurulan gerçeklikler, yazara anlatmak istediğini, istediği tarzda kurgulama şansı vermektedir. *2019* oyununda, gelecekte olacağını farz ettiği bir hükümet yaratarak, gerçekleşeceğini düşündüğü şeyleri somut olarak göstermektedir. *Kökü Bitti Zıkkım Zulada* oyununda ise hiç olmayan bir ülke tasarlayıp, öne çıkarmak istediği, eleştirdiği politikaları bu ülkede oluyormuş gibi göstererek ülkemize göndermeler yapmaktadır.

Ferhan Şensoy'un geleneksel halk tiyatrosunun fantezi ögesi üzerine kurduğu oyunların ilki *Şahları da Vururlar*'dır. Bu oyunda yazar iletisini bizimle benzer koşullarda, benzer süreçleri yaşayan İran yakın tarihi üzerinden kurmuştur. İkinci oyun ise yazarın kendi beyanımla *Şahları da Vururlar*'ın devamı olan *2019* oyunudur. Bu bölümdeki sonuncu oyun ise yazarın kendi kurguladığı, gerçekte var olmayan Takımsal Takımadalar üzerinden iletisini verdiği *Kökü Bitti Zıkkım Zulada*'dır. Bu oyunların üçünün de metinlerinin kurgulanış biçimi ortaktır. Her üç oyunda da metin üç ana izlek üzerinden verilmektedir. Birinci izlekte olumlanan tarafı temsil eden tipler, diğer izlekte karşısına gelen olumlanmayan tarafı temsil eden tipler bulunurken üçüncü izlekte ise savunulan iletiyi desteklemek adına konan sahneler bulunmaktadır. Bu üç oyunda da geleneksel halk tiyatrosunun şarkı kullanımı, açık biçim anlatım, tip kullanımı, oyun bozma, mecaz, cinas, grotesk ve ironiden faydalanılmıştır.

Bu üç oyuna kronolojik olarak bakıldığında karşımıza ilk *Şahları da Vururlar* oyunu çıkar. Bu oyunda ön plana çıkan güldürü ögesidir. Oyunda yapılan eleştiri bu güldürünün gölgesinde kalmıştır. (Çakmak, 2011: 178) Yazar iletisini ise bize hem tarihsel süreç içerisinde hem de reel olarak yakın bildiğimiz bir başka kültür üzerinden vermiştir. *Kökü Bitti Zıkkım Zulada* oyununda ise konu edilen kültür aslında hiç var olmayan, kurmaca bir kültürdür. Var olmayan bir başka ülkede gerçekleşen olaylar üzerinden gündeme paralellik kurulmuştur. En son yazılan *2019* oyununda ise kullanılan kültür, ileride olabileceğini varsaydığı ülkemizdir. Kullanılan kültür biz olmamıza rağmen, gerçekte tam olarak biz değildir. Kendimiz üzerinden yapılan, gelecekte olacağı varsayılan hayali kültürümüzdür. Dolayısıyla salt bu kurguyla bile bir tez ortaya koymaktadır. Kurgusal olarak, belli bir düşünce biçiminin sonucu olan bir yargı içermektedir.

Fantastik ögenin kurgulanışını kronolojik olarak incelersek, ilk oyunda somut bir gerçeklikten, son yazılan oyunda soyut bir varsayıma geçiş görürüz. Yazarın kurgulayış biçimi, ilk oyunda benzer koşulları olan bir ülkeden, hiç var olmayan bizi andıran bir ülkeye, en sonunda ise bize yaklaşarak gelecekteki durumumuz üzerine taşınmıştır. Bu anlamda ilk oyunda ima ile yakınlık kuran yazarın, son oyunda imayı bir yana koyarak, açıkça ülkenin kendisini gösterdiğini, fantezinin bilimkurgusal bir biçimde zaman faktörü üzerinden biçimlendiğini görürüz. Bu anlamda didaktik bir söylem biçiminin 2009 yılında yazılan *2019* oyununda belirginleştiğini söyleyebiliriz. Bu oyunda, diğer iki oyunda pek karşılaşmadığımız dramatik anlara şahit oluruz. Bu dramatik anlarda gülünç olan öğelere ara verilerek, verilmek istenen ileti doğrudan söylenmektedir. Mustafa ve Kemal'in yargılandığı mahkeme sahnesinin finali, bu duruma örnektir. Var olan güldürü ögesi *Şahları da Vururlar* oyununda etkin durumdayken, *Kökü Bitti Zıkkım Zulada* oyununda nispeten daha azalmıştır. *2019* oyununda ise güldürü yer yer yerini didaktik bir söylem içerisindeki dramatik anlara bırakır.² Bir anlamda, kurgulanan kültür bizden uzaktayken etkin olan güldürü ögesi, kültür bize yaklaştıkça azalmaktadır. Yazar kurduğu söylemini, *Kökü Bitti Zıkkım Zulada* ve *2019* oyunlarında ikili karşıtlıklar üzerinden, kendi

² Ekşi sözlükte *2019* oyununu izleyen seyircilerin yorumları bunu destekler biçimdedir. Bu oyunu izleyen seyirciler zaman zaman gözlerinin dolduğunu, gülemediklerini, gülmekten ziyade üzüntü içinde olduklarını belirtmektedirler.

doğrusunu, tezini, antitezini gösterdiği izlekler üzerinden seyirciye aktarmaktadır. Bu yer yer didaktik anlatımlara yol açtığından, seyirciye doğrudan ders verilir. Doğru yanlış, ezen ezilen, haklı haksız üzerinden üretilen karşıtlıklar içeren anlatım yoluyla, gündeme yapılan göndermelerle sorunlar ele alınır.

2.1 İran'ın Aynasından Türkiye: Şahları Da Vururlar

“*Şahları Da Vururlar*” Ferhan Şensoy'un, 1980 yılında kurduğu Ortaoyuncular adlı tiyatro topluluğunun ilk sergilediği oyundur. *Şahları da Vururlar* İran'ın yakın tarihini konu etmektedir. Şah Rıza'nın başa gelmesiyle başlayan oyun Humeyni'nin ılımlı İslam devletini kurmasıyla sona erer. Yazarın bu oyunun yazmasının amacı, o sıralar Türkiye'de de var olan siyasi duruma eleştiri getirmektir. Oyunda iktidara kim gelirse gelsin halkın ezilmişliğinin, yönetimlerin baskı biçimlerinin değişmediği söylenmektedir.

Ferhan Şensoy Türkiye'de de var olan baskı mekanizmalarını ve halkın değişmez yazgısını, başka bir kültür üzerinden göstererek eleştirmek istemektedir. Bu iki komşu ülkenin benzer koşulları, politik, toplumsal sorunları, yazarın kendi deyimiyle “Farsça Fars” olarak, Geleneksel Halk Tiyatrosunun anlatım biçimi olan Fantezi üzerine kurularak hicvedilmiştir. İran'da da Türkiye'de olduğu gibi darbeler ve rejimde değişiklikler olmuştur. Yazar bu paralel giden olaylar üzerinden ortaklıklar kurarak, Türkiye'deki sorunlara mizahi eleştiri getirmek ister. Bu tür bir anlatım tarzı kurmasının amacı, seyircinin eleştirilen durumlara uzaktan bakabilmesini sağlamaktadır. “*Oyun, konusunu gerçek yaşamdan, aynı tarihlerde komşumuz olan bir ülkede yaşanan siyasi olaylardan alıp gülünç bir biçimde merkeze taşır.*” (Çakmak, 2011:176) Oyunu yazarken hem Brechtien tiyatrosunun şarkı ve dekor kullanımı, sahnelerin episodik yapısı gibi geleneksel malzemelerin içine uyum sağlayacak öğeleri almış hem de geleneksel tiyatrosunun açık biçim teknikleri olan oyun bozma, taşlama, ironi yapma, grotesk, açık saçıklık, tip kullanımı, cinas, kafiyeler, şarkı kullanımı gibi birçok özelliğinden yararlanmışır.

Bütün bu halk tiyatrosu öğeleri yardımıyla eğlenceli bir ortam yaratılmış, güldürü yoluyla taşlama yapma yoluna gidilmiştir. Bu oyun biçimine ve güldürüye halk tiyatromuzda da rastlanmaktadır.

Ortaoyununda güldürünün önemli bir toplumsal görevi vardır. Güldürü yoluyla doğruyu yanlıştan ayırmak, yapılacak ve yapılmayacak işleri göstermek, kötülüğe, zorbalığa, haksızlığa karşı halkı uyarmak... Bu tür oyunda kıssadan hisse çıkartmak niteliği ortaoyununun görevci açısını açık ve seçik bir yolda önümüze serer. (Nutku, 1975: 36)

Ferhan Şensoy'un oyunlarında güldürü önemlidir. Benzer yönde eserler veren Haldun Taner, Zehra İpşiroğlu'ya göre, eğiticilik ögesini içeren bir anlatım tarzını benimserken, Ferhan Şensoy güldürüyü ön plana çıkarmaktadır ve oyunlarında eğitici öge bulunmamaktadır. (İpşiroğlu 1998: 80-82) Oyunda, yabancılaştırma yapmak amacıyla kullanılan halk tiyatrosu öğeleri, güldürü ögesinin ön plana çıkmasından ötürü amaçlanan etkiyi sağlamazlar. Bu yabancılaştırma etmenleri de güldürünün bir parçası haline gelirler. O zaman da oyunda güldürüyle beraber verilmek istenen ileti belirsizleşir. Seyirci oyunun içine çekilmiş, amaçlanan düşünsel bir eylem yaratılamamış olur

Ferhan Şensoy oyunu kurgularken üç ana izlek üzerinden hareket etmiştir. Bunlardan ilki tarihsel gelişimlerine tanık olunan Şah ve ailesidir. İkincisi Ömer Hayyam'ın başına gelenlerdir. Üçüncüsü halkın gösterildiği, ana öyküye hizmet eden ve tarihsel sürecin açıklandığı kişilerin sahneleridir. Böylece farklı bakış açılarından, toplumun farklı kesimleri, geleneksel halk tiyatrosunda da bulunan "açık biçim" içerisinde kurgulanmıştır, episodik yapı ve şarkılarla esnek bir yapı oluşturulmuştur. *"Dolayısıyla yer, zaman ve aksiyon birliği olmaksızın, farklı düzlemlerde farklı durumları sergileyen episodik bir yapı söz konusudur."* (Tekerek, 2003)

Uydurulan Acemce:

Oyunda dilin kullanımı geleneksel halk tiyatrosunun kullanımı açısından dikkat çekicidir. Yazar, bir iletişim aracı olan dili, karşılıklı iletişimsizliğin

anlaşmazlığın göstergesi olarak, belli bir yabancılaştırma sağlamak amacıyla kullanmıştır. Günlük alışkanlıklar içerisinde kullanılan, artık kalıplaşmış olan sözcük öbeklerini bozmuştur. Kelimelerin başına eklenen harfler, ön ekler, son ekler, Arapça-Farsça tamlamalar ve rakamlar tarafından oluşan bu uydurma Acemce dil, bize biraz da Karagöz’de görülen Acem tiplemesini andırmaktadır. Bu uydurma dili oluştururken Şensoy belli yöntemlerden faydalanır. Bunlardan ilki bazı seslerin başına Acemceyi andıracak şekilde “m” harfi getirilmesidir.

“ M” harfinin başa gelmesiyle oluşan kelimelere örnek olarak “ben-men”, “evet-mevet”, “Allah-Mallah”, “bir –mir”, “biraz-miraz”, “bendeniz-mendeniz”, “konuşmak-monuşmak” verilebilir... Bu tür sözcükler oyunun tümünde yaygın olarak kullanılır. Bir başka yöntem ise bazı seslerin yerini bir başkasının almasıyla oluşturulan sözcüklerdir. Bunlara örnek de: “İbn-i-ebn-e”, “zaman- zeman”, “onlar-anlar”, kelimelerini verebiliriz. Şensoy fiilleri ise son heceye “em” sesleri ekleyerek değiştirir. “Anladım-anlamışem”, “bilmiyorum-bilmezem”, “denemedim-denememişem”, gibi örnekler bu fiil kullanımlarından bazılarıdır. Ayrıca bazı sözcüklerin başına olumsuzluk ön eki olan ”bi” hecesi getirilmiştir. “Pervasız-bilaperva”, “gerizekalı-bilazeka”, “günahsız-bilagünah” vb... Oyunda yine uydurma Farsçayı pekiştirecek tamlamalar da görülür. “Soyadı- ismil –ül- sülale”, “iyi hıyar-hıyar’ül ala”, “Nobel kimya ödülü-ödül-ül kimya-ül nobeliye” ... Bunların yanı sıra sayılar, tavlada kullanılan Farsça sayıları andırır. Bu kullanıma örnek olarak “Sebayi düyü penç geçe” verilebilir. Kullanılan uydurma isimler de Şensoy’un uydurma Acemceyi oluştururken kullandığı yöntemlerden biridir. “Sözcüment”, bu isimlere örnek olabilir. (Tekerek 2001: 327.328.329) Görüldüğü gibi sözcük bölme tamlama oluşturma, son ve ön ekler getirme biçiminde oluşturulan bu dil sadece sessel, duyuşsal bir düzeyde kurgulanmıştır. Yeni bir iletişim dizgesi değildir. Yapılan sadece yapısal sesleri değiştirerek yeni sözcükler yapmak, sözcüklerin “...altını üstüne getirme, yeni cümle yapılarıyla gelenekseldeki söz sanatlarını kaynaştırarak (Tekerek, 2003) uydurma bir Acemce oluşturmaktır.

Oyunda birkaç farklı düzlem üzerinden dil kullanımı da söz konusudur. Bunlardan ilki Allan Dulles ve Prens Eşref’in karşılaştığı sahnedir. Oyunda kullanılan dil bu kez başka bir dil olan İngilizce’nin sözcükleriyle kaynaştırılmıştır.

DULLES - Sizin bir şey bilmeniz gerekmiyor, siz darbeyi nüüyspeypırlardan okuyor, ucuz darbenin yahnisi, vınn İran'a geri dönüyor.
EŞREF - Yok ya? Biz parayı şakırt veriyoruz, ya sonra siz darbe yapmazsanız biz ne mok yiyoruz?
DULLES - Ne marka isterseniz o marka yiyorsunuz may prenses. CIA size bu özgürlük tanıyor.. Bat siz endişe yapmıyor, bikooz biz darbeyi sizin için değil, Mörika için yapıyor.
EŞREF - Madem darbeyi Amerika için yapıyorsunuz, tonla parayı niçün mizden alıyorsunuz?
DULLES - E, kör tuttuğunu, öper may prenses.. Eny detayy... Siz başa geçtikten sonra Mörika'ya kimi petrol ayrıcalıkları tanımıyor.
EŞREF - Yok baş-ül deve! Hem kırk milyon, hem petrol ayrıcalığı.. Ne kadar emperyalistsiniz Dulles Bey?
DULLES - İtiz yor teveccüh may prenses, bat yu ar eliniz mahkum, bikooz denize düşen CIA'ya sarılıyor. (Şensoy, 1995A: 69,70)

Uydurulan bu farsça dilin ikincil şiveli bir alt kullanımına da Boyacı Hasso ve Hüso'nun sahnesinde rastlanmaktadır. Bu sahnede uydurularak Acemce'ye benzetilen bu dil, Türkiye'nin güneydoğusundaki şiveyi andıran bir yapıya da bürünmektedir.

HASSO: Hop usta! Hop usta... Moşuna otroksiyon yopep kendimizi poralamayak maksana in cin geçmırr!
HÜSSO: Geçmez tabi... Oyakkabi moyatacak gibin olanların mir mir asirler kesirler (Şensoy, 1995A: 121)

Bu dille ilgili olarak Nurhan Tekerek şunu söylemiştir: “*Uydurma dille yaratılan diyalekt farklılığı geleneksel tiyatrodaki gibi tiplerin birbirini anlamamasına ya da yanlış anlamasına değil doğrudan seyircinin gülmesine neden olur.*” (Tekerek, 2001: 329) Oyunda yazarın kurguladığı bu dil ve bunun şiveli ikincil kullanımları, oyunun iletisini gölgeler ve güldürü öğesinin ön plana çıkmasına sebep olur. Yazar hem oyunun düzlemini başka bir kültür üzerinden kurgulamak hem de yabancılaştırma unsuru olarak kullanmak için böyle bir dil tasarlasa da, dilin bu şekilde kullanılması güldürü ve eğlence öğelerini destekleyen bir yapı olmaktan öteye gitmez. Örneğin, bu uydurulmuş Acemce olmasa, oyun iletisinden bir şey kaybetmezdi. Ancak bu dilin yokluğu güldürü açısından bir eksiklik yaratırdı. Bu nedenle bu dil yabancılaştırma aracı olamamıştır. Tersine Türkiye yapısının içinde, farklı kültüre yaptığı vurguyla, seyirciyi oyuna yakınlaştırır. Başlangıçtan itibaren seyirci, seslerin zekice değişmesiyle kurgulanan bu esprili dille, oyuna kendini kaptırmaktadır. Bu sebepten yabancılaştırma özelliği yoktur.

Bütün bu oluşturulan dilin yanı sıra yazar oyunda ortaoyunu ve Karagöz'ün dili kullanma biçimi olan cinastan, kafiyeden, mecazdan, tekerlemelerden yararlanmaktadır. Bu çeşit söz oyunlarının yanı sıra, bilip bilmezden gelme, yanlış anlama da metin içerisinde kullanılan tekniklerdendir.

Şensoy'un kendi bulduğu ve saçmaya ulaşarak, uzak açılış sağlayıp güldüren söz oyunları gibi, Karagöz ve Ortaoyunu'ndaki söz hünerlerini anımsatan tekerlemeler, kafiye tutturular, çene yarıştırmalar, yanlış ve ters anlamalar, cinas, mecaz, sözlü ironi, telmih (gönderme), bezekleme, abartı, alay gibi pek çok söz oyununu da güldürüye hizmet eder. (Tekerek, 2003)

Bu tarz kullanımlara örnek olarak Ömer Hayyam'ın Ali Üveyz tarafından sorgulandığı "Tuti Mucize Guyem Ne Desem Cık Cık Cık" sahnesi verilebilir.

HAYYAM - Munun meresine oturuluyor? Önden mi giriliyor? Men mi gullanicam? (oturur) Mana mak, benim ağır vasıta ehliyetim yok! Munun mir numara müyüğü yok mu?

ALİ ÜVEYZ - (sırtarak, cereyan verecek düğmeye basar) Zamanla açar! (bir kaç kez basar düğmeye, cereyanın kesik olduğunu anlar, sinirlenir) Mallah kahretsin, gene ceryan kesik! Bari muranın ceryanını kesmesinler de ağız tadı ile mir işkence yapalım kardeşim! Neydi senin ismin? Ömer Maymun mu?

HAYYAM - Yok Ömer Gergedan! Hayyam... Hay-yam! (Şensoy, 199: 25)

Anlatımda toplumsal taşlamalar, yer yer grotesk öğelerde kullanılmıştır. Oyunun başlangıç sahnesinde, kadınlı erkekli koronun elinde teflerle çıkması, Şah Rıza'nın kadın ve şehvet düşkünlüğü, Haso ve Hüso'nun kadın arzuları ve genelev istemleri bu grotesk öğelerden bazılarıdır. Bu grotesk öğeler, gündelik hayattaki durumlara değişik açılardan bakmayı sağlamak amacıyla kullanılmıştır. "*Grotesk, soğuk ya da yabancılaşmış dünyanın ifadesidir, başka bir deyişle tanıdık dünyaya, onu aniden tuhaf kılan bir perspektiften bakılır.*" (Thomson 1972: 6) bu grotesk kullanıma dekorda da rastlanır. Örneğin; Şah Rıza'nın tahtı olarak sahnede bir klozet bulunmaktadır ve Şah buna oturur. Bu görüntü seyircinin algısında, yapılan toplumsal eleştirinin uzantısı olarak, Şah'ın memlekete neler yaptığı, nasıl yönettiğine dair bir imgelem oluşmasına yol açar. Bu da seyircinin olayları ve durumları, yazarın anlatımı üzerinden anlamasına görsel bir zemin hazırlamaktadır.

Şensoy oyunda Geleneksel halk tiyatrosunda (yoğunlukla Karagöz ve Hacivat) kullanılan açık saçıklık, küfür ve argo kullanımına da başvurmuştur. Bu tarz kullanımlar yine güldürü öğesini desteklemektedir.

Oluşturulan uydurma dil, grotesk öğeler, tasarlanan dekor ve tüm bu dil oyunlarının dâhice kullanılması, salt gülmeyi ve eğlenceyi ön plana çıkarırken, oyunun vurgu yapmak isteği iletiyi geri plana iter.

Komşunun Tarihi Komşuya:

Yazar oyunda İran'da geçen kurgusal tarihsel öykü üzerinden günün Türkiye'si ile bağlantı kurmak ister. Yapılan göndermelerle o günün Türkiye'si çağrıştırmak istenmiştir. İşkence, insanların şüpheli sayılıp gözaltına alınması o dönem Türkiye'sinde gerçekleşen olaylardır. Oyunda bunlar Ömer Hayyam'ın tutuklanıp, sorgusuz sualsiz götürülmesi ile karşılık bulur. Ancak Hayyam'ın bin yıl önce yaşamış bir şairle isim benzerliği yüzünden tutuklanması, kullanılan söz oyunları, durum komedisi ve grotesk anlatımla ortaya çıkan eğlenceli durum sonucu, hedeflenen politik eleştiri arka plana itilir. Oyunda Acem kültürü üzerinden ülkemize göndermelerin yapılmasında kullanılan "İran Hava Kurumu" gibi kurum isimleri, türkücü ya da futbolcu adları sadece güncel espriler olarak algılanır.

HAYYAM - Mizim teşkilâtımız Teşkilât-ı Umumiyyeyi Gundura. Genel maşkanımız Ebrahim Yahşises. Slogan-ül ideal; ayağında espadril, yar gelir içe içe!"

(...)

ALİ ÜVEYİZ - Mana mak, mana Tahran kasabı Ali Üveyiz derler, men adamı keserem, parça parça ederem, ciğerini alır şu tarafa korem, pizolalarını alır bu tarafa korem, kuşbaşı kuşbaşı doğrarem, postunu alır İran Hava Kurumu'na göndererem. (Şensoy, 1995A: 27-29)

Ferhan Şensoy oyunu episodlardan oluşan parçalı bir anlatımla kurmuştur. Oyunda kullandığı üç anlatım izleğindeki tipler ironiyi, taşlamayı ortaya koyabilmek anlamıyla karşılıklı olarak kullanılmıştır. Oyunun 19 episodunun tablo isimleri de yine taşlama ve ironisine uygun olarak isimlendirilmiştir.

Oyunda, tablo isimleri alay, telmih (gönderme) ve bezeklemelerle güldürüye hizmet ettiği gibi, daha başlangıçta sağladığı uzak açıyla yorumlayıcıdır da. Örneğin; Prens Rıza'nın Müderris Meşhedi'den aldığı, milli ve hamasi tarih dersini içeren "Çaldıran-Üsküdar Bir İki" ismiyle, Çaldıran'dan başlayıp, Üsküdar'da biten saçma bir savaşla, tablonun başında alay eder. (Tekerek, 2003)

Bir yandan seyirci için sahneyi betimlerken diğer yandan da var olan alay, yergiyi arka plana iter. Oysa Brecht bu tablo isimlerini, sahnedeki olayın nasıl gelişeceğine dair vurgu yapmak amacıyla kullanmaktadır. Sahnede ne gerçekleşeceğini bilen seyirci, olayların nasıl gelişeceğine odaklanacaktır.

Sahne aralarında, o sahneyi anlatan, anlamını pekiştiren ya da kıssadan hisse anlamını çıkarmayı sağlayan şarkılar bulunmaktadır. Ferhan Şensoy oyunu, ortaoyunununda oyun başlamadan şarkılar söyleyen müzisyenler, onlara dans ederek eşlik eden Curcunabazlar ve Kavuklu ve Pişekâr da dâhil bütün kumpanyanın sahnede olduğu, oyun öncesi tamamının görüldüğü, başlangıç bölümüne benzeyen "Kabare Fasıl. Nasıl? Çok Saçma!" adlı şarkıyla başlatmıştır.

"Oyun ortaoyunundaki curcunayı çağrıştıran çarşafa bürünmüş kadınlı erkekli bütün oyuncuların katıldığı tefli zilli bir girişle başlar. İran'daki rejim değişikliklerini tefe koyarak alaya alan bu girişte durum sergilemesi de yapılıır." (Tekerek 2001:315) Bu şarkılar metinde ortaoyunundan farklılaştırılarak kullanılmıştır. Çünkü ortaoyununda bu şarkılar sadece eğlenceyi ön plana çıkarmak, oyunu kesintiye uğratarak oyun oynandığı yanılsamasını kırmak, az sonra gelecek tipleri tanıtmak için kullanılmaktadır. Ortaoyununda *"(...) bu şarkılar metni yorumlamaz ama tiplerin özelliklerini ve davranışlarını verir. Bu şarkıların çeşitli tiplerin ve yörelerin anlatılmasında aydınlatıcı görevleri vardır."* (Nutku 1975: 45) Ancak bu şarkı görünüş itibari ile ortaoyunu öncesi musikilerine benzese de işlev olarak onlardan ayrılmaktadır. Ortaoyunununda bu şarkılar bir anlatıma hizmet etmez. Ancak bu oyunda, kadın, erkek çarşaf giyen bütün kadronun ellerinde teflerle çıktığı grotesk sahne, tüm oyunu tanımlamak ve yazarın iletisini seyirciye aktarmak için kullanılmıştır. Bu şarkı bir anlamda Kavuklu'nun oyunun başında seyircinin ilgisini çekmek, az sonra bir oyun oynanacağını belirtisini vermek için kullanılan,

zaman zaman anlamsız tekerlemelerden oluşan açılış konuşmalarının biçimine de benzemektedir.

Herkes bilir az biraz
Mefailün Failün
Şiraz'da vardır kiraz
Failatün Failün Failatün tiyatro.
İmama yok itiraz
Mefailün Failün
Adamda sakal beyaz
Failatün Fanatik Failatün Fanatik

Cüm çak çiki çak çiki çiki çak
Cüm çak çiki çak çiki çiki çak
Şah Rıza kılmaz namaz
Mefailün failün
Kafiyesi zor biraz
Failatün Failün
Kafiyesi zor biraz
Pilâv üstü kuru az
Şah Rıza kılmaz namaz (Şensoy, 1995A: 5)

Oyun zaman zaman şarkılarla kesilirken, bazen de bu şarkıların yerini anlatıcı almıştır. Oyun, anlatıcı olarak kullanılan Sözcüment'in vasıtasıyla da kesintiye uğratılır. “*Oyunda zaman boşluklarını doldurma, epizotları bağlama, olay akışını kesintiye uğratma ve ileti ya da eleştirileri doğrudan dile getirme görevleri yalnız şarkılara verilmemiştir.*” (Çakmak, 2011: 180) Bu oyunun anlatıcısı Sözcüment'in oyunda kullanılış biçimi de ortaoyununda Pişekâr'ın kıssadan hisse verdiği yerlere benzetilebilir. “*Pişekâr, oyunu açıp kapatan, gereken yerlerde ders veren ve oyun oynandığını açık eden kimliğiyle adeta ortaoyununun anlatıcısıdır*” (Çakmak, 2011: 180). Böylelikle şarkıların ve Sözcüment'in kullanılmasıyla episodlar birbirine neden sonuç ilişkisi gözetmeksizin bağlanmıştır. Zaman ve aksiyon birliği olmaksızın birbirinden bağımsız sahneler ya da anlatılmak istenen ileti, kendisiyle ilgisiz, başka bir sahnelerin sonunda ya da arasında seyirciye verilir. Ancak oyunun ana ileti ve eleştirel tutum, güldürü ögesi yüzünden geri planda kaldığından, sahneleri birbirine bağlayan bu şarkılar ve anlatıcı kullanımı yer yer ana iletiden kopuk, yer yer de didaktik kalmaktadır. Örneğin Mercidabık Ridaniye şarkısı oyunda “Çaldıran – Üsküdar Bir İki” sahnesinin ardındadır. Bu sahnede, Prens Rıza'ya hocası Meşhidi tarih dersi vermeye çalışmaktadır. Prese Çaldıran Savaşı'nı anlatır.

Bu sahneden sonra gelen Mercidabık Ridaniye şarkısı ise savaş karşıtı söylemler içermektedir. Oyunun genelinde savaş karşıtı bir tutum yoktur. Şarkıdan sonraki sahne de savaşla ilgili değildir. Sadece prensin eğitim sahnesinde Çaldıran Savaşının adı geçmektedir. Oyundan bağımsız bir iletisinin yanı sıra “biz bir ömrü savaşarak tükettik, siz bize benzemeyin çocuklar (...)savaşmayın büyüklük sizde kalsın” gibi doğrudan ifadeler içermektedir.

Anlatımda eş zamanlı sahneler de kullanılmıştır. Bu anlatım tekniği ile yapılan eleştiri, karşıtlığın sergilenmesiyle ortaya konulmak istenir. Bu çeşit bir ikili sahne kullanımı aynı zamanda hem oyun bozma, hem de oyun oynadığının vurgulanmasına hizmet eder. Sınıflar arası bu farklılığı vurgulamak için, doğurganlık teması kullanılarak kadının edilgenliği üzerinden oluşturulan, Yusuf ile Züleyha'nın ve Rıza ile Süreyya'nın karşılıklı konuşmalarıyla eş zamanlı olarak kurgulanan “Süreyya'nın Kurbağa Testi Olumsuz” sahnesi bu anlatımın örneğidir.

RIZA - Peñ sene mekleyemem Soreyya. Namümkün. Mu çocuk doğmaz ise, İran'ı menden alırlar. Memlekette isyan tebarüz edebilir, harb-ül dahili arzedebilir, ordum ayaklanabilir.

YUSUF - Lan ordu besliyecek değilim ya... Her sene mir iki çocuk, her sene mir iki çocuk.. Mıkmışem, bu sefer istemezem.

SÜREYYA - Mana kalırsa siz mu doktor Celâl'e fazla güveniyorsunuz ekselans, i doktorlara görünmemizde faide olacaktır.

RIZA - Pek yakında Avrupa'ya gidiyoruz zaten Soreyya, sizi en pahalı doktorlara götüreceğim.

SÜREYYA - Sahi mi ekselans? Ne zaman gidiyoruz, ne zaman?

RIZA - (tedirgin) Mir haber mekliyorum, her an gidebiliriz Soreyya.

SÜREYYA - Yoksa tehlikeli mir durum mu var ekselans?

YUSUF - Kalk giz kalk, men Şah Rıza meydanında Umudumuz Musaddık mitingine gidiyom, geçerken seni de mir baytara gösterem... (Şensoy, 1995A: 64,65)

Bu sahnede yazar cehalet, ezilmişlik, yoksulluk, sınıflar arası iletişimsizlik eşitsizlik gibi toplumsal sorunlara dikkat çekmek ister. Sahnenin birbirinin içine geçen akışkan bir yapı ile gösterilmesi, birbirlerine tezat oluşturacak durumların ve sözlerin iç içe geçen iki diyalogda kurgulanışı uzak açıdan düşündürtmekten çok, seyirciyi eğlendirmeye hizmet eder. Kadın bedeni üzerinden anlamlar üreten, belli bir fikri göstermek için ikili karşıtlıklar üzerine kurulmuş bir yapı vardır. Yazar karşıtlıklardan hem sahne bazında hem de karşılıklı konuşmalarda

yararlanmaktadır. Ancak tıpkı geleneksel halk tiyatrosunda olduğu gibi bunları salt göstermekle kalır, seyircide düşünsel bir sürecin başlamasını sağlamaz.

Ferhan Şensoy bu oyundaki tüm kişileri tip olarak kullanmıştır. Ortaoyunu ve Karagöz'de rastlandığı şekilde toplumun belli kesimlerinin ve dinamiklerinin sözcüsüdürler. Belli özellikleri ile ön plana çıkarlar, aralarındaki ayırımlar belirgindir.

Aslında bütünüyle söze dayalı bu oyunlarda, toplumun iki ana kesimini temsil eden, söyleşen iki kişi, çatışmanın olduğu kadar kahkahanın da en önemli unsurdurlar. (...) bu karşıtlık ilişkisinde, halk tiyatrosu türlerinde halkı temsil eden Karagöz ya da Kavuklu gibi erkek konuşan figürlerin dişi konuşanları alaya alması, laf yarışında onlara galip gelmesi, hem üreticisi, hem izleyicisi halk olan bir tiyatro türü için doğal karşılanmalıdır. Yine de unutmamak gerekir ki, toplumun asıl ezilen, cehalet ve sefalet içinde kıvranan, söz düellosunda galip gelse de yaşam güreşinde sırtı yerden hiç kalkmayan bölümü, toplumun aynı halk kesiminden başkası değildir. (Pekman, 2002: 39)

Ömer Hayyam, Haso, Hüso, Mefaret Teyze, müze görevlisi Gaffar, Yusuf ile Züleyha halktan tiplerdir. Bu tiplerin geleneksel halk tiyatromuzda karşılığı Karagöz, Kavuklu'dur. Bunun yanı sıra Şah Rıza, Farah Diba, Prens Eşref gibi iktidarı temsil eden yönetici grubu ve bunların yakınındaki Saray Nazırı Nevruz, Tahran Kasabı Ali Üveyz, Efruz Firuzi gibi yönetime yaranmaya çalışan, züppe, çıkarıcı Hacivat, Pişekâr tipleriyle örtüşürler. Tiplerin belli özellikleri abartılarak ön plana çıkartılmıştır. Şah Rıza seks düşkündür, kadın merakının öne çıkarılmasıyla memleketi kötü yönettiği gösterilir. Prens Eşref uyuşturucu müptelasıdır, Rufai ve Nusret komünisttir. Yazar sahnelerde tüm karakterlerin bir arada olduğu toplu sahnelerden çok ikililerin olduğu sahneler kurar. Oyun boyunca karşılaşılan bu ikililere Behruz –Hayyam, Hayyam- Ali Üveyz, Gaffar-Nevruz, örnek verilebilir. Bu ikililerin bir tarafı iktidarın ve düzenin sürmesinden yana olan aristokratlar (gölge oyununda Hacivatlar, ortaoyununda Pişekârlar) diğer tarafı da halkı temsil eden cahil, saf kişilerden (gölge oyununda Karagözler, ortaoyununda Kavuklular) oluşur. Bu ikili sahnelerin yapısı, tıpkı geleneksel halk tiyatrosunda olduğu gibi, çene yarışırma, yanlış anlama ya da ters anlama, bilip de bilmezden gelme gibi anlatım teknikleriyle kurulur. (Tekerek, 2001: 90-108)

Yazar tarafından seçilmiş belli kesimlerin temsilcisi olan tiplerin, belli kurmaca ile yazar tarafından karşı karşıya getirilerek çatışma kurulması, tiplerin karşıtlığı seyircide iyi-kötü, doğru-yanlış algısının oluşmasına neden olmaktadır. Seyirci imgeleminde, yazarın onları yönlendirdiği bakış açısının izleğinde, doğru ve yanlışın çizildiği bir düşünme biçimine itilir. “*Bu karşıtlıkta okuyucu çıkışsız kalır, çünkü ona ezen ya da ezilen olmaktan başka bir alternatifin olmadığı gösterilir, dahası bu ezen-ezilen ilişkisini yaratan sistem çözümlenmez.*” (Çakmak, 2011: 194,195) Var olan bütün eleştiri ve yergi kişiler ölçüt alınarak gösterilmiş, toplumsal sorunlar bireysel düzlemde işlenmiştir. Ferhan Şensoy, bu ikili karşıtlıkları kurarken, eleştirdiği iktidar sistemlerinin tekrarladığı ötekilik mekanizması üzerinden oyunu kurmuştur.

Şah’ın Kadınları:

Oyunda tüm iletiler toplumumuzda süregelen ataerki mekanizması ile kadınların üzerinden verilmektedir. 19 episoddan oluşan oyunda Şah Rıza iktidarın temsilidir. İktidarın temsili olan Şah kişisel özelliği ile olumsuzlandığından sömüren, ezen iktidar eleştirisi de Şah Rıza’nın cinsel açlığının ve öznel çıkarıcılığının gölgesi altında kalır. Şah Rıza’nın gönlünü kadınlarla hoş etmesi için ona Nazır kadın ayarlamaktadır. Onun gözü doymaz tavrı, kadın bedeni üzerinden gösterilmektedir. Şah Rıza’nın da iktidarını sürdürmesi için bir çocuk gerekmektedir. İki ülkenin çıkarları için evlendiği Prenses Fevziye’den ve Süreyya’dan bu yüzden ayrılır. Bu iki kadın da kaderleri üzerinde söz sahibi değildirlir. Farah Diba’da iyi eğitim almış olarak resmedilmesine rağmen, diğer kadınlar gibi seçilir. Farah Diba ile evliliğinden bir erkek çocuğu olur: genç veliaht Rıza. Bu sayede artık iktidarı perçinlenmiştir. Farah Diba’nın oyun boyunca kraliçeliğini sürdürmesinin nedeni “bir erkek veliaht anası” olmaktan geçer. Kadınlar bir mevki sahibi olmak amacıyla Şah Rıza’yla evlenmek üzere sıraya girerler. Diğer yandan, hapisteki Ömer Hayyam, uzun süre Şah’a olan inancını kaybetmez. Hapisteki arkadaşlarının ona anlattıkları sebebiyle değil, Şah Rıza’nın karısına tecavüz etmesi ve karısının intiharıyla artık o da bir rejim karşıtıdır. Son şarkısını Şah’ın önünde söyler ve idam edilmesine karar verilir.

Sadece Prenses Eşref iktidar hırsı ve statükoculuyla öne çıkar. Diğer kadınlar gibi doğurganlığıyla değil iktidarın sürmesine olan katkılarıyla erkeklerin arasında yer bulabilmiştir. Bu şekilde varlığını sürdürebilmektedir. Acımasız ve entrikacıdır. Ülkeye yapılacak kanlı devrim, onun kötücül pazarlığı ile gösterilir. Uyuşturucu kaçıran, abisinin iktidarını sürdürebilmesi için ona eş seçer.

Oyunda verilmek istenen tüm iletiler, erkeklerin bakış açısından şekillenmiştir. Erkeklerin iktidarının anlatım aracı ise kadın bedeni ve kadınlar üzerinden olmuştur. Şah Rıza iktidarını bir erkek varis sayesinde elde eder ve iktidarını kalıcı kılabilmesi de yine kadınlar üzerinden gerçekleşir. Halkın sefaleti için kızlarını şahla evlendirip rahata kavuşmak isteyen Mefaret teyze, sahip olduğu çocuklara bakamayan, hor görülen Züleyha kullanılır. Humeyni yönetiminin eleştirisi ise kerhanelerin kapatılmasıyla, yani kadın bedeninin arzu nesnesi olarak tanımlanmasıyla Hasso ve Hüso'nun konuştuğu "Kerhanesiz Bir Tahran" sahnesinde gösterilir.

Olumlanan tek kadın ise namusu için intihar eden Cavidan'dır. Bu da yine ataerkil bir düşünce biçiminin onaylanmasıdır.

RUFAİ: Dün sabah Cavidan kendini sarayın malkonundan atmış... Mu sabah cesedini getirdiler... Diyeler kim şahımız Cavidan'a tecavüz eylemiş, Cavidan anın için intihar yapmış. Sen mundan gurur duyarsen Ömer'im. Er çıktı karın. Gözlerinden öperem, ana Sudabe.

HAYYAM: Yalan okursen... Yalan okursen... Ey gidi gavat Rıza, men de munu senin yanına kor isem, man Ömer Hayyam demesünler... Men Ömer Hayyam'em... Men Ömer Hayyam'em! (Şensoy, 1995A: 44)

Oyunda Ömer Hayyam başarısız olmuş gibi görünür. Ancak en sonda bulunan, fantastik kurgulama tarzının bir ürünü olan "Varsayalım ki Cennet Var" sahnesinde, Şah'ın cehenneme gittiği var sayılmaktadır, buna karşılık Ömer Hayyam ise cennete gitmektedir. Kötü Şah bu dünyada olmasa da öbür dünyada cezasını bulmuştur. Bu da seyircinin algısından kötülüğün cezasını anca öbür dünyada bulacağı fikrini doğurmaktadır. Seyirci düşünsel bir çözüm olmadığına, adaletin Allah tarafından yerine getirileceğine inandırılır. Bu anlamda bu tür bir cezalanma sürecini gösteren yazar, dünyanın kurallarına göre, kötülerin gelip geçeceğini

cezalarını ise ancak öbür dünyada bulacaklarına dair bir yargıyla seyirciyi eylemsiz bir düşünce tarzına iter.

Petrolün Var mı Amerikan Var:

Oyunda iktidardaki Şah Rıza ve ailesinin Amerika ile olan ilişkisine dair söylemler bulunmaktadır. “*Suç; darbeleri ve ekonomiyi yönlendiren Amerika ve CIA aracılığıyla kapitalizm bağlamında dünyasallaşır. Suçlanan bu sistemi besleyen yollardan biri olan diktatörlük düzeni ya da anti-demokratik rejimler ve buna hizmet edenlerdir.*” (Tekerek, 2001: 323) Oyunda verilmek istenen bu ileti, genelde şarkılarda, doğrudan yazar tarafından seyirciye söylenmiştir. Şarkılarda ya da sahnelerde seyirciye gönderilen mesajlar, güldürü ögesi ortada olmasa neredeyse didaktiktirler.

“Kabare fasıl. Nasıl? Çok Saçma!”, “Umudumuz Musaddık”, şarkılarında Amerika’nın amacının petrol olduğu vurgulanmaktadır.

Nerde petrol orda dur
Mefailün failün
Gavura benzin gerek
Failatün failün
Gavura benzin gerek
Acem sana ne gerek
Senin kendi petrolün?(Şensoy, 1995A: 7)

Allen Dulles ve Prenses Eşref’in karşı karşıya geldiği “Yıl 1955 İsviçre’nin Zermatt Kenti” sahnesinde yapılan darbe pazarlığı, iktidarın ve CIA’nin amaçlarını ortaya koymak için yazılmıştır. Ancak bu sahnede oyuncular kimliklerini saklanmak için gizlenmişlerdir. Oyuncuların gizlenmeyi oynamaları, hareket güldürüsüne yol açmaktadır. Bu sahnede anlatılmak istenen, bütün bunların petrol için yapıldığı söylemi, gündelik söylemler içinde çok kullanılmaktadır. Sahne bu tanıdık söyleme dair farklı bir bakış açısı ortaya konulmadan düzenlenmiştir.

Yazarın kullandığı episodik yapı, anlatım dili, kullandığı tipler, anlatış biçimi, dili, halk tiyatrosunun öğeleriyle uyumaktadır. Ancak oyuna genel olarak bakıldığında, anlatılmak istenen eleştiriler güldürü ögesinin altında ezilmiştir, kadınlara bakış açısıyla da ataerkil düşünce tarzı devam ettirilmiştir. Konuları işlerken iktidara yönelik eleştirilerini ve bunları ele alış biçimini ise tıpkı halk tiyatrosunda olduğu gibi “suya sabuna dokunmadan” yapmıştır. Şensoy, geleneksel halk tiyatrosunun biçimini ve içeriğini olduğu gibi kullanmıştır. Seçilen konu yine halk tiyatrosunda olduğu gibi güncel olaylardandır. Değişen bütün koşullara rağmen halkın refaha kavuşamamasının sebepleri ortaya konulmamıştır. Bütün sorunlar yüzeysel olarak tartışılmaktadır. Bu anlamda da halk tiyatrosu ile paralellik göstermektedir. Bu yüzeysel anlatım sonucu yapılan eleştirilerin kaynağı ve nedenleri ortaya konulmaz. Anlatılan durumlar, abartı, grotesk taşlamalar hatta oyunda yabancılaştırılmak üzere kullanılan dil, yapılan eleştirinin değil güldürü ögesinin öne çıkmasına sebep olmaktadır. Var olan sorunlara gülen seyirci, oyunun sonunda bir çeşit katharsise, rahatlamaya ulaşmaktadır. Oyun boyunca yapılan eleştirileri izlemiş, onlara gülmüş, gülerek bu eleştiriye bir anlamda katılmıştır. Bu sorunlarla olan düşünsel hesaplaşması, güldürü sayesinde bir anlamda kabullenişe neden olur. Bu da düşünen, algılayan, yaratıma katılan bir seyirci oluşturmamaktadır.

Kültürler arası etkileşim sonucunda başka coğrafyada yaratılan bu fantezi, Türkiye’de olanlara uzaktan bakmayı sağlamaz. Çünkü halk tiyatrosunun baskın gülmece özelliği, yazarın sahnesel, tipikal bağlamda kurduğu karşıtlık simgeleri seyircinin imgeleminde güldürünün öne çıkmasına, bir çeşit eylemsizliğe, yazar tarafından çizilen değişmez yargıyı düşünmeden kabullenmesine yol açar. Seyircide iktidarın değişmesine rağmen, halkın durumunun hiç değişmemesi, çıkışsızlık hissi vermektedir. Düşünsel bir süreç başlatılmadığından seyircinin algısında da oluşan bu durum güldürü ve eğlence öğeleri sayesinde bir çeşit rahatlamaya dönüşür. Bu da yazarın oyununu İran üzerinden gerçekleştirmesini anlamsız kılar.

Çünkü kültürlerarası etkileşim deyince önemli olan bir sorunun, bir çatışmanın farklı açılardan gündeme getirilerek alımlayana bu alanda yeni bir bakışın sunulması ve düşünsel bir tartışma alanının yaratılabilmesi. Bu bağlamda önyargıların, ötekileştirme eğilimlerinin sorgulanması önem kazanıyor. (İpşiroğlu,2009)

Üstelik yazarın konuyu İran üzerinden iletmesi, anlatılan tüm bu kurgunun “öteki toplum” üzerinden yapılması, eleştirinin bize ait olmasının görünmezleşmesine neden olmaktadır. Yazarın, gerek kadınlar üzerinden kendini devam ettiren ataerkil düşünce tarzı, gerek oyunu kurarken kullandığı ikili karşıtlıklar, süregelen düşünce tarzını pekiştirmektedir. Ötekinin bir araç olarak kullanılması sonucu, kendimize farklı bir açıdan bakmak yerine, yeni ve bütünüyle ötekinin üstüne yıkılan bir rahatlama elde edilmiştir.

2.2 Geleceğe Açılan Fal: 2019

Şahları da Vururlar oyunun devamı olduğu yazarca da belirtilen, 2009 yılında yazılan oyunda, Türkiye'nin 10 yıl sonrasının siyasal, iktisadi ilişkileri, kültürel ve sosyal yaşamı, sanatsal tavırlar, hukuk işleri ve son olarak gündelik hayat, yazarın kurmaca öngörüsü ile seyirci karşısına çıkarılmıştır.

2019 oyununun *Şahları da Vururlar* oyununu devamı niteliğini taşıdığı, iki oyunun afişlerindeki benzerlikten de belirgin olarak görülmektedir. Ancak bu kez oyun “İran’da değil, bizim ülkemizde geçmektedir. Üstelik sahneden yansıyan toplumsal-kültürel değişimin “darbe” ile değil “demokratik seçimler” yoluyla gerçekleştiği anlaşılmaktadır.” (Yüksel, 2009) Oyunda yine fantezi ögesi ile birlikte “Ferhanca ‘bilimkurgusal yaklaşım, taşı gediğine koyma” (Yüksel,2009) kullanılmıştır.

Ferhan Şensoy bu kez başka bir kültür üzerinden değil, olacağını öngördüğü bir bilimkurgu gelecek üzerinden yabancılaştırma yapmaya çalışır. Ancak oyunu taşıdığı bu düzlemde, Türkiye şimdi olduğundan başka bir yapıya dönüşmüş olarak konumlandırıldığından, 2019’da tanımlanan geleceğin Türkiye’si başka bir kültür haline gelmiştir. Gelecekte vardıgı nokta ve oyunun yazıldığı tarihteki olmak üzere, iki farklı Türkiye yapılanması üzerinden iletisini vermeye çalışır. 2019 oyununda da tıpkı *Şahları da Vururlar* oyununda kullandığı episodik yapı, taşlama, ironi, grotesk, tip kullanımı, şarkılar, oyun bozma, oyun oynandığını açık etme gibi geleneksel halk

tiyatrosu öğelerinden faydalanır. Ancak *Şahları da Vururlar* oyununda, eleştirdiği konularda açık seçik bir taraf belirtmeden, durumlar üzerinden göndermeler yaparken, 2019'da açık seçik bir öneri ile seyircinin karşısına çıkmaktadır. Bu anlamda oyunun iki eksen kişinin adları dahi bu görüşü desteklemek amacıyla seçilmiştir: Mustafa ve Kemal.

Oyunda Türkiye'de gelecekte olacağı var sayılan değişiklikler ve değişmeyen kimi durumlar anlatımı desteklemek amacıyla beraber gösterilmektedir. Yazar değişen ve değişmeyen bu öğeler üzerinden eleştiri yapar. Oyunun yazıldığı tarihte eleştirdiği değişmeyen öğelerin çözümsüz kaldığını ve 2019 yılında bile halen sürdüğünü göstermektedir. Eleştirilen bu öğelere, PKK'yla mücadelenin devam etmesi, Ergenekon davasının sürmesi, Mecliste CHP'nin Deniz Baykal önderliğinde hala muhalefet olması, özelleştirmenin satacak son şeye kadar yapılması örnek olarak verilebilir. Bu tür göndermelerin çoğu, her iki perdenin başındaki barkovizyondan gösterilen haberler aracılığıyla ironi kullanarak seyirciye verilir. Günümüze dair göndermelerle var olan siyasi duruma taşlama yapılmak istenmektedir. Ancak bu durum, seyircinin daha oyunun açılış sahnesinde, yazarın görüşünden çizilen bu tabloya maruz bırakılmasına sebep olur. Ergenekon suçlularının sayısının haberler sırasında artması, Ergenekon'un başındaki ismin Emre Kongar'ın olduğunun ispatı için Emre Kongar'ın harflerinin yer değiştirilerek Ergenekon adının oluşturulması, metinde geçen ay adlarının "Rebiülahir" gibi Arapça ay adları olarak kullanılması, Müslüman devletlerin adlarının "Müslüman Kırım-Kongobirleşik devleti", "Ayrılıkçı Müslüman Çin Federasyonu" temsilcisi hacı Fung Fing Çüng gibi güldürü öğelerini içinde barındırması bakımından, bu haber metinleri söylemlerle alay etmektedirler.

Bugünden Geleceğe Değişen Koşullar:

Yazar tarafından kılık kıyafet değişikliği, içki yasağı, resmiyete kavuşmuş çok eşlilik, Atatürkçü olup terörist diye tanımlanan gruplar gibi tanıdık imgeler kullanılmıştır. Bu imgelerle de oyunun yazıldığı zamanın değişen güncel yaşamı gösterilmiştir. Değiştiği gösterilen bu durumlar genelde günlük hayat üzerinden tanımlanır. Bunlar da gerek yine her iki perdede haberlerden önce yayınlanan

reklamlarda, gerek de oyunun açılımla ana metinde seyircinin bilgisine sunulurlar. Örnek olarak, kadınlar için hazırlanan içi klimalı Cennet çarşafları, Nur-u Ziya tespihleri, Müscell, Hacı Pokemon verilebilir... Reklamlar, haberler ve metindeki bazı diyaloglar sayesinde, güncel hayattaki değişiklikler gösterilir. 2019 yılında AKP hükümeti gitmiştir. Yerine gelen şeriatçı İslam hükümeti her şeyi müslümanlaştırmıştır: Müs Tv, Müs Kola, Müs Konserve vb... Kılık kıyafet yönetmeliği değişmiş, Hacca gitmek zorunlu kılınmış, her yerde Kur'an kursları açılmış ve içki içmek, çanak anten vasıtasıyla televizyon izlemek de dâhil olmak üzere birçok şey yasaklanmıştır. Sistemi eleştiren ya da yasakları çiğneyenler ise din polisleri tarafından toplanmaktadır. Hükümetin karşısında direnenler Atatürkçülük ortak paydasında buluşmaktadırlar. Sisteme karşı olanlar "Mustafa Kemal Gizli Yeraltı Örgütü" "Atatürkçü Efeler" gibi birçok gizli yeraltı örgütü kurmuşlardır. Oyunun eksen kişileri ise birinci perde boyunca mücadeleye katılmazlar. Yazarın kendi tanımlamasına göre anti kahramandırlar. Ferhan Şensoy aslında şeriat devleti kuranlardan çok, bu edilgen insanları eleştirmeyi amaçlamaktadır. Çünkü siyasi durumun gerçekleşmesine bu edilgen tutumun neden olduğunu göstermek istemektedir. Yazar bu anlamda siyasi duruma eleştirilerini yaparken, Mustafa ve Kemal'in karşılıklı konuştuğu sahneler aracılığıyla da, bu yeni yaşam biçimine karşı duran ama ses çıkarmayan insan profilini eleştirmeyi hedefler. 1960'lardan bugüne var olan duyarsızlığımızın altını çizmek ister. Şensoy'un eleştirdiği Terry Eagleton'un da bahsettiği "aydınlanmış yanlış bilinç" kavramını çağırıştırılmaktadır. (Eagleton, 2005: 69) Eagleton'a göre bireyler ne yaptıklarını ya da yapmadıklarını gayet iyi bilirken, yine de bunu yapmaya devam ederler. Mustafa ve Kemal'in oyun içinde yaşadıkları yasaklarla dolu hayatın sebebi yine kendi eylemsizlikleridir. Ama oyunda anlatılmak istenen bu durumken, söylenmek istenen ileti diyaloglara farklı yansır. Eleştirilen bu hükümet daha öncekilerle kıyaslanır. Bu da önceki yönetimlerin daha iyi olduğu gibi bir izlenime sebep olur. Bu tavrın metinde en belirgin olarak öne çıktığı yer Mustafa ve Kemal'in karşılıklı konuştuğu "İlk Hedefimiz Karadeniz" sahnesidir.

KEMAL: Düşünüyorum da Mustafa AKP zamanı çok güzeldi.

MUSTAFA: Manyak mısın sen? Her şey onların yüzünden başımıza geldi.

KEMAL: Yoo, öyle deme.. Tayyip ters adamdı falan ama kendi Fanta içti kimsenin içkisine karışmadı... Sonra Abdullah Gül, trilyon götürdü falan dediler ama hiç olmazsa güler yüzlüydü... Şimdiki molla adama dövecek gibi bakıyor.

MUSTAFA: Kemal, sen kafayı buldun herhalde.
KEMAL: Hayır yahu... AKP başa gelince de Özal'ı özlememiş miydik? Öyle bir duygu işte... Ömrümüz olursa bunları da özleyeceğiz gibime geliyor.
MUSTAFA: Sen bir kadeh daha içersen Demirel'i de özleyeceksin.
KEMAL: Ben Süleyman Demirel'in kıçını yiyeyim ! (Şensoy, 2008: 38)

2019'da da devam ettiği görülen tüm olaylar toplumun artık bazı şeyleri kanıksadığını, toplumsal vurdumduymazlığı işaret eder. Üstelik gelinen bu noktada, bütün iktidarların demokratik yöntemlerle seçildiğini anlatmak ister. Şensoy da buradan hareketle “gelen gidene aratır” anlamını pekiştirmektedir. “Gelen gidene aratır” toplumda bazı şeyleri kanıksamaya, onları olduğu gibi kabul etmeye neden olan bir düşünce biçimidir. Böyle bir önerme, kendi içinde bir çeşit uysallaşma ögesi taşır. Öncekilerin eleştiren yönlerini gölgeler ve özlemle anmaya sebep olur. Bu da sergilenen görüş ile Şensoy ‘un eleştirme şekli arasında belirgin bir hataya düşülmesine neden olur.

Dünün Yerileni Bugün Kahramanı ‘Süleyman Demirel’:

Oyun içinde eskiden eleştirisi yapılan hükümetlerin simgesi olarak Süleyman Demirel ön plana çıkmaktadır. Aslında Şensoy’un bir zamanlar eleştirdiği bu politikacıya tavrı değişmemiştir. Ancak gidene kötü iktidar olarak onu şimdi aradığını belirtirken, olumlamadığı bu eski iktidarı, istemeden onaylar duruma geçmektedir. Oyun boyu Süleyman Demirel iktidardakiler tarafından çekinilen bir isim olarak resmedilir. Üstelik bir önceki iktidarın bir sonrakinin sebebi olduğu açık edilemez. Tersine geçmiş iktidarlar olumlanmış olur. Olumsuzlanan iktidarların değişmesine rağmen durumun daha da kötüleştiğinin gösterilmesi seyirciyi çıkışsızlığa iter. Çünkü bireyler bilinçlene de “gelen gidene aratacağından” eylemsiz kalacakları gösterilmiş olur.

Oyun boyu yazarın tespiti olan ‘gelen gidene aratır’ savı herhangi bir gerekçeyle desteklenmez. Sadece yazarın öznel fikridir. Bir gerçeklik olarak sunulur ve iki eksen kahraman ağzından doğrudan olarak gösterilir.

Süleyman Demirel üzerinden yapılan ironi de eleştiriyi görünmezleştirmektedir. Bu anlatım tarzını pekiştirmek için siyasetin renkli isimlerinden Süleyman Demirel de 2019 yılına taşınmıştır. İroni yapılarak Süleyman Demirel ismi oyun içinde eleştirilmeden sevimlileştirilmiştir. Bu durum Ayşegül Yüksel'in sahneden adlı oyun eleştirisinde açıkça görülmektedir.

(...) Şensoy Devekuşu Kabare'nin ilk oyunun 'Vatan Kurtaran Şaban'da (1967) kültür politikası ile taşlanan Aydın Engin'in de aynı dönemde sahnelenen 'Devri-i Süleyman' oyunuyla eleştirdiği zamanın 'genç başbakanı' Demirel'in 50 yıl sonra da 'kabare oyunu' kapsamında değerlendirildiği görülüyor. (Böylece Demirel'in demokrasi tarihimizin en sürekli ve en renkli kişisi olduğunun altı çiziliyor. Ne ki bu kez ironik (tersinleyici) bir yaklaşım söz konusu. 1960'lı yılların ikinci yarısında iktidar temsilcisi olarak eleştirilen Demirel '2019' oyununun muhalif kişisi olarak gündemde. 'Cüppe' ve 'takke'den oluşan 'yasal harici kıyafet'i giymek için hiç sokağa çıkmayan basın toplantılarını evinde sırtında pijamasıyla yapan Demirel, 2019'daki iktidar sahiplerinin fena halde canını sıkmaktadır. (Yüksel, 2009)

Ancak Yüksel'in bahsettiği ironik yaklaşım oyunda verilmemiştir. Süleyman Demirel'in eleştirilen bir başbakandan, muhalif oyun kişisine dönüştüğüne dair süreç ortaya konmadığından, Süleyman Demirel üzerinden verilmek istenen eleştiri açığa çıkamamıştır. Başbakan ve yardımcısının ekonominin kötü gitmesinden, ayaklanan halktan ve daha birçok sorundan daha fazla Süleyman Demirel'den çekinmesi ve onun öleceği güne dair beklentileri ise durumu gülünçleştirmiş, anlatılmak istenen eleştirinin eksenini ana çıkış noktasından uzaklaştırıp, Demirel üzerinden yapılan bu güldürüye kaydırmıştır.

BAŞBAKAN: N'olucak bu Süleyman Demirel sorunu?

YARD: Efendim artık evinden dışarı çıkmıyor. Kimseye bir zararı yok.

BAŞBAKAN: Nasıl zararı yok? Evinden çıkmaması İslami Kılık Kıyafet Yasası'nı protesto etmek için. Evinde televizyoncuları kabul ediyor, pijamayla çıkıyor karşılama... "biz evden çıkmıyorsak, bi bildiğimiz var!" diye geriniyor ekranda... Bu durum ülkede kaos yaratıyor..."Bana artık kimse sarık cüppe giydiremez!" diye beyanatları var...

YARD: Efendim kendisi eski bir cumhurbaşkanıdır... Dediklerini hoşgörülle karşılamak daha doğru olur düşüncesindeyim... Zaten kendisi 95 yaşını idrak etti. Sanırım yakında(eliyle gidici işareti yapar)

BAŞBAKAN: Yok yok, ölmez o! o kaç tane başbakan gömdü biliyor musun sen? Seni de beni de gömer... (Şensoy, 2008: 15)

Metnin Kuruluş Biçimi :

2019'da *Şahları da Vurular* gibi üç anlatım izleği üzerinden gerçekleştirilmiştir. İlk izlekte Mustafa ve Kemal'in yeraltında yaşadıkları, kaçışları, yakalanışları, hapse atılışları ve yargılanıp asılmaları konu edilir. İkinci izlekte ise Başbakan ve yardımcısının iktidarın ülkeyi taşıdığı yer ve iktidarın sorunlara bakış açısı, ülkenin durumuna dair izledikleri politika gösterilir. Üçüncü izlekte, siyasal ve toplumsal durumun, halk tarafından günlük yaşamda nasıl gerçekleştiğini resmeden sahneler vardır.

Birinci izlekte Mustafa ve Kemal'in hikâyesi vardır. Bir eylem gelişimi içinde onların darağacında biten öyküsü anlatılır. Kemal ve Mustafa, günün zorunlu kılınan koşullarına tahammül edemeyerek, yeterli erzak ve yaşamlarını sürdürecektir malzemeyi alıp, evlerinin bodrumunda kendilerine kurtarılmış bir bölge oluşturmuşlardır. Bu tipler anti kahramandırlar, neredeyse bir kişinin kafa sesi gibi hareket etmektedirler. Düzene karşı olsalar da değiştirmek için bir şey yapma yanlısı değildirler. Dışarıda olup bitenlere eleştiri yapmakla vakit geçirirler. Bir yandan bilgisayarları ile bu örgütlerden sürekli güncel haberler alırlarken ve bir yandan da dışarıdaki gelişmeleri televizyonla takip etmektedirler.

Birbirlerinden fazlaca farkları yoktur. İsimlerinin de yazarın oyun boyunca olumladığı Kemalist görüşe uygun olarak seçilmesi bir anlatım biçiminin ürünüdür. Oyundaki İslami iktidara karşı muhaliftirler. Birinci perde boyunca toplumun korkan ve korktuğu için hareket edemeyen, vicdanı ve korkuları arasında kalan bölümüdürler. Mustafa oyunun ikinci perdesinde Kemal'i dışarı çıkmaya ikna eder. İkisi de halktan tiplerdir, Karagöz ve Kavuklu gibi halkı temsil ederler. Ancak ikinci perde başında edilgen bir tutum sergileyen kahramanlarımızın kararlarını değiştirerek dışarı çıkışı, herhangi bir nedene dayandırılmadan, aniden karşılaşılan bir durumdur. Zoraki bir kurguyla direnişe katılmayı seçerler. Dışarı çıkmalarına neden olacak bir eylem gerçekleşmemiştir. Dolayısıyla yukarıya çıkıp direnişe katılmaları bir değişimin sonucu değildir. Onların bu ani kararlar devrimcilere katılmak için Samsun'a yola çıkmaları, seyircinin, düşünsel bir eylemden ziyade, heyecan ve eğlence ile takip edilen bir maceraya kendisini kaptırmasına sebep olur. Gidilen yer Atatürk'ün kurtuluş savaşını başlattığı yer olarak bilinen Samsun'dur. Buradan Kemalist görüşe bir gönderme daha yapılır.

Oyunun ikincil tipleri ise Başbakan ve Başbakan yardımcısıdır. Onlar da var olan iktidarı temsil ederler. Baskıcı, çıkarıcı ve kurnaz olarak resmedilirler. Başbakan yardımcısı ve başbakanın diyaloglarında ülkenin yönetim şekli, ekonomik koşulları, dışa güdümlü yapısı açık edilmek istenir. Ancak bu sahneler özelleştirme, Amerika'ya bağımlılık gibi gündelik hayatta da sıkça kullanılan alışlagelmiş temalar üzerinden verilmektedir. Bir süre sonra yeni bir önerme getirmediğinden kendilerini tekrar ederler.

Bütün bir perde boyunca, oyunun birinci izleğindeki Mustafa ve Kemal'in sahneleri ve ikinci izlekteki Başbakan'la yardımcısının sahneleri takip eder. Bu iki izlekteki karşıt tipler birbiriyle karşılaşmazlar. Bu sahnelerin birbiri ardına gelmesiyle sahnesel olarak bir karşıtlık kurulur.

Üçüncü izlekte bulunan, oyunda günlük hayatlarından bir kesit gördüğümüz yan tiplerin bulunduğu sahneler ise mevcut birinci ve ikinci izleğin aralarında yer almaktadır. Tıpkı ortaoyununda bulunan tipler gibi karşıtlığı, iletişimsizliği ve oyunun iletisinde bulunan ülkenin geldiği durumu göstermek üzere bulunmaktadır. Oyundaki tüm karakterler, geleneksel halk tiyatrosunda olduğu gibi iktidardakiler, onların ortakları ve karşısındakiler olarak kesin çizgilerle ayrılmıştır.

Bürokratik engeller çıkararak, kendisine gelenleri bezdiren bilgisayar başındaki yeni rejim yanlısı başı bağı bağınaz kadın muhtar, dizi çekimi sırasında yer alan denetleme görevini üstlenen sansürcü Edibe, içki içen vatandaşları tutuklayan Din Zabıtası, günün koşullarına ayak uyduran çıkarıcı Zülfikar baskıcı iktidarın temsilcileridir. Karşılarında ise halktan insanlar vardır. Bu sahneler aracılığı ile rejim göz önüne getirilmiş hem de sistemdeki tıkanıklık sergilenip, değiştiğini gördüğümüz gündelik yaşam vurgulanmak istenmiştir. Eğitim ve kılık kıyafet konusu üzerinden düzenlenen "Saçınızın Telinin Ucu Görülüyor" sahnesinde çocuğunu okula yazdırmak isteyen Nur ve kızı muhtara gelirler. Saçlarının ucunun açık olmasıyla düzen karşıtı oldukları belli edilir. Çünkü metne göre, başı açık olmak demokratlığı simgelemektedir. Bağınaz kadın muhtarın Nur'un saçından rahatsızlık

duyması ile bir tartışma başlar. Nur kızına eğitimi evde kendisinin verebileceğini söyler, belgelerini almadan giderler.

Oyun içinde oyun olarak düzenlenen “Muhittin ile Saadet” sahnesinde ise denetçi Edibe yasak ve dayatma ile bir aşk sahnesinin oynanmasına mani olur, burada altı çizilen tema ise sansür yapan yasakçı ve baskıcı düşünce tarzıdır. “Müslü Kola” sahnesinde ise Din Zabıtası gizlice içki içen Zülküf ve Tonguç’u yakalayıp tutuklar. “Kuma ve Kumkuma” sahnesinde ise çok eşlilik söz konusu edilmektedir. “Cevap Soruda Saklı” sahnesinde ise karşıt fikirde olan halk kitlesinin algılama seviyesi ve dünya görüşleri, yazarın bakış açısından alaycı bir tasvir ile gösterilir. Bu sahnede yazar kendi eleştirdiği görüşün taraflarının açıkça aptal olduğunu betimlemektedir. Bütün bu sahneler, ılımlı İslam hükümetlerinin iktidara geldiğinde yapacağı düşünülen klişeler üzerinden anlatılmıştır. Üstelik seyircinin bu klişelerin ışığında sahnenin başından sonucunu tahmin etmesi hiç de güç olmayacaktır. Bildik söylemler, kaba saba sözler, açık saçıklık, ironi ve mecaz yoluyla yapılan esprilerle oluşturulan ‘eğlenceli’ skeçlerdir.

Ayrıca bütün bu sahnelerde yazarın iletisini veren tipler ve eleştirdiği durumu simgeleyen tipler çatışma halindedir. İslami devleti olumlayan ve bunun karşısında Kemalist görüşe sahip tipler ekseninde biçimlenen bu iki kutupluluk, bu tiplerin konuşmaları, karşı karşıya getirilmeleriyle seyirciye gösterilmektedir.

Yapı tıpkı *Şahları da Vurular* oyununda olduğu gibi esnek ve episodiktir. *Şahları Da Vurular*’dan farklı olarak, oyunda ülkenin içinde olduğu, yeni ortaya çıkan ve eskiden beri devam eden siyasal gelişmeler, perde başlarında ve sonlarında reklam ve haberlerle barkovizyonda gösterilir. İşaret edilen sadece ülke içi durumlar değildir, “ülkedeki ve ılımlı İslam’a endekslenmiş dünyadaki ‘genel ahval’de.” Gösterilir. (Yüksel, 2009) Amerika’ya yönelik eleştiriler, İslam ülkelerine yapılan göndermeler, dış ilişkiler gibi konular haberlerden takip edilir. Oyunun sonunda Amerika’da kurulan ılımlı İslam hükümeti haberi verilir. Ülkemizdeki hükümetin bir benzeri 2029’da Amerika’da kurulmuştur. Dolayısıyla gelecekte ülkemizi yöneteceği öngörülen bu İslam hükümetinin mimarı olarak da Amerika işaret edilmektedir.

Bunun cezası olarak da eyaletlerdeki ayaklanmalar sonucu Amerika bölünür. Ancak eyaletlerdeki ayaklanma bir eleştiri olmaktan ziyade, güldürü amaçlı bir temennidir. Oyundaki eleştiriden iktidarın Amerika ile ilintisi sadece bu son haberde gösterilir. Bu iddia oyunun genelinde dayanaksız kalmaktadır.

Yazarın bir ülkedeki gidişatı, orada ılımlı İslam hükümeti kuran hacı başkanlar ve başbakanlar vasıtasıyla göstermesi, karşıtlar içeren anlatımın bir sonucudur. Eleştirisini yaparken iktidarların icraatlarından ziyade, yönetim biçimleriyle uğraşmayı tercih eder. Oyunda Amerika'nın başına gelen kötü durum da yine İslam devleti kurulmasıdır. İslami bir hükümet Amerika'nın cezası olmuştur.

Oyunda şarkı kullanımı sadece başta ve sondadır ve *Şahları da Vururlar* oyununa nispetle azalmıştır. Ancak oyunun açılış şarkısı *Şahları da Vururlar'a* gönderme yapmak maksadı ile aynı yapıdadır. Çarşaf giymiş kaşık çalan kadınlar ve zil çalan erkekler ile *Şahları Da Vururlar* oyununa paralellik göstermektedir. İlk şarkı "Türkiye beş vakit namazda" diyerek fantezi ile kurgulanan bu geleceğin Türkiye'sini tanımlar. AKP hükümetinden sonra gelecek olan hükümetin şekillendirdiği bir dünya resmedilir. Oyunun sonundaki final şarkısı ise oyunun ana ilertisinin seyirciye aktarılmasını sağlar. Bu şarkı sırasında yabancılaştırma etmeni olarak bir balerin dans etmektedir.

Din güzel bir şiiirdir
Tanrı birey arasında
Çok özel bir görüşme
Din güzel bir masaldır
Aracılar barındırmaz
Tefeciler barındırmaz (Şensoy, 2008: 68)

Bu şarkılar yazarın görüşünü destekleyen yapıdadırlar. Epik tiyatrunun yabancılaştırma amacı güden şarkılarından farklı olarak durum göstermek, ya da öneri sunmak için kullanılırlar. Final şarkısı güldürü öğeleri de içermediğinden didaktik bir yapıya bürünerek, yazarın mesajını vermeye soyunur. Bu da seyirciyi yeni bir anlam üretmeye değil yazarın anlatmak istediği söylemi göstermeye, kabul ettirmeye dayalı bir kullanımdır.

Dil, *Şahları da Vururlar* da olduğu gibi başlı başına bir öge olmasa da, Şensoy'un alışıla gelmiş söz oyunları, yanlış anlamalar, dilin bozulup yeniden inşası, cinaslar ve kafiyeleri içinde bulundurmaktadır. Oyunun açılışındaki "Türkiye Beş Vakit Namazda" şarkısında, bu ögelerin yaygın olarak kullanıldığını görülmektedir.

(...)
Uzayda fingatıyor insanoğlu
Amerika bayrak dikmiş Mars'a
Ayda giderek pahalıyor arsa
Ayda Aksel dört dönüm almış.
(...)
kene kene
Gene kene
Ergenekon
Geçenekon
Çok geç genekon (Şensoy: 2008: 3-4)

Ancak bu oyunda Ferhan Şensoy'un cinaslı, ironili, mecazlı anlatımının, oyunun birinci düzlemindeki Mustafa ve Kemal'in sahnelerinde azaldığı görülmektedir. "*Şensoy'un bu çalışmasında espri yağmurlarını ve kendisine özgü sözcük oyunlarını bir oranda seyrelttiği görülmüyor.*" (Yüksel, 2009) Bu sahnelerde sözcük oyunlarının yerini yer yer iletinin doğrudan seyirciye verildiği didaktik replikler almıştır. Dolayısıyla *Şahları da Vururlar*'ın en canlı ve öne çıkan ögesi olan dil güldürüsü 2019'da azalmıştır.

MUSTAFA: Cumhuriyet kapatıldı
KEMAL: Yok ya? Niye?
MUSTAFA: Laiklik ve Atatürk ilkelerinin odak noktası olmaktan. (Şensoy, 2008: 24)

Kadın ve erkeklerin çarşafarla oyunu açması, bir adamın iki eşinin üstüne çocuk yaşta biriyle üçüncü evliliğini yapması, argo ve küfürlü sözler grotesk ögelerden bazılarıdır.

Oyun bozma ve oyun oynandığının vurgulaması da yine bu oyunda kullanılan ögelerdendir. Ferhan Şensoy "Suçumuz Atatürkçü Olmak" sahnesinde, oyunu keserek yıllardır beraber oynadığı Ali Çatalbaş'a kendi fikrini söylemektedir. Oyunun başından beri, belli görüşlerin temsilcisi olan tiplerin söylediklerini, bu

tipleri oynayan gerçek oyuncuların da söylemesinin amacı, bu söylemlerin, hem temsil hem de gerçek gündelik yaşam üzerinden onay görmesini pekiştirmektir. Burada oyuncular, kendileri olarak iletinin sözcülüğüne soyunmaktadır. Bu söylemlerin, bizzat Ferhan Şensoy tarafından dile getirilmesinin amacı, seyircinin bu söylemlere ortak edilmek istenmesidir.

KEMAL: (...)Ama ilerde bir gün Türkiye aydınlık ve güzel günler yaşayacak biliyorum

MUSTAFA: Nerden biliyorsun?

KEMAL: Öyle olması gerekiyor... Yoksa çok hüznü ve umutsuz bitiyor oyun...(oyunun dışında karşısındaki oyuncuya söyler) Bunu yazar olarak söylüyorum Ali! (ışıkçıya) Söndür Hüseyin! (Şensoy, 2008: 57)

Ferhan Şensoy bu oyunda dekoru Mustafa ile Kemal'in yaşadığı mekân üzerinden, simgesel bir anlatımla tasarlamıştır. Dekordaki en önemli detay yazarın sahnenin sağ tarafında kullandığı, Mustafa Kemal Atatürk resmi. Resim Kemalist ideolojiye karşıt düşüncenin ve halktan insanların sahnelerinde gizlenir. Resim, sadece gözleri açıkta kalacak şekilde örtülür. Mustafa ve Kemal'in sahnelerinde ise açılması sayesinde, Atatürk'ün de oyunu ve seyirciyi seyrettiği ima edilmektedir. Ana iletinin altının çizilmesi, bizzat ideolojinin sahibinin sahneye getirilmesiyle gerçekleşir. Seyircinin imgeleminde resmin hem onları hem olup bitenleri seyreden bir üst göz konumuna gelmesi sağlanmıştır. Bunun da ana nedeni, oyunun söyleminin, Kemalist dünya görüşü ile İslamcı görüşün çatışması arasında şekillendirilmesidir. Yazar ülkenin bulunduğu radikal İslamla yönetilen devletin karşısına Atatürkçülüğü koyarak, seyirciyi bu noktaya yönlendirmektedir. Kurduğu bu ikili karşıtlık sisteminde izleyiciye üçüncü bir varoluş, düşünüş biçimi bırakmamaktadır. Yazar çıkış yolunu laiklik olarak işaret etmiştir. Toplumun edilgenliğini eleştirirken, kendisi de aynı hataya düşerek izleyicisine takip edeceği yolu, olabilecek durumları üst bir bakış açısıyla göstererek, onu edilgen bir duruma indirgemıştır. Baskı yoluyla, İslami bir hayatı dayatan otoriteden çok da farklı olmayan bir tutumla seyirciyle ilişki kurmuştur; kendi görüşünü dayatmaktadır. Üstelik sahip olduğu bu görüşü çok bilindik klişeler üzerinden göstermektedir. İlerici ve modern olmayı rakı içmek, bale yapmak, başı açık olmak, baskıcı ve dinci düşüncüyü ise çarşaf giymek, baş bağlamak, üçüncü evlilik yapmak, içki yasağı gibi akla ilk gelen temalar üzerinden değerlendirmektedir.

Laik Ataerkiden İslamik Ataerkiye:

Yazar kadınlara dair sorunları ortaya koymak isterken, aslında süregelen ataerkil bakış açısını da devam ettirmektedir. Çünkü yazar bu görüşüne dair iletisini aktarırken, kadınların başlarının bağlanması, çokeşlilik gibi temalar kullanarak ataerkil düşünce tarzını devam ettirmekte, eleştirilen konular kadınların ikincilleşmesi üzerinden verilmektedir. Günümüz koşullarında herhangi bakış açısı içerisinde de var olan bu düşünce tarzı, sadece bildik temalar üzerinden eleştiri getirirken, kadınların gündelik hayatta işte, evde, sosyal yapı içerisinde karşılaştığı daha örtülü sorunlar görmezden gelinmektedir. Tesettürde olmasa da işyerinde gerek konum gerek ücret konusunda ezilen, halen dayak yiyen, evde emeği görünmeyen, cinsel yaşantıları üzerinden ahlak bekçiliği yapılan kadınların, ataerkil sistem içindeki sorunları devam etmektedir. Üstelik tüm bu sorunların ve ideolojik söylemlerin, geçmişimiz ve günümüzde geçerliliğini koruduğu görünmezleştirilmekte, tüm suç şeriat sisteminin getirdiği koşullara atılmaktadır. Bu şeriat düzeni kalkınca sorunların biteceği, olumsuz koşulların şeriatla ilişkilendirilmesiyle, laik düzende sorun kalmayacağı kodlanmakta, bu da süregelen ataerkil düşüncenin kendini tekrar etmesine neden olmaktadır.

Oyunda bu sisteme karşı çıkan kendi başının kapanmasından şikâyetçi kadın, sisteme dair eleştirisini annelik klişesi üzerinden, kızını savunmak maksadıyla yapmaktadır. “Kuma ve Kumkuma” sahnesinde ise çokeşliliği ya da bu anlamda kadının toplumdaki konumunu eleştirmekten ziyade, kumaların birbirleriyle olan rekabetleri ön plana çıkmaktadır. Kuma ve Kumkuma kavgacı, kıskanç, erkeğine kendini beğendirmek isteyen kadınlardır. Birbirleriyle kavga ederlerken, aniden gelen üçüncü eşe karşı, çıkarları doğrultusunda birleşirler. Bu sahnede kadınların durumuna yönelik eleştiriden çok kavga, laf yetiştirme, söz komedisi, kavganın yavaşlatılmış film karesi gibi stilize oynanması nedeniyle de hareket güldürüsü öne çıkmaktadır. Film çekiminin yapıldığı sahnede, sahnenin çekilememesinin nedeni Muhittin ve Saadet’in el ele tutuşmasıdır. Yasak tanımı, kadın mahremi üzerinden yapılmaktadır. Zülfikar ve Türkan’ın sahnesinde ise Türkan hangi partiye oy vereceği konusunda kendinin belirleyici olduğunu söylese de, onun bu cesaretinin eşinden yediği dayağa alışması sonucu elde ettiği bir cesaret olduğu görülmektedir.

Sistemin etkilediği kişilerin düşünce tarzını ortaya koymak üzere oyuna eklenmiş, yine bu sahnede görülen pek de zeki olmayan Zekiye’de bir kız olarak resmedilmiştir. Sahne boyunca aptallığı üzerinden konuşulan karakter bir kadındır. Çünkü bu sistem içindeki erkekler oyun boyunca çıkarıcı ve ikiyüzlü bile olsalar, aptal olarak resmedilmemişlerdir. Klişeler üzerinden ele alınan bu sorunlar Türkiye’nin birçok yerinde, değişen birçok farklı iktidara rağmen rastlanan sorunlar olmuştur. Üstelik yazarın birebir savunduğu ideolojinin kurucusu, savunucusu CHP iktidarı zamanında bile rastlanabilen sorunlardır. Serpil Üşür Sancar’ın da “Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi” adlı makalesinde belirttiği gibi batıyla eril olan değerler özdeşleşirken, batıdan farklı olan “*dışıl olan*”dır. (Sancar, 2004). İlericilik ve Batılılaşma erkeklerin iş dünyası, yani ev dışındaki günlük hayat üzerinden yapılır. Kadına ait alan ve aile içi yaşantı ise ahlak normlarına, gelenek ve göreneklerine bağlı kalmaktır; bu da Doğululuk olarak tanımlanır. Ev içi hayata yani kadına yönelen eleştiri sadece başını kapamak, üç eş almamış gibi gösterilir. Bu durumlar ortadan kalkınca, kadına dair tüm sorunlar çözülmüş gibi görülmektedir.

Bu ideolojiyle bağlantılı olarak, Şensoy oyununda kadınları sadece bir gösterge aracı olarak kullanmıştır. Sancar’ın belirttiği gibi “*kültürün sembolleri olan kadınlar konuşamaz, kendi sorunları adına savaşamaz, sadece gösterirler, kendi adlarına bir özne değildirler.*” (Sancar, 2004) Yazarın 2019 oyununda kadını konumlandırışı da yine bu ideolojiye uygundur. Kadınların bu oyundaki sorunu başlarını bağlamaları veya bağlamamaları, erkeklerin tek eşli olup olmamaları üzerinden tartışılır. Sadece gösteren olarak kullanılan kadın, yazarın eleştirel bakış açısının sözcüsü değil, gösterme aracıdır.

Cezasını Bulan Emperyalist:

Oyunun finalinde, 10 yıl sonrasında bu hükümetin değiştiği, aynı illetin bu kez azmettirici olarak görülen Amerika’da gerçekleştiği görülmektedir. Yazar, anlatmak istediği ideal Türkiye’yi tanımlarken, yine bildik klişeler üzerinden hareket etmektedir. Sonuçta olumlanan 2029’daki Türkiye’de ise ilericilik, aya astronot

göndermek, futbolda Avrupa şampiyonu olmak, Cumhuriyet bayramı kutlamaları gibi popüler kültürün yinelenen kavramları üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır. Bu görüşler oyunun final şarkısından hemen önceki son haberlerinde yer alır.

BAŞI AÇIK SUNUCU: (...) bugün 29 Ekim 2029, Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşunun 106. Yıldönümü tüm yurttta coşkuyla karşılanırken, Anadolu'nun değişik kentlerinden Ankara'ya gelen milyonlarca yurtttaş Anıtkabire akın etti.(...) Dün gece final maçında Chelsea'yi yenerek Avrupa şampiyonu olan Trabzonspor'un başarısı tüm Karadeniz'de büyük sevinç yarattı. İlk Türk astronotları Ahmet Ayyıldız ve Kemal Dumlupınar Mars yüzeyindeki başarılı yürüyüşlerini tamamladıktan sonra dünyamıza geri döndüler. (Şensoy, 2008: 66)

Her şeyin düzeldiğini göstermek amacıyla yazılan bu haber bülteninde Anıtkabir'in ziyaret edilmesi, futbolda kaydedilen bir şampiyonluk gibi bildik temalar üzerinden modernlik tanımlanmaktadır. Olması gerekenlerin anlatıldığı bu episodda modernleşme ve ideal olarak çizilen bu tablonun, bu denli biçimsel ve içi boş biçimde tasarlanmış olması, seyirciye aslında ne olması gerektiğini düşündürmekten çok uzaktadır. Sadece gülme amaçlı fantastik esprilere indirgenmiş bir anlatım söz konusudur.

Anlatılmak istenen ileti ve yapılan göndermeler zaman zaman didaktik ve açıkça bir fikri savunan repliklerle ifade edilmiştir. Oyun zaman zaman ajitasyon yaratacak kadar slogan ifadeler içermektedir. Bu türde ifadeler daha çok Mustafa ve Kemal'in sahnelerinde karşımıza çıkmaktadır.

KEMAL: Boşver. Neyi hesaplayacaksın? Demek ki bizim hayatımız bu kadarmış Mustafa... İnteresan... Hayatta çok saçma ölümler var; trafik kazası, uçak kazası, yolda yürürken önünden geçtiğin çöp kutusunda bomba patlaması, Fener'in galibiyetini kutlayan magandanın serseri kurşununun dönüp dolaşıp seni bulması... Bunlar anlamsız ölümler. Atatürkçüyüz diye asılacaksak bu çok anlamlı bir ölüm.
(...)
KEMAL: Hayır. Asabilirsiniz. Ama Mustafa'yı asarak Kemal'i asarak Mustafa Kemal'i yok edemezsiniz." (Şensoy, 2008: 57, 65)

İktidara yapılan eleştirinin kaynağı, dünyasal işlerine şeriatçı çözümler getirmesi, laikliğin ortadan kalkmış olması ile sınırlı kalmıştır. Var olan çözüm önerisi sahnede Atatürk resminin önünde söylenen laikliği işaret eden final

şarkısında açıkça verilmektedir. Yazar radikal İslamın karşısına seçenek olarak Kemalist bir Türkiye, laiklik öğelerini koymuştur.

Oyunun içerisinde var olan söylemlerin tarihsel sürecini açılırsak yazarın kurmuş olduğu karşıtlığı düşünce sistemi içinde tanımlamış oluruz. Emre Kongar'ın *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı* adlı kitabında Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu yıllardaki durumu şöyle tanımlanmaktadır.

(...)Türkiye Batı'nın birkaç yüzyılda geçirdiği kapitalist devrimin aşamalarını altı ok ile belirlenen ilkeler çerçevesinde bir an önce aşmak istiyordu. Bu ilkeler, Batı'nın ulaştığı kapitalist toplum aşamasına bir an önce varmak için akıllıca saptanmış olan kısa yollardı. (Kongar, 1993: 27)

Bu dönemi *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* adlı kitabında ³Eric Jan Zürcher Takrir-i sükûn kanununun ilanıyla birlikte otoriter tek parti dönemini anlatırken var olan yolsuzluklardan, kişi özgürlüklerinin olmadığından bahseder. Üstelik ekonomik bunalım yüzünden halk yoksulluk çekmektedir. 2019 oyununda geleceğin din devletinde de bu tip sorunlar bulunmaktadır.

Birbirinin karşısında görünen ideolojilerin işleyiş biçimlerinin benzerliği dikkat çekicidir. Ancak 2019'da bu ideolojilerden birinin yanlışlığını ortaya koyarken, diğerinin de aynı yöntemleri kullandığını görmezden gelmesi, iletiyi bir kısırdöngünün üçüne sokmaktadır. Din devletinin kendi doğrularını kabul ettirmesi

³ Zürcher, Erik Jan,(1995) *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, Yasemin Saner Gönen (çev), İstanbul: İletişim, sayfa: 257.258.259.260.261,263“*Takrir-i sükûn kanununun Mart 1925'te ilanından itibaren Türkiye'nin yönetim biçimi, bir otoriter tek parti yönetimiydi.(...).Cumhuriyet halk fırkası her bakımdan bir iktidar tekeli kurdu ve 1931 deki parti kongresinde Türkiye'nin siyasal sistemi tek parti sistemi olarak resmen ilan edildi.(...)1930'daki "itaatkâr" bir muhalefet partisi denemesi bir yana bırakılırsa ikinci dünya savaşı sonrasına kadar Türkiye de hiçbir yasal muhalefet topluluğu faaliyette yoktu. (...)1925 sonrasında yerleşen tekparça (monolitik) siyasal sistem, lider takımı içerisinde çekişen fikirlerin serbest ve açık şekilde tartışılmasına çok az, halkın toplumsal hoşnutsuzluğu ifade etmesine ise hiç olanak vermemektedir. Aynı zamanda Cumhuriyet halk fırkasının ve bölgesel ve yerel temsilcilerinin otoriter tavırları, buna eşlik eden kayırmacılık ve yolsuzluklar, kişi özgürlüklerinin yokluğu ve de hükümetin reform politikaları yaygın bir öfkeye neden olmaktadır.(...)Diğer ülkeler gibi Türkiye yi de çok kötü sarsan dünya ekonomi bunalımı daha da artmıştı. (...)Hem basın hem eğitim kurumları Kemalist ideolojiyi yaymaya seferber edildi. Bunun doğurmuş olduğu boğucu siyasal ve entelektüel hava, geleneksel tarih yazıcılığında çok defa görmemezlikten gelinmiş olup gereken ilginin verilmesini beklemektedir. Bununla beraber şurası da belirtilmelidir ki, Kemalist önderler çok kişiye – çoğunlukla yazarlara, öğretmenlere, doktorlara ve diğer serbest meslek sahiplerine ve öğrencilere kendi modern, laik, bağımsız bir Türkiye tasavvurunu aşıladılar.”*

öteki olduğu için onaylanmazken, karşıt ideolojinin doğruları metin içinde meşrulaştırılmıştır.

Bu noktada cumhuriyet ideolojilerini açıklamak daha doğru olacaktır. Meltem Ahıska'nın garbiyatçı fantezi kuramının temelinde seçkinlerin söyleminde tanımlanan "*halk'taki temel 'eksikliği' tespit etmek bunu doldurmak arzusu*"dur. (Ahıska, 2005: 87) Batı'nın gözünden bakarak kendinde olan yanlışları düzeltmek, bir yandan da ondan farklı olmaktır. Türklük Meltem Ahıska'nın da belirttiği gibi "Batı'nın bizi nasıl gördüğünü düşündüğümüzdür" Batı'ya benzemek ama ondan farklı olmak, kendi içinde ikilikleri taşıyan bir düşünce sisteminin ürünüdür. Şensoy da eleştirdiği radikal şeriat ya da bugünün İslam devletini kendi gözünden, karşısına koyduğu karşıt Kemalist ideolojiyi de bu kendi öznel görüşlerinin ürünü olan fantezi üzerinden tanımlamıştır.

Yazarın mevcut sorunlara bildik ve kendini tekrarlayan klişeler üzerinden karşıtlıklar kurması, bilinenden farklı bir bakış açısı getirememektedir. Seyirci kemikleşmiş, taraf olmuş bir görüşün karşısına yine başka kemikleşmiş bir ideolojinin konulmasıyla taraf olmaya sürüklenmiştir. Bütün oyun bu kutuplaşmanın üzerine kurulmaktadır. Yazarın algısında olan 'öteki görüş ve biz' karşıtlığı, seyircinin başka bir türlü yorumlama biçimine yönelmesine set çekmiştir. Burada yazar halk tiyatrosunun biçimsel öğelerini kullanmıştır. Halk tiyatrosu iktidara doğrudan eleştiri getirmeyip, yüzeysel iğnelemelerle geçiştirir. Ancak 2019 oyununun eleştirisi, ilerde var olacağı oyun tarafından söylenen farazi hükümet üzerinden resmedilmiştir. Çözüm önerisi olarak da metnin olumladığı başka bir dünya görüşü onun karşısına konulmuştur. Cumhuriyet ideolojisinin devamı olan bu Kemalist görüş, oyunun ana iskeletini oluşturmuştur. Oyunda sorunları ortaya koyma amaçlı kullanılan, bale yapan modern genç kız ile başı kapalı yobaz kadın, tek eşlilik- çok eşlilik, içki içmek ya da içki içmenin yasaklanması, laiklik-şeriat devleti gibi karşıtlıklar içeren politikacıların dillerine pelesenk ettiği imgeler, birbirinin karşısına konularak verilmiştir. Bunların kullanılış şekli biçimseldir. Alışıldık kalıplar kırılmak yerine, onlar üzerinden bir anlatım yapılmaktadır. Bu sebepten iletinin seyirciyi getirdiği yerde de bildik söylemlerin, düşünce biçimlerinin tekrarı yapılmaktadır.

“Sanatın amacı da ideolojinin “görünmez kıldığını” aydınlatmak, göstermektir. Sanat, bu bağlamda artık toplumu yansıtan bir ayna değil, ideolojiyi temizleyen yeni bir tür bilgi üretimidir.” (Özsoysal, 2002: 10) 2019 oyunu var olan ideolojilerin görünmez kılındığını açık eden bir biçim yerine, mevcut söylemlerin ısıtılıp yeniden ortaya konulduğu bir anlatım tarzı ile biçimlenmiştir. Arada başka bir varoluş, düşünüş biçimi görülememektedir. Yazar oyunda aktardığı ve olumladığı cumhuriyet ideolojileri ve Kemalist bakış açısı doğrultusunda diğer görüşleri tanımlamış, söylemi doğrultusunda bir başka ideolojiyi ötekileştirmiştir.

2.3 Olmayan Ülkenin Keriz Krizi*⁴: *Kökü Bitti Zıkkım Zulada*

Yazarın 2001 yılında yazmış olduğu *Kökü Bitti Zıkkım Zulada* Türkiye’de 2000 yılının Kasım ayında patlak vermiş krizi, IMF ile olan ilişkileri, ekonomideki dalgalanmaları ve doların yükselmesi gibi konuları ele aldığı ve hükümetin politikalarını eleştirdiği oyundur. Oyun Şensoy’un kurguladığı Takımsal Takım Adalar Cumhuriyeti’nde geçmektedir. Şensoy’un fantezisinin kurgulandığı oyunda amaç, Takımsal Takım Adalar Cumhuriyeti’nde olan ekonomik kriz üzerinden Türkiye’nin kriz gündemine göndermelerle eleştiri yapılıdır. Geleneksel halk tiyatrosunun fantezi ögesinin ekseni olarak gösterilen yer, tamamen yazarın tasarladığı var olmayan bir ülkedir. Tüm göndermeler taşlamalar ve eleştiriler bu var olmayan masalsi ülke üzerinden yapılmıştır.

Bu var olmayan ülkede tıpkı o dönemin Türkiye’sinde olduğu gibi ekonomik bir kriz vardır. Üstelik bu ülkede işler Türkiye’de olduğundan daha ileri boyuttadır. Milletvekilleri dışında kimse maaş alamaz, dolar sürekli yükselmektedir. Sokak çocukları bir isyan başlatır. Halk açtır, yağmalamalar başlamıştır. Böyle bir dönemde kimse cumhurbaşkanı olmak istemez. Bulunan son cumhurbaşkanı da istifa etmiştir. Bunun üzerine sadece kendi çıkarlarını düşünen Başbakan halktan birinin cumhurbaşkanı olmasına karar verir. Sade vatandaş Şeznok böylelikle bir gecede cumhurbaşkanı olur. Oyun boyunca onun cumhurbaşkanlığı köşkünde yaşadıkları gösterilir. Oyunun sonunda, Başbakan Şeznok’a tek çarenin Amerika’ya katılmak

⁴ Ferhan Şensoy, (2001), *Kökü Bitti Zıkkım Zulada*, Yayınlanmamış oyun metni

olduğunu söyler. Bunun üzerine Şeznok, bu katılım için yazılan dilekçeyi canlı yayında yırtar. Herkes sokak çocuklarına katılır ve oyun biter. Oyunda en belirgin olarak gözlenen yapı, güncel olan olayların - ekonomik istikrarsızlık, işsizlik, yanlış ekonomi politikaları, yolsuzluk- alay ironi grotesk yolu ile sahneye getirilmesidir. Bu sayede güncel sorunlar dile getirilir. Bunun karşısında ise iktidar ve emperyalist bir güç olan Amerika eleştirilir.

Oyun daha önce incelenen diğer iki oyun gibi üç izlekten anlatılır. Vatandaş Şeznok'un cumhurbaşkanı oluşu ve bu sırada yaşananlar bunlardan ilkidir. Krizi ve yoksul halkı temsil eden sokak çocukları ise yalnız şarkılarda görülürler. Onların şarkıları da ikinci izleği oluşturur. Üçüncü izlekte ise kriz temasını toplumun çeşitli bölümlerinde işleyen kısa sahneler yer alır.

Oyun sokak çocuklarının açılış şarkısı ile başlamaktadır. Bu şarkı ile seyirciye olmayan ülke, "Takımsal Takım Adalar Cumhuriyeti" tanıtılır. Ülkenin durumu ve mevcut kriz tablosu, daha ilk sahneden seyirciye aktarılır. Şarkı, bu ülkenin durumunu tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Ancak anlatım biçimi kaba ve net çizgilerle açıkladığından bir ön koşullamaya sebep olmaktadır.

Ortada para yok
Ülkede kriz var
Herkes biraz sinirli
(...)
Komberna
Ülkemizin başkenti
Burası Takımsal Takımadalar Cumhuriyeti" (Şensoy, 2001: 2,3)

Görüldüğü gibi bu şarkı, hem bulunulan yeri hem de durumu gözler önüne sermektedir. Bundan sonra olan bütün şarkılar, bir ülkenin durumunu tanımlamak için kullanılmıştır. Ancak söylem, aynı söyleyiş biçimi ve aynı temalar çevresinde dönmektedir. Böylelikle birbiri ardına gelen şarkılar aynı söylemi tekrar eder bir hal alırlar. Verilen iletinin aynı şekilde tekrarlanması, anlatının monotonlaşmasına ve etkisini kaybetmesine sebep olur.

İlk şarkının hemen ardından gelen sahne olan “Emniyeti Özelleştirelim mi” de ilk şarkıda çizilen tablo pekiştirilmektedir. Başbakan ve Maliye Bakanı ülkenin başındaki insanlar olarak yalnızca kendilerini düşünmekte, kendi maaşlarını dolara çevirerek kazanç elde ederken, yoksul halkı hiç düşünmemektedir. Seyirciye kötü olan sunulmakta, taraflardan biri tanıtılmaktadır. Bu sahnelerin ardından, halkın içinden biri olan ana kahraman Şeznok’un tanıtıldığı “Kamera Şakası Mı” sahnesi gelmektedir. Şeznok, orta sınıf olarak betimlenen bir mahallede yaşamaktadır. Elektrik parasını ödeyemediğinden elektrikleri kesilmiştir. O ve karısı günlerdir ağzına tek lokma yemek koymamıştır. Önce sokak çocukları, ardından da Şeznok’un tanıtılmasıyla anlatının gerçekleştirileceği diğer taraf da belirlenmiştir. Şeznok Kavuklu veya Karagöz’ü çağrıştıran halk tipidir. Başbakanın önerisi üzerine yapılan özelleştirmelerden payına düşen rüşveti alacak ve asistanıyla ona vereceği payı pazarlık yapacak kadar kurnaz, köşke yerleştikten sonra yaptığı uzun kahvaltılarda “Halk aç gezerken ikinci bir porsiyon yemem doğru olmaz” diyecek kadar dürüst, karısıyla kavgasında kılıbık sıradan bir vatandaşdır. Nurhan Tekerek de Karagöz’ün bu fırsatçı kurnaz yanının “*Karagöz-Kavuklu’nun bazen yalınlığı-saflığı-gerçekçiliği, bazen cahilliği-kurnazlığı-fırsatçılığı*” (Tekerek 2001: 30) altını çizmiştir. Kimseninki, Cumsek ise Pişekâr olarak tanımlayacağımız tiplerdendir. İktidar ise Başbakan tarafından temsil edilir.

Masal Bu Ya, Açıktan Cumhurbaşkanlığına Şeznok:

Fantastik olarak halktan biri cumhurbaşkanı yapılmış ve bu kişi oyunun sonunda kendine verilen imkânları reddederek, ülkesinin Amerika’ya katılmasına karşı gelmiştir. Böylece bir kahraman teması ortaya çıkmaktadır. Burada masalsı bir anlatım söz konusudur. Yoksulluk içindeki halktan “cumhurbaşkanı” olarak seçilen bu kahramanın bilgisizliği ile gülünç bir çizgide olaylar şekillenir. Şeznok bir çeşit yerli Chaplin figürüdür, onun başından geçenler yani seyircinin bildiği –imalar sonucunda tahmin ettiği- ama Şeznok’un algılayamadığı badireler, seyircinin olayın içine çekilmesini sağlar. Örneğin Başbakan özelleştirme yapmak için hazırladığı taslağı Şeznok’a imzalatır. Şeznok bunun iyi olacağına inanıp imzalar. Ama seyirci aslında bunun günü kurtarmak için yapılan bir hamle olduğunu, bir işe yaramayacağını bilmektedir. Ancak Şeznok iyi bir eylem yapmak için imzalamıştır.

Seyirci onunla birlikte kendini kandırılmış hisseder. Bu etkileşim sonucunda seyirci onunla özdeşleşir. Oyunun sonunda gerçek bir kahramana dönüşecek olan Şeznok'un öyküsü, anlatılan ülkenin eleştirisinin belirsizleşmesine neden olur. Ona duyulan sempati, seyirciyi olaylara yadırgatmadan ziyade özdeşleşmeye hizmet etmektedir. Hem olayların olumlanmış bir kahramanın başından geçmesi, hem de iktidarın temsilinin içinde başbakanla birlikte Şeznok'un da bulunması, eleştirilen iktidarın görünmezleşmesine yol açmaktadır. Çünkü burada halkın durumundan sorumlu olan mekanizmanın başında - istem dışı da olsa- olumlanan bir kahraman olması sonucu, eleştirel söylem, hedef aldığı makamı ıskalamaktadır.

Günün Getirdikleri:

Oyun boyunca krizin ortaya çıkmasına sebep olan mekanizmadan ziyade bu mekanizmanın sonucu olan ayaklanma, dolar artışı, IMF gibi bildik konular sahneye taşınır. Bunlar yazılı ve görsel basında, politikacıların gündelik söylemlerinde de sıkça karşılaştığımız ekonomik düzenin sorunlarıyla ilgili tespitlerdir. Seyirci her sahnede bu tür temaların tekrarlanmasını izler. Örneğin, sık kullanılan bir tema olarak, doların sürekli yükselmesi ve bunun yarattığı "paramızın değerini kaybettiği" söylemi birçok sahnede açıkça tekrar etmektedir. Önce Başbakan ve Maliye Bakanı maaşlarını dolara çevirmişlerdir. Ardından onu izleyen birçok sahnede kişilerin dolar bozmamaya çalıştıkları, var olan paraları dolara yatırdıkları görülmektedir. Türkiye'de dönemin gazetelerinin manşetlerine göz atıldığında benzer durumlar karşımıza çıkmaktadır. İnsanlar yatırım aracı olarak dövize yönelmekte, dövizin sürekli yükselmesi sonucunda bu yatırım bir kazanç kapısına dönüşmektedir. Metin bu güncel duruma taşlama yapar. Geleneksel halk tiyatrosu da güncel olandan yola çıkar. Eleştiri de "*Günlük olana ve toplumda genel olarak yer alana yönelir*" (Sokullu, 1993: 351) Bu anlamda yapılan eleştiri geleneksel halk tiyatrosu gibi güncel olaylara yapılmıştır. Ancak dolar örneğinde olduğu gibi gündelik hayatın söylemlerinden farklı bir düşünce tarzı ortaya konmadığı gibi, anlatım kendini tekrar etmektedir. Metin güncel olana taşlama yaparken, bunun sebeplerini ortaya koymaz. Her sahnede doların artışı, ülkede özelleştirmenin Başbakan tarafından sunulması, yoksulluğun sonucunda ayaklanmanın olduğu gibi konular, Şeznok ve karısının yemek sahnelerinin arkasında sunulur. Şeznok ve karısı köşkte sadece yemek

yemektedirler. Onların doymak bilmezliği ile gülünç bir boyut almıştır. Böylece bildik söylemler kullanılarak yapılan eleştiriler, şeznok'un yemek masasının menüsü arasında kaybolup gitmektedir. Üstelik aynı temalar sürekli durum ve söz komedisi içerisinde tekrarlanarak sunulmaktadır. Bu çeşit bir tekrarlı yapı güldürünün de sayesiyle seyircide alışmaya, eleştirinin gözden kaçıp, dikkatin şeznok'un başından geçenlere odaklanmasına neden olan bir eksen kaymasına sebep olmaktadır.

Halkın Durumuna Genel Bakış:

Oyunun nc izleğini oluşturan ana akıştan bağımsız sahnelerde de tekrarlanan bu anlatım biçimleri sürmektedir. Bu sahneler, halkın içinde bulunduğu durumu tanımlamaktadır. Oyunun bütününde yinelenen temalar, anlatım biçimi nedeniyle de seyirciye boş alanlar bırakmamaktadır. Bu izlekteki kısa sahneler, ilk sahneden sezilen ileti, oyunun taraflarının çizildiği ve tanımlandığı alım gücünün olmaması, doların artması, zelleştirme, maaşların ödenememesi, işten çıkarma gibi tanđık söylemlerin, bildik durumlar üzerinden işlenmesiyle gösterilmektedir. Bu da seyirciye çok yönlü düşünme imknı sunmaz. Çünkü bütün bu sorunlar, seyircinin gündelik hayatında tam da sahnede gösterildikleri şekilde olmaktadır. Sahneler belli durumları göstermek üzere kurgulandıklarından, başında açık edilen bu amaç sahnenin sonuna kadar sürdürülür. Buna benzer bir yaklaşım geleneksel halk tiyatrosunda kullanılmaktadır. *“Karagöz oyunlarında olaylar dizisini oluşturan, psikolojik gerçekleri açıklayan, istemin yarattığı olaylara, karakter gelişimini gösteren yaşantılara rastlanmaz. Olaylar hep aynı biçimde başlar ve biter.”* (Sokullu, 1993: 121) Başında anlatılacak olan durum tanımlandığı için düşünsel bir eyleme izin vermeyen bu sahneleri, seyirci eğlenceli sonunu merak ederek izler. Bu sahnelerden ilki “Cenevrede Bir Teras Bar”dır. Bu sahnede anlatılmak istenen doların yükselişi ve yüksek gelir grubundaki kişilerin durumu algılayış biçimidir. Yurtdışında bir kafede oturan iki zengin işadamını önce karırlarının onlardan istedikleri pahalı siparişler üzerine sohbet etmeye başlarlar. İki de kendi ülkelerinde ne varsa satıp dolara yatırmıştır. Sahnenin sonunda kendilerine masraflı gelen karırlarını boşamaya ve ülkelerine bir daha dönmeyip Cenevre'de iş kurmaya karar verirler. Mevcut kriz ortamında çalışanlarını işten çıkaran patron ve muhasebecinin olduğu “Rifti Kınemkınamel Kim” sahnesinde de işsizlik teması işlenir. Kriz

nedeniyle tasarruf önlemi olarak gereksiz olan işçileri “Şöföre ne gerek var” “Aşçıya ne gerek var” diyerek işten çıkaran patron hicvedilir. Yemek, güvenlik, servis, muhasebe, gibi departmanlarda çalışanlar patron tarafından gereksiz görülerek işten çıkarılırlar. “Sinirli Satıcı” sahnesinde ise alım gücü kalmayan halk ve küçük esnafın durumu gösterilmektedir. Bir tezgâhın yanına yaklaşp tezgâhtaki terliklerin fiyatını soran kişi alıcı adaydır. Satıcı ise sürekli fiyat soran ama alım gücü olmayan müşteri adaylarından sıkılmıştır. Aynı temanın uzantısı olan “Ak Akçe For Black Day” sahnesinde alışveriş başka bir boyuta taşınmıştır. Piyasada para olmadığı için takas yöntemi ile yapılan alışverişler gösterilmektedir. İki kadının iki erkek tarafından kadın kılığına girerek grotesk olarak oynadığı “Ak Akçe For Black Day” sahnesi 1979 yılında “Kara Show ve 1994 Derya Baykal-Ferhan Şensoy” programları için daha önceden yazılmış bir sahnedir. Takas yönetemi ile alışveriş yapma eyleminin yoksulluğa yaptığı yüzeysel eleştiri, bütün yoksulluk temalarına uyum sağlayabileceğinden, daha önceden başka bir metin içerisinde kullanılmasına rağmen bu oyuna da eklenebilmiştir. Bu da ülkenin genel durumuna dair çok önceden yazılmış bu sahnenin derinlikli işlenmiş bir iletiden ziyade her zaman kullanılan genel bir söylem içerdiğini göstermektedir.

Kriz denince akla gelebilecek ilk konuları işleyen üçüncü izlekteki sahneler ise sürekli aynı oyuncular tarafından oynanmaktadır.⁵ Konuların sahnenin başı itibari ile kendini belli etmesi, sahnenin içinde espri yapan tarafın ve karşısındaki çanak tutan tarafın belirlenmesi sonucu, seyirci mevcut yapıyı tahmin etmektedir. Bu çeşit bir yapı halk tiyatrosunda da bulunmaktadır.

Yinelemeler, yanılmalar, kılık değiştirmeler de ironik bir durum yarattığı için seyirciyi güldürür. Çünkü seyirci durumu oyun kişisinden önce kavrar, oyun kişinin kendinden geç kavraması ya da yanılığa düşmesi sonucunda ortaya çıkan karşıtlık, başka bir deyişle seyircinin beklediğiyle gerçekleşen arasındaki uyumsuzluk durumu gülünçleştirir. (Tekerek, 2001: 114)

⁵ Bu sahnelerde de yapı olarak espri yapan Ortaoyununda da kalın sesli erkek yani Karagöz ve karşısında ince sesli dişil Pişekâr vardır. Tüm bu skeçlerde espri yapan Rasim Öztekin’in karşısında, espriye çanak tutan Pişekâr olarak Levent Ünsal oynamaktadır. Rasim Öztekin, Şensoy’un topluluktaki en eski oyuncularından biri olup, kalfalık dönemini dahi tamamladığı, kavuk adaylarından biri olduğu, Şensoy’un kendi ağzından da doğrulanmıştır. Rasim Öztekin’in komedi yeteneğiyle bu sahnelerde güldürü ögesi öne çıkmıştır.

Güldürü, tipleştirme ve ele alınan temaların tek yönlü işlenmesi sonucu herhangi değişim çizgisine rastlanmaz. Eleştiri ise tek bir iletiye odaklanır ve farklı bakış açıları, seyircinin sıradan algısını yıkacak bir biçim oluşturulmamış olur.

Sokak çocuklarının şarkılarında da bu tip bir tekrar söz konusudur. Şarkılar bir bütün olarak incelendiğinde birbirinden farklı tanımlamalar yapmaz. Aynı söylemler tekrar edildiğinden, seyircinin mevcut durumu yadırgamasına sebep olmazlar. Sokak çocuklarının şarkılar dışında görüldüğü iki sahneden ilki olan “Eski Sokak Çocuğu Ulan Bator” sahnesinde, 68 kuşağına gönderme yapılmaktadır.

ZONGO: Adın ne senin?

ULAN: Ulan!

ZONGO: Adın mı ulan?

ULAN: Evet, Ulan Bator!

ZONGO: Niye ben seni daha önce hiç görmedim?

ULAN: (iç geçirir) Aah! Ben eski sokak çocuğuyum kardeş... 68 kuşağındanım...

Bizim zamanımız tinerciliğin en baba zamanıydı... (Şensoy, 2001: 46)

Ancak bu gönderme gerek sahne içinde gerekse oyunun bütününde bu kuşağın söylemleri ya da duruşları ile ilgili bir ilişkilendirmeye sahip değildir. Sokak çocuğu Ulan Bator’un bir sonraki, işsiz olduğu ne iş olsa yapacağını belirttiği “Ulan Bator’un Sorgusu” sahnesinde yapılan bu göndermeyle ilgili hiçbir bağlantı bulunmaz. Yazar bunu anlatmak istediği temaların arasına renk olarak katmak, sokak çocuklarına kurgu içersinde devrimci bir nitelik kazandırmak istemiştir. Türkiye’de bir dönem devrimci hava 68 kuşağıyla doruğuna ulaşmıştır. Ancak devrim ve darbeler ülkenin tarihinde birbirinin ardı sıra gerçekleşmektedir. Sokak çocuklarının devrim zamanı diye söyledikleri “Şimdi Yağma Zamanı” adlı şarkıdaki militarist hava bu iç içe geçmenin izlerini taşır. Burada sokak çocukları “Dağ Başını Duman Almış” marşına gönderme yapmaktadırlar. Bu da devrim yapmak isteyen sokak çocuklarının, içselleştirdiği militarist yapısının göstergesidir. Bu şarkıda bezekleme yoluyla devrime gönderme yapılmıştır.

Şimdi
Yağma Zamanı
Çekelim bıçakları
Yürüyelim arkadaşlar
Güneş Ufuktan

Şimdi doğmadan (Şensoy, 2001: 40)

Buna benzer devlet mekanizmaları ile ilişkili bir başka yapı da “Ulan Bator’un Sorgusu” sahnesinde karşımıza çıkmaktadır.

ULAN: Herkes giriyor... Tinerici çocuklar marketlere saldırıyor, biz de onlarla dalıp yiyecek bir şeyler araklıyoruz, karnımızı doyuruyoruz... Ayrıca Polisler de kimseye almayın çalmayın demiyor...

EMNİNEYET GENEL MÜDÜRÜ: Nasıl demiyor?

ULAN: Onlar da sucuk, sosis ne bulursa götürüyorlar. Ben angut bir polisle, son paket makarnayı, sen alıcan ben alıcam diye inatlaştım da ondan tutuklandım, yoksa polislerle aramız çok iyi! (Şensoy. 2001: 52)

Yergi, iktidar ve iktidar politikaları üstüne kurulmuştur. Althusser’in devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak nitelediği polis, bu oyunda da iktidar gibi çıkarıcı davranmaktadır. Devrimci olarak çizilen sokak çocuklarıyla birlikte hareket ediyor görünmesine rağmen, polis işine geldiği gibi davranmaktadır. Hem yağmacılık yapıp sokak çocuklarının hareketlerinden kendine yarar sağlamakta, hem de bir paket makarna için bir çocuğu tutuklayabilmektedir. Burada polis ikiyüzlü ve çıkarıcı olarak çizilmiştir. Ancak ülkede devrimi gerçekleştirecek güç olan sokak çocuklarının eylemlerine polisin de katılıyor gibi görünmesi birbirine zıt tarafların bu şekilde iç içe geçmesi, tutarsızlığa ve sonuçta da kavram karmaşasına yol açmaktadır.

Görünmezleşen Halk:

Oyunda halkın sesi sokak çocukları olurken gerçek halkın durumu asla gösterilmez. Halkın yaşadığı sorunlar Şeznok’un oyunun başındaki “Kamera Şakası Mı” sahnesinde çizilmeye başlanmıştır. Ancak bu sahne seyirciye bir önceki sahne vasıtası ile onun cumhurbaşkanı olduğunun açıklanacağı bölümdür, sorunları tanımlanmaktan çok hikâyenin sürprizine kaymıştır. Halkın durumu üçüncü düzlemdeki skeç havasında kurgulanan sahneler aracılığıyla da verilmek istenir. Ancak güldürü unsurlarının gerek söz oyunları gerek oyunculuk aracılığıyla aktarılması da yine vurgunun amacından sapmasına sebep olmaktadır.

Sokak çocukları adlı grup, oyunun sonunda tüm oyuncuların katılımıyla büyüyerek, iktidardan bürokrasiye herkesi kapsar durumdadır. Amerika'ya katılma söz konusu olduğu zaman, iktidardan bürokrasiye herkes sokak çocuklarına katılır. Şeznok'un cumhurbaşkanı olması ve köşkte başına gelenler ise eleştiriden ziyade merak uyandırmakta, seyirci onunla birlikte başına gelenleri takip etmektedir. Oyunun sonunda son derece didaktik bir konuşmanın ardından, sokak çocuklarına katılması, onun kahraman olarak yaptığı en önemli edimdir. Şeznok'un bu şekilde ibret çıkarılacak bir davranışta bulunup Amerika'ya katılmayı reddetmesi, oyunun bütünü içindeki tekdüze anlatıma uygun bir sonudur. Şeznok'un vatansever davranışıyla mutlu sona ulaşılır. Bu da seyircinin rahatlmasına, boşalım yaşamasına neden olur. Bu tür bir rahatlama geleneksel halk tiyatrosunda da karşımıza çıkmaktadır. Halk tiyatromuzda benzeri bir yöntem izlemektedir:

Elimizdeki metinlere göre seyirciyi tavır almaya, eleştirmeye doğrudan doğruya yöneltmemekle beraber sorunları tanıtip dile getirerek bilinçaltı boşalımını sağlıyor. Seyirciyi ruhsal ve biyolojik gerginlikten kurtararak katlanmayı ve sağlıklı kalmayı temin ediyor. (Sokullu 1993: 170)

Elde edilen bu rahatlama sonucunda seyirci var olan sorunları gülünçleşme yoluyla izlese de, sonuçta eleştirel bir bakış açısına yönelemiyor.

Bir devrim yaparak yeni bir ulus kurma isteminde birleşen bu topluluğun, aslında kime ve neye karşı olduğu belli değildir. Halk olarak genel tanımlanmış bu gruba, iktidarın ve eleştirilen sistemin çıkarıcı grupları da katılır. Final sahnesinde bu gruplar da devrimci olarak resmedilmiştir. Polisin, cumhurbaşkanlığı köşkünden danışmanların, Başbakanın da eklendiği bu grubun kimi temsil ettiği belli değildir. Gerçek devrimcilerin halk olduğunu aktarmak isterken, eleştirilen sistemin çıkarıcı sınıflarının, herkesin birbirinin aynı -devrimci olarak- tanımlandığı final sahnesinde sokak çocuklarına katılması, anlatımın hedefinden şaşmasına neden olmaktadır. Bu çıkarıcı grupların katılımıyla anlatılmak istenenin ne olduğu kafa karışıklığına yol açmaktadır. Bu gruplar 'yaptıkları yanlışın farkına mı varmışlardır', yoksa oyunda Amerika ile gösterilen yabancı etkiler ortadan kalkınca, 'çıkarıcı gruplar oluşmayacak mıdır', ya da 'öyle bir sistem kurulmalıdır ki, onun içinde çıkarıcı grupları tutunamamalıdır' mı denmektedir. Sadece demokratik ve insanca bir yönetim

istenmektedir. Ancak olumlanan, olumlanmayan tüm karakterlerin niçin bir arada kullanıldığı belirsizlik içermektedir. Burada nedenler ortaya konulmadığı için sonuca odaklanılmıştır. Ve bu sonuç da tek açılı bir bakış üzerinden fantastik olarak kurgulanan mutlu bir sonudur. Bu da seyircinin düşünsel bir süreç oluşturmasını engellemektedir. Üstelik böyle bir kahraman ve masalsı ülke kullanımı, seyircinin olaylara uzak bir bakış açısından bakmak yerine kahramana yakınlaşmasına sebep olmaktadır. Başından itibaren Şeznok’la özdeşleşen, eleştirinin önüne geçen güldürüyle, ilgisi eğlence düzlemine kayan seyirci, yapılan devrim sonucu oluşan ulusal birlik içerisinde boşlukta bırakılmaktadır. Bu tür bir kurgulama sonucunda seyirci kendisine sunulan bu eleştiri ortamının birliğe dönüşmesi ile rahatlayarak salondan ayrılır. Sonuçta tüm bu olaylar olmayan bir ülkede geçmektedir.

Genel iletinin yanında yapılan bazı göndermeler, yapıldığı bölümle sınırlı kaldığından, ana iletiyi desteklemek yerine, dağıtmaya sebep olurlar. Başbakanın ilk sahnede bulmaca çözmesiyle devlet memurlarının iş başındaki atıl durumları, Şeznok’un gizlice sigara içmesiyle sigara yasağına yapılan eleştiri ana iletinin dışında yapılan güncel göndermelerdir. Ana iletiyi desteklemediklerinden, güncel dokundurmalar olarak güldürü unsurunu ön plana çıkarırlar.

Başka Ülkede İsimler:

Oyunda güldürü ögesini ön plana çıkarmak Halk Tiyatrosunda kullanıldığı üzere cinaslar, ironi, sözcük oyunları ile yapılmaktadır. Tüm gerçekleşenler, hayal edilen kurgu bir ülkede geçtiğinden bütün şahıs ve mekân isimleri uydurulmuştur. Bunlara örnek; “Başkent Komberna”, “Çaltafa”, “Komakoy”, “Trakson” gibi semt adlarının yanı sıra kişilere verilen “Rifti Kınemkınamel”, “Ninki Kunku Zübreninki”, “Şeznok”, “Fulbolcu Kentoroş” gibi isimler kurumlara verilen “Föniks” bankası gibi adlardır. Ancak kuşkusuz bu isimlendirmede en öne çıkan nokta erkeklerin uydurma isimler içinde yer aldığı bu toplulukta kadınların sadece ‘erkeklerinki’ olarak isimlendirilmesidir. Bu, kadınların toplum içindeki yerini eleştiren bir öge olmaktan öte, güldürü ögesini ön plana çıkarmak için kullanılan bir isimlendirmedir. Kadını evlilik kurumunun sayesinde erkeğin sahiplenmesinde görmesinin tezahür etme

biçimidir. Şeznok'un karısı "Şeznokunki", donanma komutanının karısı "Donanmakomutanınki", kimseyle evli olmayan Cumhurbaşkanı danışmanı ise "Kimseninki"dir. Eğlence unsuru olarak yapılmış bu isimlendirme, ataerkil bir düşüncenin uzantısı olarak metinde kendini göstermektedir. "Ataerkil bir toplumda kadın, kimliğinin oluşumu ve fark edilişi bakımından hemen hep başkası olarak temsil edilir." (Sarup, 2004: 161) Oyunda görülen tüm kadınlar iktidarın hizmetinde çalışırlar, ya da birinin karısıdırlar. Yazar herhangi başka bir varoluş biçimi sunmadığı gibi onlara bir isim bile koymayarak ikincilleştirmiştir. Şeznokunki kafası çalışmayan ne giyeceğini, nerde yaşayacağını düşünmekten başka bir şey yapmayan dırdırcı bir tip olarak resmedilmiştir. Diğer kadınlarla rekabet halindedir. Kimsenin'ki ise iktidardaki erkeklere hizmet eden çıkarıcı bir tiptir. Ve çirkin olduğu - Şeznokunki'nin de sözleriyle- belirtilmiştir. Erkeklerin dünyasında erkekleşmiş bir tip olarak bulunduğu için kimseninkidir. Bu isimlendirme biçimi, içinde bulunduğu ataerkil düşünce sisteminin bir uzantısıdır. Kamusal alanda çalışan kadına bakış açısı da neredeyse cinsiyetsizleştirilmiş olan Cumsek ve Kimseninki üzerinden verilmektedir. Evdeki kadının isimsizleştiği, çalışan modern kadının da cinsiyetsizleştiği bakış açısı, Serpil Üşür Sancar'ın bahsettiği modern kadın, geleneksel kadın imgelerini destekler biçimdedir. Bu da metinde Kimseninki ve Cumsek olarak çizilen "Modern kadın"ın kendi varlıklarını unutacak kadar suskun ve cinsel açıdan da aseksüelliğe varan pürütenlik" oluşudur. (Sancar, 2004) Kadın tiplerin çizilmesinde, geleneksel halk tiyatrosu da aynı bakış açısına sahiptir. Kadınları belli kalıplar üzerinden tanımlamaktadır. "Meddah, Karagöz ve ortaoyunlarındaki bütün kadınlar olumsuz, ahlâk kurallarına pek aldırmaz, yosmalıkları ve uygunsuzluklarıyla nam salmış kadınlardır. Kadın dırdırcıdır." (Tekerek, 2001: 67)

"Cenevre'de Bir Teras Bar" sahnesinde ise tüm mallarını satıp, yurtdışında yatırım yapmayı amaçlayan iki adam için, eşleri geride bırakmayı düşündükleri metalardır. Çünkü eşleri onlar için karlı bir yatırım değildir. Durmadan alışveriş yapmak isteyen, bu sebeple de kolay vazgeçilen ikincil kişiliklerdir. Bu iki adamın, Takımsal Takım Adalar'daki mal varlığını satıp savması, kendilerini zarara sokan eşlerini de bırakılacak bir mal gibi düşünüp, geride bırakmaları, zarardan kurtulma

biçimleri de yine kadın imgesi üzerinden vermektedir. Bu anlatım şekli ataerkil bir dizge üzerinden biçimlenmiştir.

Oyunda oyun bozma, ironi yapma için Gagoş isimli kuş kullanılmaktadır. Gagoş onaylanmayan ya da onaylanan durumlarda, sürprizlerde ya da bazı konulara dikkat çekmek için ötmektedir. Bazen Şeznok fikrini belli edebilmek için onunla sohbet eder. Metinde vurgu yapmak ve yabancılaşmayı sağlamak üzere kullanılmaktadır. Oyunun içinde farklı amaçlar için sıklıkla kullanılır. Gagoş kimi yerlerde eleştirel, kimi yerlerde onaylayıcı, kimi yerlerde de güldürüyü destekleyen bir öğedir. Bu da kavram açısından bir karmaşaya yol açmaktadır. Seyirci bir müddet sonra Gagoş'un ötmelerine alışmaktadır.

Amerika'nın Marifetleri:

Batıya yapılan eleştiri yine Amerika çatısı altında toplanır ve alaycıdır. Amerika'nın ya da herhangi başka bir dış gücün ne yaptığı nasıl yaptığı ya da var olan krizle ilgisi gösterilmez. Oyunun sonunda Şeznok, Amerika'ya katılmak için Başbakan tarafından verilen dilekçeyi halka okuduktan sonra yırtıp atar. Halka, sokak çocuklarına katılacağını belirtir ve *“bütün vatanseverleri sokak çocuklarına katılmaya davet eder ”* (Şensoy, 2001: 59) Oyunun sonunda zoraki bir kurguyla kahramanlaşan Şeznok'un dilekçeyi yırtıp atmasıyla, Amerika'nın ağızının payı verilmiş olur.

ŞEZNOK: (...)Amerika Birleşik Devletlerine katılmaktansa tineri çocuklara katılmayı daha uygun gördüm. Belki bu devlet yıkılır, ama bu topraklarda, bu toprağın çocukları başka bir devlet, belki bir Tiner Cumhuriyeti kurulur. (Şensoy, 2001: 59)

Bu sözlerle yeni bir ülke kurulmasına, ulus devlet yapısına gönderme yapılır. Burada Kurtuluş Savaşı'na bir gönderme söz konusudur. Ancak bu savaşta karşı taraf olan emperyalist güçler, Amerika adı altında genel bir kavram olarak sunulmuştur. Ancak emperyalist güçlerin temeli olan sistem açık değildir. Oyun boyu kurulan ikili karşıtlıklar, öğretmeye yönelik bakış açısını destekleyecek biçimde kurgulanmıştır.

Yazar bir üst göz olarak doğru ve yanlışın ne olduğunu, yani çıkarıcı grupları ve bu grupların iktidarının kötücüllüğünü ve onun karşısında duran halkın iradesinin bu düzeni değiştireceğini ifade eder. Seyirciye günlük hayatında da ne yapması gerektiğini bu şekilde işaret etmekte, onları milliyetçi vatanperver bir şemsiye altında birleşmeye davet etmektedir.

Kökü Bitti Zıkkım Zulada oyunu, eleştirilen ekonomik kriz ortamını ve iktidarın bu konudaki politikalarını, doların yükselmesi, işsizlik, yolsuzluk gibi bildik söylemler üzerinden ele almaktadır. Skeç biçiminde sahnelerden oluşmakta ve bu sebeple gündelik söylemlerin bildik yapılarını tekrarlamaktadır. Metinde seyircinin tamamlayacağı boş alanlar bulunmamaktadır. Kurulan ikili karşıtlıklar, öğretici bir tavırla, seyircinin bildiği temalar üzerinden seyirciye verilmektedir. Metinde taşlama yapma ve eleştirme kaygısı bile eğlence yaratılmasına dönüşmektedir. Oyun sorunlara farklı bakış açıları sağlayacak eleştirel bir düşünce çizgisi yaratmaz. Bunun yerine vatanperver bir atmosferin oluştuğu, milliyetçi bir söylem çerçevesinde sona eren bir kahramanlaşma hikâyesidir. Şeznok bir bakıma Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*'ndaki uydurma kahraman Ali gibidir. Ancak Taner'in halkın kahraman arayışını eleştirme ve kahraman mitini yıkmaya çabasından farklı olarak, Şeznok bir ulusu yönlendirecek gerçek bir kahramana dönüşmektedir. Şeznok, geldiği durumu anlayamayacak kadar saf, kendi deyimiyle koyun gibi biri olarak görülmektedir. Ancak daima duyarlı ve iyi niyetli olarak çizilmektedir. Sonuçta bu kişinin bir vatanperver olarak yaptığı konuşma seyirciyi düşünsel bir algılamadan ziyade vatanperverliğin, milliyetçiliğin baskın olduğu bir söylemle duygusallaşmaya itmektedir. Bu anlamda eleştiri mekanizmasının içi boşalmakta, iktidarın temsilcisinin Şeznok olması sebebiyle, eleştirilen sistem bir anlamda meşrulaşırken, iktidar sorgulanmadan, iktidarın el değiştirmesi sorun edilmektedir.

2.4 Değerlendirme

Bu üç oyunda anlatım bilimkurgusal şekilde 2019'daki gelecekte var olan kültür, hiç olmayan uzaktaki masalsi egzotik ülke, ya da sınır komşumuz İran üzerinden yapılmıştır. Yazarın fantastik öğeler kullanmasının sebebi var olan

sorunlara seyircinin uzak bir açıdan bakmasını sağlamak ve bu yolla da yabancılaşma sağlamaktır. Ancak geleneksel öğelerin kullanımı, ikili karşıtlıklar otoriter anlatım sonucu yapılan uzaklaştırma, halk tiyatrosunun açık biçiminin yabancılaştırmasından öteye gidememiştir. Bu eski yabancılaştırma etmenleriyle ‘uzak aç’ elde edilemediğinden, her üç oyunda da bir tür yanılsama yaratılmıştır. Sorunlar ve eleştiriler, seçilen bu farklı kültürler üzerinden bir masal atmosferinde, güncel taşlamalar, alay ve eğretileme ile ötekiler üzerinden kurgulanan koşullar üzerinden gerçekleşmektedir. Bir anlamda da eleştirilen güncel sorunların ya da çıkarımların bize yakın olmayacağı, var olan olumsuzlukların başkaları yani “ötekiler” üzerinden aktarılması, bir çeşit rahatlamaya da yol açabilmektedir. *Şahları da Vururlar* uzak Acem toplumunun tarihidir. Burada konu bizden uzak Acem toplumu üzerinden yürümektedir. Yapılan göndermeler ise o günün güncel olaylarının yanı sıra popüler kültürün isimleri üzerinden yapılmaktadır. *Şahları da Vurular* da eleştiri, güldürünün arkasında kalırken, *Kökü Bitti Zıkkım Zulada* oyununda, olay uzaktaki egzotik bir ülkede geçmekte ve oyun finaliyle, kahramanlık mitinin yeniden üretilmesine hizmet etmektedir. Oyunun kurmaca kahramanının yazgısı ve onun akıbetine duyulan merak, mesafeyi ortadan kaldırarak yakınlaşma sağlamaktadır. 2019’da ise bilindik temalar üzerinden anlatılan din devleti, bu ülkenin böyle bir sistemle yönetilirse neler olabileceğinin ortaya çıktığı durum komedisidir. Tarih döngüsü içinde yapılan hatalar, yanlışlıklar, edilgen vatandaşlar eleştirilirken, metinler tam da eleştirdiği tavırlar üzerinden karşıtlıklar, düşünsel sürecin önüne ket vuran söylemler içerisindedir. Her üç oyunda da oluşturulmak istenen eleştirel bakış yerini süregelen düşünme biçimlerinin yeniden üretilmesine bırakmıştır. Toplumsal cinsiyet normları, Cumhuriyet ideolojisi, kahraman yaratmak miti bu oyunlarda hem pekişir hem de yeniden yeni söylemlerle üretilir.

3. BİREYLERİN GÜNDELİK YAŞAMINDAN YOLA ÇIKARAK YAZILAN MAHALLE TEMALİ OYUNLAR

İstanbul'u Satıyorum ve *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı* oyunları bireylerin gündelik yaşamı üzerinden, güncel gündem, değer yargıları, dönemin hükümetlerine ve onların politikalarına yapılan göndermeler üzerine kurulmuştur. Bireylerin güncel yaşamlarının gösterileceği ve birbiriyle ilişkilerinin ortaya konulabileceği ortamlardan olan mahalle, her iki oyunun da çatısını oluşturmaktadır. Bireylerin bir araya geldiği mahalle daha önceden de geleneksel halk tiyatrosunda kullanılmaktadır.

Karagöz ve ortaoyununda amaç; karakterlerin başından geçen olaylar üzerinde ilgiyi yoğunlaştırmak değil, tipler ve onların ilişkileri aracılığıyla, görünürde bir mahallenin gerçeğini sergilerken, soyutlama yoluyla aslında bir toplumun gerçeğini sergilemektir. Uzam kimi zaman bir mahalle, kimi zaman bir köşe başı, kimi zaman bir çeşme başı, kimi zaman da bir kahvehanedir. Yani gündelik yaşamda insanların bir biçimde uğradığı ve toplandığı yerlerdir bunlar. (Tekerek: 2001: 31)

Her iki oyunda da belirginleştirilmiş tipler aracılığıyla toplumun gündemine göndermeler yapılmıştır. Bu sebeple oyunların toplumun gündemiyle sıkı sıkıya ilişkide olduğu, bireylerin gündelik yaşamlarıyla dönemin sosyal ve kültürel dinamiklerinin paralellik gösterdiği söylenebilir.

Bu sebeple her iki oyunun da yazıldığı ve güncel olarak göndermeler yaptığı dönem olan 1980, oyunların çıkış noktası olmuştur. Bu nedenle o dönemde yaşanan ortamın açılınması, öne çıkan belli başlı noktaların irdelenmesi, oyunların işaret ettiklerinin ortaya konmasında yardımcı olacaktır.

1980'den sonra daraltılan demokrasi ortamı ile yaratılan depolitizasyon toplumda duyarsızlık noktasına varan bir eylemsizliğe dönüştü. 12 Eylül şiddet ve terörünün yarattığı korlu ve şok toplum üzerinde önemli psikolojik bir faktördü. Halkın bilinçaltında yalnız 12 Eylül'ün değil 12 Mart ve daha önceki dönemlerde, tüm Cumhuriyet tarihinde uygulanan sürekli terörün izleri var. (Akdenizli Çelenk; 1999: 81)

Cunta hükümeti ve sonrasında kurulan hükümet, 80 öncesinin politik görüşlerini silmeye, apolitik bir ortam yaratmaya çalışmaktaydı. Darbe sonrası 80'li yıllarda iki temel özellik dikkati çekmektedir. Bir yandan toplum bastırılır, yasaklar konulurken, diğer yanda bireyselleşen “konuşan Türkiye” kendini göstermektedir. Bu dönemde birçok dergi, gazete yasaklanırken, özel hayata dair yayınların sayısında ise artış görülmüştür. Kamusal hayat özel hayatın içine taşınırken (basın, televizyon yolu ile), özel hayat da kamusal alana taşınmıştı. O güne kadar bahsedilmeyen üstü kapatılan konular konuşulmaya başlanmıştı.

80'lerdeki bu kaymanın; ilginin kamusal olandan özel olana kaymasının zorunlu bir tarafı var. Her baskı dönemi sokağa, işyerine, siyasi örgüte uygulanan her baskı insanları ister istemez “iç”e kapanmaya, eve kişiselliğe yalnızlığa çekilmeye zorlar. Ama 80ler tersine bir patlamaydı. Yakın zamana kadar mahrem kabul edilen birçok şeyin “dış”a açılmasıydı. Habere enformasyona, görüntüye dönüşmesi bir kamuoyu meselesi haline gelmesi, özel ve kamusal alanlar arasındaki ayrımın, “iç” ile “dış” arasındaki sınırın erimesi, özneliğin dili ile kamunun dilinin iç içe geçmesi aradaki farkın belirsizleşmesiydi. (Gürbilek 2009: 55)

Toplum içinde yeni bir kuşak türemişti.

Hırslı, çalışkan, son derece pragmatist, paranın gücüne tapan yalnızca yükselmeyi ve kazanmayı düşünen genç yönetici tipleri başarılı, yatırımcı, girişken iş adamları kapitalizmin yeni imajları olarak vitrine çıktı. (Akdenizli Çelenk; 1999: 82)

Bu yeni kuşak için para en önemli değer haline almış, yoksulluk bir tür suç gibi görülmeye başlanmıştı. Kapitalist süreç gereği toplum, medya ve reklam sektörü ile daha çok para kazanmaya ve daha çok para harcamaya yöneltildi. Marka almak ve giymek amaç haline geldi. Önemli olan ürünün kalitesi değildi; ona sahip olma. Serbest ekonomiye bu zamanda geçildi. ‘Çağ atlandı’ ama kitlelerin arasındaki sosyal sınıfsal gelir dağılımı açıldı.

Birey kimliğini getiren ilişkilerde tüketim kalıpları ön plana çıkınca insanların var olabilmek farklı olabilmek için her şeyi mubah görerek bireysel servet avcılığına kapılmaları normal karşılanan toplumsal tavır halini aldı. Dolayısıyla ileri teknoloji kullanan tüketim toplumlarındaki daha kaliteli mal ve hizmet arzusu bizde “marka bağımlılığına dönüştü. (Akdenizli Çelenk; 1999: 83)

Burada Nurdan Gürbilek’in söz ettiği “bastırılmış olanın geri dönüşü”nden bahsetmek gerekir. Yıllarca sabra, arzularını bastırmaya, vatan için çalışmaya koşullandırılmış toplum, 80 sonrası bu bastırılmışın geri dönüşünü tekrar yaşadı. (Gürbilek, 2010: 16) Kemalist öğretinin getirdiği arzunun bastırılması, bireyin değil kamunun önemli olması ve bu uğurda yapılması gereken fedakârlıklar içeren yaşam tarzı, yerini 80 sonrası dönemde bireyselleşmeye, bastırılmış olanın geri dönmesine bıraktı.

Uzun yıllar görev bilinci ile, terbiyeyle, memur ahlakıyla yetiştirilmiş toplum, yıllardır ertelemek zorunda kaldığı isteklerini nihayet ifade etme imkanını bulabilmişti. Yalnızca para tasarrufuna değil, arzu tasarrufuna da dayalı eski kültür yerini bir arzu kültürüne; insanları arzularını hemen ve şimdi doyurmaya davet eden, iştahı ve hevesi kışkırtan yeni bir kültüre bırakmış gibiydi. (Gürbilek 2010: 16)

Ancak bastırılmış olan geri döndüğünde aynı biçimde görülüyordu.

“Bastırılmış olandan söz ettiğimizde onu hep bir vaatle birlikte düşünüyoruz. Geri döndüğünde yalnızca kendi adına kendi dışlanmışlığı, kendi mahrumiyeti adına değil, başkaları adına da konuşacaktır, diye umuyoruz. Ama burada bir çelişki de var: Çünkü geri dönen hiçbir zaman bastırılmış olanın kendisi değildir. Geri dönerken aslında taşıdığı vaadi de tüketmiştir. Bize bu kez çıplak bir öfke, bir arsızlık bir açlık olarak görünür.(...)”

Çünkü onlara, baskı ortadan kalkmadığı halde geri dönme imkânını veren tek bir şey var: Piyasa. Piyasanın baskısını ise geçmiş bütün baskılardan ayırt eden bir yön var ne kadar kaba ve ikiyüzlü olabilirse olsun Kemalizmin taşraya uyguladığı baskı her zaman bir vaadi modernleşme medenileşme, vaatlerini içinde taşıyordu.” (Gürbilek 2009: 107)

Her şey içteki bir yoksunluğun kapanması için satın alınıyordu. Marka giymek, sanki o kişilerin eksikliğini tamamlıyor, onları ayrıcalıklı kılıyordu. Ancak alınan her obje ile birlikte içteki o boşluk dolmuyor, sahip olunan meta ona sahip olunması ile birlikte önemini kaybediyordu.⁶ Bireyselleşme ve alışveriş, dönemin

⁶Bahsi geçen kavramın anlaşılabilirliği için Gürbilek bir örnekleme yapmıştır. Bu sebeple bu örneklemeden de bahsetmek yerinde olacaktır. Gürbilek Nurdan,(Ekim 2009). *Virinde Yaşamak*,

öne çıkan kavramlarıydı. Para en önemli değerdı. Para kazanmak adına yeni bir sınıf oluştu. Gençler kısa yoldan para kazanmayı düstur edindi. Erdem, namus gibi değerler para karşısında önemini yitirdi. “Geçmişte arzuya eşlik eden onur birden anlamsızlaşmıştı.” (Gürbilek: 2010: 17)

Böyle bir ortamda elbet mahallenin yapısında da değişiklik olacaktı. Mahalle toplumun alt birimi olarak, yaşanan bu gelişmelerden etkilenecekti.

Osmanlı’dan günümüze mahallenin temel bir kültürel yapı olarak, bir yandan kent kültürümüzü oluşturduğunu, bir yandan da bu kültürü yaşattığını koruduğunu ve taşıdığını söyleyebiliriz. Bu açıdan bakıldığında mahallenin toplumsal kimlik ve kültürle de doğrudan bir ilişkisi olduğu ortaya çıkar. (Pekman, 2007: 22)

Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı oyununda bakkal, artık mahalleyi oluşturan unsurların içinde bulunmuyordu. Dönüşüm ve değişim içinde Osmanlı mahallesinde bulunan imam, 1950’lerde yazılan oyunlarda mahallede yer almıyordu. 1980’lerde de bakkal, manav gibi küçük esnaf devrini tamamlayacak, artık onlar da yavaş yavaş tarih olacaklardı. Onların yerini kapitalizm sonucunda büyük sermaye sahiplerinin kurduğu süpermarketler, hipermarketler, büyük market zincirleri dolduracaktı.

İstanbul’u Satıyorum oyununda, dönemin dinamikleri sonucunda ortaya çıkan zenginlerin oturduğu siteler ve şehrin pazarlanmasından elde edilen rant ele alınmıştır. Oyunda açıkça ismi verilen dönemin Belediye Başkanı Bedrettin Dalan ve politikalarıdır.

Daha önceki iktidarlar da İstanbul’u yıktılar, yeniden kurdular. Onlar da bunu kamuya açık bir törene, kamuoyundaki imajlarını pekiştiren bir gösteriye dönüştürdüler. Dalan’ın farkı şehir topraklarının rant değerlerini yönetirken, bu rantları kontrol eden kesimlerin taleplerine göre şehre biçim verirken, bunu bir

(beşinci basım), İstanbul Metis Yayınları, sayfa:108 Dolayısıyla bastırıldığında bir Kurtuluş vaadi olarak görünebilen arzu, geri dönerken taşıdığı bütün vaatleri terk ettiğinden kendisini bir arsızlık olarak tüketiyor.(belki de bu vaadin temelinde geçmişte yaşanmış bir açlığı bir zaman giderilemeyeceği gerçeği var. “Gençliğinde Kodak marka bir fotoğraf makinesi olsun istemiş ama hiçbir zaman bunu elde edememiş biri diyor. Ernst Bloch, “isteklerinin Kodak’ına hiçbir zaman ulaşamaz yetişkin bir adam olduğunda en iyisini alacak durumda olsa bile.” The Principle of Hope “Umut İlkesi” basil blackwell 1986, s. 370.)

gösteriye dönüştürebilmesinde üstelik bu gösteriyle karmaşık bir metropolün sorunlarını çözüyormuş gibi görünebilmesinde, bu imajı gerçek kılabilmesinde yatıyor. (Gürbilek, 2009: 29)

Her iki oyunda da başrol oynayan mahalle, kullanım biçimi bakımından oyunlarda farklılık göstermektedir. *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı* oyununda bizzat mahallenin kendisi kullanılmıştır. Bakkal Abla ve mahalle sakinlerinin birbirleriyle ilişkileri sonucunda soyutlama yapılmıştır. Olayın geçtiği yer, baştan sona gündelik yaşam içerisindeki mahalledir. Ancak *İstanbul'u Satıyorum* oyununda mahalle bir araç, pazarlanan bir meta olarak gösterilmiştir. Bu *İstanbul'u Satıyorum* oyununda kullanılan grotesk anlatımın sonucudur.

3.1 Yeldeğirmenleriyle Mücadele: *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı*

1981 yılında yazılan oyun, küçük esnafların, büyük sermaye tekeli karşındaki durumunu, var olma çabalarına rağmen yenilgisini anlatmaktadır. Bakkal Abla kocasından kendisine miras kalan bakkal dükkânını çalıştırarak geçimini sağlamaktadır. Dönemin ekonomik koşulları yüzünden çok da iyi gitmeyen işleri, yakınında bir süpermarketin açılması ve mahallelinin oradan alışverişe başlamasıyla iyice bozulmuştur. Bakkal abla, bir yandan süpermarkete karşı mücadele verirken, öbür taraftan da kadın olarak tek başına yaşamının güçlükleriyle uğraşmaktadır. Oyunun yalnızca ilk sahnesi Amerika'da geçmektedir. Oyunun DVD kapağında da belirtildiği üzere, oyunda kapitalizm eleştirisi yapılmakta, büyük sermayenin karşısında, çaresiz kalan küçük esnaflar gösterilmektedir. Bu sorun küreselleşme ve yenedünya ekonomisi yüzünden, dünyanın herhangi bir yerinde görülebilmektedir.

Kahraman bakkalın güçlü bir süpermarketle olan mücadelesine tanık olacağımız bu oyunun öyküsü aslında 1929'un Amerika'sında başlıyor... Ne ilgisi var demeyin süpermarketler ilk olarak orada açılmaya başlamıştı. Sonrasında günümüze geldiğimizde bir şehirde (belki de bu bizim şehrimizdir) devam ediyor. (...) Temel bir ekonomi dersi mahiyetinde. (Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı Dvd, 1990)

Oyunda, kavga sahnelerinin dönemin ünlü müziği olan lambada eşliğinde gerçekleşmesi, Bakkal Abla'nın kendisine asılan kapıcı İrfan'ın kafasına tasla

vurması ve bir sonraki sahnede, İrfan'ın bakkala kafasının sargılı gelmesi, Şeref'in kendisini her dakika çağırıp tek tek sipariş veren Şükrü beye yaptığı el kol hareketleri gibi fiziksel aksiyona dayalı grotesk öğeler bulunmaktadır. Bu groteske ek olarak, kelime oyunları, küfür ve argo kullanımı, anlamazdan gelme, oyun bozma, şarkı kullanımı gibi birçok geleneksel halk tiyatrosu öğesi bulunmaktadır.

Salondan Gelen Yabancılaştırma:

Oyun, 1929 yılında Amerika'daki ekonomik krizi ele alan Kovboy Mauren O'hara'nın söylediği "The Enflasyon Baladı" ile başlar. Şarkı Amerika'da meydana gelen krizi anlatmaktadır. Şarkı'nın sonlarında ise Mauren O'hara anlatıcı işlevini de yüklenerek oyunun konusunu aktarır. Bu şarkının amacı Amerika'daki krizle, oyunun yazıldığı dönem arasında ilişki kurmaktır. Şarkıda bezekleme yapılmıştır; yine geleneksel halk tiyatrosunun açılış şarkılarından farklı olarak, oyunla ilgili bilgiler verilmektedir. Bu sahnenin arkasından gelecek ve oyunun Amerika'da geçen tek sahnesi olan "Dallyork'un Anlamadığı Şey: Süpermarket" sahnesine zemin olarak konulmuştur.

MAUREN O'HARA: oyunumuz 1929 da
Amerika'da başlar
Olayın Amerika'yla bir ilgisi yok
Konumuz odur ki
Bir kahraman bakkal
A Pazarına karşı
Olayımız bugünlerde
İstanbul'da olup biter
Bitmesine henüz iki perde var,
Ayrıca olayın Amerika'yla acayip ilgisi var
In the year tüventi bişey naynti şey (Şensoy, 1991: 10)

Şarkının sonunda Mauren O'hara tam sahneden çıkacakken Dallyork seslenir ve kendilerinin takdim edilmesini söyler. Anlatıcının Michael King Kullen ve yardımcısı Dallyork'u takdim etmesinden sonra sahneye aniden seyircilerin arasından gelen Şükran ve Cevdet girerler. Şükran ve Cevdet yerlerine geçene kadar sahnedeki Michael King Kullen ve Dallyork beklerler.

KULLEN: Başlamış bulunduk, affedersiniz, 13 geçiyor!

CEVDET: İnsan on onbeş dakika bekler efendim. İstanbul trafiği malum tiyatro dakikası dakikasına başlayacak diye bir şey yok. Uçak bile saatinde kalkmıyor.

ŞÜKRAN: Seksen bin lira para bayıldık biz buraya, niye biz gelmeden başlamıyor? (Şensoy, 1991: 11)

Onlar yerine geçtikten sonra sahne kaldığı yerden devam edecektir. Anlatıcının takdiminin, oyun kişilerinin uyarısıyla yapılması, seyirciymiş gibi salondan gelen iki oyun kişisinin, sahnedeki akışı keserek yerlerine yerleşmeleri ve oyununun birinci perdesi süresince oturdukları locadan konuşmaları, yabancılaştırma etkisi yaratmak üzere kullanılmıştır. Birinci perde boyunca locadan, ikinci perdede ise sahneden, A pazarından alışveriş yapmakla yapmamak ekseninde süren tartışmaları, sahnedeki anlatımın yabancılaştırılması ve aynı zamanda oyunun ana iletisine destekleyici olması amacıyla konulmuştur. Sahnede A pazarının tüm eleştirilen yönlerine rağmen, Şükran oradan alışveriş yapmakta ısrarcıdır. Cevdet ise bakkaldan alışveriş yapmayı savunmaktadır. Ancak Şükran ve Cevdet'in, seyirci gibi oturdukları locadan konuşmaları yanılısamayı kırsa da, tartışmaların aynı eksen üzerinden tekrarlanması, anlatımın tekdüzeleşmesine sebep olmaktadır. İkisinin arasında geçen ve oyunun merkez çatışmasını taşıyan söylem, iki eylem arasında çizilen kaba çizgisinden kurtulamamaktadır. Farklı bir bakış açısından ziyade bahsedilen bu zıt eylemler, A pazarından alalım-almayalım tartışmasıdır. Bu çeşit tartışmaya dayalı bir anlatım, A pazarından alışveriş yapma zihniyetinin körlüğünü vurgulamaktan çok, inatlaşmaya dönüşmektedir. Üstelik halk tiyatrosunda da görülen bu yabancılaştırma, bir anlamda güldürü ögesi olarak da kullanılmaktadır. Halk tiyatrosunda yabancılaşmanın kırılması, *“Oyun kurallarının çiğnenmesi aynı zamanda bir güldürme yöntemidir de.”* (And, 1969:234) Bu anlamda hem anlatıcı oyuncunun sahneye gelecek oyuncularını davet etmesi, hem de sahnedeki, Cullen oynayan oyuncunun, seyirciymiş gibi salondan gelen oyuncularla oyunu keserek sohbet etmesi, halk tiyatrosunda da başvurulan bir güldürü yöntemidir.

Her Kötülüğün Anası Amerika:

Oyun kapitalizmin ezici gücünü göstermek için, marketlerin nasıl büyüdüğünü ve küçük esnafı (bakkal) nasıl yok ettiğini anlatmaktadır.

Süpermarketlerin başlangıcı, oyunun genel olarak ele aldığı, büyük sermayenin açılımı, oyunun açılış şarkısında ve bir sonraki “Dallyork’un Anlamadığı Şey: Süpermarket!” Sahnesinde yapılmaktadır. Bu sahnenin Amerika’da geçmesi bir tesadüf değildir. Bu şekilde kapitalizmin ve yenedünya düzenin Amerika kaynaklı olduğuna bir gönderme vardır.

Mobilya imalatçısı Kullen 1929’daki krizden kötü etkilenmiştir. Tam yardımcısı Dallyork’la bir çıkış yolu ararken, ofisine gelen Brayner ona süpermarket fikrini açıklar. Bu sahnelerde Şensoyvari bir yapıda dil kullanılmıştır. Bazı deyimler İngilizce kelimeler ile Türkçe anlamlar üzerinden örneğin: “to eat to ayva” biçiminde kullanılır. İngilizce kelimeler ile Türkçe kelimeler bir arada kullanılarak sessel anlamda bir bileşim yapılmıştır. Buna örnek olarak “baylars” sözcüğü verilebilir. Olayın Amerika’da geçmesiyle Amerikanlaştırılan dil, bir yabancılaşma sağlamak için kullanılsa da, bu yolla yapılan yabancılaştırma sadece güldürüye neden olur.

BRAYNER(...) Mister Kulen, kocaman bir mağaza düşünün, verry big... Only gıda maddesi değil, bir evin mutfağına gerekli her şeyi satıyor, for exemple tava, for exemple tencere, for exemple çatal and bıçak and gazoz açacağı... Sizin fabrikalar kadar büyük bir mağaza... Tüketici o gün mutfak uğruna kaç para harcayacaksa, o miktarı denkleştirip sizin mağazanıza bırakıyor. Para, kasap, bakkal, manav and dont lüzum zücaciye arasında çar and çur olmuyor, sizde toplaniyor.
KULLEN: Bizim fabrikalar kadar büyük bir mağaza, binlerce tezgâhtarla döner. O kadar tezgâhtara para verildiğinde, ucuz satış düşünceniz to eat to ayva!
DALLYORK: Verry verry haklısınız Mister Kulen!
BRAYNER: Tezgâhtar kullanmıyoruz baylars!
DALLYORK: Mağazayı da açmayalım satışa gerek kalmaz!
BRAYNER: Her şey cicili and bicili ambalajlar içinde değişik raflara dizaynlaşıyor. Her şey, her şeyden önce olduğunda daha parlak görünüyor. (Şensoy, 1991: 17)

Cullen’in anlamaması üzerine marketin nasıl işleyeceği, nelere dikkat edileceği, en ince ayrıntısına kadar anlatılır.⁷ Aslında burada seyirciye alışveriş

⁷Anlamamama halk tiyatrosunda kullanılan bir yöntemdir. Bu sayede marketlerin eleştirilen yönleri gösterilir. “Kulen anlamakta zorluk çekince, Brayner ona bu market işini daha anlaşılır ve daha kapitalist bir biçimde anlatır. Para babalarının, daha kazançlı bir iş arayışının sonunda buldukları bir yöntemdir marketçilik. Tamamen daha çok kazanmak üzerine kurulmuş bir sistemdir. Mister Kulen sahnesinde, marketlerin tüm çirkin yönleri bütün çıplaklığıyla gösterilmiştir” Onur Erbilin, (2006), Ferhan Şensoy’un oyun yazarlığının incelenmesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı Dramatik Yazarlık Sanat Dalı, Yayınlanmamış Lisans Tezi, Erzurum sayfa 44

yaptıkları marketlerin iç yüzleri gösterilmek istenmektedir. Bu sayede kapitalist düşünce yapısına gönderme yapılır. Bu düşünceye göre tüketici avlanılması gereken bir kuş olarak görülmektedir.

BRAYNER: Bu kocaman mağazayı, verry big bir kafes gibi düşünün, tüketici ise kafese giren bir kuş... Kafesin kapısında bir kasa var. Kuşun eline bir sepet verip salıyorsunuz kafesin içine. Her şey pırl pırl ambalajlar içinde raflarda dizili. Kuş canının istediklerini sepete dolduruyor, geliyor kasaya. Sepetinde ne varsa, tutarı hesaplanıp kendisinden rica ediliyor. Ödeme sonucu kuş salınıyor, siz kafese başka bir kuş alıyorsunuz: elinde sepet, kuşun işi koy sepete! Tezgâhtar yerine tüketiciyi tezgâhtar olarak çalıştırıyorsunuz, bir kasiyerle tüm mağazayı yönetiyorsunuz. (Şensoy, 1991: 17)

Yazarın oyun kişisi olarak kullandığı Kullen, gerçekte de yaşamış ve bu işi yapmıştır. Oldukça çeşitli bir ürün yelpazesinde satış yapan ve geniş bir alanda kurulan ilk süpermarket, Michael Cullen tarafından Long Island'da açılmıştır. Metinde de kendisine "king" unvanı atfedilen Michael Cullen, "King Kullen" adını verdiği mağazasında, neredeyse 300 çeşit ürünü, kâr etmeden "maliyet" fiyatına satarak, ev kadınlarının ilgisini toplamıştır. Ancak bu 300 çeşit ürünü kar etmeden satarken, öteki çeşitlerden fazlasıyla kazanç sağlamıştır. Ancak metinden farklı olarak Michael Cullen mobilyacı değildir, Kroger Stores adı verilen bir çeşit bakkallar birliğinde çalışmıştır. Yine metinden farklı olarak, süpermarket fikri Cullen'in kendisine ait bir fikir olup, önce bu fikri Kroger Stores'in sahibine teklif etmiştir. Ancak ret cevabı alınca 1930 yılında buradaki görevinden istifa ederek kendi mağazasını açmıştır. Metinde fikrin mucidi olarak Brayner'in kullanılması simgesel bir anlatım biçimidir. Kapitalizmin kazanmaya endeksli düşünce biçiminin, vücut bulmuş şeklidir. Gözlükleri de anlatımı destekler biçimdedir. Sadece çerçeveden oluşmuş, sapları kaldırılmıştır. Böylelikle malzemedan tasarrufa gidilmiştir. Brayner, Kullen ve Dallyork'un arasında geçen bu sahne, ikinci perdede yinelenerek, bir kez de İstanbul'da geçer. Anlatılan fikir ve konuşmalar aynıdır. Yalnız bu kez isimler değişmiştir ama kişilerin temsil ettikleri sınıflar aynı kalmıştır. Birinci perdedekine benzer diyaloglar geçer. Cullen, patron olmuş, Dallyork, Ekrem olmuş, Brayner ise Nejat olmuştur. Nejat yine aynı sapsız gözlükleri kullanmaktadır. Buradan da birinci perdeye bir gönderme yapılır. Bu iki sahnedeki tiplerin aynı olma

amacı, kapitalist düşünce biçimiyle sermaye ortaklığını göstermeyi, zamanlar arasındaki geçiş ve mekânlar arası paralellik kurulmasını sağlamaktadır.

Ancak bu iki sahnede açılan sadece kapitalist düşünce biçiminin kar etme şeklidir. Kapitalizm tüm yönleriyle ortaya konulmaz. Kaba hatlarla açıklanır. Ambalajlayıp süsleme, daha çok satma, çok da ihtiyaç duyulmayan belli malların markete ilk girişte sunulması, çok sayıda ürün olması, bazı ürünler maliyetine satılırken, diğerlerinden kar edilmesi gibi bilindik tanımlar kullanılmıştır. Sermayenin devletle ilişkisi, global yapılanma gibi şeylerden söz edilmezken, piyasadaki mevcut krize sadece ilk şarkıda bir atıf vardır.

Burada önemli olan bir diğer nokta da ülkemizin o yıllarda içinde bulunduğu ekonomik durumdur. Özellikle 1982'deki Özal hükümeti ile iyice yerleştirilen serbest piyasa ekonomisi bu dönemin en belirleyici özelliğidir. Bu ortam, büyük sermaye şirketlerine rekabet etme anlamında büyük fırsatlar sağlamıştır. Böylece ülkede bir gelir dengesizliği meydana gelmiştir. Zenginle yoksul arasındaki fark giderek açılmıştır. Bu sahnelerde Brayner'in süpermarket fikri ekonomik olarak tanımlanırken, sermaye ve dönemin dinamikleriyle ilişkisi gösterilmemiştir. Bütün sahne boyunca sadece Kullen'in hükümet vasıtası ile geleceğe dönük planlarında geniş ölçekli bir değerlendirme yapılmaya çalışılmış, bu da birkaç sözcükle geçirilmiştir.

KULLEN: Cook'tiret James'i! Bakkalların insan sağlığı açısından da tehlikeli olduğunu ileri sürerek, ambalaj zorunluluğu konusunda, Sağlık bakanlığı aracılığıyla bir yasa tasarısı verdirelim. Yarın sabah bana sağlık bakanından randevu al, öğlene kadar görüşmem gerek. Do you andrstand?

(...)

KULLEN: hayret Dallyork, kafan çalışmaya başladı... Hele şu bakkallar ortadan kalsın, rekabet bitsin, ondan sonra bizim fiyatlarımıza ince narin zamlar yapmamıza hiçbir güç karşı koyamaz... (Şensoy, 1991: 23)

Kötülüğün Amerika'dan geldiği açılış şarkısı, İstanbul ve Amerika'da geçen iki sahne dışında bir yerde söylenmez. Bu fikir ortaya atılan bir sav olarak kalır, oyunun metni genelinde işlenmez. Ortaya atılan bu iddia, dönemin güncel politikalarıyla ilişkilendirilmez.

Bütün bu sistemin suçlusunu olarak işaret edilen Amerika, metinde sadece genel bir kavram olarak bulunmaktadır. İşaret edilen bu geniş kavramda, eleştirinin hedefi netlik kazanmamıştır. Amerikan dış politikaları mı, dönemin hükümeti ile ilişkileri mi, Amerikan hükümetinin sermaye tekeli ile ilişkileri mi, yoksa Ortadoğu için güttüğü politikalar mı? Hangisi olduğuyla ilgili herhangi bir açıklım yoktur. Bu sebepten işaret edilen Amerika, var olan sistemden ayrı bir yerde gözüktür. Bu sebeple de bu kavramın genel kullanımı sonucunda içi boşalmaktadır. Halk tiyatrosunda da eleştirilen makamlarla ilgili, bu çeşit bir belirsizlik vardır. “*Ne yerilen kişi ya da kurumlar belirtilmiş, ne de alay, suçlamanın ağırlığına kaydırılmıştır*” (Sokullu, 1993: 135) Bu anlamda da Amerika adı altında verilen bu genel kavram, belirsiz bir imge olarak halk tiyatrosuyla aynı biçimde kullanılmıştır.

Mahallenin Bakkal Ablası:

Dönemin hükümetinin büyük sermaye tekeline dair ilişkileri de metinde yer bulmaz. Sahne başlarında slaytlarla verilen bazı sözlerle geçiştirilir. Bunların en can alıcı örneklerinden biri 7. Sahnenin başındaki slaytlardır.

SLAYT: BÜYÜK MAĞAZALAR ESNAFI YOK EDER, FİYATLARI ARTTIRIR, BÜLENT ECEVİT / 26. 04. 1973
SLAYT: BÜYÜK MAĞAZALARA DEĞİL, BUNLARIN SERMAYE TEKELİNE DÖNÜŞTÜRÜLMESİNE KARŞIYIZ, BÜLENT ECEVİT / 29. 04. 1973 (Şensoy, 1991: 44)

Ancak bu sözlerle ilgili hükümet politikaları oyunda asla yer bulmaz. Geleneksel halk tiyatrosunda olduğu gibi baştakiler değil, mahallenin yapısı içindeki bireylerden yola çıkarak, dönemin güncel hükümet politikalarına gönderme yapılır. Bakkal Abla'nın şarkılarında da mevcut ekonomik düzene eleştiriler yapılmaktadır.

BAKKAL ABLA: (...)Bakkal üçten alıyor dörde satamıyorken
Market kaçtan alıyor ki
Birbuçuktan satıyor
İşin içinde bir iş var besbelli. (Şensoy, 1991: 66)

Bu şarkıdaki ima da metin içinde belirsiz yapılan eleştirilerden biri olmaktan ileri geçmemektedir. Bakkal Abla'nın sahnelerinde, A pazarının başarılı olma nedenleri çok sayıda alıp stoklama, depoya sahip olma, çok fazla ürün seçeneği, maliyetine satışlar olarak tanımlanmaktadır. Ancak bu tanımlar da büyük şirketlerin kendini savunduğu, piyasanın değişen dinamiklerinin getirdiği durumlar olarak görülebilir. Üstelik tüm bu tanımlamalar, kendini kurtarma isteği içinde bulunan Bakkal abla tarafından da yapılmaktadır. O da depo açıp, stok yapmak ister. Bu eleştiri eksen karakterin ağzından yapılıncı da ortaya belirsiz bir tartışma çıkmaktadır. Mevcut düzene yapılan belli belirsiz eleştiri ise bu tartışmanın ve gülmece öğelerinin arasında kaybolup gitmektedir. Şükran ve Cevdet'in locadan yaptıkları kavgalar ise farklı bir bakış açısı sunmak yerine, aynı tartışmayı devam ettirdiğinden bu haklı-haklı olmayan, A Pazarı-bakkal tartışmaları sistem eleştirisi boyutuna taşınmamaktadır.

Oyunda gündelik hayata dair yapılan eleştiriler, üstü kapalı biçimde, güldürü öğeleri ve groteskle birlikte sunulmuştur. İkinci perdede Şükran'ın ısrarı üzerine et suyu çalması ve yakalanması sonucunda karakola düşen Cevdet'in, burada işkenceye maruz kaldığı görülür. Bu işkence bir tüy vasıtası ile gıdıklanarak yapılmakta ve sahne işkence gören Cevdet'in kahkahaları arasında devam etmektedir. Bu çeşit grotesk bir anlatım ile sahneye taşınan işkence -istemeden de olsa- güldürünün yardımıyla, işkence eleştirisinin hafiflemesine neden olmaktadır. Üstelik karakola düşen Cevdet'in -çok küçük de olsa- hırsızlık yapmış olması onun karakolda olma sebebini haklılaştırmaktadır. Dönemin baskıcı zihniyeti, metinde işkenceyi eleştirmek isteyen düşünce tarzını bile, bir neden bulmaya ve var olan durumu hafifletmeye itmiştir. Halk tiyatrosunda da var olan durumları gülünç durumlar yaratarak gösterme vardır. *“Toplumsal yaşamdaki dengesizliğin ve düzensizliğin kişilerin yaşamına yansıyan sonuçları, zevzeklik ve maskaralık içinde hafifletilmiş, yerginin kanımızda göze çarpmaması sağlanmıştır”* (Sokullu, 1993:135)

Köşe dönmenin revaçta olması ve paranın tüm değerler karşısında galip gelmesi sonucunda, var olan rüşvet eleştirisi de kanıksanmış bir kavram olarak yerini almaktadır. Bakkal Abla dahil herkesin rüşvet aldığını bildiği komşunun, borçlarını bu yolla kapayacağı, metinde dile getirilmektedir. Ancak bu üstünkörü yorum ile

etrafındakilerin bunu kanıksayışı bir eleştiri değildir. Bu anlamda da var olan değerlerin yeniden üretilmesine sebep olmaktadır.“*BAKKAL ABLA: (...) Al sana 2500! Remzi Bey'e selam söyle 103200 lira borcu birikti, hemen göndersin! Yarın belediyede telafi eder ol!*” (Şensoy, 1991: 36)

Atlanan Çağın Getirdikleri:

“*Mahalle en alt birim olarak toplumsal kimliği belleği ve kültürü kimi zaman oluşturan kimi zaman koşullara göre yeniden biçimlendiren ya da dönüştüren ve kuşaktan kuşağa aktaran canlı bir organizmadır*” (Pekman, 2007: 22) Bu anlamıyla mahalle içinde bulunduğu siyasal değişimlere de etkisiz kalmayacaktır. Bunu örnekleyecek olursak⁸, Osmanlı toplumunda mahallenin başkanı olarak görünen imam, o dönemin oyunlarında etkin rol oynarken; Cumhuriyet sonrası oyunlarda imam mahalle dokusunun içinde yoktur. Bu da mahalle dokusunun, dönemin kültürel ve ekonomik değişimlerine açık olduğunun göstergesidir.

Bu nedenden ötürü 80 sonrasının dinamikleri göz önüne alındığında metinde Bakkal Abla artık devrini tamamlamış, nostaljik bir anı olarak resmedilir. Bakkal Abla savunuluyor ve haklılaştırılıyorsa da, ondan nostaljik bir anıdan bahsedilir gibi bahsedilir. Bu da aslında dönemin vahşi kapitalist düzeninin, bir anlamda sessizce kabul edilmiştir. Bakkal Abla ne kadar olumlanmak istese de içinde yaşadığı mahalle artık onunla vedalaşmıştır. Dönem çılginca alışveriş yapma dönemidir. Renk renk ambalajlar vitrinleri süslemekte, tüketim devlet eliyle desteklenmektedir. Reklam sektörünün etkisiyle teşvik edilen alışveriş yapma, bir çeşit üstünlük sağlamaya sebep açmaktadır. Bunun yanı sıra devam eden ekonomik koşullar, kendi zenginlerini yaratmakta ve fakirlerle zenginlerin arasındaki uçurum artmaktadır. Yoksullaşan kesim de ucuzmuş gibi görünen süpermarketlere yöneltilmektedir. Aslında eleştirilen kesim, bütün bunların farkında olmadan kapitalizmin rüzgârına kapılmış insanlardır. Ancak bu eleştiri, güldürü çevresinde sunulan oyunda, buruk bir

⁸ Bu konuyla ilgili detaylı bir çalışma Yavuz Pekman tarafından da yapılmıştır. Detaylı bilgi için; Yavuz Pekman, (2007) “Türk Tiyatrosunda Bir Başrol Olarak Mahalle”, İ:Ü Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturgi Bölümü Dergisi, sayı10, sayfa34-39

nostaljinin gölgesinde kalmıştır. Mahallenin sahip çıkmadığı, terk ettiği Bakkal Abla eski değerlerin temsilcisidir. Bu değerler 80 sonrası cunta ve hükümetinin politikaları sonucu dönüştürülmüştür. Bakkalın sahip olduğu insani değerler, deftere yazma, müşterisini tanıma, sepet sarkıtma ile gösterilir. Bu değerler yitip gidecektir. Bu içselleşmiş düşünce “Bakkal İnsan Market Makine” şarkısında görülmektedir.

HERKES :
bakkalın deposu yok Marketin kendi depo
Bakkalın yolu sapa
Naylon olur marketlerin paketi
BİRİ: Uzun olur gemilerin direği
HERKES: Bakkalın paketi gaste
Markette ekmek pasta
Gaz kokuyor bakkalın ekmeği
Market icad oldu,
Mertlik bozuldu
Her köşede bir bayram
Her duvarı bir dükkân
Her bir şeyi bulursun
Binbir çeşittir market
(...)
BAKKAL ABLA ve HERKES :
Markette veresiye olmuyor
Bakkal yazıyor deftere, gün aşırı soruyor.
Bozulmuyor vermeyene, gelmeyene üzülüyor,
İcabında bir bakkal, borç bile veriyor insana!
Çünkü bakkal insan, market makina! (Şensoy, 1991: 77)

Mahallenin ucuz olana yöneldiği bakkal abla ve Ecvet'in şu diyalogunda görülmektedir.

BAKKAL ABLA: (...) Hangi bakkaldan alışveriş ediyorsunuz?
ECVET: Yok canım ne bakkalı... Hanım gidip toptan alış-veriş ediyor.
BAKKAL ABLA: Halden mi alıyor?
ECVET: Yok canım şeyden alıyor...
BAKKAL ABLA: Biliyorum A Pazarı'ndan alıyor. Görüyorum her gün naylon torbalarla geçiyor. Ekmeği bile ordan alıp kazıklanıyorsunuz. Orda ekmeğin dilimi 50 lira... Bizde ekmek 350 lira... Bizim ekmekten öyle yirmi dilim çıkar... bir dadandınız şu A Pazarı'na... Bok satsalar alıcaksınız!
ECVET: Bakkal Abla, bizim bütçemiz malum. Orası daha ucuz diyor hanım.”(Şensoy, 1991: 55)

Aslında bakkallığın geçmişte kalışına dair kabulleniş, finaldeki Bakkal Abla ve Şeref arasında geçen sahnede açıkça görülmektedir. Bakkal Abla'nın katıldığı

bakkallar federasyonu toplantısında, bütün bakkal sahiplerinin değişimi fark ederek birer süpermarket açtıkları görülür. Artık direnecek bir şey kalmadığı Bakkal Abla'nın ağzından söylenir.

ŞEREF: Marketlere karşı önlemler alınmadı mı?

BAKKAL ABLA: Ona sıra gelmedi.

ŞEREF: Ne görüşüldü peki?

BAKKAL ABLA: Yönetim kurulu seçildi... Seçimde kavga çıktı... Meğer iki gurup varmış...

ŞEREF: Sen konuşma yapmadın mı?

BAKKAL ABLA: Hiç ağzımı açmadım ben. Meğer yönetim kurulundakilerin hepsinin birer marketi varmış Şeref... Yedi cızgı Eleven gibi, hatta ondan daha büyük hipermarketler açılacaktı... Süpermarketten de ucuz olacaktı... Doğrudan üreticiden alıp, satacaklardı... Süpermarketler onlarla baş edemeyip batacaklardı...

ŞEREF: Biz n'oluyoruz peki abla?

BAKKAL ABLA: Meğer biz çoktan batmışız da bizim haberimiz yokmuş.

ŞEREF: Kapatıyor muyuz yani dükkânı?

BAKKAL ABLA: Elbette.”(Şensoy, 1991:122)

Oyunda kullanılan yöntemler incelenirse, öncelikle seyirciye kriz ortamı resmedilip ardından yanılısma kırılmakta, güldürü ortamının içinden kapitalist düzene eleştiriler yapılmaktadır. Yanılısamanın kırılmış olması, eleştiriye hizmet etmemektedir. Halk tiyatrosu da sorunları ortaya aynı bu biçimde koymaktadır.

Seyirci ilkin gerçeğin sorunları ve ağırlığından çekilerek oyun ortamının başka dünyasında -şarkı ve dansların şamatasında- gerginliğinden kurtarılıyor. Sonra “oyun bozma” ile oyunu fark etmesi sağlanıyor ve yaşam ile tekrar ilişki kurmaya yöneltiliyor. Böylece ortaoyununun düzeysel eleştirisi bir ağırlık taşıyor ve etkinlik sağlamıyorsa da bütün öğelerinin bileşimiyle yaşam ile oyun arasındaki o büyüü titreşimi yakalayan ve yaşatan bir güldürü oluyor. Eleştirisi bilinçlendirmeye yönelik görünmüyor” (Sokullu, 1993: 217)

Varılan sonda eleştiri bilinçlendirmeyi hedeflemediğinden, bakkalların durumu, zamanını tamamlamakta olan bir meslek dalının çırpınışı gibi algılanmaktadır. Bakkalların kaybolup gidişi de nostaljik bir durum olarak görülmektedir. Üstelik değişimin eleştirilmesi gereken bir şey olduğu anlamı çıkmaktadır. Oysa burada yapılan eleştiri değişimden çok, değişimin sermaye odaklı ilerlemesidir. Bununla ilgili, hem ülke içinde hem de dünyada var olan ekonomik

düzen ve politikalarla ilgili eleştirel bir söylem yapılmamıştır. Yüzeysel güncel göndermeler dışında sistemin işleyişi farklı açılardan gösterilmemiştir. Bu sebepten de eskiyi temsil eden Bakkal Abla'nın söylemleri, yok olmak istemeyen bir türün, yenilikler karşısında - yeni düzen karşısında - çaresiz savunusu gibi kalmaktadır.

Metninde Gizli Ötekileştirme:

Zamanın yükselen değerleri para ve marka tutkunluğu olduğundan, yeni bir takım sınıflar türemiştir. Bunlar genelde banka işleriyle uğraşan iyi giyimli genç işadamlarıdır. Zenginler ve fakirler arasındaki ayırım yaşadıkları yerlerde de kendilerini göstermiştir. Zenginler şehir dışında “country” tarzı sitelerde yaşamaya başlamışlardır. Kamuoyunun ülkede yaşayan Kürtleri keşfi de yine bu zamanlarda gerçekleşmiştir. Arabesk kültür kendini gösterirken, eskinin bastırılan arzusu kendini “ben de isterem” olarak kodlamıştır.

Metin içinde bu sonradan keşfedilen, şehirde yaşayan ama taşralı, kazanma hırsı ile hareket eden, bu insan profiline karşı alınmış bir cephe bulunmaktadır. Yeni türeyen bu taşralı alt sınıflar, metin içinde ötekileştirilmiştir. Örneğin, Kapıcı İrfan köyden gelmiş ve şehirde kapıcılık yapmaya başlamıştır. Kurnazlığı ile büyümek, yeniçağa ayak uydurmak ister. Ama onun bu çabası, metinde eskinin savunucusu Bakkal Abla ve yardımcısı Şeref tarafından daima küçük görülür ve yerilir. Bu davranış biçimi metinde tam olarak belirginleşmese de oyunun DVD'sinde görüldüğü üzere belirginlik kazanmaktadır. Oyuncuların Kapıcı İrfan'a karşı aşağılayıcı tonlamaları, jestleri, mimik kullanımlarıyla bu anlatım bütünlenmektedir.

İRFAN: Yahu bakkallık sizin tekelinizde değil ya, istediğim yere açarım!

ŞEREF: Açamazsın. Bakkallık bizim tekelimizde... Tekele en yakın biziz. Bizim çevremizde bakkal makkal açamazsın... Ya da açarsın... İlk günün hâsılatı senin cenaze masrafın olur.

İRFAN: Anlamadım!

ŞEREF: Anlatayım, dükkânı açtığın günün akşam, dükkânın önünde şişlerim seni, ölüm ilanının bir gün geç çıkar!

İRFAN: Yahu insana zorluk çıkarmayın, ben orayı devraldım, dünyanın parasını verdim!

ŞEREF: Devraldınsa manav olarak devam et! Tepemi atırma benim! Zaten karakol deneyimim var, seni birdenbire tedavülden kaldırırm İrfan!

İRAN: Yahu kardeşim, biraz anlayışlı olun, biz de bu dükkâna para bağladık, manavcılık öldü!
ŞEREF: Kırtasiye yap! Züccaciye yap! Orası genişçedir, icabında kabare yap! Çok moda lan! Maganda kabare!(Şensoy, 1991: 88)

Bu bakış açısı metnin farklı yerlerinde, taşralı kesimden insanlarla kurulan diyaloglarda kendini göstermektedir. Şeref'in çöpçüyle kavga ettiği sahnelerde, buna belirgin olarak rastlanmaktadır. Ayrıca metinde kişileştirilmiş olarak kullanılan sepetlerin sahiplerinin bile bir adları varken, çöpçünün adı metinde yer almamıştır.

BAKKAL ABLA: Şeref noluyor?
ŞEREF: Bir şey olduğu yok Abla, sabah sabah elimiz çöpçüye buladık, elimiz kirlendi!" (Şensoy, 1991: 46)
"ŞEREF: Lan öldürücem seni, mapusta çöpçü öldürmüş diye alay edicekler benimle!
ÇÖPÇÜ: Esas ben seni öldürücem lan!
NECDET: Osman abi, kavga kıızıştı!
OSMAN: Vur! Gözüne gözüne vur Şeref!
BAKKAL ABLA: N'oluyor Şeref? Git çabuk ellerini yıka!
ŞEREF: Yıkıycam zaten Abla! Aslında bir hamama gitsem daha iyi. Bir mahallenin çöpüyle dalaştım...(çöpçüye) Ulan inek, kimse sana deodorant diye bir şeyin varlığından söz etmedi mi?(Şensoy, 1991: 49)

Bu kavga sahnesinde halk tiyatrosunda kullanılan bir öge olan fars gülünçlemesi kullanılmıştır. Şeref ve Çöpçü'nün kavgaları, lambada müziği eşliğinde, lambada yapılarak resmedilir. "*Dayak atma sahnelerinin özelliği, stilize edilmesi ve tıpkı vuruyormuş gibi görünmesine rağmen dayağın gerçekten atılmamasıdır. (...)Ortaoyunu'nda bu komik hareketler dans ve oyun ile birleşerek daha eğlenceli bir görünüm alırlar.*" (Sokullu, 1993: 193) Bu da hareketten doğan eğlenceli bir kavga sahnesinin ortaya çıkmasına yol açar. Hatta ortada vuruyormuş gibi yapan insanlar bile yoktur, kafa kafaya gelmiş iki sinirli erkek figürünün lambada yapması, müzik bitince sanki az önce kavga ediyormuş gibi görünmesi seyirci tarafından kahkahayla karşılanır. Böylelikle içerde kalan ötekileştirme, güldürünün ardı sıra seyirciye sunulmuş olunur.

Kullen ve Dallyork'un ilişkisinde ise şehirli üst yönetici sınıfların altında çalışan taşralı elemanlarına karşı diyaloglarında, bu alaylı, yerici bakış açısına rastlanılır. Kullen ve Dallyork arasındaki ilişki güldürü yaratmak için akıllı olmayan

çıkarcı çalışan ve zengin kaba patron ikiliği üzerinden alaya alınmıştır. “*KULLEN: No no, Dallyork kalsın, sakıncasızdır, anlamaz. Sinirlendiğim zaman yanımda bağırabileceğim birinin bulunmasında verry verry yarar var, sinirsel açıdan, you know!*” (Şensoy, 1991: 15)

Buna karşılık Dallyork kendisine söylenenleri anlamayacak kadar aptal ve tüm hakaretleri kabul edecek kadar yüz­süz çizilir. Aslında bu bir sınıfa ya da belli bir zekâ seviyesindeki sıradan insanlara bakış kadar, kendi içimizdeki taşralılığa ve geç kalmışlığa duyulan öfkenin tezahürüdür. Dallyork tüm bu durumu kabul eden şu sözleriyle bu bakış açısını seyircinin gözünde haklılaştırır.

KULLEN: Dallyork, fuck you!
DALLYORK: Tenkyu! İf you tükürseniz, form e yağmur!
(...)
BRAYNER: bu Dallyork Nebraskalı mı?
KULLEN: Yes itiz, nerden bildiniz!
BRAYNER: Hayır, Nebraskadan adam çıkmaz derler de! (Şensoy: 1991: 6, 18)

Bu sahnedeki Nebraskalı Dallyork, ikinci perdede ülkemizde geçen versiyonda, Konya’lı Ekrem olmuştur. Halk arasında sıkça kullanılan “çorum’dan adam çıkmaz” deyimine göndermeyle, dil güldürüsü yapılmaktadır.

Dönemin kendi zenginlerini yaratması, yoksul olanları başarısız diye tanımlaması hor görmesini de beraberinde getirmiştir. Nejat market çalışanlarına verdiği seminerde eğiten, öğreten ve zaman zaman karşısındakilerle inceden alay eden biridir.

NEJAT: sözümü kesmeyin, not tutun!
İHSAN: Sözü­nü kesmeyin not tutun!
NEJAT: sussana sen!
İHSAN: Sana söylüyor Mustafa, sussana...
NEJAT: Sana söylüyorum, sana!
İHSAN: Bünyamin sana söylüyor galiba...
NEJAT: Sürekli konuşan sana söylüyorum.
İHSAN: Bana mı?
NEJAT: Evet. Sus ve not tut! (Şensoy, 1991: 93)

Bu ezen alay eden görüş ise zaman zaman, Batı değerleriyle mukayesede kendini ezilmiş olarak çizmektedir. Amerika’da çok başarılı olmuş bu sistem, henüz A Pazarında tam anlamıyla işliyor değildir. Fikir ve sistem aynı olsa da uygulanan yer ülkemizdir. Buradaki A pazarından hırsızlık yapılabilmekte, içinde fareler cirit atmakta, çalışanları markette ‘Türk usulü’ güvenlik sağlamaktadır. Süpermarket sisteminin aksayan tarafları ise ancak çalışanlara seminerler verilerek kapatılmaya çalışılmaktadır. Bu sistemin Amerika ve ülkemizde farklı işleyişi ise metnin içine yerleşmiş, Batı karşısında Batı’nın gözüyle kendini değerlendirmede ve “biz neden Batı gibi olamıyoruz” fikrinde yatmaktadır. Bu garbiyatçı görüş, kendini küçük görme, Batı’nın karşısında kendini onun gözüyle tanımlamadır. Örneğin, metinde telefon bağlanması ile ilgili diyaloglarda kendini göstermektedir. Bakkal Abla’nın telefonunu kullanmak için sıraya giren Nur ve evine telefon bağlatmak isteyen Ecvet’in konuşması buna örnektir. Bu konuşmada, o yıllarda olan telefon bağlama işlemini açıklayışında “türkiş” olarak tanımlanan bir başarısızlık tanımlaması vardır ki, bu da metnin sahip olduğu garbiyatçı bakışı tüm açıklığıyla ortaya koymaktadır.

KLİNİK NUR: Ay ben bayılıyor muyum sanki? Mecburiyet işte... Benim telefonum bağlandı, açılmadı.
ECVET Nasıl açılmadı?
KLİNİK NUR: Bizim sokakta boş kutu yokmuş, kutu bekliyoruz.
ECVET: Taktıkları gün çalışıyor mu yani?
BAKKLA ABLA: Kutuda boş yer olacak. Öyle hemen bağlanmaz. Bizimki altı ay sürdüydü...
ECVET: Kutuda boş yer yoksa bana niye telefon veriyorlar?
KLİNİK NUR: Hiç işte Türkiş! (Şensoy, 1991: 54)

Dönemin bir başka özelliği olan özel hayatın kamusallaşması da kadına bakış açısı içerisinde Klinik Nur üzerinden verilmektedir. Metinden çıkarıldığı zaman iletiden bir şey kaybettirmeyen, güldürü ögesini ön plana çıkarmak için kullanılan bu karakterin var oluşu, dönemin yükselen değerlerinin içselleştirilmesi sonucudur. Özel hayatın kamusallaşması, konuşan Türkiye kavramının ortaya çıkışı yine bu yıllara denk gelmektedir. Ülkede bir yandan baskılar sürer, gözaltılar devam ederken, bir yandan da özel hayatın itirafı söz konusudur. En belirgin ve en öne çıkan başlık ise cinsellik olmuştur. Bir tarafta siyasal içeriğe sahip gazete ve dergiler

yasaklanmaktadır. Ama buna koşut olarak cinsellik içeren yayınlar, poşete konularak satılan dergilerde, gazetelerin bařkõřelerinde, televizyon programlarında kendine geniş ölçüde yer bulmuştur. Bu cinsellik açılımı metinde, Klinik Nur'un bakkalda sevgilisi Muzo'ya cinsel içerikli rüyalarını anlatması, bunu kamuya açık alanda herkesin duyabileceği şeklinde yapması, şeklinde tezahür etmektedir. Dönemin bu öne çıkan değeri, eskiye ait Bakkal Abla'nın Nur'u yadırgamasıyla, metinde süregelen eski ve yeni çatışmasını da beraberinde getirmektedir. Klinik Nur'un anlattığı bu rüya, ortaoyunu ve Karagöz'de bulunan tekerlemelere benzemektedir. *“Tekerlemelerde Kavuklu, Pişekâr'a, başından geçmiş gibi, olmayacak bir olayı andırır. Pişekâr da bunun gerçekmiş gibi dinler. Sonunda da bunun düş olduğu anlaşılır.”* (And, 1969: 217) Burada tekerleme, Nur ile onunla konuştuğu var sayılan Muzo arasında geçse de olmayan bir rüya varmiş gibi anlatılıp Muzo'dan hesap sorulur.

KLİNİK NUR : (...) Muzo niçin sen bana rüyamda yanlış anahtar veriyorsun? Yoksa beni aldatıyor musun Muzo? Senden her şey beklenir. Sen çok adi bir yalancısın Muzo ! Neyse sonra demir kapı kendiliğinden açılıyor, içeri giriyorum, kocaman bir bahçe! Bahçede muz ağaçları var, ağaçlarda maymunlar var... Kocaman Maymunlar! Üştüme atlıyorlar. Beni muz gibi soyuyorlar... Çok korkuyorum... Korktuğum başıma geliyor; maymunlar beni kirletiyorlar.(ağlar) Mahfoluyorum! Sen hala ortada yoksun Muzo! Beni nasıl böyle bir durumda bırakıp kaçarsın? Alo? Alooo? Muzo? ...Muzaffer! Aaaa; kapatmış eşşoleşsek!
BAKKAL ABLA: Salak karı, rüyasında Maymunlara ř'aptırmış, Muzaffer'e bozuluyor! Muzaffer de maymun iştahlı! KLİNİK NUR: Terbiyesiz kadın, n'olucak!
BAKKAL ABLA: Sensin terbiyesiz! Ben senin gördüğün rüyayı görsem, utancımдан sokağa ıkamam, sen gelmişsin burada bas bas anlatıyorsun! (Şensoy, 1991: 57,58, 60)

Kadın Kahramana Bakış Açısı:

Oyun, Bakkal Abla'nın bütün zorluklara rağmen dükkânını sürdürme çabası üzerinden kurulmuştur. Bu dükkânı kendisi kurmamıştır. Ölen kocasından kendine kalan bu yeri, başka kazancı olmadığı için sürdürmek zorundadır. Bunu “Bakkallık Mor Bir Önlük” şarkısında açıkça dile getirmektedir.

BAKKAL ABLA: Bana derler Bakkal Abla
Çünkü bakkaldı kocam

Kocam öldü
Üç gün üzüldüm
Üç gün açılmadı bu dükkân
Ancak üzülme
Üzülme
Karın doyurmuyordu
Bakkal oldum ben
Çünkü bakkaldı kocam
Dediler ki herkesler
Bakkallık zor bir olay
Bakkallık mor bir önlük
Bakkallık orospuluktan kolay (Şensoy, 1991: 41)

Buradan da anlaşılacağı gibi Bakkal Abla, başka bir çaresi olmadığından, aç kalmamak için çalışmak zorunda kalmıştır. Kamusal alanda çalışan bir kadın olarak, İrfan tarafından devamlı tacize uğramaktadır. Ona tacizde bulunan İrfan'ın ise zaten bir eşi vardır. “*İRFAN: (...)Zaten bizim evlenmemize imkân yok. Benim evdeki karı bunu katiyen kabul etmez. Şehre geldi gözü açıldı.*” (Şensoy, 1991: 40) Bu evdeki eş de, şehre gelip çağ atlayınca evde ki melek olmaktan çıkmıştır. Ancak yeni olarak nitelenen bu durum olumlanmamakta, kadının hakkını araması da çağın getirdiği kötücül yeniliklerden biri olarak sunulmaktadır.

Kendisi aşağılanmasına rağmen, İrfan metin boyunca Bakkal Abla'yı taciz etmektedir.

BAKKAL ABLA: Aynen söyleme. Bakkal Abla borcunu göndersin, dedi de yeter!
İRFAN: Seni mi kırıcım, aynen öyle söylerim, yavrum! (Şensoy, 1991: 37)

Bütün bu tacizlerin engelleme yöntemi ise Bakkal Abla'nın başka bir erkekten yardım istemesidir. Bakkal Abla İrfan'ın sarkıntılıklardan Şeref'in yardımı ve namus bekçiliğini yapmasıyla korunur. Baş sıkıştığı zamanlarda, korunma isteği bizzat Bakkal Abla tarafından yapılır. Böylelikle kadının kamusal alanda yalnız başına olamayacağı, bir erkek tarafından korunması ve kollanması ataerkil görüşü pekiştirilmiş olur.

ŞEREF: Ne diyor abla o?
BAKKAL ABLA: Sırnaşıklık yapıyor... Bana asılıyor.

ŞEREF: E, niye sen bana söylemiyorsun, mahallemiz birden bire İrfansızlığına kavuşsun!
BAKKAL ABLA: Ben şimdi gidim, bir posta döviim, bir daha bir bok yemesin!
(Şensoy, 1991: 52)

“A Pazarında Eğitim Semineri” sahnesinde, market çalışanlarından Canan’la eğitimi veren Nejat arasındaki konuşmada, metnin kadının kamusal alanda yer almasına karşı olan alaycı ve küçümseyici bakış sürmektedir.

NEJAT: Hangi seksiyon?
CANAN: hangi seksiyon olabilir?
NEJAT: Kasiyer misiniz?
CANAN: Hayır efendim ne ilgisi var? Benim başlı başına bir seks-iyonum var...
NEJLA: Burnunuzun direğini kıracak bir et ve balık kokusu gelmiyor mu?
NEJAT: Geliyor.
NEJLA: Ondan geliyor işte! Kendileri et ve balık Canan’dır
CANAN: Balıketeinde olduğum için (Şensoy, 1991:94,95)

Dönemin konuşan Türkiye’si’nin yeni yeni tartışmaya başladığı konular içinde elbette feminizm de vardı. Metinde feminist ideolojinin nasıl kodlandığı oldukça dikkat çekicidir.

ŞEREF: Perhizde olur mu abla, karısı yedirmiyordur ona
BAKKAL ABLA: Yedirmez yedirmez kadın fiminist!
ŞEREF: Asıl feminist Kamil Bey, günde üç posta karısından dayak yiyor, ideoloji uğruna ses çıkarmıyor (Şensoy, 1991: 47)

İdeoloji gerçek anlamından çarpıtılarak ona başka anlamlar yüklenmiştir. Bu çarpıtılmış anlam üzerinden de grotesk öğeler kullanılarak, güldürü ögesi ön plana çıkarılmıştır. Bu yüklenen anlamlar, ataerkil düşünce sisteminin kodlaması sonucu, kadın hakları savunucularını “Erkekleri dövmek isteyen kadınlar” olarak göstermeyi amaçlayan propagandalardan biridir. Metnin içinde aktarılan bu çeşit bir anlamlandırma, ataerkil düşünce tarzının kodlamasıdır.

Bakkal Abla oyunun sonunda dükkânı kapatmaya karar verip, köyüne yerleşmeye karar verir. Onunla aynı koşullarda çalışan kasap Ferit’in ise sonu

başkadır. O da var olan düzende dükkânını kapatmak zorundadır. Ama o Bakkal Abla'dan farklı olarak kendine A pazarında iş bulmuştur.

FERİT: Mesleği bırakmıyorum ki oğlum, dükkânı devrediyorum.

İRFAN: Başka bir yerde mi açıcan?

FERİT: Hayır senden yüzelli milyonu alıcam, bankaya vadeli yatırıcam, kasap şef olarak A Pazarına giricem!(Şensoy, 1991:108)

Bakal Abla'nın namus bekçiliği yapması, çeşitli kadınlar tarafından aranacağını söylediğinde Bakal Abla'nın sinirlenmesi gibi durumlarla, Bakal Abla'yla aralarında bir çekim olduğu, oyun boyunca ima edilen Şeref de onunla gelecektir. Böylelikle Bakal Abla artık evinde oturacak, ona Şeref bakacaktır. Oyun mutlu biten bir aşk hikâyesi ile sona ermektedir.

Oyunda eleştirilmek istenen kapitalist sistem, halk tiyatrosunda kullanıldığı gibi eğlenceli bir ortam içerisinde seyirciye sunulmuştur. Aslında, Bakal Abla'nın temsil ettiği bakkalık kurumunun değişen koşullar sonucunda yitip gitmesinin başlıca ve tek sebebi, ezici kapitalist sistemin temsilcisi olarak görülen süpermarketler olmuştur. Oyun sorunları tüm yönleriyle ortaya koymaz, mutlu sonla biter. Halk tiyatrosunda olduğu gibi, bu sorunların oluşturduğu gerginliği ortadan kaldırır.

Ortaoyunu sorunların eleştirisine yönelmemiştir. Toplumsal yaşamdaki tavır ve toplumsal değerler sergilenmiş fakat bunlar dans, şarkı, şaka, fantezi ve oyunbazlık öğeleri ile örülmüş ve örtülmüştür. Seyirci, oyunda sorun olarak sunulmaktan kaçınılan bu tutum ve değer yargıları ile karşılaşınca yaşamıyla sıkı bir bağlantı kurmaktadır...(.) Şarkı, dans ve görüntü ile sağlanan duyumsal hazlar; cinsel imalar, dayak atmalar gibisinden ilkel doyumlar, söz hünerleri, kelime oyunlarının yöneldiği zihinsel doygunluk seyirciyi ruhsal ve bedensel gerginliklerden kurtarıp boşaltmakta, ilgisini dağıtmaktadır.(Sokullu, 1993: 216,217)

Kahraman Bakal Süpermarkete Karşı oyunu, özel hayatın kamusal alana çıkmasıyla konuşulur olan cinsellik, feminist bakış açısı, sınıfsal ayrımcılığı, işkence, serbest ekonomiler gibi konulara eleştirel bir bakış açısı getirmek isterken, fark

etmeden onları kalıplaşmış halleriyle yeniden üretmiştir. Kullanılan grotesk, harekete dayalı aksiyonlar ve söz oyunlarıyla güldürü ön plana çıkmıştır. Yapılan yabancılaştırmalar ise tek boyuttan sunulan duruma, başka bir açıdan bakmayı sağlamamıştır. Özellikle de Bakkal Abla ve Şeref'in evlenmesi ile oyunun eksenini mutlu sonla biten bir aşk hikâyesine kaymış, Bakkal Abla üzerinden yapılan sistem eleştirisi ise görünmezleşmiştir. Oyun global ekonomiyi yererken kullandığı, bakkal-süpermarket ilişkisini, çok yönlü değil, zayıf-güçlü, makine-insan gibi karşıtlıklar içerisinde göstermiştir. Oyun bu noktada değişimi yeren, geçmişe nostalji duyan bir yönün ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Oysa aslında eleştirilmek istenen değişim olmasa da kullanılan materyal sebebiyle, bu çeşit bir ima istenmeden bile olsa verilmiştir. Üstelik ataerkil sistemin kadınlara dayattığı "evinin kadını" şablonu, bu oyunda dul ve çalışan Bakkal Abla'nın tacize uğraması, bir başına işinde varolamaması, korunmak için bir erkeğe ihtiyaç duyması olarak görünmektedir. Evlilikle biten mutlu son içerisinde verilen bakkallığın yenilgisi, sadece eleştirilen durumun ortada kalmasına, seyircinin bedensel ve ruhsal gerginliklerinden kurtulmasına ve ilgisinin dağılmasına neden olmaktadır.

3.2 Yağmalanan Tarih, Pazarlanan Şehir: *İstanbul'u Satıyorum*

1981 yılında yazılan 1988 yılında sahneye konulan *İstanbul'u Satıyorum* oyununda, dönemin imar politikaları sonucunda, şehrin tarihi dokusunu yağmalamak isteyen, bunun içinde sermaye ile işbirliği içinde bulunan zihniyet eleştirilmektedir. Bu zihniyetin sonucu kent alınıp satılan bir değer oldu:

Kent de sermayeyi büyüten bir değer, alınıp satılabilir bir mal halini aldı. Arsa spekülasyonları, kentsel dönüşüm ihaleleri, konut yapımındaki artış, değerli arazilerin satışı gibi ranta dönük uygulamalar kenti büyük sermayeye açarken, kaçak yapılaşma, otopark mafyası gibi daha küçük rantiyelerin de önünü açtı. (Pekman, 2007: 45)

Oyunda devletle sıkı ilişki içinde olan sermaye sahiplerinin, hem şehir genelinde yaptıkları rant pazarlıkları, hem çıkarları için insanları nasıl yönlendirdikleri gösterilmektedir. Oyunda büyük sermayeyi temsil eden Tarakçı Kardeşler, bir mahalleyi yıkarak, buraya yeni bir site kurmak istemektedirler.

Türbesinden kalkarak, mahalleliyi evlerinden çıkmamaları için örgütleyen Mimar Sinan liderliğinde, mahalleliler önce bu duruma itiraz eder. Evlerinden çıkmak istemeyenleri ikna etmek için para veren, başka evler bulan Tarakçı Kardeşler, kalan son mahalleliyi de vurup öldürerek, amaçlarına kavuşurlar.

Oyunun ana iletilerinin açık edilmesi için, ülkemizin o yıllar içinde bulunduğu politik ve ekonomik koşulların irdelenmesi yerinde olacaktır. 1980 sonrası oluşan ekonomik ortam kendi zenginlerini yaratmıştır. “Çağ atlamının” etkisiyle, bu yeni zengin kitle, yerleşmek için, dönemin dinamiklerinin kodladığı “country” tarzı yeni yaşam alanlarını tercih etmiştir.

Bu dönemde şehir coğrafyasındaki dönüşümlere baktığımızda özellikle İstanbul’un dışında üst- orta ve üst gelir gruplarına hitap eden yeni yerleşimlerin ortaya çıktığını görüyoruz. Bu yerleşimler daha çok 35-45 yaş grubundaki profesyonelleri özellikle de bu dönemin önde gelen sektörlerinden biri haline gelen finans sektöründe çalışan grupları hedef grubu olarak almakta ve villalar şeklinde inşa edilmektedir. Bu yerleşimler yüzme havuzları, tenis kortları, binicilik ve golf tesisleri ile birlikte tamamlanmaktadır. Bunlar özel girişimciler tarafından geliştirilmekte ve kent yaşamının güçlüklerinden uzakta yeni bir “yaşam tarzı” sözü vermekte olup “country” ler olarak pazarlanmaktadır.(Bartu, 2002: 84,85)

Mahalle, böyle bir kentleşme sonucunda yıkılarak, yerine bir site yapılmak istenmektedir. Bu site lüks, korumalı güvenli bir yapı olarak inşa edilecektir. Aslında sorun bu sitelerin yapılması değil, bu tür yapıların inşaat sektörünün dev holdinglerinin tekelinde, şehrin değil, çıkarların gözetilerek inşa etmesidir. Ancak oyunda mahalle dokusunun değişip, yerine site yapılması başlı başına bir sorunsal olarak görülmektedir.

Oyunda konu edilen eski bir mahallenin yıkılarak, buraya 30 katlı yeni binaların inşa edilme sürecidir. “ *Oyun temel olarak, rant uğruna yıkılacak ve yerine ‘çağın’ konutları dikilecek olan bir İstanbul mahallesinde geçer*” (Pekman, 2007: 46)

İki Ayrı Perde:

Oyunda ilk perde genel olarak şarkılardan, araya giren bağımsız skeçlerden meydana gelir. Birinci perdeyi oluşturan birbirinden bağımsız skeçler, şarkılar vasıtası ile birbirine bağlanmaktadır. Böylece tüm perde, tek bir sahne gibidir. Bu çok uzun tek sahnede, öncelikle zamanın eleştirilen kesimlerinin izdüşümü olan karakterler tanıtılır. Aralarındaki çıkar ilişkileri ve bu çıkarlar için neler yapabilecekleri gösterilir. Tüm oyun maketten yapılmış bir İstanbul manzarası önünde cereyan eder. Bütün bir perdenin, ortaoyununda tiplerin tanıtıldığı açılış şarkılarını anımsattığı söylenebilir. Ancak, burada tanıtma dışında yorum da yapılmaktadır. Black out olmaksızın şarkılarla birbirine bağlanan skeçlerde, İstanbul'un yeni halinin müsebbipleri resmigeçitte gibi sahneye gelerek, kendilerini tanıtırlar. Bunun sonucunda seyirci eleştirilen kişileri, oyunun başından itibaren apaçık eleştirilen düşünce biçimleriyle birlikte tanımış olur. Bu çeşit bir geçiş eleştirinin tarafının ve şeklinin tartışmaya gerek kalmaksızın seyirciye aktarılmasına sebep olmakta, belli bir görüşün savunuculuğuna hizmet etmektedir.

Oyunun açılış şarkısını söyleyen, tüm oyun boyunca anlatan ve tanımlayan olarak görülen “Karagözlük” ile halk tiyatrosunun Karagöz tiplemesine gönderme yapılır. Karagözlük'e oyun boyunca bir kadınlar korusu eşlik eder.

Kavuklu da Karagöz gibi bir halk adamıdır. Bu özelliği patavatsızlık ve kuralları dikkate almama biçiminde yansır. Oyun Bozma da, oyunun kurallarını dikkate almamaktır. Böylece, “Kavuklu simgesiyle seyirci, kurulu düzenin ve onun yönetiminin aldatmacası ve yutturmacası altındaki ezikliğinin hıncını paylaşır. (Sokullu, 1979: 163)

Karagözlük de oyunda olası durumları, seyirciye ‘tarafsızmış’ gibi görünerek tanımlar. Ancak Karagözlük de halkın tarafındadır, halkın bakış açısından olayları yorumlamaktadır. Böylelikle iletinin ima ettiği, eleştirilen taraf Karagözlük'ün ağzından, yani halkın yorumuyla belirlenmiş olur. Bu da izleyenleri belli bir koşullanmaya, eleştiren tarafla bir olmaya iten bir yapı oluşturur.

KARAGÖZLÜK: Benim adım Karagözlük
Benim işim Karagözlük
Yağ satarım bal satarım

Ustam sizlere ömür
Satmak bana yadigâr
Eniştem olur zaten
Murat hüdevendigâr
Yediyüzellinci karısı itibariylen
KORO: pehlivanlar merhaba
Pehlivanlar merhaba (Şensoy, 1987:1)

Bu şarkı oldukça uzundur. Şarkı boyunca, şarkıdan sonraki sahnede bulunacak olan Mahmut ve geleneksel halk tiyatrosunun tiplerinden ‘ibiş’ olarak tanımlanan Gedikli’de Karagözlük’e katılır. Bu açılış şarkısı hem tanımlama, hem de hoş geldin şarkısı olarak, tekrarlar içermektedir. Oldukça uzun olması ve tekrarlı bir yapı içinde kurgulanması, hem yapıda sarkmaya hem de başlangıçtan itibaren seyirciyi koşturamaya neden olmaktadır.

Açılış şarkısında “hanzo” olarak tanımlanan, “taşrahılığ” boynuna taktığı ‘madalyonla’ özdeşleştirilen Mahmut, bir sonraki sahnede, kendi gibi olan Ümit ve Atalay ile birlikte. Üç müteşebbis birlikte Karacaahmet Mezarlığının, Taksim, Gülhane ve Yıldız Parklarının, tarihi yalıların kapladığı alanlardan şikâyet ederek, yerlerine yapılabilecek yapıları tartışır. Bu yerlerin kapladığı arazilerin değeri iştahlarını kabartır. Keşke bu yapıları yıkabilsek de, kapladığı alanları kullanabilsek diye iç geçirirler. Sahne boyunca süren bu konuşma, herhangi başka bir önerme içermez. Sahne boyunca aynı konu, mekân isimleri değiştirilerek işlenir. Bu da yine anlatımda tekdüzeliğe sebep olmaktadır. Uzunca süren sahnenin sonunda, Kartal Hasyapan sahneye gelir. Üç müteşebbisle arsalar üzerine pazarlık yapar. Ancak aralarında anlaşamazlar. Bu sahne ile kapitalistler arasındaki pazarlıklar gösterilmek istenmektedir. Amaç daha büyük sermaye olan Kartal Hasyapan’ın gücüne dikkat çekmektir. Çünkü daha büyük sermaye, daha çok rant bu da sonuç olarak daha çok para demektir.

ATALAY: Adam başı yüzde on, üçümüz yüzde otuz
KARTAL: Üçünüze toplam, yüzde on!
MAHMUT: anlaşabilirdik sanmıştık. Kısmet değilmiş.
KARTAL: Bana bakın. Bu kadar çok insan bölüşmez bir pastayı!
MAHMUT: Biz kaçalım o zaman (Şensoy, 1987: 16)

Buna benzer bir pazarlık, oyunun ilerleyen sahnelerinde Tarakçı kardeşlerle Kartal Hasyapan arasında geçecektir. Ancak bu kez ibrenin yönü değişmiştir. Kendinden daha güçlü Tarakbank ve Tarakçı kardeşlerin içlerinden birini bakan seçtirebilecek kadar güçlü ilişkileri karşısında, Kartal Hasyapan boyun büküp kendine verilene razı olacaktır.

Sahnenin devamında üç müteşebbisle anlaşılamayan Kartal Hasyapan, Mimar Sinan tarafından ziyaret edilir. *“Şensoy Sinan’ı 80 sonrası döneme getirerek genel bir sorunu bir bakıma tarihselleştirir. Sinan ve dönem insanı arasında bir karşıtlık kurarak bir anlamda geleneksel değerlerle, çağcıl değerleri karşı karşıya getirir”* (Pekman, 2007: 46) Eski-yeni çatışması bu sahnede Sinan’ın İstanbul’u tanıyamamasından başlar, mimarideki düşünce tarzının çağlar sonra nasıl değiştiğinin üzerinden devam eder. Eskinin ‘kullanışlı olmasının yanı sıra, sanatsal açıdan da güzel olması’ gerektiği fikri yerini, ‘işlevsel olarak kullanılсын yeter’ görüşüne bırakmıştır. Bu sahne, bu yeni görüşün antitezi olarak, metinde bulunmaktadır. Ancak sürdürülen bu diyalog, eski yeni karşıtlığı üzerinden kaba çizgilerle hareket etmektedir. İstanbul’un rant için paylaşılması, eski yapıların yıkılıp, sermaye sahipleri tarafından yeni gökdelenlerin yapılması ve bununla ilgili politikaları eleştirmek amacıyla kurulmuştur. Ancak dialog “sanatsal estetik mi” “işlevsellik mi” tartışmasına doğru kaymaktadır. Sinan tarafından yapılan uzun mimari betimlemeler, ilginin başka noktalara dağılmasına sebep olmaktadır.

SİNAN: (...) aaa, bu ne böyle?

KARTAL: Boğaz Köprüsü!

SİNAN: Aaahh! Eyvah canım Boğaz’ın üstüne köprü diye, ede bunu mu eda ettiniz?

(...)

KARTAL: yahu ben turist miyim, gidip Selimiye Süleymaniye dolaşcam. Biz iş adamıyız, işimiz gücümüz var bizim.

SİNAN: Vah vah vah! Eller, yedi düvelde gelir, inceler eserlerimi torunumun torununun torunlarının aptal torununun haberi yok Süleymaniye’den... Yedi yıl boyu, yedi bin kişinin teri döküldü, kanı döküldü o taşlara...

(...)

SİNAN: A be cahil çocuk, az evvel anlattım sana, mümkün değil yoktur bizim lügatımızda. Üç merdiven çıkardım, bir minare içinden, birinden çıkan görmez öbürünü, sanır bir tek merdivendir minareyi dolanan. (Şensoy, 1987: 17, 18, 21)

Arada süregelen eski-yeni tartışmasında, eskiden yana olan görüş Sinan'ın Kartal'ı "hıyarağa" olarak betimlemesinde vücut bulur. Sinan'a -ve de metnin iletisine- göre estetik kaygılardan uzak, işlevsel yapıları yapan, eski yapıları bilemeyen, bilmekle de ilgilenmeyen, bu yeni yetme, zengin, sonradan türedi işadamları "hıyarağa"dır.

SİNAN: (...) Benimkiler ihtiyaçtan yapılmadı mı? Hepsi sanat eseri?

KARTAL: Çok megalomansın Sinan!

SİNAN: O ne demek öyle?

KARTAL: Yani kendini çok beğenmişsin!

SİNAN: Fazla tevazu gösterme, sahi sanırlar! Niye benim ansiklopedilerde yakışıklı resmim var, hıyarağa? (Şensoy, 1987: 18)

Ancak, bu eski-yeni tartışması sürerken bazı kavram kargaşaları ortaya çıkar. Bunlardan en belirginini, işçilerin eski zamanlarda kazalarda öldüklerinin anlatıldığı bölümdür.

KARTAL: Çok oluyor muydu iş kazası?

SİNAN: Olmaz olur mu? Vinç yok, harç yok, o yok, bu yok. Hasbelkader inşaat... Koydun taşı taşın üstüne, durdu durdu, durmadı düşen taşın altında kalır amele... Allahtan amelenin bini bir para!

KARTAL: tabii o zaman, sendika yok, bi bok yok... Grev mrev yok, ücretler düşük...

SİNAN: Ne ücreti canım, ücret mücret yok!

KARTAL: Yok ya!

SİNAN: Tabi canım, çalışmayana falaka!

KARTAL: Dayak zoruyla ha? (Şensoy, 1987: 19)

Olumlanan eski, bir anda estetik kaygılar için insan hayatına önem vermez görünürken, olumsuzlanan mimari değerler ve rantçı kapitalist düşünce, birden eski koşullardan daha modernize görünür. Bu yapılandırmada oyunun genelinde planlanan ileti için kavram karmaşasına yol açar.

Bu sahne Sinan'ın bezekleme yaptığı "İstanbul'u Dinliyorum Gözlerim Kapalı" şarkısıyla sona erer. Sinan şarkısını bitirip çıkarken Karagözlük gelir ve bize az sonra sahneye gelecek olan Tarakçı kardeşleri tanıtır.

KARAGÖZLÜK:
Üç kardeşir tarakçılar
Bir ihracat şirketini yaşatmaya uğraşırken
Sıkılarak dermasondan mercimekten
Birazcık da hasbel kader
Eroin ihraç edip silah ithal ettiler
Hiç gümrükten geçmeden
Üç gün içinde bankalarını
Kuruverdiler
Hiçbir güçlük çekmeden (Şensoy,1987: 25)

Kartal Hasyapan, Karagözlük, Kartal, Atalay, Mahmut gibi Tarakçı kardeşler de belli bir sınıfı temsil ederler. Bu çeşit tip kullanımı ortaoyunu ve Karagöz oyunlarında da karşımıza çıkmaktadır. Bu tiplerdeki kötülük çeşitli konularla gösterilir. Bu sebeple yinelenen bir anlatım söz konusudur. Bu da halk tiyatromuzla benzerlik göstermektedir.

Kukla, Karagöz ve Ortaoyunu kişilerinin en büyük özelliği tip olmalarıdır. Bunlar durağan ve değişmez genellemelerdir; kendi istemlerini kullanma güçleri yoktur, bu yüzden sürekli kendi kendilerini yinelerler. (And, 1969: 276)

Tarakçı kardeşler de, metinde eleştirilen sermayeyi, gizli ilişkileri, rant paylaşımı sonunda, daima karlı çıkan tarafı temsil etmektedirler. Onların, çıkarlarını sağlamak için daima kötülük yapmaları, aynı kıyafetleri giymeleri, aynı hareketleri yapmaları oyun kişileri için kullanılan tipeleştirmenin sonucudur. Oldukça grotesk tanımlanan bu tipler, belli bir düşünce tarzını yabancılaştırmak amacıyla aynı şekilde giydirilmiş, aynı hareketleri yapar hale getirilmiştir.

Tarakçı kardeşlerin aralarındaki diyaloglar, düşünce tarzlarının ortaya konulması açısından oldukça açıktır. Üçkardeş, önce aralarından birini bakan yapma pazarlığına giderler. İçlerinden birisi ikna olur, ancak, bakan olan kardeş artık karı eşit bölüşmek istemez. Onların para kazanma endeksli düşünce tarzları, kardeşin kardeşe kazık atması, söyledikleriyle eylemlerinin fikirlerinin farklı olmasının nedeni kapitalist düşünce tarzıdır. Bu düşünce tarzını eleştirmek için oldukça abartılı ve kötücül çizilmişlerdir.

CEMAL: Özür dilerim sayın bakan kardeşim... İzninizle sizden Kabataş İskelesi ve çevresinin satın alıyorum.
OSMAN: Evet alıyoruz...
HASAN: Özür dilerim oraları satamam.
OSMAN: Niçin?
HASAN: İzninizle oraları ben satın alıyorum!
OSMAN: Sen alamazsın.
HASAN: Niçin?
OSMAN: Sen bakansın olmaz ki
CEMAL: Sizin için yerinde bir tasarruf olmaz sayın bakanım kardeş!
HASAN: Bırak şimdi sizli bizli konuşmayı, ben niye satın alamıyordum?
OSMAN: Nasıl alırsın kardeşim? Sen bakansın! Ancak satabilirsin. Yani ucuz fiyatla elden çıkarabilirsin.
CEMAL: Senin ucuz fiyatla elden çıkardığımı da bizler satın alabiliriz.
HASAN: istifa ediyorum (Şensoy, 1987: 26)

İkinci perdede Tarakçı kardeşler, mahallelerinden çıkmak istemeyen mahalleliyi ikna etmek için türlü yollar denerler. Bunları yaparken nasıl karlı olacakları üzerinden pazarlık yaparlar.

CEMAL: İsterseniz, hepsine tek tek ev bulalım.
OSMAN: Bize ne?
CEMAL: Yapalım bu insanlığı be canım kardeşim. Yeni evlerini de biz bulalım. Bir iki komisyoncuyla anlaşalım, bu hizmeti de yapalım çok sayın halkımıza. Tarakbank'ın ücretsiz bir hizmeti olsun. Bunun için hiç kimseden beş kuruş almayalım, komisyonculardan komisyon alırız.
OSMAN: Evet
HASAN: Elbette, bu daha insancıl bir çözüm ve bize de bu yakışır. Komisyonculardan alınan komisyonun yüzde otuz dokuzunu bana verin, varsın yüzde altmış biri sizin olsun, ben kalender meşrebim. (Şensoy, 1987: 46)

Buna benzer bir ironi, işçilerin para istemesi üzerine, Tarakçı kardeşlerin ürettiği çözümün gösterildiği sahnede vardır. İşçilerin ölmesini dilerlerken, cenaze masraflarını karşılayarak 'ne kadar iyi' ve 'düşünceli' insanlar olduklarını belirtirler. Bu çeşit bir anlatıma ortaoyununda da rastlanmaktadır.

Ortaoyununun en önemli özelliğinden biri oyuncuların birinin var olmayan nesnelere varsaymasından doğan göstermecilik niteliğidir. Pişekâr var olmayan namusu, dirliği, iyi niyeti varsaydığı gibi var olmayan evi mekân, gidilmeyen yolu yürünmüş, geçmemiş zamanı geçmiş sayar. (Sokullu, 1993: 202)

Burada da Tarakçı kardeşler sahip olmadıkları duyguları varmış gibi, olmayan durumları olmuş gibi göstermektedirler. Yapılan ironi ile bu gaddar düşünce tarzı açık edilmek istenir.

OSMAN: İşçiler para istiyorlarmış!
CEMAL: Ne parası?
OSMAN: Türk parası!
CEMAL: Ortada para mı var kardeşim? Gene yüz milyar çekmişler piyasadan. Biraz beklesinler. Aceleleri ne? Ödeyeceğiz.
OSMAN: Şarhıyorlar. Açız diyorlar.
CEMAL: gebersinler.
OSMAN: Tabi bu da bir fikir. Onlar geberince ödenecek ücret falan da kalmaz. Ölüler para almaz.
CEMAL: Cenaze masraflarını karşılız canım, eşek değiliz ya
OSMAN: Eşek değiliz ya! (Şensoy, 1987: 59)

Hareketleriyle, fikirlerindeki karşıtlıkla oluşturulan ironik anlatım tarzı, kardeşlerin mahalleliden kurtulmak istediği veya aralarında kar üzerinde pazarlık yaptığı her sahnede vardır. En son sahnede, mahallede kalan son kişiyi taşınmaya ikna edemeyeceklerini anladıklarında, onu öldürürler. Ancak ölüsü başında, sanki onu hiç öldürmemiş gibi davranırlar.

CEMAL: Polise haber vermek gerek, burada bir adam vurmuşlar.
OSMAN: Adam mı vurmuşlar?
CEMAL: Derhal polise bildirelim. Burası bizim inşaat sahamız. Allah korusun. Sorumlu oluruz. (Şensoy, 1987: 80)

Bu şekilde ortaya ikiyüzlülük ve yıkıcı kazanma hırsı ortaya konulmak istenmiştir. Onların müşterilerinden ödeme alma biçimleri de yine kötülüklerinin ve kurdukları sömürü düzenin uzantısı biçimindedir. Tarakçı kardeşler kendilerinden ev almaya gelen müşterilerinin kanını almaktadırlar.

LEYLA: Beyefendi, lütfen beni de dolmataş'lı yapınız...
AYTEN: Ancak benim o kadar param yok... Nakit olarak o kadar yok yani
LEYLA: Belki de bir yerlerden birazcık borç bulabilirsem!
CEMAL VE OSMAN: Sizlere kredi verelim. Karşınızda koskoca tarakbank var!
AYTEN VE LEYLA: Verin verin, n'olur verin!
CEMAL: Verelim elbette. Sen kredi formlarını getir kardeşim, bayanlar formları doldursunlar.

(müzik. Osman bir köşeden, ucu plastik borulu kan alımında kullanılan iki kan şişesi çıkarır, birini Cemal'e verir. Birden kadınların kollarını ısırırlar ve plastik boruları ısırık yerlere tutarlar. Şişeler tarakçı kardeşlerin ellerindedir. Şişelerde kan yükselir. Tarakçı kardeşler zevkle şişelere bakar.)
OSMAN: Şu güzelliğe bak kardeşim. RH pozitif... En iyi cinsten... Alyuvarlara bak alyuvarlara ! (Şensoy, 1987: 58)

Stilize bir anlatımla çizilen grotesk tipler olan Tarakbank'çı kardeşler, daima para ile para kazanan kapitalist tiplerdir. Kazandıkları onca paraya rağmen, harcamak istemezler. Örneğin, Kartal Hasyapan'ı işlerine gelecek ve çok kazanacakları site inşaatına ikna ettikten sonra bunu kutlamaya karar verirler. Ancak kutlama yapmak için bile para harcamak istemezler.

CEMAL: gidip bir yerde kutlayalım.
OSMAN: Pasaja gidelim
HASAN: Niye pasaj?
OSMAN: Her yer ateş pahası!
CEMAL: Bence bir şişe viski alıp, birine misafir gidelim. En ucuzu o!
HASAN VE OSMAN: Evet!(Şensoy, 1987: 34)

Tarakçı kardeşlerin bu abartılmış kötülüğü, aleni hesapları, metnin eleştirel iletisinin bel kemiğini oluşturmaktadır. Ancak bu denli açık, tartışmaya yer bırakmayacak stilize anlatımla yazılmış grotesk tipler ile anlatılmak istenen fikir, adeta seyircinin gözüne sokulmaktadır. Tarakçı kardeşlerin kalın çizgilerle resmedilen kötülüğü, pervasızca kazanma hırsı, hemen hemen tüm sahnelerinde aynı tarzdadır. Üçünün kötülüğü aynı kriterlerle, aynı ironik davranış biçimleriyle hareket etmeleriyle stilize olarak gösterilir. Seyirci onları gördüğü andan itibaren kötülük yapacaklarını düşünmekte, sahnenin gidişatından da sonucun ne olacağını kestirebilmektedir. Bu anlamda aynı biçimde şekillendirilen bu sahneler, seyircide kapitalist düşüncenin tiplerine karşı örgütlenen bir 'refleks eleştirel düşünce' biçimine neden olacaktır.

Eleştirilen bu yeni kapitalist düşünce tarzının uzantısı olan Tarakçı kardeşlerden sonra, sahne sırası eski görüşün uzantısı olan Mimar Sinan ve Fatih Sultan Mehmet'e gelecektir. Bu sahnenin başındaki uzunca tiradında, Fatih Sultan Mehmet, İstanbul'dan bağımsız olarak, karılarından ve cariyelerinden bahsederken,

tiradın sonunda Boğaz Köprüsünü görür. Bu köprüye kendi adının verildiğini öğrenir. Sinan gibi tarihselleştirmek ve eski bakış açısını sahneye taşımak üzere konulmuş olan Fatih Sultan Mehmet de İstanbul’la ilgili düşüncelerini şöyle ifade eder:

SİNAN: 535 yıl önce fethettiğiniz İstanbul’un yerinde şimdi yeller esiyor.
İstanbul’u korkarım, yeniden fethetmek lazım.
FATİH: Cengederek almışuz İstanbul’u kefereden
Şehir artık uçkâğıtçının madrabazın elinde
Şimdi muhtar seçmezler beni aday olsam Fatih’ten
Nasıl geri alsak kenti bu eşşolueşeklerden. (Şensoy, 1987: 38)

Onun da görüşü Mimar Sinan’a paraleldir. Bu anlamda Fatih Sultan Mehmet’in eskinin bakış açısına dair kattığı yeni bir eleştiri yoktur. Üstelik Mimar Sinan’ın bakış açısı estetik tartışmaların arasında kalırken, onunki cariyeleri ve karılarıyla ilgili uzun tiradının gölgesi ardında kalmıştır.

Oyunun genel iletisi bu kez de eski görüşün, olumlanan tarafın ağzından dile getirilmektedir. İyi olan tarafın yorumları, tarihselleştirilmiş bilinen kahramanlar aracılığıyla pekiştirilmiştir.

Neredeyse tek bir sahne olarak tanımlayacağımız birinci perde, Karagözlük’ün şarkısıyla sona erecektir. Ancak Karagözlük ara olmadığını söylemesine rağmen, tiyatronun çalışanları, büfeciler ve tuvaletçi Suzan hanım sahneye çıkarlar. “Antraksız Oyuna İtirazım Var ya da Çişin de Bir Yeri Var Hayatta” kantosunu söylerler. Bu yabancılaştırma yapmak için kurgulanmış bir sahnedir. Ancak iletisinin oyunun ana iletisine bir katkısı yoktur. İletiyeye bir katkısı olmadığına göre amacı gülmedir.

Birinci perdede, verilen önermeler silsilesi seyirciye bombardıman edilmektedir. İlk sahnede, İstanbul’da küçük “hanzo”ların ağzından; var olan tüm güzellikleri yok edip, yerlerine betondan binalar yapmak isteyen zihniyet tanımlanmıştır. Ardından, bu rüyayı gerçekleştiren Kartal Hasyapan sahneye gelmektedir. Kartal Hasyapan, az öncekilerin düşündüğünü gerçekleştirebilecek kişi

iken, sonrasında işin devletle bağlantılı sermaye gücünün temsilcisi Tarakçı kardeşlerin “taşeronu” olarak çizilmiştir. Ve “hıyarağa “ olarak tanımlanmıştır. Metinde kentten çıkar sağlayan tüm oyun kişileri, belli bir aşağılayıcı sıfatla tanımlanmış olurlar. Bu arada bu kapitalist görüşün karşısında ise tarihin derinliklerinden gelmiş Sinan ve İstanbul’u fetheden Fatih Sultan Mehmet bulunmaktadır. Onlar, bu yenedünya görüşünün olumsuzlanmasını, tarihsellikleriyle farklılaştırmak için seçilmiş kişilerdir. Bu anlamda, var olan düşünce sistemi ve eleştirisi, stilize edilerek, halk işin içine katılmadan birinci perdede gösterilir. Ana ileti tüm açıklığıyla tartışmasız ortaya konurken, eğitici bir üslup içerisinde, başka türlü bir düşünceye yer bırakmayan şekilde seyirciye kabul ettirilmektedir.

İkinci Perde: Mahallelinin Direnişi

Birinci perde boyunca sadece Karagözlük tarafından temsil edilen halk, ikinci perdede vücut bulacaktır. Mahalleli önce direnecek, evlerinden çıkmayacak, sonra düzene uyarak, birer ikişer mahalleyi boşaltacaklardır.

İkinci perde, Karagözlük’ün mahallelinin çıkmak istemediğini anlatan şarkısıyla başlar. Ardından Tarakçı Kardeşler şarkının başından itibaren sahnededirler. Halkı ikna etmeye çalışırlar. Ancak başarılı olamazlar.

Tarakçı kardeşler, halkın boşaltması için onlara ev bulma hizmeti yapmaya karar verirler. Elbette bundan da komisyonculardan kâr almak suretiyle kazanç sağlamayı planlamaktadırlar.

CEMAL: İsterseniz hepsine tek tek ev bulalım.

OSMAN: Bize ne?

CEMAL: yapalım bu insanlığı be canım kardeşim. Yeni evlerini de biz bulalım. Bir iki komisyoncuyla anlaşalım. BU hizmeti de yapalım çok sayın halkımıza. Tarak bank’ın ücretsiz bir hizmeti olsun. Bunun için hiç kimseden beş kuruş almayalım. Komisyonculardan komisyon alırız” (Şensoy, 1987: 46)

Tarakçıların birici perdedekine benzer sahneleri, ikinci perdede de sürmektedir. Onlar daima durumu kendi lehine çevirmeye çalışan kişilerdir. Bunu da iyilik kisvesi altından yapmaktadırlar. Ancak bu anlatımla, metin ilerledikçe didaktik olmanın yanı sıra, çizilen kurallar çerçevesinde, seyircinin beklediği gibi sonlanmaları nedeniyle giderek yavanlaşmaya neden olurlar.

Onların ardından Karagözlük bu kez mahallenin kişilerini takdim etmeye başlar. Bu kez mahalleli tanıtılmaktadır.

KARAGÖZLÜK: Kabataş'ta Hilmi'nin büfesi
Sanki bir yer altı örgütü
Bir nifak yuvası
(büfeyi ve Hilmi'yi gösterir) Bu Hilmi'nin büfesi
HİLMİ: Ben de büfenin Hilmi'si
KORO: misi misi (Şensoy, 1987: 47)

Böylece mahalledeki herkes tanıtılmış olur. Tüm tiplerin takdiminin ardından Mimar Sinan da mahalleliye katılır. Böylelikle, birinci perdede tanıtılan, ezenlerin sömürdüğü ya da sömürmeyi planladığı ezilenler grubu da belli edilmiş olur.

Metinde aslında eleştirilmek istenen, mahallenin tüm bu olanlara direnmek yerine, bir bir mahalleyi terk etmesidir. Ancak bu eleştiri, ikinci perde boyunca bu insanların ikiyüzlülük ve zayıflıklarından kaynaklanan edimlerinin alaya alınması yöntemiyle yapılmaktadır. Bu anlatıma örnek olarak, direnen mahallelinin elebaşlarından Recep'in, yapılan dayanışma toplantısında başından geçenler verilebilir. Recep, toplantının muhalif havasının hararetine kapılıp sarhoş olmuştur. Konuştuğu yükseltiden düşmüştür. Başından geçenleri anlatırken yüzü gözü sargılıdır. Bu esprili yaklaşım halktan kahramanların duruşlarının hafiflemesine, edimlerinin güldürü aracı olmasına neden olmaktadır.

RECEP: Bunda gülünecek bir şey yok... İçerim tabii... İçiriyorlar adamı kardeşim... Toplantı gecesi her şeyi kafamda çözmüşüm. Anlatmak istiyorum. Baktım dinleyen yok, fiçimin üstüne çıkmak zorunda kaldım, tabii..."direnmek lazım arkadaşlar,

dedim, baktım sallayan yok, indim iki bira içtim, allaallah diye, yeniden çıktım fiçinin üstüne... Dayanamıyorum, kanıma dokunuyor. (Şensoy, 1987: 49)

Gülmece kullanarak yapılan eleştiriye bir başka örnek de Tarakçı Kardeşler için çalışan komisyoncuların Cihangir'deki bir daireyi iki aileye teklif etmesi, "asla taşınmam ben aptal mıyım" diyen Tahir'in, konuşmanın sonunda o daireye çıkacağına anlaşıldığı bölümde görülmektedir. Tahir, komisyoncunun uygun bir daireyi üst komşusuna teklif ettiğini duyar. Bunun üzerine komisyoncunun ağzından laf alıyormuş gibi yapar. Konuşmasının sonunda oraya taşınacağı anlaşılır. Tiplerin zayıflığından kaynaklanan bu çeşit anlatıma halk tiyatrosunda da rastlanmaktadır.

Böylece Halk Güldürüleri Kurulu düzenin ya da onun mantığının ortaya çıkarttığı olguların, durumların ve bunu içinde taşıyan insanların kusurları, zaafı, yanlışlarıyla, çeşitli güldürme biçimlerini kullanarak alay etmeyi ve bu yolla intikam duygusunu da içerir (Tekerek, 2001: 82)

Tahir oyunda iyi bir ev bulup komşusundan önce buraya taşınmayı isteyen ama mahalleliye bunu itiraf edemediği için, sanki istemiyormuş gibi yapan biri olarak çizilmiştir. Onun bu 'istemem yan cebime koy' tavrı, "aptal değilim tabi" sözünü yinelemesiyle gülünç bir hal almıştır.

TAHİR: Aslında üst kattakinin çıkmasını engellemek istiyorum, hemen talip oldum Cihangir'deki daireye. Komisyoncular pek sevindiler... Fakat aptal değilim tabi...

SİNAN: Estağfurullah

TAHİR: Ben bu akşam surumu şöyle bir enine boyuna istişare eydim dedim, gittiler. İki saat sonra zırr, kapı. Açtım üst kattaki. Hayatta evime gelmemiştir. Bayramda uğramaz, merdivende karşılaşırız selam vermez, hiçbir samimiyetimiz hiçbir hukukumuz yok... Süklüm püklüm, iyi günler, diyor...

SİNAN: Ne istiyormuş?

TAHİR: Bugün gelen komisyoncuları gördünüz mü diyor... Bak bak bak... Uyanığa bak... Komisyoncu muydu onlar? Öyle bir görür gibi oldum hayal meyal...dedim..onu konuşurmak istiyorum..hemen çözüldü dili.. bizi kandırıyorlar, dedi..ben hiç bir şeyden haberim yokmuş gibi davrandım...Aptallığın alemi yok;

HİLMİ: öyle ya!

TAHİR: Bizleri, eski evlerimiz büyüklüğünde ve işyerimize aynı uzaklıkta bir yere nakletmek zorundalar, utanmadan bana Cihangir'de kaloriferli bir küçük daire önermezlermi... Demesin mi?

HİLMİ: Vay canına... Aynı daireyi ona da mı önermişler?

SİNAN: Aptal değil tabii... Kimi kandırabilirlerse...

TAHİR: Evet. Baktım üst kattaki Cihangir yaramaz, diyor, yokuş diyor, tki diyor, bana Cihangir'i kötülüyor. Ben bilmem mi Cihangir'i... Konuşuyor işte... Hemen anladım ki Cihangir'deki evi bana kaptırmak istemiyor. Aptal mıyım ben?
SİNAN: Estağfurullah.
TAHİR: Beyimiz sessiz ve derinden Cihangir'de kaloriferli eve yerleşecek...
HİLMİ: Vay inek vay
TAHİR: Yok canım, müsaade eder miyim böyle bir şeye?
SİNAN: Ne yapabilirsin?
TAHİR: Yarın sabah erkenden ben taşınıyorum Cihangir'e, kamyoncuyla anlaştım bile.
SİNAN: Yok yahu? (Şensoy; 1987: 73,74)

Mahallelinin tamamı ya parayı ya çaresizliği gerekçe göstererek evlerinden çıkar. Ancak onların ya sarhoş ya da kurnaz olarak güldürü çerçevesinde gösterilmesi, eleştirinin yumuşamasına neden olmaktadır. Üstelik mahallelinin, tüm hatlarıyla kötü ve sistemi elinde bulunduran kötülerin karşısında çaresiz kaldığı da, alttan alta hissettirilmektedir. Kötülerin bu denli net olması, aynı zamanda mahallenin kurban olarak kabul edilmesine de yol açmaktadır. Aslında metinde buna dair göndermeler de vardır. Kartal Hasyapan'ın halkı ikna etmeye çalıştığı, ikinci perdenin başındaki sahnede, tüm halkın kuklalar tarafından temsil edilmesi, içten içe bu düşüncenin dışa vurmuş halidir. Bu durumda, mahalleliye karşı takınılan eleştirel tavrın gitgelli bir tutum içinde olduğunu gösterir.

Bir başka tutarsızlık da mahallenin karşısına tüm erdemleriyle özü sözü bir resmedilen, mazlumun yanında yer alan Mimar Sinan figüründe vardır. Metinde Sinan'ın kullanılmasının amacı, eski ile yeniyi karşı karşıya getirmek, böylelikle kaybedilen değerlerin, güncelden farkını ortaya koymaktır. Ancak mahalleliyle olan diyalogu, eski değerleri vurgulamaktan ziyade, yanlış anlamalar üzerine kurulmuştur. Bu çeşit yanlış anlamalar üzerine kurulu güldürü, geleneksel halk tiyatrosunda da vardır. Onu, oyunda yanlış anlamalarla güldürü üreten bir tipe dönüştürmüştür. Bu da, eski ve yeni farklılığı üzerinden eleştiri yapılmasını sağlayan bu tipin, içinin boşalmasına sebep olmaktadır. Diyaloglardaki yanlış anlama Sinan'ın mahalleliyle olan tüm sahnelerinde görülmektedir.

SİNAN: Televizyon ne?
HİLMİ: Resimli radyo.
SİNAN: Radyo ne?
NECATİ: Resimsiz televizyon. (Şensoy, 1987: 52)

Bu örnekler çoğaltılabilir. Aslında bu tip söyleşme Karagözle Hacivat arasında muhavere bölümünde kullanılmaktadır. “*Olay dizisinden arınmış, söz ağırlıklı yanlış ve ters anlamalar, cinas, mecaz ve kinaye gibi nüktelerden oluşan, kısacası dilin kullanımından gelen güldürü öğelerinin bolca kullanıldığı bir bölümdür.*” (Tekerek, 2001: 49) Bu şekilde yanlış anlamalar üzerine kurulu bir anlatım tarzı, aradaki tarihsel farklılığı ortaya çıkarmaktan çok, güldürüye hizmet etmektedir.

SİNAN: Türkan Şoray kim?
HİLMİ: Yağmur’un annesi...
SİNAN: Tanrıça mı?
RECEP: Evet.
CEVDET: Türkan Şoray artist. (Şensoy, 1987: 53)

Mimar Sinan’ın sürekli “o ne” “bu ne” diye sorması, onun eleştiri yapmak üzere kullanılmasından çok, çocuklaştırılıp saflaştırılarak geri kalmış gösterilmesine neden olmaktadır.

Mahallede herkes çıktıktan sonra kalan ve evinden çıkmakta direnen tek kişi Remzi’dir. Remzi Laz olarak resmedilmiştir. Onun evinden çıkmamaktaki inadı ise, yerinden memnun olmasına, inatçılığına, lazların vurgulanan bilindik kalıplaşmış imgesinin bir özelliği olan “anlamamasına” ya da “ters anlamasına” mal edilmiştir. Geleneksel halk tiyatrosunun renkli tiplerinden olan Laz, bu son sahnede de anlatımın belkemiğini oluşturmaktadır. Ancak bu tipin kullanılması, çok önemli olan bu son sahnede, dikkatin güldürüye kaymasına neden olmuştur.

REMZİ: Ben otuzuncu katta oturmam hemşerim.
OSMAN: Neden? Otuzuncu kat size, siz otuzuncu kata çok yakırsınız.
CEMAL: El ne karıştır?
REMZİ: Ben otuzuncu katta oturmam. Zelzele olur, şu olur, bu olur
OSMAN: Olmaz efendim, neden olsun?
REMZİ: Neden olmasın? Allahun zelzelesu haberli gelmiyor ya
CEMAL: Yapılacak inşaat en güçlü depremleri bertaraf edecek dayanıklılıkla yapılar çıkaracak ortaya... İstanbul yerle bir olsa, Dolmataş sitesi dimdik ayakta duracak.
REMZİ: Senin bu otuz kat dedüğün, minareden yüksek midur?

CEMAL: Elbette, minarenin iki misli.
REMZİ: Uyy;
OSMAN: Uyyy, tabii; gayet tabi uy, Remzi Bey!
REMZİ: Ha bunun hasansörü bozulursa n'oolacak?
CEMAL: Bozulmaz efendim. Asansörler İsviçre'den gelecek. İsviçreli mühendis ve teknisyenler sistemi kuracak, ayrıca dört asansör olacak.
REMZİ: Ha u senin hasansör, değil İsviçre'den, aydan gelse para etmez.
CEMAL: Niçin?
REMZİ: Hasansör İsviçre... Mühendis İsviçre... Ceryan Türk! Şak ceryan kesilur, biz kaluruz otuzuncu katta mahsur, açık denizde gibin... (Şensoy, 1987: 76,77)

Umutsuz Mutlu Son:

Remzi'nin vurulması üzerine Damлатаş sitesi yapılabilmıştır. Tarakçı kardeşler, Kartal Hasyapan ve yeni sitenin sakinleri, sitenin açılışını yapacakken Mimar Sinan sahneye gelir ve tarakçı kardeşleri öldürür.

KARTAL: N'aptın.
SİNAN: Tarakçılar'ı taradım.
KARTAL: Bu bir katliam!
SİNAN: Ne katliam? İstanbul'un nefsi-i müdafaasıdır, cinayet bile sayılmaz! Bu gece bütün bu Dolmataş Sitesini dinamitlemezsem, bana da Sinan bin Abdülmennan demesinler (Şensoy, 1987: 82)

Kötü olarak tanımlanan Tarakçı kardeşlerin, metin tarafından doğru tarafın simgesi haline gelmiş Mimar Sinan tarafından öldürülmesi ile oyun mutlu sonla biter. Aslında bu cinayet o devirde olamayacak tarihi bir karaktere işletilerek, normal koşullarda, Tarakçı kardeşlerin kazandığı gösterilmek istenmiştir. Çünkü bu son, gerçekte kazanan tarafın İstanbul olmadığını vurgulamak için eklenmiştir. Olumlanan karakter elinden kötünün cezasını bulması yine de mutlu bir sondur; bir boşalığa yol açmaktadır. Oyunun bu sürpriz finalinin gerçekte gerçekleşmediği aslında Sinan'ın final şarkısında da içten içe hissettirilir.

SİNAN: Sayın İstanbul'lular,
Aldanıp elektronik gürültülere
Sakın çağ atlamayın
İstanbul bir tarihtir
Bu tarihi satmayın
İmar edelim derken
İstanbul'u yıkmayın
İstanbul'un sesiyim,

Lütfen beni satmayın! (Şensoy, 1987: 83)

Oyunun iletisinin bu denli açık bir biçimde ortaya konması, oyundaki doğrudan anlatımın bir sonucudur. Başından itibaren var olan sistemin kodladığı tiplerin, mahallelinin bütün özellikleri ve söylemleri, doğrudan seyirciye söylenmiştir. Birinci perdede kapitalist tiplerin bakış açıları ve çıkar hesapları, ikinci perdede bu sistem içerisinde halkın konumu ve düşünce tarzı açıkça gösterilmiştir. Metin boş alanlar bırakmak bir yere dursun, neredeyse tüm kavramların ve ilişkilerin tanımlandığı kurmaca bir belgesel niteliğindedir.

Günümüze yapılan taşlamalarda, zamanın güncel politikacılarının isimleri, doğrudan onları çağrıştıran çağ atlamak gibi sloganlar da karşımıza çıkmaktadır.

SİNAN: (...) Koskoca devletin ser-mimarı yok mudur?

KARTAL: Olayların mimarı Turgut var! (Şensoy, 1987: 18)

Dönemin İstanbul Belediye Başkanı Bedrettin Dalan için ise metinden alakasız bir atışma sahnesi mevcuttur. Burada yapılan eleştiri, bizzat kişinin isminin verilmesi ile tüm metinden bağımsız bir sahnede verilmiştir. Tüm bu sahne ona eleştiri yapmak için konulduğundan metnin genelinde eklektik kalmıştır.

RAMPİ: Dalan'a saz Dalan'a

Dalan'a söz Dalan'a

Adım RAmPi İbrahim

Laf atışmaya geldim

(...)

RAMPİ: Benim sözüm Dalan'a

İstanbul'u delene

(...)

TAYYAR: Uymadı ki yan gitti

O laflar boşa gitti

Haliç olacak mavi

Rezil olacak rampi

RAMPİ: Bana bak ulan Tayyar

Bulunmaz senden hıyar

Sen Dalan'a güvenme

Gün gelir seni oyar (Şensoy, 1987: 60,61)

İstanbul'u Satıyorum oyunu, iletisini seyirciye empoze eden ve açıkça söyleyen, boş alanlar bırakmayan bir anlatım tarzıyla kurulmuştur. Ancak sahip olduğu umutsuz mutlu son ve özellikle kapitalist tiplerin biçimlendirilmesinde kullanılan zorlama kurgusallık ile inandırıcılıktan uzak bir çerçevede geçer.

İki perde arasında bir gruplaşma görülmektedir. Tarakçı kardeşler ve Kartal Hasyapan'ın sahnelerinde kullanılan anlatım tarzı, kendini tekrar etmektedir. Tarakçı kardeşler daima çıkar sağlamaya çalışırlar. Dolayısıyla sahnelerinin nasıl ilerleyeceği bir süre sonra seyirci tarafından bilinmektedir. Sinan ve mahalleli arasında da böyle kestirebilir anlatım biçimi vardır. Bu diyaloglarda ya Sinan'ın bilmediği şeyleri nedir diye sorması, ya da mahallelinin bir bahanenin arkasına sığınarak evini boşaltması söz konusudur. Anlatımın seyrinin kestirilebilir olduğu düşünülürse, uzun şarkılar ve ard arda tekrarlanan aynı biçimde ilerleyen sahneler sarkarak, anlatımın yavanlaşmasına sebep olmaktadır.

3.3. Değerlendirme

Bu bölümde ele alınan her iki oyunda da mahalle teması kullanılmıştır. *Kahraman Bakkal Süper Markete Karşı* oyununda küçük esnafın büyük sermayeye karşı mücadelesi gösterilmiştir. *İstanbul'u Satıyorum* oyununda ise rant peşinde koşan sermaye ve bu sermayenin bir mahalleyi ele geçirip burada site yapması konu edilir.

İki oyunda, tema, tip kullanımı, oyun bozma, dil güldürüsü, şarkı kullanımı gibi biçimsel ortaklıklar bulunurken, konuları işleyiş biçimleri, sonları, içselleştirilen geçmişe özlem, günün koşullarını sessiz bir kabulleniş gibi içerik ortaklıkları da vardır. Tema kullanımı açısından küçük esnafın da, mahalleleri yıkılmak istenen mahallelinin de karşısında büyük sermaye, dolayısıyla kapitalizm vardır. Ancak *Kahraman Bakkal Süper Markete Karşı* oyununda ana eksen karakter metnin savunduğu taraftan seçilirken, *İstanbul'u Satıyorum* oyununda eksen karakter yoktur. Ancak olumlu olan tipler ve olumsuzlanan tipler tüm açıklıklarıyla köşeli bir biçimde

ortaya konulmuştur. Dolayısıyla her iki oyunda da karşıtlıklar vasıtasıyla anlatım söz konusudur.

Yine bu iki oyunda da eskiye duyulan bir nostalji söz konusudur. Yazarın bir önceki bölümde incelenen 2019 oyununda açık edilen Kemalist dünya görüşü, 80 sonrası biçimlenen siyasal ortamda yazılmış bu oyunlarda, geçmişe duyulan özlem olarak kendini göstermiştir. Geçmişe özlem, *Kahraman Bakkal Süper Markete Karşı* oyununda kendisine Bakkal Abla'nın nostaljisinde karşılık bulur. Bakkal Abla geçmiş bir değer olarak mahalleden silinmektedir. Toplumun temsil ettiği yeni değerlerin temsilcileriyle münakaşalarında (örneğin klinik Nur) kendini ortaya koymaktadır. *İstanbul'u Satıyorum* oyununda ise nostalji, *Kahraman Bakkal Süper Markete Karşı* oyunundan çok daha net olarak, tarihsel karamanlar aracılığıyla gerçekleşmiştir. Mimar Sinan ve Fatih Sultan Mehmet karakterlerinin bizzat sahneye getirilmesi ile vücut bulmaktadır.

İki oyunda kendi içinde mutlu sonla bitiyormuş gibi görünür. İki oyunda da bu mutlu son, bir kaybedişin arkasından gelmektedir. *Kahraman Bakkal Süper Markete Karşı* oyununda Bakkal Abla dükkânını kapatır, Şeref'le evlenerek, yeni bir hayata yelken açar. *İstanbul'u Satıyorum* oyununda ise mahalle yıkılıp yerine site yapılmıştır ama Tarakçı kardeşler öldürülmüştür. Bu her iki mutlu son da eleştiriyi yumuşatmaktadır.

Ancak *İstanbul'u Satıyorum* oyunu kurgusal yapısı, stilize hareketler kullanan grotesk tipleri ile gerçeklikten uzaklaşırken, *Kahraman Bakkal Süper Markete Karşı* oyunu gündelik hayatın içinden hikâyelerle, gerçekliğe daha yakın bir anlatım yolu seçer.

İstanbul'u Satıyorum da gerçekleşen kurgusal tanımlamaların sebebi olan gündemin gerçek isimleri verilir. *Kahraman Bakkal Süper Markete Karşı* oyununda ise isim verilmeden, gündemdeki olaylara soyutlama yöntemiyle gönderme yapılması söz konusudur. Dolayısıyla *Kahraman Bakkal Süper Markete Karşı* oyununda mahalle bizzat oyunun dokusunu oluşturmakta, tüm olayları kapsamaktadır. Oysa

İstanbul'u Satıyorum oyununda mahalle, mahalleli gibi kişileştirilmiş, birinci perdedeki rant peşinde koşan kişilerin elindeki araç haline getirilmiştir.

Her iki oyunda da anlatım tarzı ikili karşıtlıklar üzerinden biçimlendirilmektedir. *Kahraman Bakkal Süper Markete Karşı* oyununda A pazarından alışveriş etme-etmeme, sonuç itibariyle bakkal-süpermarket karşıtlığı, *İstanbul'u Satıyorum* oyununda ise, mahalle-site, sermaye-mahalleli karşıtlığı söz konusudur. Anlatım bu iki kutupluluğu sağlayacak biçimde, günün değerlerini temsil eden tipler aracılığıyla verilmektedir.

Metnin iletisi, her iki oyunda da bir üst bakış tarafından, oyunun başından itibaren, şarkılar aracılığı ile seyirciye sunulmakta, boş alanlar bırakmayacak biçimde net tanımlamalar yapılmaktadır.

4. UYARLAMA OYUNLAR

Ülkemizde tiyatro alanında sıkça rastlanan yazım türlerinden biri olan uyarlama, Ferhan Şensoy tarafından da sıklıkla kullanılmaktadır. Ferhan Şensoy, *Aptallara Güzel Gelen Televizyon Dizileri*, *Don Juan ile Madonna*, *Yorgun Matador*, *İçinden Tramvay Geçen Şarkı*, *Ruhundan Tramvay Geçen Adam*, *Fişne Pahçesu*, *Güle Güle Godot* gibi birçok uyarlama oyun yazmıştır. Ancak bu bölümde orijinal metnin dilimize çevrilmiş olması bağlamında, üç oyun incelenecektir. Bunlar, *Fişne Pahçesu*, *Güle Güle Godot* ve *Üç Kurşunluk Opera*'dır.

Oyun incelemelerine başlamadan önce, genel olarak uyarlamaların, birkaç farklı görüş tarafından nasıl gruplandığına bakmakta ve uyarlama metinlerin neler gözetilerek seçildiğine dair görüşlerden bahsetmekte yarar vardır. Uyarlamalarda dikkate alınması gereken durumları açıklayan görüşlerden birisi şunları söylemektedir:

Uyarlamalarda belirleyici olan, özgün metinle uyarlama ya da gönderme metni arasındaki etkileşimin incelenmesi. Uyarlama ya da göndermede yazar özgün metinden öykü ve söylem düzleminde ne açıdan, nasıl yararlanıyor, özgün metine bağlı kaldığı ya da metinden uzaklaştığı ya da bütünüyle koptuğu noktalar neler, yazarın iletisi ve dünya görüşü hangi noktalarda özgün metnin yazarinkiyle buluşuyor ya da ondan ayrılıyor türünden sorular önem kazanıyor. (İpşiroğlu, 2009)

Zehra İpşiroğlu metinleri özgün metne sabit kalan uyarlamalar, serbest uyarlamalar, yaratıcı uyarlamalar olarak ayırmaktadır. Şensoy'un *Güle Güle Godot*, *Fişne Pahçesu*, *Üç Kurşunluk Opera* metinlerini de serbest uyarlamalar içine koymaktadır. Serbest uyarlamalarda görülen özellikleri de şu şekilde açıklamaktadır:

Serbest uyarlamalarda yazarın amacının birincil planda yaşadığımız dönem ve toplumla hesaplaşma olması. Bu hesaplaşma Ferhan Şensoy'un oyunlarında gördüğümüz gibi halk güldürüsü ile taşlama arasında geliyor. (İpşiroğlu, 2009)

Diğer bir görüş ise, uyarlama genel kavramı altındaki oyunları, uyarlamalar ve yeniden yazımlar olarak ele almıştır. Bu sınıflandırma içerisinde, *Fişne Pahçesu* ve *Üç Kurşunluk Opera* uyarlamalar bölümüne alınmıştır. Yine aynı görüşün iddiası olarak, kaynak metinlerin seçilme sebebinin bu metinlerin içerisindeki yazarlara ait özgün malzemenin yani “öz”ün olduğunu belirtilmiştir.

Uyarlama metinlerde bahsedilen bu “öz”, geleneksel malzemelerin kullanılmasıyla ortadan kalkmış, Ferhan Şensoy'a özgü yapıtlar ortaya çıkmıştır. *Üç Kurşunluk Opera* oyunu için şu tespit yapılmıştır:

Uyarlamalar genel beğeni toplayan yazarların oyunlarından yapılmaktadır. Ancak bahsettiğimiz uyarlamalar için özgün metni ve yazarını var eden temeli değiştirmeye ya da ortadan kaldırmaya çalıştıkları söylenebilir. Örneğin Ferhan Şensoy'u *Üç Kurşunluk Opera*'yı uyarlamaya iten Brecht'in yapıtı oluşu, metne içkin Brecht varlığı iken Brecht'i var eden epik tiyatro temelini açık biçim ve göstermeci üslupla değiştirmek Brecht'in ortadan kaldırılması, Brecht ile neredeyse hiç benzerliği olmayan bir Ferhan Şensoy metni yaratılmasıyla sonuçlanmıştır. (Yıldırım, 2009:9)

Fişne Pahçesu oyununda da benzer durumlar görülmektedir. Çehov'un simgesel anlatımı, tipleştirme, Laz şivesi, geleneksel tiyatronun açık biçim özelliklerinin kullanılması sonucu ortadan kalkmıştır. Oyunun simgesel anlatımı yitirilmiştir. Geriye geleneksel öğelerin kullanıldığı, güncele taşlamalar yapan bir güldürü kalmıştır.

Yazarın Çehov'u, Brecht'i, Beckett'i seçme nedeni ise metinlerin tanındığı, yani herkesçe bilinen eserler olmasıdır.

Yeniden yazım ile üretilen metinlerarasılık ilişkisi, bütün kuramcılar aynı fikirde olmasa da, temelde ilişki kurulabilen metinlerin tanınabilirliğine bağlıdır. Dolayısıyla, yeniden yazımın izleyicisi açısından doğru işleyebilmesi için orijinal metnin tanınması, oyunun yeniden bu yazar tarafından yazılmasının ne tür bir değer taşıdığını anlamak açısından başattır. Kısacası karşılaştırma yapabilecek durumda

olan seçkin ya da daha hafif bir ifade ile içerden bir okura/izleyiciye ithafen yazılmıştır bu metinler. Türk tiyatrosuna dönüp bakıldığında bu düzeyde karşılaştırma yapabilecek denli iyi bilinen, yani bir anlamda klasikleşmiş ya da yaygınlaşmış bir oyun metni yoktur. Bu yanıtı ilkine bağlayan içsel sürecin anahtar sözcükleri kendini hemen ele veriyor zaten: Akılda kalcı oyun kişilerinin yokluğu, oyun kişilerinin ve öykülerinin birbirine benzerliği, külliyyatın bu anlamıyla anonim oluşu. (Güçbilmez, 2006:181)

Bu metinlerin seçilmesi sonrası ise yapılan şey tanıdıklaştırmadır. Yani özgün metinlerin, bize ait olan kültüre tanıdıklaştırılmasıdır. Şensoy da bunu *Fişne Pahçesu* ve *Üç Kurşunluk Opera* oyunda da böyle yapmıştır. Bizim kültürümüze tanıdıklaştırma ise bize ait olan malzemenin, yani halk tiyatrosu öğelerinin, kaynak metnin biçimlendirilmesinde kullanılmasıdır.

Uyarlamalarda, Batılı yazarın metnindeki temel düşünceyle hesaplaşılması, oyuna yeni bir boyut katmak için bu düşüncenin yeniden ele alınması gibi amaçlardan ziyade özgün metni Türkiyeli seyirciye biçim ve içerik açısından daha “tanıdık” gelecek bir düzlemde sunma amacından hareket edildiği söylenebilir. (Yıldırım, 2009:8)

“Üç Kurşunluk Opera metnini model alma” adlı makalede anlatılan bir başka görüş ise kaynak metin olarak bahsedilen orijinal metninle hesaplaşma biçimlerini şöyle kategorize etmektedir.

(...) yapılan uyarlama ile ya Avrupa kültürünün eleştirisi hedeflenmekte, ya bu kültüre bir katkı konmakta, ya kaynak kültür erek kültüre bir rol model olarak sunulmakta, ya da erek kültür ile kaynak kültür uyumlulaştırılmaya çalışılmaktadır. Ferhan Şensoy’un seçiminde ise, kaynak kültürden bir metnin rol model olarak alındığı ve bu metnin içeriğindeki unsurların erek kültürün düzlemine oturtulmaya çalışıldığı söylenebilir.” (Turunççuoğlu, 2009)

Bu tespitler, *Fişne Pahçesu* oyunu için de geçerlidir. Turunççuoğlu, tanıdıklaştırmanın yanı sıra, özgün metinlere karşı bir direnç merkezi oluşturmaktan da söz etmektedir. Burada bahsedilen Batı’nın kendini merkeze koyan tavrına karşın, kendi öz değerlerine sahip çıkarak, ona direnmektir. Bu çeşit saptamalar ve garbiyatçı bakış açısı, Şensoy’un özgün metinlerinde olduğu gibi, uyarlama metinlerinde de göze çarpmaktadır

“O halde, toplumlar, Batı kültürünün etkisine karşı, kendi geleneklerine dönerek bir direnç odağı oluşturmaya çalışmaktadırlar. Bu noktada Ferhan Şensoy’un da uyarlama stratejisinde geleneksel halk tiyatrosu motiflerine sarılarak böylesi bir çaba içerisine girdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

(...)

Böylesi bir tutumun da, bir çeşit direnme mekanizmasından kaynaklanarak kendini ispat etme girişimi olduğunu söylemek mümkündür” (Turunççuoğlu, 2009)

Bu sebepten ataerkil dil kullanımlarına ve söylemlerine sığınma, Batı’nın karşısında durma, direnç sağlama şeklidir. Batı’da tiyatro tarihinin mihenk taşı olarak kabul edilen bu oyunlar, yazar tarafından bir beğeni içerisinde seçilmişlerdir. Batı’nın kendisini merkeze koyan tavrı karşısında, bu oyunların kullanılması da bir çeşit kendini ispat durumudur. Beğeniyle seçilen metnin uyarlanması sırasında, içselleşen ‘öz değerleri kaybetme korkusu’ sonucu, kullanılan eril dil ve ataerkil söylemler tekrar edilmiş, sonuçta bu dil ve söylemler pekiştirilmiştir.

Bu anlamda *Fişne Pahçesu* oyununda ve *Üç Kurşunluk Opera* oyununda içselleştirilen ataerkil söylem, cinsiyet ilişkileri üzerinden gösterilmektedir. Örneğin, *Üç Kurşunluk Opera* oyununda tüm kadınlar evlenmeyi arzulamaktadırlar. Baş kadın karakterin ismi “İffet Namus”tur ve ırzını korumak için mutlaka evlendirilmesi gerekmektedir. *Fişne Pahçesu* oyununda ise Rusya’dan gelen dansçı kızlara, onları yaşadıkları hayattan ‘çekip kurtarmak’ vaat edilir.

Güle Güle Godot oyunu ise yukarıda belirtilen sınırlamaların dışında yer alır. Bunun sebebi, Şensoy’un bu uyarlamayı yaparken “tersinlemeci” bir tutum içerisinde bulunması olabilir. Çünkü özgün metin, görülen zaman, mekân, tip kullanımı, belirsizlik ve genelde insana dair varoluşsal kavramlar üzerinden, hiçbir şey anlatmamanın üzerine kurulmuştur. Oysa uyarlanan metinde çizilen sınırlar, yoksulluk ve eşitsizliğin olduğu bir ülkeyi, bu ülkenin antidemokratik yapısını anlatmaktadır. Bireyin sorunlarından çok, toplumsal sorunlara değinilmiştir. Oyunun tanıdıklaştırılıp, bizleştirilmesi yine söz konusu olsa da diğer oyunlardan farklı olarak, eleştirel bir bakış açısından bir biçimlendirme denenmiştir.

Bu oyunda, yazarın birinci ve ikinci bölümlerde incelediğimiz özgün oyunları ve diğer iki uyarlama çalışmasından farklı olarak, ataerkil bir simge olan kahraman

miti oyunda gereksizleştirmeye çalışılmıştır. Ancak, bu oyunda da var olan güldürme çabası, keskin çizilen ve iyi kötü şablonundaki tipler, değişmeyen tanıdıklaştırma çabası sebebiyle, kahraman mitinin gereksizleşmeye çalışılması bir anlam ifade edememektedir. Yapılan tersinlemenin kökünde, yine batılı bir metnin karşısında, onun yerini dolduracak bir öz malzemenin varlığını ortaya koyma çabası görülmektedir.

4.1 Gelenekselleşen Beckett: *Güle Güle Godot*

Oyun yazarlarının sıkça başvurduğu yazın çeşitlerinden biri de uyarlamalardır. Ferhan Şensoy bu alanda etkin bir biçimde eserler vermiştir. Bu eserlerden ilki Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* isimli oyunundan esinlenerek yazdığı *Güle Güle Godot* oyunudur. Bu oyunu henüz lise yıllarında, bir öğrenciyken yazmıştır. “*Je M'en Fous Bilâder' den sonra üçüncü oyunum bu. Tamamlayıp teslim ediyorum Haldun Taner'e. O beğeniyor, oynanmasını istiyor, ancak oyuncu kadrosu oyunu fazla uyumsuz ve uçuk buluyor.*” (Şensoy: 2001, 346) 1968'deki bu ilk yazılımdan sonra, üzerinde değişiklikler, güncellemeler yapılmış ve oyun sahnelenme fırsatını ancak 1992 yılında bulabilmiştir.

Uyarlama metin, eklenen karakterler, oyunun kuruluş biçimi, iletisi ve sahneleme biçimiyle orijinalinden oldukça farklıdır. Orijinal metin iki oyun kişisi Vladimir ve Estragon'un Godot'yu bekledikleri, belli olmayan bir mekân ve zamanda geçen, belli bir aksiyonu anlatmayan, insanoğlunun varoluşunu sorgulayan, aristotelyen kurallara uymayan bir metindir. Anlatılmak istenen hiçliktir. Toplumsal normlar, kurallar, düşünme ve yaşama dizgeleri sorgulanmakta, insanlık durumu soyutlanarak eleştirilmekte ve dil iletişimsizlik aracı olarak kullanılmaktadır. Kaynak metinde belirsizlik bir metin stratejisiyken, Şensoy'un oyunu tam tersini yapıp yeri, zamanı, mekânı ve kişileri belirli hale getirir. *Güle Güle Godot* oyununda olaylar bilinmeyen bir ülkede geçse de yapılan göndermelerle bu ülkenin bizimki olduğu ima edilmektedir. Çünkü oyun askeri bir marşla açılmaktadır. Bu da bizim ülkemizdeki askeri darbeyi işaret etmektedir. Başa gelen ve gitmesini beklediğimiz olumsuz yöneticiler, aslında 1989 yılında başa geçen cumhurbaşkanı Turgut Özal'ı ve onun

başbakan olarak yerine ikame etmesi için bıraktığı Yıldırım Akbulut'u bizlere anımsatmaktadır. Üstelik oyunun yazıldığı yıllarda, İstanbul'da yaşanan su sıkıntısı da oyunun temel sorunlarından biridir ve oyunu günümüzle ilişkilendirmek için kullanılan bir temadır. Kendi içinde, *Godot'yu Beklerken* oyunundan farklı olarak başlar ve biter. Godot'nun yönetici olduğu bir ülkede, halk susuzluk çekmektedir. İnsanlar bu duruma karşı çıkmaya karar verirler ve sonunda Godot kaçar. Oyun halkın kendi yönetimine talip olmasıyla sona erer.

Zehra İpşiroğlu'nun "Kültürlerarası ve Kültürleşimi Etkileşim Üzerine" yazmış olduğu makalesinde, bu uyarlamayı "*özgün metindeki ya da metinlerdeki motifler ve izlekler yepyeni bir metin oluşturma amacıyla yalnızca malzeme olarak*" kullanıldığı için, yaratıcı uyarlamalar sınıfına almıştır. (İpşiroğlu, 2009) Zehra İpşiroğlu'nun bu oyunu yaratıcı uyarlamalar sınıfına alma sebebini açıklayabilmek için, ilk önce orijinal metnin kısa olarak incelenmesinde, absürt tiyatrodan kısaca bahsetmekte fayda vardır.

Hiçliğin Oyunu: Godot'yu Beklerken

Varoluşçuluk felsefeleri ve oyunun yazıldığı yılların insanlık üzerindeki etkisi oyunun açılanması açısından önemlidir. 20.yüzyıla birlikte sanayi devrimi gerçekleşmiştir. Köylerde kasabalarda yaşayan insanlar, endüstrileşme sonucu kentlere akın etmiştir. Eski yaşamından, toprağından kopan bu insanlar bir yadırgama duygusu yaşamışlardır. Kapitalizm ve emperyalizm sonucu gelir adaletsizliği oluşmuş, zenginlik ve yoksulluk artmıştır. Bilim ve teknolojinin 20. yüzyıl başında ilerlemesiyle, insanların ufku açılmış ve bir anlamda dünya küçülmüştür. Ardından gelen 1. ve 2. Dünya Savaşları birçok can ve mal kaybına sebep olmuştur. Bunca ilerlemeye rağmen, savaşın yıkıcılığına maruz kalan insanoğlu, umudunu yitirmiştir. Savaşlarda milyonlarca insan ölmüştür, atomun parçalanması ve atom bombasının kullanılması, kitle ölümleri ve şehirlerin yok olması korkuya neden olmaktadır. İnsanoğlu endişeye, bunalıma, parçalanmışlık hissine kapılmaktadır.

Dünyanın temel açıklamasını ve anlamını yitirdiğine inanan insanlar için, artık geçerliliğini yitirmiş olan ölçüm ve kavramların sürekliliğine dayanan sanat biçimlerini kabul etmenin artık olası olmadığı gerçeğine yüreklilikle karşı çıkar. (...) En önemlisi de tanrı, günlük yaşayan ve eskiden, onları atomlarına ayrılmış bir toplumun değil, gerçek bir topluluğun parçası yapan dinlerini yaşayan törenleri yoluyla bağlantı kurdukları insanlık durumunun, temel gerçekleri ve gizleriyle bağını yitirmiş kimseler için ölmüştür. (Eslin, 1999: 312)

Önemli olan, insanoğlunun var olduğu “şu” andır. İnsanın şu an sahip olduğundan başka bir anı yoktur. Doğmak aslında bir anlamda ölmeye başlamaktır. Önce vardır, sonra yok olursun; öyleyse gerçek olan yokluktur.

Absürt tiyatro bir kuramı açıklama ya da ideolojik savları tartışma işine kalkışmadığı gibi, bilgi aktarma ya da yazarın iç dünyasının dışında var olan kişiliklerin sorunlarını ya da yazgılarını sunmayla ilgilenmediği için, olayların anlatımı, kişiliklerin yazgısı ya da serüvenleriyle ilgilenmez, onun yerine tek bir kişinin temel durumunun sunulmasını ele alır. Ardışık olaylar tiyatrosuna karşı, durum tiyatrosudur ve bu nedenle, tartışmacı ve tutarsız konuşma yerine somut imge kalıplarına dayalı bir dil kullanır. Ve bir tür var olma duygusu sunmaya çalıştığı için, davranışsal ve törel sorunları ne araştırabilir ne çözebilir. (Eslin, 1999: 314)

Absürt tiyatro doğrudan bir ileti içermez, absürt oyunlar örtük anlamlı sembolik metinlerdir. Absürt metinler seyirciye boş alanlar bırakır ve onu yazar konumunda tutar. Yazarlar oyunlarında nedenlerden ziyade, varoluş durumlarını ortaya koymaktadır.

Godot’yu Beklerken oyununun genel eylemi beklemektir “Yaşamlarımız boyunca hep bir şeyleri bekleriz ve godot yalnızca beklememizin amacıdır.-bir olay bir şey, bir kişi, ölüm. Dahası bekleme eyleminde zamanın akışını en katksız ve açık biçimde yaşarız.” (Eslin, 1999: 45)

Aslında genel anlamda aristotelyen bir eylem birliği yoktur. Oyun bir olay etrafında dönmez, seri düğüm çözüm yoktur, bir eylemin ilerleme çizgisinden bahsedilemez.

Çizgisel bir gelişim yerine, bunlar yazarlarının insanın durumuyla ilgili iç sezilerini, öncelikle çok sesli olması gereken bir yöntemle sunarlar. İzleyicilerinin karşısına,

birbirinin içine işlemiş ve bir bütün olarak kavranması gereken bir senfoninin ayrı bölümleri gibi birlikte daha çok etkilemeleriyle anlam kazanan, düzenli bir anlatım ve görüntü yapısıyla çıkarlar. (Eslin, 1999: 42)

Absürt tiyatrodan dil iletişim kurmaya yaramaz; varlık anlamlı değildir. Dil ile bir anlam üretilmeye çalışılmamalıdır. Her konuşma, yapıldıktan sonra unutulmaktadır. Bir konuşmada bahsedilen konunun değişmesi 5-6 replik sonra olmaktadır. Absürt tiyatrodan dilin bu şekilde kullanılmasındaki amaç “*Onun yazın karşıtı tutumunun, anlamın derin düzeylerde aktarılması için bir araç olarak dilden uzaklaşmasının görüntüsüdür.*” (Eslin, 1999: 255)

Var olmanın dışında yapacak bir şey yoktur. Var olmakla hiçliğin anlamı vurgulanır, Beckett oyunda hiçliğin anlatmaz, onu var eder. Bütün oyun, kendi iddia ettiği tezleri çürütür. Aslında tüm oyunun biçimi boşluğu ve hiçliğin göstermek için kurgulanmıştır ve bütün sahne öğeleri bu amaç için düzenlenmiştir. “*(...) Eylemin boşunallığını gösterebilmek için çok çeşitli teatral araçları devreye sokarak bu “boşunallık” duygusunu öncelikle biçimsel düzeyde yaratır*” (Güçbilmez, 2003)

Absürt tiyatrodan hiçbir anlam yoktur. Örneğin, bir gün önce karşılaşan insanlar birbirlerini tanımazlar. Bir şeyleri beklerken içinde bulunduğumuz anı kaçırmız. Didi ve Gogo oyun boyunca Godot’yu beklerler. Godot’un ne olduğu belli değildir. Aslında oyunun yazarı Beckett’de Godot’nun ne olduğunu bilmediğini söylemiştir.

Hiçlikten doğan bir mizah da vardır, ama bu amaç değildir, kendiliğinden oluşmaktadır.

Didi ve Gogo diye çağrılan bu ikilinin müzikhollerin karşılıklı atışan komedyen ikililerinden türedikleri açıktır. Konuşmalarında bu tür komedyenlerin atışmalarının garip, yinelenen özelliği vardır.(...) ve müzikhol ve sirkelere koşutluk açıkça söylenir de. (Eslin, 1999: 43)

Absürt oyunlarda oyun kişileri anti kahramanlardır. Zayıftırlar, güçsüzdürler, sefildirler ve tüm kişiler aynı derecede gülünçtürler. Örneğin: Didi ve Gogo ölmeye

çalışırlar, ama ölemezler. Pozzo ve Lucky bir gün efendi-köle iken ertesi gün bambaşka bir biçimde ortaya çıkmaktadırlar. Zaman da yoktur. İnsanlar birbirini tanımazlar. Komedi doğal olarak bu durumdan doğmaktadır.

Didi Ve Gogo'dan Kavuklu İle Kavuksuz'a:

Güle Güle Godot'un iki kahramanı Kavuklu ve Kavuksuz, *Godot'yu Beklerken* oyununun kahramanları gibi komiktirler. Bu iki kahramanın birbirleri ve toplum ile olan ilişkileri üzerinden, düzenin bozukluğuna gönderme yapılmaktadır.

Orijinal oyunda da -daha önce de absürt tiyatroyu ve *Godot'yu Beklerken* oyununu anlatırken söylendiği gibi- komedi unsuru görülmektedir.

(...) oyun müzikhol ya da sirk gelenekleriyle uyumlu olarak, kaba bir fiziksel güldürü ögesi taşır. Estragon pantolonunu yitirir, giyilip çıkarılan ve sonu gelmez bir karışıklık içinde elden ele dolaştırılan üç şapkayı içeren uzatılmış bir gag ve oyun süresince bir sürü kış üstü oturma sahnesi vardır. (Eslin, 1999: 43)

Uyarlama oyundaki kahramanların isimleri sayesinde, geleneksel halk tiyatrosuna gönderme yapmaktadırlar. Ancak isimleri, Kavuklu ve Pişekâr değil Kavuklu ve Kavuksuzdur, bu anlamda halk tiyatrosu kavramlarına da tersinleyici bir anlayışla yaklaşmıştır.

Halk tiyatrosunda harekete ve söze dayalı komedi kullanılmaktadır. *Güle Güle Godot* oyununda da bu çeşit harekete ve söze dayalı güldürü söz konusudur. "Tıpkı Karagöz oyununda olduğu gibi, Ortaoyunu'nda hareket ve söz soytarılılıklarından oluşan fars gülünçlemesine bol bol rastlanır" (Sokullu, 1993: 193) Kavuklu ve Kavuksuz, hem dil güldürüsü hem de hareket kaynaklı fars güldürüsü yapmaktadır. Halkın sözcüsü gibi görünmelerine rağmen, aslında onların bir parçasıdır. Toplumun sahip olduğu fikirlerin ve çelişkilerin gösterilmesine araç olmaktadır.

Geleneksel tiyatromuzla absürt tiyatrodaki ortakmış gibi görünen bir başka nokta da yabancılaştırma kullanılmasıdır. Yabancılaştırma geleneksel halk tiyatrosunda karşımıza oyun bozma ve oyun oynandığını vurgulama şeklinde çıkar. *Godot'yu Beklerken* oyununda da buna benzer oyun bozma vardır. “*Oyun boyunca mekânın tüm belirsizliğine karşın, Didi ve Gogo'nun kesinlikle emin oldukları tek şey sahnede oldukları gerçeğidir.* (Güçbilmez, 2003) Örneğin birbirlerine tuvaletin nerde olduğunu sorarlar.

VLADIMIR: Dönerim şimdi. (kulise doğru gider.)
ESTRAGON: Koridorun sonunda, solda.
VLADIMIR: Yerimi tut. (çıkar) (Beckett, 1993: 67)

Ancak bu yabancılaşmanın kullanım şekilleri farklıdır. Halk tiyatrosundaki yabancılaşmayla oyun oynandığı açık edilse de, bu seyircide yakınlaşma ve güldürü yaratır. Oysa absürt tiyatrodaki tüm oyun içerisinde başka bir anlatım biçimi yaratmak için yapılmıştır.

Yabancılaştırma unsurlarının kullanılması gibi dilin yadırgatma amacı taşıması, absürt tiyatro ve ortaoyununda kullanım açısından benzerdir.

Absürt Tiyatrodaki dilin mantıksal gelişiminden sıyrılarak atlamalarla sürmesi, tümce ve sözcük bozulmaları ve birbirini anlamama, olaydan çok durumun sergilenmesi gibi özellikler Karagöz ve ortaoyunlarında da vardır. Aynı zamanda bir güldürme aracı olarak da kullanılan ekonomik, sosyal, kültürel, etnik farklılıkların dile yansımalarından kaynaklanan birbirini anlamama, sözcüklerin bozulması, tümcelerin mantık yapısının değiştirilmesi, anlatılan olayların ayrıntılarını belirtmekten kaçınma gibi. (Tekerek 2001: 35)

Yine *Güle Güle Godot*'ta da buna benzer hem oyun bozma ve oyun oynandığını vurgulama, hem de dil oyunlarının olduğu sahneler bulunmaktadır. Oyun bozmaya örnek olarak Kavuklu ve Kavuksuz'un perde başlarında aralarında geçen şu diyalog verilebilir.

KAVUKLU: Kaça kadar bekleyeceğiz?
KAVUKSUZ: Saat 23.20'e dek!
KAVUKLU: Yapma yahu! Niye?
KAVUKSUZ: E iki perde bekliyoruz.
KAVUKLU: İkinci perdenin birinciden ne farkı var?
KAVUKSUZ: Hıyar işte!
KAVUKLU: kim?
KAVUKSUZ: Yazar! (Şensoy, 1996: 10)

Ancak bu dil kullanımının farkı da tıpkı yapılan yabancılaşma gibidir. Orijinal metinde bir amaca hizmet eder. Ama uyarılama metinde güldürü aracıdır. Üstelik *Godot'yu Beklerken*'de kullanılan dil anlamsızdır ve artık iletişim aracı olmaktan çıkmıştır. Oysa *Güle Güle Godot*'ta oyun boyu iletişim sağlayan bir dil vardır. Dilin orijinal metindeki anlam üretmeyen kullanımı, *Güle Güle Godot*'ta tüm metne yayılmamıştır. Kavuklu ve Kavuksuz konuşmalarının arasına serpiştirilmiştir. Bir de oyuna yazar tarafından eklenen Leke karakterinin konuşmalarında görülür.

Oyunda Kavuklu ve Kavuksuz'un konuşmalarında, sözcük yapılarının bozulması ya da yinelenmesi sonucu oluşturulmuş diyaloglar kullandıkları görülmüştür.

Kavuklu.- Niye?
Kavuksuz.- Ne niye?
Kavuklu.- Nasıl?
Kavuksuz.- Gayet tabii!
Kavuklu.- Bana hiç yalan söyledin mi?
Kavuksuz.- Niye?
Kavuklu.- Ne niye?
Kavuksuz.- Nasıl? (Şensoy, 1996: 82)

Yinelemeler dışında sözcüklerin var olan kullanımlarını, yapılarını bölmek ya da eklemek suretiyle de dili farklılaştırmak ve yabancılaştırmak amaçlanmıştır.

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! (Şensoy, 1996:6,7)

Özellikle oyuna sonradan eklenen Leke, bütün konuşmalarında sözcüklerin yapılarını değiştirerek kullanmaktadır. Özellikle Leke'nin bu tarz konuşması halk tiyatrosunda kullanılan tekerlemelere benzemektedir. Tekerlemeler "(...) *kılıklama veya kılıklı zırva diyebileceğimiz aralarında hiçbir mantık bağlantısı olmayan sözlerin sanki bir anlam taşıyormuşçasına birbiri ardına getirilmesidir*" (And,1969: 154) Leke'nin dialoglarında biçimsel bir değişiklik yapılarak, fark olarak birbirinden anlamsız çeşitli eklerle üretilen, aslında var olmayan kelimeler kullanılmıştır. "*söndürgeç*", "*süzmegeç*" (-g) *Türkçe'de fiilden isim ya da sıfat yapmak için kullanılan bu ekle isimden yeni sözcük türetilmiştir (...).*" (Kocaman, 2007: 438) Bu uydurma dil, aslında Leke'nin içinde bulunduğu durumlarla ilgili anlam taşıy niteliktedir. Ve zaman zaman da onun eleştirel tepkilerini anlatır. Yani sahne içinde anlam kazanır.

Leke: Bu suç bu suçma uçurtma sakın sırçma sürç süreç sürüngeç üstelik süzgeç söndürgeç süzmegeç kırlangiç istersen kırlanmagiç burç hurç ve havuç turp sarac ve turunç ve gülünç! (Şensoy, 1996: 46)

Halkın, Kavuklu ve Kavuksuz'un, Godotgillerin ve Godot'un sahnelerinde dil, karşılıklı söyleşmek maksadıyla gündelik biçimde anlam üreten kavramlar yoluyla yapılmaktadır. *Godot'yu Beklerken*'de dil, yadırgatma ve iletişimsizliği göstermek amacıyla, tüm oyun boyunca anlam üretmeden kullanılır. Oysa *Güle Güle Godot*' da dil ögesinin bu tip kullanımına, bölük pörçük olarak rastlanabilmektedir. Bu yerlerde bu anlamsızlaştıran dil, orijinal metinden farklı olarak gülünçtür. Halk tiyatrosunda da buna benzer bir tekerleme, sözcük oyunu kullanımı görülmektedir. Üstelik anlatım biçimi kaynak metinden farklı olarak, eylem ve aksiyon birliği içerdiğinden, bu çeşit bir kullanımla salt güldürü elde edilmiştir. Dildeki bu çeşit kullanım, absürt tiyatro ile bağımlı, sadece biçimsel olarak kurmuştur.

Seyirci-Metin İlişkisi

Bu iki oyunda da, seyirci-metin ilişkisinden bakıldığı zaman birbirlerinden oldukça farklıdır. *Godot'yu Beklerken* oyunu insanın varoluşsal sorunlarını dile

getirir oysa *Güle Güle Godot* bir ülkenin durumunu tasvir etmektedir. İlk oyunda yaratılan boşluk hissi ile hiçliğe vurgu yapılır. İnsanlığın genel durumlarını ele aldığından evrenseldir. Ancak *Güle Güle Godot* belli bir zamanda, belli bir ülkenin durumunu göstermeyi amaçlar. Aslında işaret edilen ülke bizim ülkemizdir. Oyunda politik taşlamalar yapılmaktadır. Oyun, askeri bir marşla başlamaktadır. Bu marş ile 1980 darbesine gönderme yapılmaktadır.

-bir askeri marşla açılır perde. Sofitadan büyük yıldızlı bir perde iner. Kavuklu ve Kavuksuz sahnededirler. Godotgiller girer, çerçevenin arkasında yerlerini alırlar, bir askeri tablo gibidirler. Marş son bulur. İtoluit elinde kalın kara kaplı bir kitapla girer. İTOLUİT: Sayın Godot, bu akşam da gelecekmiş, sakın bir yere kımlıdanmasın!" (Şensoy, 1996: 5)

Godot ise bu ülkenin başındaki despot yöneticidir. Halk susuzluktan kırılmaktadır. Godot ve onun yönetiminde söz sahibi İtoluit ise, suyu getirme vaadiyle halkı oyalamaktadırlar.

İTOLUİT: Anlıyorum suya kavuşacaksınız arkadaşlar. Elimizden geleni yapıyoruz. Olanaklar çerçevesinde olanaksızı olanaksız kılma çabamız sürüyor. Niye şemsiyeyle dolaşıyorum ben, niye böyle açık bir şemsiyeyle dolaşıyorum? Yağmur bekliyoruz! Yurdumuzun kuzeybatısında bulutlar görüldü. Kahraman pilotlarımız bulutlara yağmur bombası zerk etmek üzere uçuşa geçtiler bile... Bir basıyorlar bulutun gözüne bombayı, bulutun iki gözü iki çeşme... Pek yakında buraları sel alacak, hazırlıklı olun. Demişti dersiniz. Herkesin musluğu olacak. İsteyene iki musluk verilecek. İsteyen yabancı ülkelere gâvur musluk getirebilecek. Hiç kimseye su saati takılmayacak, kol saati takılacak. (Şensoy, 1996: 40)

İtoluit politikacıdır ve konuşmalarında, yurt dışından musluk getirmek, herkesin musluğu olacak gibi vaatlerde bulunmaktadır. Verilen sözler dönemin siyasetçilerinin söylemlerine benzetilmektedir. Böylelikle dönemin politikacılarına gönderme yapılmaktadır.

Oyundaki susuzluk teması, oyunun yazıldığı 90'lı yılların sorunudur. Yazar, o dönem ülkemizdeki güncel bir sorunu kullanarak, oyundaki ülkeyle bizimki arasında paralellik kurmak istemiştir. Geleneksel halk tiyatrosunda da olduğu güncel sorunlarına da taşlama yapılmıştır.

Oyunun sonunda, Ferhat'ın su getirmek için delmeye gittiği dağda yaktığı ateşin sönmesiyle, halk ayaklanır. Godot kaçar. Godotgiller ve İtoluit de bu yeni yapılanma içerisinde kendilerine yer etmeye çalışırlar, ama başarılı olamazlar. Halk kendi yönetim biçimini kendisi belirleyecektir.

DOLUNAY: anayasa nerden çıktı?

İTOLUİT: ben kaleme aldım

KAVUKLU: Kalemi nerden aldın?

TOPRAK: Bir anayasa gerekiyorsa biz kendimiz yaparız. Bizim de kurşun ve dolma ve tükenmez kalemlerimiz var.

ÇİÇEK: Sen Godot'cuğunla gitsen iyi olurdu. Çünkü biz ne seni ne de anayasayı istiyoruz. (Şensoy, 1996: 76)

Oyun burada tarihsel gerçeklikten, kurmaca bir gerçekliğe yönelir. Yapılan seçimler, halkın iradesi sonucunda, halkın seçtiği yönetimi başa getirecektir. Bu durumun, gerçekteki durumdan farklı olmasıyla ironi yapılır. Çünkü ülkemizde eleştirilen, cunta sonrası "halk tarafından" seçilen politikacılarıdır. İroni ve olmayan bir şeyi varmış gibi gösterme, geleneksel halk tiyatrosunda sıkça karşılaşılan bir anlatım biçimidir. Godot'nun, Godotgillerin ve İtoluit'in gidişinin ardından halk sevinç içinde "Yok Böyle Bir Alışkanlık" şarkısını söyler. Bu şarkıda, ülkede "özgürlük" olduğunun söylenmesiyle, cunta sonrası dönemin getirdiği 'özgürlüklere' ironi yapılır.

Paldır küldür
Birdenbire
Karakıştan
Güze çıktık
Darboğazdan
Düze çıktık
Biz bilmezdik buraları
Merdivenle
Size çıktık
Gönlümüzce
Davranmayı
Bilmiyorduk
Çok şaşırdık
Yok böyle bir
Alışkanlık
Birdenbire
Üste çıktık
Görmemişiz
Çok şaşırdık
Alışmışız

Yıllar yılı
Koyun gibi
Güdülmeye
İtilmeye
Kakılmaya
Özgürlükle
Çarpışınca
Çok doğaldır
Çok şaşırıdık (Şensoy, 1996: 80)

Godot'yu Göndermek:

Godot'yu Beklerken oyununda belirsiz olan Godot, *Güle Güle Godot* oyununda Godot gitmesi arzu edilen iktidardır. “*Godot'yu Beklerken'deki gelmesi umut edilen Godot, Güle Güle Godot' da gitmesi arzulanan Godot durumuna geçer.*” (Kocaman,2007: 438)

Kavuklu ve Kavuksuz önce Godot'nun gelmesini, ardından da gitmesini beklerler. Ancak onların bu bekleyişi kaynak metinde Didi ve Gogo'nun bekleyişlerinden farklıdır, umut içermektedir. Aslında onların bekleyişinde bir çeşit tanıklık vardır. Ülkemizin son yüzyılda yaşadığı rejim değişikliklerini, ülkenin gidişatını gözleyen, şahit olan bir halkı temsil etmektedirler. Bu sebeple Kavuklu ve Kavuksuz eylemsiz olmayı seçseler de, oyundaki eylemci ahaliyle, ortak kaderi paylaşırlar. Bu anlamda, bu oyunun iki eksen kişisi, halk tiyatrosunda olduğu gibi halktan kişilerdir, halkı temsil ederler. Orijinal metinse, insanlığın birey anlamında varoluşsal kaygılarını irdelemektedir. Hedeflenen anlatım tarzı açısından, iki oyun taban tabana zıttır. Biri insanın varoluşunun anlamsızlığını anlatır. Bir mesaj kaygısı yoktur. Diğeri ise toplumsal düzene dair eleştiri getiren, güncel göndermeler yapan belli bir bakış açısından yazılmıştır. Uyarılama metinde, orijinalinden farklı olarak umut vardır.

Kavuklu ve Kavuksuz'un Godot'yu bekleyişi, Vladimir ve Estragon'nunki kadar umutsuzca değildir, daha da önemlisi belirsiz değildir. Godot'yu Beklerken'in oyun örgüsündeki dayanılmaz bekleme durumu ile karşılaşılmaz. Hatta beklentiler gerçekleşir. (Kocaman, 2007: 439)

Sonradan eklenen halk ise kaynak metindeki karakterlerden farklıdır. Lucky ve Pozzo oldukları kişiler bakımından değişkendirler. İlk perdede efendi köleyken, ikinci perdede başka kişiler olarak gelirler. Birinci perdede Godot'un gelmeyeceğini haber veren haberci çocuk, ikinci perdede Gogo ve Didi'yi tanımaz. Bu da 20. yüzyıl insanının aradan zaman geçtikten sonra tanıyamayacağımızı, hatta insanların birbirini hiç tanımayacağını göstermek içindir. Oysa *Güle Güle Godot* oyununa sonradan eklenen karakterler için bu söz konusu bile değildir. Onlar bir hikâyenin içinde olumlanan taraf olarak yer bulurlar. Sözü anlamsızlığını vurgulamak için oyuna eklenmiş Leke bile, halkın ayaklandığı ve hakkını savunduğu sahnede attığı anlamsız tiradıyla, bir şeyleri kendince onaylamaktadır. Bu anlamsız tirattan bile bir anlam çıkarılmaktadır. Böylelikle, bu insanlar kaynak metindeki gibi belirsizlikler yaratmak yerine, bir görüşün tarafı olurlar ve doğruyu imlerler.

Oyunda anlatılmak istenen, çok temel sıkıntılar çeken bir halkın varoluşsal kaygılarından çok ekonomik sorunlarıdır. Buradaki topluluğun amacı insan gibi yaşayabildikleri bir düzen ihtiyacıdır.

Yinelenen Temalar:

Güle Güle Godot oyununda, daha önceki bölümlerde ele alınan oyunlarda rastladığımız bir takım özellikler bulunmaktadır. Bunlardan ilki, kahramanların yaşadığı geçmiş yaşantıya özlemdir. Bu oyunda Kavuklu ve Kavuksuz önce Godot'yu beklerler, daha sonra da onun gitmesini arzularlar. Godot gittikten sonra ise ona özlemlerini dile getirirler. Godot gitmeden önce,

KAVUKSUZ.- O kolay kolay gitmez.

DOLUNAY.- Gidecek!

KAVUKLU.- İyi tamam, biz ondan önce gidiyoruz. (Şensoy, 1996, s.62)

Daha sonra Godot gider ve söylemler şu olur:

BOKKO.- Lan neredeyse keşke gitmeseydi Godot diyeceksiniz!

KAVUKLU.- Nerdeyse!
KAVUKSUZ.- Godot'nun bir ağırlığı vardı...
(...)
KAVUKSUZ.- Godot varken, dostumuzu düşmanımızı biliyorduk. Kimin kim olduğu belliydi. Kim kiminle aynı kaba sığar, biliyorduk. Şimdi daha da karıştı iş! Keşke gitmeseydi Godot! (Şensoy, 1996, s.72,73, 74)⁹

Bir diğer yinelenen tema da kahramanlık mitidir. Anonim bir halk hikâyesi olan “Ferhat ile Şirin” ile metinler arası bir ilişki kurulmuştur. Bu metinde de Ferhat susuzluk çeken halka yardımcı olmak için dağı delmeye talip olur. Hatta kendini bu uğurda feda etmeye hazırdır.

FERHAT: Ben giderim tek başıma. Olmazları oldurmanın zamanı!
GODOT: Aferin esas çocuk! Açık olsun yolun hatta good vibrations!
(...)
FERHAT: Bir ben ölmeye
Bu kavga bitmez
Ya ben ölmezsem
Bu kavga biter (Şensoy, 1996: 48, 49)

Onun dağıda yaktığı ateşin söndüğünü gören halk ayaklanır ve Godot kaçar. Böylelikle Godot'dan kurtuluşun temelinde de onun kahramanlığı yatmaktadır. Son sahnede dağı da delerek halkını suya kavuşturmuştur.

Ferhat girer sırlısıklam:
FERHAT: Durun! Delinmez değildir dağlar!
KAVUKLU: Çok geç kaldın kardeşim oyun bitti. (Şensoy, 1996: 86)

Ferhat'ın geç kalması ve sırlısıklam girmesiyle yaratılan gülünç etkinin temelinde, halkın kendi istediğine o olmaksızın ulaşması vardır. Ancak ayaklanmanın hareket noktasının temelinde de Ferhat'ın dağıdaki ateşinin söndüğünün görülmesi ve onun öldüğünün düşünülmesi vardır. Bu anlamda halk

⁹ Bu alıntılamadaki karşılaştırma biçimi Yrd. Doç.Dr. Şengül Kocaman, Beklenen Ve Uğurlanan Godot'lar Üzerine Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışması: Samuel Beckett/Godot'yu Beklerken, Ferhan Şensoy/Güle Güle Godot, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 16, Sayı 1, 2007, s.429-444'dan olduğu gibi alınmıştır.

için itici güç olarak, ülkenin istediği yönetim biçimine kavuşmasına neden olmuştur.

Diğer oyunlarda da olumsuzlanan iktidar, *Güle Güle Godot* oyununda da Godot ile gösterilmiştir. Üstelik Godot, bu çalışmanın birinci bölümünde bahsi geçen fantastik öğeler yardımıyla betimlenmiştir. Oyunda hiç görülmesi de sesi duyulur. Ve o geleceği zamanlarda sofitadan bir kapı inmektedir. Yine gaddar ve kötücül resmedilmiştir. Godotgiller ve İtoloit de onun iktidar mekanizmalarının görünür parçalarıdır. Politikacıları ve bürokratları temsil etmektedirler. Aynı geleneksel halk tiyatrosunda olduğu gibi, halkın karşısında yer alırlar. “*Ferhan Şensoy Godot’yu beklemenin kaçınılmaz hayal kırıklığını, insanları Godot’nun adaletsiz yönetimine karşı devrim yapmaya kıskırtarak çözümlemeye çalışır.*” (Kocaman, 2007: 440)

Genel olarak baktığımız zaman kaynak metinde dil kullanımı, bu oyundakinden oldukça farklıdır, eylem ve zaman birliği yoktur.

Oyun kişileri hiçbir yere, dolayısıyla içine fırlatıldıkları ortama ait değildir, diyalog biçiminde kurulmuş konuşmalar birbirini karşılamaz ya da neden-sonuç ilişkisiyle ilerlemez, oyun süresi boyunca bütün olup bitenlere rağmen genellikle ve aslında oyunlarda “özetlenebilir” ya da ana hatları çizilebilir bir olay dizisi yoktur, oyunlardaki ilerleyişe rağmen dramatik anlamda bir gelişmeden söz etmek genellikle imkânsızdır. (Güçbilmez, 2003)

Bu anlamda da *Güle Güle Godot* belli bir zamanı ve bir ülkeyi resmetmektedir. Olaylar birbirine neden-sonuç ilişkisi ile bağlıdır. Kaynak metindeki belirsizlik yerini belirli bir görüşe bırakmıştır ve bu görüş ülkemizin o zamanki durumuna eleştiriler içermektedir. Arada kullanılan şarkılar, söz oyunları ise absürt tiyatrodan çok halk tiyatrosunun araçlarıdır. Oysa kaynak metinde hiçbir şey belli değildir. Kaynak metnin belirsizliği için şunlar söylenmiştir.

Oyundaki belirsizlik sonunda öyle bir noktaya ulaşır ki, ya da oyun ilerledikçe oyunun sunduğu belirsizliğin dağıtılacağına ilişkin beslenen umut öyle kesinlikle ortadan kaldırılır ki, izleyici neredeyse içgüdüsel olarak daha büyük bir gayretle anlam üretmeye, yorum yapmaya ve belirsizliği, kendi yorumunun belirginliğiyle

dengelemeye çalışır.(...)her bir okuru/izleyiciyi bireysel olarak kendi yorumuna/kavrayışına gömer ya da yalnızlaştırır. (Güçbilmez, 2003)

Güle Güle Godot oyunu umutla sona ermiştir, her seyircinin kendi yapacağı yorumdan ziyade, toplumca arzulanan özgürlük, eşitlik gibi değerleri imler. Seyirci bir yorum yapmak durumunda bırakılmaz, onlara yine fantastik bir kurgu içerisinde mutlu sonla biten bir masal gösterilmiştir.

Ancak bu metin kaynak metinden farklı olarak dönemiyle sınırlıdır. Oysa *Godot'yu Beklerken* evrenseldir, metin her dönemde bırakmış olduğu boş alanlarla farklı biçimde yorumlanabilir.“*Boşlukların doldurulma biçiminin sunduğu olasılıkların geniş yelpazesi, metnin tümüyle tüketilmemesinin sigortası haline gelir.*” (Güçbilmez, 2003)

Oysa *Güle Güle Godot* oyununda taraflar belirlenmiş, sınırlar çizilmiş, tüm belirsizlikler ortadan kaldırılmıştır. Yapılan yabancılaştırmalar, şarkı kullanımı, ironi grotesk ve fantezi öğelerinden faydalanan eleştiri yapan halk tiyatrosunun anlatım tarzını içkinleştiren bir üslup içinde yazılmıştır. Özellikle güldürü öne çıkan öğe olmuştur.

Fakat Beckett'in *Godot'su* için bahsettiğimiz trajikomikdengesini, Şensoy'un *Godot'sunda* yerini daha çok komiğe bırakır. *Godot'yu Beklerken'deki* donuk kapalı hatta seyirciyi zaman zaman bunaltan atmosfer, *Güle GüleGodot'da* asla hissedilmez. Kahkahamızın ansızın kesilebileceği anlar çok azdır. (Kocaman, 2007: 443)

Söz oyunları, dilin iletişim aracı olmaktan çıkarılması amacından çok, güldürüye hizmet etmektedir. Hem dil hem de oyunun metin seyirci ilişkisi göz önüne alındığında, oyun absürt tiyatrosunun biçiminde yazılmamıştır. Özgün metinden sadece isimler ve bir kavram olarak beklemek eylemi seçilmiş, bunun üzerine yepyeni ve bambaşka bir anlatım biçimi içeren bir oyun ortaya konulmuştur. Bu ortaya konulan biçim ise halk tiyatrosunun öğelerinden faydalanmıştır. Ancak halk tiyatrosunun bu öğeleri de oldukları biçimiyle kullanılmıştır.

İsimsiz Kahramanlar:

Güle Güle Godot oyununun metninde, Kavuklu ve Kavuksuz da dâhil olmak üzere birçok oyun kişinin adı geçmez. Örneğin İtoluit ve Godotgillerin isimleri sadece yazılı metinde görülebilir. Oyun sahnelendiğinde seyirci kahramanların adlarını bilemeyecektir.

Oyunda Ferhat, ismi belli olan tek kahramandır. Toplum o dağı delmeden kendi hakları için birlik olmuş ve düzen değişmiştir. Bu sebepten oyunun sonunda gelen kahramana ihtiyaç kalmamıştır. Burada, kendi kurtuluşu için mücadele eden toplumların aslında bir kahramana ihtiyaç duymadığı anlatılmaktadır. Burada da kahramanlık miti yıkılmak istenmiştir. Ancak bu toplumun refaha ermesinin nedenlerinden biri, yani onları harekete zorlayan, yine bir kahramanın yitip gitmesidir. Halk buna tepki olarak düzeni değiştirmiştir. Bu da anlatılmak istenen kahraman mitine gerek olmadığını göstermek iken, sonuca yine bu mitle bağlantılı olarak erişilmesidir.

Güle Güle Godot oyunu aslında Beckett'in *Godot'yu Beklerken* metninin tersinlemesidir. Oyunda beklenen, Godot'un gelmesi değil gitmesidir. Zaman ve mekân belirlenmiştir. Üstelik sorunun ta kendisi bekleme eylemi değil, bizzat Godot'dur. *Godot'yu Beklerken* oyunundan farklı olarak bir ülke tanımlanır. Bu ülkedeki değişen durumlar gösterilmektedir ve politik taşlamalar yoluyla bir yorum yapılmaktadır. Bu halk tiyatrosunun fars ve dil komiği kullanılarak, mecazlar ve tekerlemeler içeren dil kullanımıyla ön plana çıkmıştır.

Oyunda önce düzenin değişmesi beklenmektedir. Ardından düzen değişikliği olur ve insanların bu yeni düzene uyum süreci gösterilir. Demokratik bir düzene geçildiğinde ise artık kişilerin birey olmalarından söz edilebilir ki oyunun sonunda Kavuklu ve Kavuksuz ayrı yönlere, yani kendi hayatlarına bir birey olarak ilerlemişlerdir. Oyun sorunları ortaya koyuş biçimi bakımından ise yine halk tiyatrosu ile paralellik göstermektedir.

4.2 “ Çehov Laz Midur? ”: *Fişne Pahçesu*

Yazımına Eylül 1998’da başlanan *Fişne Pahçesu* oyunu Ortaoyuncular’ın kuruluşunun 20. yıldönümü olan 2000 yılında sahnelenmeye başlamıştır. Oyunda, ülkemizin içinde bulunduğu Amerikanlaşma, köşedönücülük ve kısa yoldan para kazanma gibi hala güncelliğini koruyan durumlar, gülmece atmosferi içinde sergilenmektedir. Oyun, özgün metnin geçtiği yerin ve zamanın değiştirilmesi yöntemiyle uyarlanmıştır. Oyunun geçtiği yer Karadeniz’dir, insanlar Laz şivesi ile konuşurlar ve olaylar uyarlama metnin oyunun yazıldığı yıllarda geçmektedir.

Ferhan Şensoy, Anton Çehov’un Vişne Bahçesi adlı oyununu ana çizgileriyle günümüze ve ülkemizin Karadeniz bölgesine uyarlarken komedyanın uzak açısından bakıyor malzemesine. Çehov’un oyun kişilerini Karadeniz bölgesi insanının şakacı tavrı ile değerlendiriyor. (Şener, 2005: 103)

Tipler, dilin şiveli kullanımı, yapılan değişiklikler ve taşlamalar yardımı ile metin, ülkemize ‘tanıdık’ hale getirilmiştir.

Bu uyarlama, Zehra İpşiroğlu tarafından serbest uyarlama olarak sınıflandırılmıştır. *Fişne Pahçesu* olayların akışı bakımından Çehov’un özgün metni *Vişne Bahçesi* ile paralellik gösterir. Ancak oyuna ek olarak bazı sahneler ve özgün metnin içerisine bazı karakterler yerleştirilmiştir. Ek olan sahnelerin kahramanları, Çehov’un *Üç Kız Kardeş* adlı oyununun kahramanları olan Olga, İrina ve Maşa’dır. Onların Moskova’ya gitme arzuları, İstanbul’a gitmek arzusu olmuştur. Bu anlamda oyunu, Çehov’un, iki ayrı oyununun kahramanlarının biraraya getirilmiş olmasından dolayı, kolaj diye tanımlamak da mümkündür. *Fişne Pahçesu* oyununda, orijinal metindeki karakterlere ek olarak, Helikopter pilotu, lokantacı İvan, kızkardeşlerin programında gitar çalan erkek kardeş Fyodor, kadın garson Sofya gibi karakterler bulunmaktadır. Bu karakterler oyuna hem günümüzle hem de iki oyun arasında bağlantı kurmak amacıyla eklenmişlerdir. *Üç Kız Kardeş* metninden ise sadece oyuna ismini veren kardeşler ve onların başka bir yere gitme arzuları alınmış, kızlar gazinoda şarkı söyleyip dans eden ‘Nataşalar’ olarak çizilmiş, dolayısıyla onların olduğu sahnelerde özgün metinden faydalanılmamış, bambaşka bir öykü yaratılmıştır.

Yapılan Değişiklikler:

Orijinal metnin karakterleri *Fişne Pahçesu* adlı oyunda korunmakla beraber, oyuna *Üç Kız Kardeş* oyunundan gelen karakterlerin yanı sıra yapılan kolâjı desteklemek ve olayı günümüze taşımak için, yazar tarafından yeni karakter eklendiği yukarıda belirtilmiştir. Bu eklenen yeni karakterlerden en belirginini olayı günümüze getirmek için kullanılan helikopter pilotudur.

Madam Ranevskaya bu uyarlamada Paris'ten değil Miami'den, trenle değil özel helikopterle gelmektedir. Ancak Helikopter Pilotu'na verilecek para yoktur, bu sebepten bu karakter parasını beklemek üzere, bahçe satılana dek orada kalır. Trenin yerini alan helikopter, olayı güncellemek için kullanılırken, pilotun giderek bozulan Lazcaya kayan şivesi de zaman faktörünü gösterir. Ayrıca düzgün Türkçe'sinin giderek Lazcaya kaymasıyla da dil kaynaklı bir güldürü elde edilmiş olunur.

H.PILOTU: Siz benimle dalga mı geçiyorsunuz be? Türkiye'nin bir ucundan öbür ucuna geldik... Biraz daha gelsek Rusya'dayız. Bırakın bu Çehov ayaklarını da, paramı verin, hemen yakıt alıp dönücem. (Şensoy, 1999: 7)

Görüldüğü üzere şivesiz bir Türkçe ile konuşan Helikopter Pilotu, oyunun sonunda Laz şivesi ile konuşmaya başlayacaktır. Ayrıca karakterin yabancılaştırma maksatlı bu sözleriyle, Rusya'ya, daha önemlisi de Çehov'a doğrudan bir gönderme yapılmıştır. Helikopter Pilotu bu yabancılaştırmacı tavrını, oyunun sonuna kadar sürdürmez. Oyunun sonlarında Gayef'in tavla arkadaşı olmuş, ev halkıyla birlikte yaşaması sonucu onlardan biri halini almıştır. Yabancılaştırma için konulmuş bu karakterin konuşmasının giderek değiştiğinin izlenmesi, eğlendirici bir etki olarak kalır.

HELİK. PİL: Sen te ney lazumsa ataysun ta Gayef Ağbi! (zar atar sinirlenir) Puyrun, içi gapuya cele!

GAYEF: Cihar-ı yeç! (iki pul birden kırar) Sen pu oyundan vazçeç!

HELİK PİL: Söyle parü fırına pize eçmeğü de çessünler! (zar atar) Tü peeeş! Cüzel! (üç kırığının koyar, beş kapısında Gayef'in pulunu kırar eline verir.) Şu da törtüncü peş ta! (Şensoy, 1999: 49)

Üç Kız Kardeş oyunundan eklenen Olga, İrina, Maşa'nın çalıştığı gazinoda garsonluk yapan Sofya da oyuna sonradan yazar tarafından eklenmiş tiplerdendir. Kızların durumunu anlamamız ve Lopahin'le karşılaşmalarını sağlamak için konulmuş bir karakterdir. Kızların Rusça konuşmalarının çevirisinin, masalarda bulunan kulaklıklarla nasıl yapılacağını anlatır. Kullanılacak olan mikrofonların düzeneği bu şekilde seyirciye aktarılır.

LOPAHİN: Ha pu çizlar rus midur?

K. GARSON: Evet efendim, Üç kız kardeşeler, Olga, İrina; Maşa!

LOPAHİN: Ha o citer çalan uşak onların pişeyi midur?

K. GARSON: evet efendim üvey kardeşleri Fyodor.

LOPAHİN: Çizlari masamıza tavet etebilür miyuz?

K. GARSON: Evet efendim. Yalnız şampanya açtırmanız lazım.

LOPAHİN: Nece gonusacağuz piz onnarnan?

K. GARSON: Yalnızca Rusça biliyorlar.

LOPAHİN: Olmatu çi... Nasul annaşacağuz piz onnarnan

K.GARSON: Simültane çeviri kulaklıklarımız var...

PİŞÇİK: Netur o?

K.GARSON: Kulaklık veriyoruz, karşılıklı takıyorsunuz, karşı tarafın Rusça söylediğini siz kulaklıktan Türkçe duyuyosunuz, o sizin Türkçe söylediğinizi, Rusça duyuyor. (Şensoy, 1999: 20)

Bir diğer eklenen karakter ise İvan'dır. Lopahin Rus sevgilisi ve kardeşleriyle İvan'ın Yeri'ne gitmiştir. Bu karakter de Olga, İrina, Maşa'nın sahneleri için mekân oluşturmak anlamıyla kullanılmıştır.

Onun dışındaki tüm karakterler, orijinal oyundakiyle aynıdırlar. Ancak oyunda yapılan tiplendirme sonucunda, karakterler Çehov'un oyunlarındakinden farklılaşmışlardır. Onların Lazca konuşması ve karikatürleştirilerek oynanması sonucu, karakter olmalarını sağlayan derinlikten uzaklaşmıştır. Örneğin, orijinal metinde ağırlığı, zarafeti, geçmişe bağlılığı ile aristokrasiyi imleyen Madam Ranevskaya, sürekli fotoğraf çeken, Amerikan etkisinde ve bu yüzden İngilizce - Türkçe konuşan bir kadın haline dönüşmüştür.

RANEVS.: Ha pu çizum ta hep poyledur(kalkar sarılır ona) Açılı çizum penum... Şu kofimi içeyum, hep peraper galkaruz. (Firs Ranevçiya'nım'ın sırtına yastık koyar) TENÇYU FİRS! TENÇ YU FERİ MAÇ! TENÇYU EFRIPADİ!

(...)

RANEVS.: Evumuza gavuştuğuma inanasum celmiy... Rüya cibi... Celdük mü? Purada miyuz? İnsan misir eçmeğünü, hamsiyi, her şeyini özliy memleçetünün... Mayami Piiç'te şöyle tenüze pakup pakup dalay cideydum, ha puraları tüşüneydum, cözlerum tolu tolu olaydi... İnsanın memleçeti cibisi yok! TENÇS FİRS! TENÇS İLAF! (Şensoy, 1999: 10, 11)

Orijinal metinde eski düzeni simgeleyen Firs ise sadece bunamış bir ihtiyar olarak karşımıza çıkmıştır. Çehov'un metininde Firs eski düzene ait bir simgedir. Onun orijinal oyunun sonunda unutulmuş olması, devrimle gelen değişim içinde eskiye yer kalmadığını temsil etmek içindir. Oyunda eskiye dair anlattığı şeyler, eski yaşantının izleridir ve vişne bahçesi ile birlikte kaybolacaklardır. Oysa *Fişne Pahçesu*'nun Firs'i evin, her şeyi unutan, yaşlı, bunak hizmetlisi olarak çizilmiştir. Böylelikle onun unutulması bir düzenin yitip gitmesinden çok güldürüye hizmet eder.

Bu oyun, sınıflar arası farklılık ve değişim üstüne kurulmadığından, Firs aynı zamanda diğer oyunlarda görülen eskiye özlem ve eskinin olumlanmasına da hizmet eder. Yeni ortaya çıkan köşedönücü taşrahıların eleştirisini bir anlamda içselleştirmiş olarak barındırmaktadır. Firs'in şu sözleri bu duruma örnektir:

FİRS: Elpette, pen hepinizun çocukluğunu pileyrum... Papanızın çocukluğunu pileyrum. Penu evlendirmek istetuklarında, ta papanuz ha pu tünüya celmemiştü... ey cidi cünler! Pabam façır, pana pakacak parasu yok, panu çoyden cetürüp tedenüza verdüğümde yedi yaşumdaytum. Purda püyüdüm... O zamanlar Çöylü çoylülüğünü, efendu efentluğunu pilurdu. Şimdi çim çöylü, çim efendu pelli teğul ta! Cün celdü, tedenüz, cit evlen hayatunu yaşa, tedu pana, citmetum. Penum hayatum aha pu ev tedum ona... Cozleri tolu tolu otluoydu... Rahmetlü, çaok hassas adam idu. (Şensoy, 1999: 29)

Firs'te yapılan bu özsel değişim tüm tipler için söz konusudur. Onlar, belli sınıfların temsilcileri değildirler. Tiplerin temsil ettikleri sınıflar ortadan kalkınca, var olan kişiler gülünç karakterler haline dönüşmüşlerdir.

Öncelikle olaylar şimdiki zamana ve ülkemize taşındığı için, günümüzün gerçekleri ve ülkemizin sorunlarıyla yoğrulmuş. Rus yüksek tabakasının yerini Anadolu'nun orta sınıfı almış. Beklenen anne ile kızı Paris'ten değil, Miami'den, üstelik trenle değil, helikopterle geliyorlar. (Şener, 2005: 104)

Hatta yazar bu karakterlerin gülünç ve ironik yönlerini oyunun program dergisinde şöyle aktarmıştır:

Göz alabildiğince bir vişne bahçesinin içindeki evde oturan kahramanlarımız, mutluluk trenini kaçırmış ve fakat treni yakalamak için hiçbir çaba göstermeyen, insancıklardır. Öğrenciliği meslek edinmiş Trofimov, çalışmanın gereği ve yararı üstüne, bir özel söylev çeker bize. Oysa kendisi işsiz güçsüzdür, sittin yıldır öğrencidir, öğrenciliği iş edinmiştir. (Şensoy, 2000: 14)

Oyundaki güncelleştirmeler, kullanılan objeler, gidilen mekânlar gibi geniş bir yelpazede tüm oyuna yayılmıştır. Ranevskaya'nın kahve yerine nescafe içmesi, Anya'nın uçakta Jetlag olması, helikopterle seyahat, Paris'te balona binmek yerine, Miami'de Disneyland'a gitmek, Paris'ten gelen mektuplar yerine Miami'den gelen faks gibi güncelleşen objeler buna örnektir. Bir de oyunu ülkemize getirmek için yapılan değişiklikler bulunmaktadır. Bunlara örnek olarak da Gayev'in bilardo yerine tavla oynaması, balo yerine fındık toplama şöleni yapılması, Yepihodov'un gitar yerine kemençe çalması ve yörenin türkülerini söylemesi verilebilir. Oyunun yazıldığı yıllarda 1999 depreminin gerçekleşmiş olması sonucu, toplumda o sıralar fay hattı, sağlam zemin gibi gündelik hayatta çok kullanılan teknik terimlerin ve konu olarak Şensoy'un son dönem oyunlarında sıkça rastlanan bir kavram olan cemaat ve Fetullahçılığın taşlanması da güncelleme yapmak için kullanılmaktadır.

Bir Taşla İki Kuş; Hem Yabancılaştırma Hem Güncelleştirme:

Oyunda etkin bir diğer güncelleştirmeye de, kostüm ve aksesuarda rastlanmaktadır. Bu aksesuar ve kostümler aynı zamanda yabancılaştırma yapmak amacıyla da sahneye getirilmiştir. Örneğin, mumdan yapılmış şampanya ve çayların içilmesi, onların üflenerek söndürülmesiyle gösterilir. Ancak bu yabancılaştırma sadece eğlenmeye hizmet eder. Mum çayların ve şampanyaların bu kullanımı, bir durumu yabancılamak için kullanılmamıştır. Kostümlerin üstlerinin klasik Rus, altlarının ise otantik Karadeniz kostümü olması bunlardan en belirginidir. Bu

kostümlerin de ileti ile alakası yoktur. Sadece orijinal metnin bir Rus metni olduğuna dair görsel bir göndermedir.

Madam Ranevskaya belli aralıklarla elindeki fotoğraf makinesi ile fotoğraf çeker ve oyuncular oynadıkları tipler olarak poz verirler, oyun fotoğraf çekimi sırasında durur, ardından diyalog kaldığı yerden başlar. Bu fotoğraf çekimi de iletiye hizmet eden bir yabancılaşma değildir. Halk tiyatromuzdaki oyun bozmadır.

Ayrıca günümüzde tiyatro seyircilerinin oyun sırasında açık kalan cep telefonlarına nispet yaparcasına, oyuncuların cep telefonlarının çalması da bir yabancılaştırma unsurudur. Oyunun belli başlı anlarında çalan cep telefonlarıyla oyun kesintiye uğrar, sahnedeki oyuncular kendileri olarak çalan telefonlarını açar ve konuşurlar. Konuşma bittikten sonra, oyun kaldığı yerden değil, biraz daha öncesinden alınır. Bu sayede belli bir bölüm tekrar etmiş olur. Tekrar eden bu yerin tam sonuna yaklaşırken telefon yine çalar. Oyun kesilir, konuşma yapılır. Yine konuşmanın bitmesiyle aynı bölüm tekrar edilir. Yine az önceki yerden alınıp bu kez daha hızlı oynanarak tekrarlanan bölüm geçitirilir. Oyuncular, bu tekrarlanan bölümlerde bir yandan oyunu oynarken, bir yandan da jest ve mimikleriyle telefonu çalan oyuncuyu kınarlar. Şensoy bunu hem yabancılaştırmak için yaptığını hem de seyircinin tiyatrolarda telefonlarını açık bırakmasına eleştiri olarak kullandığını, yapmış olduğu şu röportajda belirtmiştir:

Ferhan Şensoy: Oyunun değişik yerlerinde yabancılaştırmalar, teknikler kullandık Derya'yı Derya, Ferhan'ı Ferhan olarak gösteren tekniklerdi bunlar. Örneğin oyun süresince açık bıraktığımız telefonlar çaldığında, Derya'nın telefon görüşmesi bitinceye kadar, tüm kadro olarak gerçek hayattaki kimliklerimizle bulunuyoruz sahnede ve görüşmenin bitip oyunumuza geri dönmeyi bekliyoruz. Bu, Çehov'un hüznünlü dünyasından sıyrılıp, öyküye değişik bir renk katmamızı sağlarken, bugünün Türkiye'sine de göndermeler yapmamızı sağlıyor.

Derya Oyanay: Seyirciye karşı bir tür karşı tepki! Varsın replik başı çalan telefonlardan rahatsız olan "taraf" bu sefer seyirci olsun!!!.

Ferhan Şensoy: Evet, bu bir tepkiydi diyebiliriz. Nasıl ki onların çalan telefonu, bir oyuncu için boktan bi'seyse, bizim tarafımızda -sahne üzerinde- çalan bir telefon da, seyircinin konsantrasyonu için aynı ölçüde alt üst edici olsun istedik. Bir anlamda işe yaradı da. Örneğin bu oyunda hiç cep telefonunu açık bırakan olmuyor. (Oyanay: 2000)

Her ne kadar söyleşide seyirciyle bir güç ilişkisine girilmiş olduğu açık edilmişse de, oyunda bu cep telefonu meselesi bir yabancılaşma unsuru olarak düşünülebilir. Ancak yabancılaşma unsuru olarak oyuna eklenen fotoğraf çekirme, cep telefonu çalması gibi eylemler, oynanış biçimleri ve oyun tekrarıyla bir süre sonunda sinir bozucu komiğin elde edilmesi sonucunda gülmeye yol açarlar. Bu çeşit güldürü yaratma, halk tiyatrosunda da daha önce belirtildiği üzere oyun bozma şeklinde yapılmaktadır. Bu tip kullanımlar da yine halk tiyatrosunda güldürünün aracı olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Asya Tiyatrosu'nun geleneksel özelliği olan ve günümüzde oyuncu-seyirci ilişkisini yeniden kurmaya yönelik tüm tiyatro anlayışlarında da görülen, seyircinin oyun seyrettiğinin bilincinde olma ya da ortak coşkuyu yaşama düşüncesinden kaynaklanan "Ortada Oynama" ve "Soyutlama-Tiyatrosallık" Ortaoyunu'nun da belirleyici özelliğidir. (Tekerek, 2001: 78)

Güldürü olarak *Vişne Bahçesi*:

Bu oyundaki tüm karakterler tip olarak çizilmiştir. Onların bizleştirilmesi de bu hikâyenin kişilerinin laz olmasıyla sağlanmıştır. Bu Karadenizli tipler oyunu hem tanıdıklaştırır hem de Karadeniz insanının eğlenceli kimliğiyle güldürü ortaya çıkar.

Ferhan Şensoy'un uyarlamalarında ise yazar, oyunun aslına ve iletisine bağlı kalmakla birlikte yeni tipler yaratarak ve diyaloglar yazarak ve oyunları yerel bir coğrafyaya taşırken, geleneksel halk tiyatromuza özgü olan gülmece anlayışından da geniş çapta yararlanıyor. (İpşiroğlu, 2009)

Güldürünün en büyük kaynağı, oyunda kullanılan Lazcadır. Dil, zaman zaman Rusça konuşmaların ve Türkçe deyimlerin İngilizce söylenmesi gibi mozaik bir yapı içermektedir. Rusça ve Türkçe çevirilerde olan anlaşmazlıklar, Rus kızların Laz aksanı ile konuşması, İstanbul Türkçesiyle konuşan Helikopter Pilotu'nun orada kaldıkça Lazca konuşmaya başlaması gibi durumlar sonucu, ortaya etkin bir dil güldürüsü çıkmaktadır. Bu çeşit farklı dillerden, şivelerden oluşturulan dil komiği,

halk, tiyatromuzda da kendisini göstermektedir. Farklı şehirlerden gelen Acem, Çerkez ve Trakyalıların yanı sıra Frenk adı verilen yabancı tiplerin karşılıklı konuşmasından bir söz komiği elde edilmektedir. *Fişne Pahçesu'nda* kullanılan Laz şivesi kaldırıldığında, oyun güldürü anlamında büyük bir fire vermektedir. Yine Olga, İrina ve Maşa'nın sadece Rusça konuştukları sahneler, hareket ve jestlere dayanan oynanış biçimi ile desteklenmektedir. İki ayrı dilin karşılıklı olduğu sahnelerde ise bol bol yanlış anlamalar vardır. Rusların aralarındaki konuşmaların, Lazlar tarafından yanlış anlaşılması sonucunda da güldürü elde edilir. Oyundaki Rusça'nın, komedi dışında bir işlevi yoktur. Hatta uzun süren Rusça sahnelerin seyirciyi sıkıdığı, oyundan uzaklaştırdığı bile söylenebilir. Oyunun DVD'si izlendiğinde, yine aynı kaygıyla, bu sahneler oyuncular tarafından taklit, abartı ve grotesk kullanılarak hareketlendirilmiştir. Örneğin, kızların kahvaltı hazırlarken aralarında konuştukları sahnede, Maşa tarafından yapılan Lopahin taklidi, karşısında bir oyuncu varmış gibi hem o, hem de kendi olarak oynanmıştır. Lopahin'i oynadığı yerler, Lopahin'i oynayan oyuncunun duruşu ve kullandığı mimikler katılarak oynanmıştır. Bu tür taklitli bir anlatım, halk tiyatrosunda da kullanılan bir öğedir. Kullanılan her söz, halk tiyatrosunda da benzer şekilde desteklenmektedir. “*Sözle yapılan her türlü gülünçleme hareket, oyun ve ezgiyle desteklenmiştir.*” (Sokullu, 1993: 212)

Oyunda Amerikan yaşam tarzına özenen tiplerin, Laz şivesiyle konuştukları yerlerin aralarına İngilizce kelimeler yerleştirilmiş olan bölümler, dil güldürüsünün etkin olarak kullanıldığı yerlerdir. Bu İngilizce kelimeler Laz şivesiyle birlikte söylenir.

RANEVS: HOM HOM MAY SÜÜT HOM! Penum pütün çocukluğum ha pu evde Ceçtu da! FERİ LİTUL PİR çiz idum, ha purada püyüdüm, pirden acayip oldum, sanki cene FERİ LİTUL PİR çizum. Farya da eşçisu gibi, hiç teğuşmemuş... Tunyaşa'yu ta cörür cörmez tanidum. (Şensoy, 1999: 6)

Buna benzer dil kullanımı da Rus kızlarının Türkçelerinin, Laz şivesiyle konuşulmasıyla elde edilmiştir. İlk perdede sadece Rusça konuşan kızlar, ikinci perdede Laz şivesiyle Türkçe ile konuşmaya başlamışlardır.

LOPAHİN: Pilmem.(maşaya) Şto buditi pit? Votki? Şampanskava?
MAŞA: Raki.
OLGA: Suhova krasnava vina... Şarap... Çırmızı...
İRİNA: Pente içecek raki.
LOPAHİN: Olga çırmızı şarap içecek, piz uçümüz raki,Ortaya salata yaptur, peyaz peynur, çerçes peynuru, az piraz da iç finduk ver pize..
İVAN: Finduk zaten müessenun ikramu Lopahin Ağbi, aganici naganici!
OLGA(gülerek) Aaaaa, aganici teğil, aganigi
İVAN: Piz ne teduk? (Şensoy, 1999: 47)

Görüldüğü gibi, kızlar burada Laz şivesi ile konuşurlarken, televizyonda izledikleri aganigi sözcüğünü düzeltirler. Bu da yine gülmece doğuran bir kullanımdır.

Yazar, hem dil ögesi hem de yabancılaşma unsuru olarak kullandığı, yukarıda bahsedilen fotoğraf çekme, cep telefonlarıyla oyun bozma, hareket gibi halk tiyatrosu öğeleriyle bir güldürü yaratmak niyetindedir. Kendisi de metnin komedi olduğunu vurgulamıştır. “*Filmimizin Çehovengiz kahramanlarının yaptıkları yanlışlar sonucu ulaştıkları son, acılı ve arabesk değil, tam tersine gülünçtür. Mutlu olmayan bir gülünç bir sona ulaşamaz mı yani?*” (Şensoy, 2000: 13) Kullanılan bu öğeler oyunda yabancılaştırma yaparak başka bir düşünme biçimi geliştirmek yerine, beklenen güldürüyü gerçekleştirmektedir.

(...) bu yabancılaştırma ögesinin komedy formundaki oyunlarda bir komedi malzemesi olarak iş yapmasından kaynaklanıyor. Seyirci komedi izlerken her an gülmeyi beklemekte yabancılaştırma için yapılanlarda bir gülme malzemesi olarak algılanmaktadır. Örneğin cep telefonu numarası ya da kadehlerde yanan mumlar kimleri oyundan uzaklaştırarak öz için düşünmesini sağlamıştır; bence hiç kimseyi, ama kimleri güldürmüştür diye sorsaydık işte o zaman bu sorunun cevabı: Birçoğunu olurdu. (Küçük, 2011)

Oyunculuk ve aksesuarlarda desteklenen bu biçimler seyirciyi eğlendirmeyi sağlayacak şekilde kurgulanmıştır. Örneğin, cep telefonunun ilk çalmasından itibaren öne alarak yeniden oynama, oyuncuların ardı ardına telefonunun çalması, diğer oyuncuların telefonu çalan oyuncuyu kınama jestleri, güldürme amaçlıdır. Oyunun birkaç yerinde telefonun çalması sonucu kullanılan bu trük, ilkinden itibaren seyirciye güleceği yerin geldiğini belirtmektedir.

Özgün Metinle Hesaplaşma:

Çehov, *Vişne Bahçesi* oyununun tüm iletisini, değişim sonucu yeni olarak tanımlanan burjuvazi karşısında, eski olan aristokrasi ve aristokrasinin beslendiği feodalitenin kayboluşu eksenine üzerine oturtmuştur. Çehov'un oyununda eskinin serfleri, o günün burjuvaları olmuştur. Oyunun geçtiği mekânın ise vişne bahçesi olması tesadüf değildir. Vişne bahçesi, tarımdan endüstriye, topraktan gelir etmeden ticarete, soyluluktan paraya geçişin simgesidir. "Aristokrat" Gayef ve Ranevskaya'nın doğduğu bahçe, yükselişe geçmekte olan "serf"lerin de doğduğu, büyüdüğü yerdir. Aristokrasinin, zarafetin ve sanayileşme öncesinin temsilcisi bu bahçe, kapitalizm ve sanayileşme sonucu yok olacak, üstünde başka bir yaşam tarzı filizlenecektir. Eskiye ait karakterler ise bu değişim ve dönüşüm sürecinde, yeni düzene uyum sağlayamayarak, yok olup gideceklerdir. Yaklaşan hazin sonu, yani vişne bahçesinin satılmasını öngörebilseler de bunu değiştirmek için bir şey yapamayacaklardır. Ranevskaya ve onun temsil ettiği sınıf için 'zaman', dışarıda gerçekleşen değişimden farklı olarak resmedilmiştir. Gelmekte olan düzeni sezen ve onu hissettikçe geçmişe bağlanan bu sınıf, yok olacağına farkındadır. Oyunun sonunda, teyzelerinin gönderdiği parayla kısa bir süre daha yaşadıkdan sonra kaybolacaklardır.

Özellikle Ranevskaya'ların aslında kaybettiklerinin farkında olmalarına karşın gösterdikleri durağan öznel zamanlarıyla, oyunun dışında hızla geçtiğini algıladığımız nesnel zaman arasında var olan çelişkidir. Geride kalanlar zamanı durdurmak ve geriye çekmek özlemindedirler, çünkü nesnel zaman onların aleyhine işlemektedir. Gerçek zamanın kabulü bir anlamda kendi kaybedişlerinin de kabulü anlamına gelmektedir. (Küçük, 2011)

Yeni düzenin insanı Lopahin ise üzülenek bile olsa bahçeyi alacak ve oraya kendi düzenini yerleştirecektir. Geçmişle gelecek arasındaki bu sıkışmış zamanda kalan sıkışmış karakterler, değişen düzen içinde kendi yazgılarının dışına çıkamamaktadırlar. Çehov'un metni, bu değişimi sınıflar arası farklar üzerine kurmuştur.

Ferhan Şensoy ise *Vişne Bahçesi* oyununun Türkiye ile bağlantısını şöyle açıklamaktadır:

Ferhan Şensoy: Çarlık Rusya'sının çöküşü anlatılırken bir toplumun çöküşünden söz ediliyor. Türkiye'de de böyle bir çöküş paralel olarak yaşanıyor. Her gün yenilerini gördüğümüz ve artık şaşırmadığımız türlü saçmalıklar oluyor. Karadeniz'in dağ köyünden inen ve boş bulduğu her yere, elinde tespihiyle apartman diktiren Laz müteahhit bizdeki çöküşün göstergesi. Sadece Laz müteahhit değil tabii, Fethullah'tan, dine kadar ciddi bir çöküş yaşanıyor Türkiye'de. *Vişne Bahçesi*'nin, Ortaoyuncular'ın 20. yılında seçilip sahneye konmasının asıl nedeni de bu zaten. (Oyanay, 2000)

Oyun, Türkiye'de var olan çöküşü anlatmak için uyarlanmıştır. Ayrıca, Şensoy ısrarla bu oyunun komedi olduğunu şu sözleriyle ifade etmektedir: “*Çehov bize güldürü anlayışının ipuçlarını vermektedir; hüzinle fars, alay ve beklenmedik, birbiriyle çok fena yumak olmuşlar.*” (Şensoy: 2000: 13)

Ancak Şensoy'un yorumunda, Madam Ranevskaya, Anadolu'da yaşayan varlıklı bir taşralıdır. Lopahin ise feodalizm tarafından sömürülen bir köle değil sadece onların yanında çalışan bir köylüdür. Kaba saba, Rus kadınlarla gezen, para ile para kazanmaya çalışan (fındık tarlası kiralayarak emek harcamadan para kazanan) bir kapitalisttir. Aslında Lopahin daha önceki oyunlarda da karşımıza gelen taşralılık ve garbiyatçı bakışın yoğurduğu bir tiptir. 1980 sonrasının bastırılmış taşrasının sesidir. Ancak orijinal metinde kurulan eski-yeni, feodal-burjuva ayrımı, *Fişne Pahçesu* oyununda yoktur. Orijinal metinde Ranevskaya, Lopahin'den ayrı bir sınıf olarak bir aristokrattır. Oysa *Fişne Pahçe*'su oyununda Ranevskaya, Amerikan tarzı yaşamıyla, varlıklı ama Lopahin gibi özenti bir taşralıdır. Bu anlamda gülünç olan da ülkemizin 80 sonrası dönüşümünde ortaya çıkmış bu taşralı tavırlardır. Yazar bunu kendi sözleriyle şöyle ifade eder. “*Acı gerçeğin karşısında oturup, gözünü ona dikip, hiçbir şey yapmayan bir doğululuk, gülünç değil mi yani?*” (Şensoy, 2000: 15) Aslında yazara göre gülünç, bu taşralı tiplerin içinde buldukları durumdan ‘doğululuk’tan çıkmaktadır. Gülünç durumdaki bu tipeleştirilmiş karakterlerin güldürü öğeleri ile desteklenen hikâyesi, aslında Çehov'un oyunuyla bir hesaplaşma değil, onun hikâyesinin içine yerleştirilmiş yepyeni bir özdür ve üstelik süregelen basmakalıp taşra-kent ayrımını yeniden üretmektedir.

Ferhan Şensoy'un oyunu biçimlendiriş şekli Sevda Şener tarafından şöyle tanımlanmıştır:

Ferhan Şensoy, günümüzün özentisi yaşam biçimini, varsıl kesime özgü züppeliklerin Anadolu kasabalarına da yayılmış olmasını, Amerikan Kültürü'nün etkisini, değer yargılarımızda meydana gelen değişimi gülünçleştirmiş. Güldürü malzemesinin büyük bir bölümünü de Karadeniz insanının konuşma biçiminden, kullandığı sözcüklerden, teklifsiz benzetmelerden, en çok da kültürler arasındaki farkın, bu farkın yarattığı aykırılık duygusundan üretmiş. Öte yandan, insanların bir şeyler yapmayı isteyip de yapmamaları, sorduklarında yanıt alamamaları, umutlarında, korkuların da hep havada asılı kalması Çehov'a özgü dokusuyla bu oyunda var. Tehlikeler krize yol açmıyor, karşıtlıklar çatışmaya dönüşüyor ama beklentilerinde geliyeceği yok. (Şener, 2005:104,105)

Yukarıda belirtildiği üzere kaynak metindeki çatışmalar bu oyunda yoktur. Biçim ve karakterler korunmasına rağmen kaynak metnin özü, iletisi, taşıdığı anlam değişmiştir. Tipleştirilen karakterler özgün oyundaki temsillerinden sıyrılmış, belirsizleşmişlerdir. Üstelik aralarındaki farklar da neredeyse azalmaktadır. Sonuçta hepsi 80 sonrası köşe dönmececi zihniyetinin, serbest ekonominin, Amerikan hayranlığının etkisiyle ortaya çıkan tiplerdir. Bu çeşit bir tipleştirme daha çok halk tiyatrosunun biçimleriyle örtüşmektedir. *“Tip boyutundaki kişiler belli durumlar karşısında, durağan ve değişmez özelliklerinden ötürü belli davranışları gösterirler.(...) Kusurları, zaaflarıyla belirginleşen kişilerdir bunlar.”*(Tekerek: 2001: 58)

Kaynak metinde aydın sınıfı temsil eden Trofimov, burada daha önce de belirtildiği gibi, hayatta ne olacağına karar verememiş, dikiş tutturamamış, işsiz güçsüz bir adamdır. Onun okumuş bir adam olarak, taşralılığa bir tepkisi olsa da kendisi de başarısızlığın pençesinde resmedilmiştir. Bir okuldan diğerine gitmesi aydın yönünü vurgulamaktan çok, işsiz güçsüzlüğünün göstergesidir.

Madam Ranevskaya, Anya ve Gayef boş, özentisi taşralı zenginlerdir. Firs de daha önce bahsedildiği üzere, serf düzeninin son kalıntısı değil, eski günleri özlemle anan bunak bir ihtiyardır. Ancak oyundaki en belirgin eksen kayması, orijinal metindeki dilencide yapılmıştır. Çehov'un metninde, yaklaşan yeni düzenin yaratacağı sınıf olan lümpen proleterya dilencisi, bu oyunda, salt güldürü amacıyla

kullanılmış, işsiz güçsüz bir dilenciden başka bir şey değildir. Orijinal metinde küçücük bir rol olan Dilenci, bulunuş amacı bakımından büyük önem taşımaktadır. Şehirlere akın, sanayileşme, yerinden, yurdundan, doğadan ayrı kalmış işsiz, bu anlamda ‘her işi’ yapmaya hazır lümpen proleterya dilencisi, orijinal metinde korkulan ve sevimsiz bir figürdür. Ancak *Fişne Pahçesu* metninde bu dilenci salt güldürü amacıyla kullanılır. Grotesk bir oyunculuk tarzıyla, dilenirken özürlü olarak resmedilen bu rolün, önemli anlatımının içi tamamen boşaltılmıştır.

Oyundaki Nataşalar:

Oyundaki karakterlerden en büyük değişimi geçirenler, İstanbul’a gitmek isteyen üç kız kardeş Olga, İrina ve Maşa olmuştur. Onlar, ülkemizde oyunun yazıldığı yıllarda sıkça bahsedilen ‘Nataşa’lardır. Eklenen Nataşalar, güldürü öğesini arttırmak dışında, bir katkıda bulunmazlar. Eklenmeleri o kadar gerekçesizdir ki sanki sadece kolaj çalışması yapabilmek için kullanılmışlardır. Oyundan çıkarıldıkları düşünülüp oyun değerlendirilirse, ülkemizin kültürel yozlaşması ve köşe dönücülüğün bir değer olarak kabul edilmesini içeren iletide, bir anlam kaybına sebep olmazlar. Ayrıca kızların evlenilerek çalışma hayatından kurtarılması, erkeklerin dansçı olarak çalışan kadınları fahişe olarak gördüğü kodlanırken, çalışan kadına da bir dokundurma yapılmaktadır. Oyunda, Nataşalar dışında çalışan kadınlar sadece hizmetçilerdir. “(...) *modern ataerki toplumlarda kadınlara açık olan işler, birkaç ayrıcalık dışında, düşük ücretli ve mevki sağlamayan kol işçiliğidir.*” (Millet, 1987: 72)

Dünyaşa karakteri de bir hizmetçidir, Yaşa tarafından kandırılıp suistimal edilmektedir. Bu çeşit bir kullanım iletisel bazda, ataerki düşünce tarzını pekiştirmekten ileri gidememiştir. Oyunda Olga, İrina ve Maşa’nın İstanbul’a gitme sebepleri ise daha iyi yerlerde çalışmak olarak, orijinal metinden uzaklaşmıştır. Öyküleri şöyle gelişmektedir. Oyunda üç kız kardeşten Maşa, dans gösterisinden sonra, Lopahin tarafından masaya davet edilir ve böyle tanışrlar. Lopahin’e asıl istediğinin İstanbul’a gitmek olduğunu belli eder. Lopahin ona bir ‘kat’ alıp, kendi

inşa edeceği sitesinin ‘kraliçesi’ olmasını teklif eder. Ancak Maşa bu teklifi kabul etmez.

Oyunda üç kız kardeş gazinoda dans edip şarkı söyleyen kızlar olarak görünmektedirler. Kaldıkları otelde, gittikleri yerlerde erkekler tarafından taciz edilen kadınlar olarak çizilmişlerdir. Bu anlamda yalnız başına başka bir ülkede çalışan bu kadınların, bu şekilde taciz edilmeleri normal olarak görülmektedir ve bu düşünce pekiştirilmektedir.

GARSON: Yok Olga, pahşış istemeyrum... Ayıp eteysun ta!

OLGA (parayı uzatur): Al şunda!

GARSON: İstemez tetuk ya! Niyet! Niyet! Penum istediğim pahşış teğul, pağa bahşış ferecuğune pir öpücük fersen ta eyi! (Şensoy, 1999: 35,36)

Lopahin’in Maşa’yla evlenerek onu bu hayattan kurtarmak ve evinin kadını yapmak istemesi de toplumumuzda sıkça rastlanan bir durumdur. Lopahin kurtarıcı erkek olarak, kadının yani Maşa’nın hayatını yönetecek, bu kötü hayattan onu kurtaracaktır. “*Kadın sürekli olarak, gücü elinde tutan erkeklerin onayını alarak ilerlemek ya da yaşamak zorunda bırakılır.*” (Millet, 1987: 97)

PİŞÇUK: Orospuluk Prüksel’de başladı yani?

MAŞA: Da!

LOPAHİN: Uyyy, zavallular. Annaşuldu Maşa çekip kurtaracağım seni bu hayattan! (Şensoy, 1999: 23)

Üstelik Nataşalarla gezip eğlenmesi, onlardan birinin sevgilisi olması evlenmesine mani değildir. Bu durum bir başka kadının ağzından da bir yaramazlık gibi görülmekte, doğal karşılanmaktadır.

RANEVS: Senun pir an önce evlenup pir yuva kurman lazım.

LOPAHİN: Evet. Toğru.

RANEVS: Nataşalar’dan ta kurtulmuş olursun.

LAOPAHİN: Yok canum, penum Nataşalar’nan pi işim yok. Herkes gada yani... Arasura vakit cetsün tiye muhabbet etmişümdür oyle... Nataşa teyup çeçmeyun çok çültürlü insanlar...

RANEVS: Pizum Farya'ylan evlensen iyi etersun. İyî kızdur. Sana yanuk, sen te ona payılaysun.
LOPAHİN: Hee! (Şensoy, 1999: 28)

Maşa'yı evinin kadını yapmayı düşünecek kadar severken, Varya'ya da evlenme teklif etmeyi düşünmektedir. Beceriksizliğinden ötürü bu teklifi yapamamaktadır. Varya onun için evlenilecek, Maşa ise vakit geçirilecek kadındır. Maşa'ya sitesinin kraliçesi olması için sunduğu teklif aslında bir evlenme teklifi değildir. Sadece Maşa'nın onunla kalmasını ve yaşamasını ister. Bu da ataerkil düşüncenin ürettiği evdeki melek ve dışarıdaki şeytani kadın ya da fahişe tanımlarından yola çıkılarak şekillenmiş bir düşünce biçimidir. Metin bu anlamda bu düşünce tarzını içselleştirmiştir. Aslında erkeklerin kendilerine hak gördüğü çok eşli yaşam tarzı, burada içten içe pekiştirilmektedir. Kendi başına yaşamak isteyen kadına söylenecek tek söz ise 'hadi oradan' anlamında küfürdür.

LOPAHİN: Pak Maşa, pileysun seni seveyrum... Fişne pahçesunu satın aldum. Ha oraya apartamanlar yaptıracağum. Sana pir kraliçe tairesü yapturabilirim... Pirak Olca'lan İrina citsünler İstanbul'a. Sen purada penımla gal, Fişen PAHçesunun Kraliçesi ol' senin aşkından yanıp tutuşayrum.
OLGA: Tilençu da soyleti oyle!
MAŞA: Pakun Lopahin Bey, aşk diye yok pir şey. Siz penumla yatmak istedu yatuk. Pittu! Pen çimsede kadin olmak istemeyrum, pen isteyrum çendum çendüme yaşamak hayatum
LOPAHİN: Penim için artuk sensüz bir hayatun hiç pir manasu yoktur Maşa. Seni seveyrum
MAŞA: Lopahin Bey, siz hatırlatıyor pende, Çehov'un kahramanlar!
LOPAHİN: Ha(...) pe maşa (Şensoy, 1999: 48)

Toparlayacak olursak, Şensoy'un uyarlaması, Çehov'un metninden oldukça uzaklaşmıştır. Çehov'un karakterleri kullanış biçimi mekân ve zaman seçimi anlatmak istediği durumu betimlemek için ustaca seçilmiştir.

Oyunun özünün izleyiciye doğru bir şekilde verilebilmesi, özü aktarmada kullanılan biçimin öz ile uyuşmasıyla mümkündür. Aynen Çehov'un kullandığı karakter-zaman-mekân ilişkisinin içeriği sunmadaki başarısı gibi, biçim öze tezat oluşturmadığı müddetçe sanatsal yaratımda başarı sağlanabilir. (Küçük, 2011)

Oyunun, grotesk tipler tarafından, şive ile oynanması sonucunda ortaya çıkan abartılı komedi sorunlardan biridir. Yaratılan durumların güldürüsü, söylenmek istenen fikrin önüne geçmiştir.

Bir kere en başta oyunun komedy tarzında üstelik abartıya kaçarak oynanması karşımıza çıkan problemlerin en önemlisidir. Komedi öğesinin izleyici ile oyunun özü arasındaki bağlantının kurulmasını engellediğini düşünüyorum.(Küçük, 2011)

Oyun kişileri, simgeledikleri sınıflarla olan bağlarından kopararak tipeştirilmişlerdir. Oyunda güldürü ve eğlence ilk amaç olarak görülmektedir. Halk tiyatrosunun anlatıcı kullanımına bu oyunda rastlanmaz. En çok kullanılan halk tiyatrosun öğeleri oyun bozma, Laz şivesi kaynaklı dil güldürüsüdür. Bu anlamda da Çehov'un oyununda bulunan kişiler ve olaylar aynıymış gibi görünürken, öz bütünüyle kaybolmuştur.

Oyunun günümüze taşınmasıyla ortaya çıkan, ülkemizin durumu hakkındaki güncel göndermeler konunun dağınıklaşmasına sebep olmaktadır. Çiftliği kurtarmak adına Gayef'in Fetullahçılara gitmesi, oyunda üstün körü verilmiş, bu konunun dile getirilme amacı gerekçelendirilmemiştir. Depremle ilgili terimler ise yine o yılların etkin biçimde kullanılan sismik boşluk, fay hattı, depreme dayanıklı yapı gibi yüzeysel göndermeler içermektedir.

Şensoy oyunu gerek Türkiye'ye uyarlamak için gerekse komik öğeler olarak eklediği sahnelerin birçoğu örneğin Fethullah Gülen'in adının anılması üç kız kardeşin oyundaki varlığı vb. sahneler ne kadar oyunun özüne göndermeler yapmaktadır bu tartışılır. (Küçük, 2011)

Bu oyunda eleştirilen, 80 sonrası dönemin yükselen değerleridir. Amerikan özentisi, köşe dönücülük, yeni yetme zenginler gibi durumlara göndermeler yapılır. Fakat konu tüm yönleriyle tartışılmaz. Oyunda iletisel anlamda bir belirsizlik vardır. Bu da yine halk tiyatromuzla özdeşik bir durumdur.

Karagöz oyunları güncel ve çağcıl olan toplumsal sorunları yansıtıyor. Fakat sorunları çözümlenmeye yönelmiyor. Toplumsal çelişkiler gösterilmekle birlikte temeldeki güçlere değinilmiyor (...)O halde, fars ve grotesk karakteri ile Karagöz oyunları bilinçaltı dünyasını boşaltarak gevşemeye, rahatlamaya yarıyor (...) Toplumun dağılmamasını, pekişmesini gözeten Karagöz oyunları bu amacını hazzla ve zevke yönelik bir eğlendiricilikle sağlar. (Sokullu, 1993: 169,170)

Oyun genel anlamda ikili karşıtlıklar üzerinden güldürü üretmek, ataerkil göndermeler yapmak, seyirciyi bu yolla eğlendirmektedir. Bu anlamda da halk tiyatromuzun güncel taşlamalar yapan, ancak eğlenceyi ön planda tutan anlayışıyla paralellik göstermektedir. “Şensoy’un yorumunda bu oyun dil (Laz ağzı), tip (oyundaki kişilerin tümünün karikatüre dönüşmesi) ve durum güldürüsüyle (güncel yaşama yapılan göndermeler) tipik bir komediye dönüşüyor.” (İpşiroğlu, 2008: 64) .

Bu anlamda metin, Şensoy’a özgü dil oyunlarının kullanıldığı, eğlence amaçlı bir güldürü olmaktan öteye geçememiştir.

4.3. Arabesk Brecht: Üç Kurşunluk Opera

Bir Brecht uyarlaması olan oyun 1995-1996 yıllarında oynanmıştır. Oyunun özgün hikâyesi olan *Dilenciler Operası* John Gay tarafından 1728 yılında yazılmıştır. Brecht ise aynı metnin üzerinde çalışmış, yeniden düzenlemiş ve *Üç Kurşunluk Opera* adıyla sahnelenmiştir.

Brecht, *Beggar’s Opera*’daki eylem sırasına büyük oranda sadık kaldığı gibi kendi metninde zamanı, mekânı ya da karakterlerin isimlerini değiştirmek yani bir anlamda yerleştirmek gibi bir yolu tercih etmemiş, oyunun bütün unsurlarını vermek istediği ileti doğrultusunda yeniden şekillendirmiştir. John Gay’in metninde hırsız Macheath sempatik ve romantiktir. Brecht’in metnindeyse Macheath herhangi bir olumlu özelliği olmayan adı bir hırsız; bir anti-kahramandır.(Yıldırım, 2008:4)

Brecht, kapitalist sistemin içinde var olan kötü düzeni göstermek amacıyla Macheath’ı bilerek anti kahraman yapmıştır. Oyunun sonunda, bu anti kahramanın affedilmesi, üstüne üstlük bir de kraliçenin kendisi tarafından ödüllendirilmesi de belli bir yabancılaştırma sağlamak için yapılmıştır. Bu noktada Şensoy’un *Üç*

Kurşunluk Opera oyunu Brecht'in metninden çok John Gay'ın metnine yaklaşılmaktadır. Oyunda isimler ve yerler ülkemize uyarlanmıştır, oyun Beyoğlu'nda geçmektedir. Macheath'ın ülkemiz versiyonu Binbela Mahmut da yoksul dostu sempatik, Atatürkçü bir karakter olarak resmedilmiştir.

Brecht'in oyununun geçtiği zaman belirsizdir. Bunun nedeni de kapitalizmin sermayenin birikimi evresinden başlayarak günümüze kadar olan zamanın oldukça geniş bir süreye yayılmasından kaynaklanır. Kapitalizm gibi bir sistemin eleştirisinin yapıldığı, sistemin eleştirisine dair düşünsel bir süreç yaratılmaya çalışıldığı için oyunun iletisi evrenseldir. Oysa *Üç Kurşunluk Opera* Beyoğlu gibi spesifik bir bölgede geçmektedir. Bu bir anlamda başka şehirde yaşayan bir izleyici açısından bile tam olarak bilinemeyen bir çevredir. Üstelik olaylar oyunun yazıldığı yıllarda yani 90'larda geçmektedir. Bu anlamda oyunda Özer Uçuran Çiller, Selim Edes, Ergun Göknel, Engin Civan gibi güncel isimlere yer verilerek, zamana netlik kazandırılır.

Oyunda, halk tiyatrosunun birçok ögesi bulunmaktadır. Özellikle halk tiyatrosunun güldürü şekillerini içerir. En belirgin kullanılan öğeler açık saçıklık, söz güldürüsüdür. Eğretilmeler, sözcük oyunları, şarkı kullanımı, oyun bozma, ölüp dirilme, tip kullanımları, güncel taşlamalar gibi birçok halk tiyatrosu ögesi bulunmaktadır. Şensoy, Brecht'in özgün metnindeki olay dizgesine genel olarak sadık kalmış, bunların üstüne birkaç küçük sahne eklemiştir. Bunların ilki oyunun başındaki olayları durumları ve oyunun geçtiği yeri tanıtan şarkıdır. Bu şarkı halk tiyatrosunda oyunun başındaki şarkıları andırmaktadır. Hatta çengelli iğne satan kızlar, halk tiyatrosundaki curcunabazlar gibi göbek atıp şarkı söylerler. Aslında oyuncular henüz sahne ışıkları yanmadan, daha seyirciler fuayedeyken onlarla temas kurmaya başlarlar. Kızlar ellerindeki çengelli iğneleri satmaya çalışırken, erkeklerin bir kısmı işportacılık yapar, bir kısmı da kör dilenci kılığında Atatürk rozeti satmaya başlar. Halk tiyatrosunda da bu şekilde ön oyunlar bulunmaktadır. Ancak halk tiyatrosunda bu ön oyunlar, Karagöz ve ortaoyununun bölümlerinden bağımsızdır. Böylelikle seyirci, oyunun başındayken hatta daha fuayedeyken oyundaki durumla doğrudan karşılaşmış, oyuna dahil edilmiş olur.

Uyarlamadaki bir değişiklik de genelev sahnesinin başındadır. Aynı fahişeyi bekleyen iki toy delikanlı, fahişeler ve gay markacı tarafından alaya alınır. Önemli bir başka değişiklik de oyunun sonundadır. Oyun, Mahmut'un Brecht'in metnindeki Polly'nin izdüşümü olan İffet tarafından öldürülmesiyle son bulur.

Metindeki Açık Saçıklık:

Bu zamana kadar incelenenler içerisinde, yazarın, açık saçıklık ögesinin en belirgin olduğu oyununun bu olduğu söylenebilir. Açık saçıklık ve argo halk tiyatrosunda da çok sık kullanılan bir ögedir. *“Karagözün gelişimi içinde iki önemli sorun vardır. Bunlardan biri Karagöz'ün toplumsal ve siyasal eleştiri, taşlama yönü, öteki ise açık saçıklığıdır”* (And, 1969: 128)

Oyunun belirgin ögesi olan açık saçıklık ve argo bütün sahnelerde kendini gösterir ancak en göze çarpan örnek Sümbülzade şarkısıdır.

(...)
Lal-ü şarap içirem
Ve ıslatıp geçirem
Parmağına yüzüğü
Hatem-i zer o Rahşan
(...)
Diz çökerek önüne
Ilık ılık akıtam
Bir gümüş ibrik ile
Destine ab-ı revan
(...)
Öyle bir sokayım ki
Kalmasın dışarıda hiç
Düşmanınım bağrına
Hançerimi nağıhan (Şensoy, 1995: 27)

Şarkının ilk iki mısrasında oldukça edepsiz bir anlam ima edilirken, ardından gelen iki mısra bu anlamı beklenenin aksine farklılaştırır. Bu da etkin bir güldürü sağlamaktadır. Oyunun 1995 yılında sergilenişinin DVD'sinde ilk iki mısraya anlam veren fiiller sansürlenmiştir. Sansürlenmiş bu bölümler “ıııııı” sesleriyle pas geçilmektedir. Bu argo kullanımların, oyunun geçtiği Beyoğlu'nun arka sokaklarında kullanılan dil olarak, oyunda yer bulduğu düşünülebilir. Bu dil, metinde ataerkil

söylemlerin pekiştirildiği güldürü sağlayan bir öge olarak kendini göstermektedir. Metinde güldürüyü desteklemek adına eğretilmeler, cinsel imalar içeren belaltı espriler, yeni üretilmiş terimler, zaman zaman da 90'lı yılların bir özelliği olarak İngilizce'yle kaynaşmış kelimeler kullanılmıştır.

Oyunda birçok eğretilme yapılmıştır. Bülbülyuvası, kurander, soğuk algınlığı, kurşun ziyanlığı gibi “*eğretilmeler kendi dışlarındaki bir gerçeğe, Mahmut'un kız kapama, insanlardan gizlenme ve şiddete dayanan serseri ve gangster yaşantısına gönderme yaparak güldürü etkisi yaratıyor*” (İpşiroğlu, 1998: 111)

Oyunda diğer oyunlarda görüldüğü gibi İngilizce –Türkçe karışımı kelimeler vardır. “lans”, “kızlars” gibi Türkçe kelimeler, İngilizce çoğul anlamı veren –s ekiyle birlikte kullanarak karma bir dil oluşturulmuştur. Şensoy'un sıkça kullandığı değişime uğramış deyimler de metinde sıkça yer bulmaktadır.“*MAHMUT: hani oğlum, aşk yuvamız mefruş edilmemiş... İnşaata geldik gibi oldu. Yengenin morali dingiliyor. Burası bizim evimiz oluyor değil mi ?*”(Şensoy, 1995: 22) “Morali dingildemek” şeklinde oluşturulan bu terim bahsedilen kullanım şekline örnektir. Benzer bir kullanım da “gülü seven dikenine katlanır” deyişinde, İffet'in Mahmut'un kendisini Metal Jale ile aldattığını öğrendiği sahnedeki şarkıda yapılmıştır.

Sokaklarda büyürsen
Her şeyi bilirsin
Bir haydutu seversen
Dikenini pansuman (Şensoy, 1995: 57)

Oyunun başında iğneci kızların kendilerini acındıran sözleri ise var olan arabesk kültüre gönderme yapmaktadır. Bu tiratlar, yapıları itibariyle saçma olanları arka arkaya dizdiklerinden halk tiyatromuzdaki tekerlemeleri andırırlar.

1. KANC. İĞ. KIZ: Alsana ağbi! Kancalı iğne al, n'olur... Ablam Şırnak'ta asker, ağbim şarkıcı oldu, bizi terk etti, ben bizim aileye ve bütün mahalleye bakıyorum... Geceleri okuyorum, defter kalem almam lazım, sizin iğne almanız şart! İğne alalım... İğnesiz kalmayalım... Hayır duamızı alın pek sayın ağabeyler ablalar, belediye evimizi yıktı, bir parkta yatıyoruz. Geceleri parka kurt iniyor... İki

kardeşimi kurt yedi, biz geçen gün kurdu yedik afiyet oldu... n'olur iğne alın ağbicum... (Şensoy, 1995: 22)

Bu tiratların işaret ettiği arabesk sistem yabancılaştırılarak ortaya konmadığından, bu tiratlar seyircinin komik gerekçeleri bekleyecekleri yerler olarak görülmektedir.

Batılı Brecht'e Karşı, Arabesk Eril:

Üç Kurşunluk Opera metni, 90'lı yıllarda yaşanan kültürel erozyon sonucu ortaya çıkan Arabesk kültürü, kolay yoldan zengin olma, artık kimseye güvenilememesi gibi konuları eleştirmektedir. Oyunda halk tiyatrosunda da olduğu gibi pek çok güncel gönderme mevcuttur. Bu yüzden oyunun iletisi belirsizdir. Kısa yoldan şarkıcı olup zengin olmak isteyen kesimin, “yozlaşan sanat” olgusu da, İffet'in babasının kızını şarkıcı yapmak istemesiyle eleştirilmektedir.

TAYYAR: Ah salak kız ah! Anası beyinli şey... Bütün gastelerde resmi çıktı... Herkes ondan bahsediyor... Unkapanı'nda kasetçilerle görüşüm... Hemen kasetini yapacaklar... Derhal glihi çekilmesi lazımlı... Şarkısı hazır... İF YOU WANT İFFET! Rap makamı diyorlar, o makamda bir parça olacak, söylemesi kolay, konuşur gibi okuyacak. Mayolu resmini koyacaklar kasetin kapağına... Her şeyi ayarlardım... Sen sermayeyi elinden kaçırıyorsun... (Şensoy, 1995: 66)

Oyunda zaman zaman Özal hükümetine göndermeler yapılır ve sistem eleştirisi bu şekilde ortaya konulur. Ayrıca bütün oyun boyunca Kemalist olduğunun altı çizilen Binbela Mahmut, yer yer ve zaman zaman Atatürk'ten alıntılar yapmaktadır. Bu yolla, Atatürk'ün adını kullanarak ve onun ardına sığınarak kirli işlerini meşrulaştırmaya çalışan bir grup çeteciye ve bunları üreten sisteme eleştirel taşlamalar yapmak amaçlanmıştır.

MAHMUT: Atatürk hiçbir zaman böyle hıyar bir duruma düşmemiştir, çünkü Atatürk bizim gibi dallama değildir. O bir ideal'in peşinde aşk gibi koşmuş ve kendi adına hiçbir çıkar derdine düşmemiştir. Biz Özal görmüş Atatürkçüler kendimizi Atatürkçü sanıyoruz... Şimdi; Erbakan dışında herkes Atatürkçü... Atatürk'ün anlamını yitirmişiz. Atatürkçülük böyle herkesin benimseyeceği salak bir ideoloji olamaz ki... Ne yapardı Atatürk bu durumda? Bu hapishaneden kaçmaya

uğraşrdı... Ama kaçamazsa da ipe delikanlı gibi giderdi... O zaman sakın ol oğlum Mahmut... Sen de efendi gibi gidersin ipe... Benim naçiz vücudum elbet bir gün toprak olacaktır ama Türkiye Cumhuriyeti ilelebet payidar kalacaktır... Sonra birde şu var, Atatürk'ün çok sağlam adamları vardı... Benim hiçbir zaman İsmet İnönüm olmadı ki... (Şensoy, 1995: 76)

Bu tirattan da anlaşılacağı gibi, aslında Atatürk göndermesi ile ne amaçlandığı da tam olarak belli değildir. Belirsizlik, Binbela Mahmut karakterinin geneline hakimdir. Bir taraftan gangsterdir ve belediyelere ihalelerine de fesat karıştırır.

MAHMUT: Bu konuyu sakın ihmal etmeyin. Belediyenin çay bahçesi ihalelerine bizden başkasının girmesi çok ayıp olur ve tehlikeli olur... Onlar açısından yani... Ayrıca Belediye halka bizim gibi hizmetler veremez...
A.ŞEFİK: Serçe de onlara onu anlatmaya gitti zaten Mahmut Ağbi...
MAHMUT: Kimi fırıncılar fazla ekmek çıkarıyormuş... Bir daha duymiiiiim...
Ucuza ekmek satmayı deneyenler varmış... Ben duymamış oliim...
TAŞKAFİ: O fırınlar bombalandı zaten Mahmut Ağbi.(Şensoy, 1995: 13)

Diğer yandan, oyunda ne kadar 'hümanist' olduğu, öldürmeyip sakat bırakmasıyla anlatılan Mahmut'un, bazen de yoksulun yanında yer aldığı gösterilmiştir. Mahmut, sözde halk için bir şeyler yapmaktadır.

MAHMUT: Fakir fukaraya kömür dağıtıldı mı?
TAŞKAFİ: Dağıtıldı Mahmut Ağbi.
MAHMUT: Diskolardan gelen parayla da ekmek alınsın, Kasımpaşa'da herkese dağıtılsın.
A.ŞEFİK: Emrin olur Mahmut Abi.(Şensoy, 1995: 14)

Bir yandan azılı bir eşkıya, bir yandan fakir fukaranın dostu, bir yandan Atatürkçü, bir yandan da kadın düşkünü olarak çizilen Mahmut'un neyi simgelediği belli değildir.

Yazar, oyun metninin önsözünde Mahmut için şunları söylemiştir:

Ben Brecht'inkini 67 yıl sonra güncelleştirirken zaman zaman John Gay'in Dilenciler Operası'na da yaklaşıyorum. Örneğin 267 yıl önce oynanan özgün eserde Sustalı Mack halk dostu bir eşkıya iken, Brecht'te sıradan bir hırsızdır. Bizim Binbela Mahmut da Kemalist bir gansterdir. Ama Brecht'ten çok uzaklaşmıyoruz,

bizim ortaoyunu operamızda da, yanlış karakterler doğru şeyler söylüyorlar. (Şensoy, 1995: 2)

Oysa başta Binbela Mahmut olmak üzere oyunun tam olarak neleri ima ettiği belirsiz kalmıştır.

Oyunun alt başlığı da “Mahmut’un hayatını mahveden kız” şeklindedir. Şensoy, bir kadının güçlü kudretli bir erkeğin bile hayatını mahvedebileceğini mi anlatmak istemektedir? Atatürk lafını ağzından düşürmeyen Binbela Mahmut karakteriyle yazar, Atatürkçülüğün herkesin ağzına sakız olduğunu mu ima etmektedir? Mahmut’un “ölürayak” söylediği “Müthiş bir Atatürk eksikliği görülüyor memlekette” sözüyle hırsızlığın, yolsuzluğun, dolandırıcılığın, ahlaksızlığın sebebi olarak ülkede Atatürk gibi bir liderin bulunmayışı mı anlatılmaya çalışılmaktadır? Yoksa yazarın amacı final şarkısında belirtildiği gibi (Tiyatronun ışığında / Gösterdik karanlığı / Şimdi ışıklar sönecek / O karanlık sürecek) memleketin karanlık vaziyetinden kesitleri sahneye taşımak mıdır? Bu soruların hepsine birden evet cevabı verilebileceği gibi bu durumdan yazarın iletisinin net olmadığı ya da herhangi bir ileti vermek gibi bir amacının olmadığı sonucu da çıkabilir. (Yıldırım, 2008: 5)

Brecht, belli bir diyalektik düşünce biçimi içerisinde sistem eleştirisini yapar. Bu metnin uyarlanması aşamasında rastlanılan durum ise şöyle açıklanabilir. Özgün metnin uyarlanırken bize tanıdık hale getirilmesi amaçlanmıştır. Tanıdıklaştırma, halk tiyatrosu öğelerinin kullanılması ile yapılmaktadır. Batılı olan bu metne, içselleşmiş bir tutum olarak, bir direnç merkezi oluşturulmuştur. Bu direnç merkezinin temel noktası ise geleneksel halk tiyatrosu öğelerinin kullanılmasıdır. Şensoy, Brecht’in epik biçimine karşı, açık biçim halk tiyatrosu öğelerini kullanmasıyla bunu amaçlamaktadır. Batılı metinlere karşı oluşturulan bu direnç merkezinin temelinde, baskın ve kendini merkeze koymuş olan Batı’nın karşısında bulunan kültürlerin, kendi kültürlerini koruyabilmek için, kendi değerlerini kullanmaları olgusu yatmaktadır.

Birincisi hızlanan sosyoekonomik modernleşme ve göçler, bir karşı eğilim doğurdu. İnsanlar, kimliklerini yitirdiklerini, köksüzleştiklerini, yabancılaştıklarını hissediyor; karşılaştıkları sorunları göğüslemek için yerel değerlere sarılıyor. Bu, Türkiye’de de yaşanıyor; kentlere göçenler destek bulmak için İslamcı örgütlere başvuruyor. İkincisi, toplumlar gelişip kendilerine güven kazandıkça, yerel değerlerini yeniden ön plana çıkarıyorlar. Batı’nın bazen çok yıkıcı da olan etkisi altında kalan bütün toplumlarda, özellikle Doğu Asya’ da yerel değer ve geleneklere bağlılık canlanıyor.(Frantz, 1994)

Batılı metnin karşısında direnç odağı oluşturma ve metni tanıdık hale getirme ile ilgili şu saptamada bulunulabilir: “Bizleştirme ile erek kültürün de, var olan, soluk alan, kaynak kültürünki ile boy ölçüşebilecek bir kültürel birikime sahip olduğunun ön plana çıkarılmasına girişildiği söylenebilir.” (Turunççuoğlu, 2009) Cumhuriyet ideolojileriyle Batı’nın merkeze konulması karşısında, “Batılı” ama “Batı’dan farklı” olmak ikilemi, kendini, Batılı metnin seçilip, değiştirilerek Batı’dan farklı hale getirilmesinde gösterir. Seçilen bu Batılı metne uygulanan “bizde de bu çeşit bir malzeme var.” düşüncesiyle, kaynak metne karşı bir çeşit üstünlük kurulması amaçlanmaktadır. Aslında bu noktada oyunda göze batan argo ve açık saçıklık sonucu, son derece eril kullanılan dilin sebebi de anlaşılabilir olur. Bu tür toplumlarda Batı’dan etkilenmek “kadınsılaşmak” olarak algılanmaktadır. Onun karşısına kendi değerlerini koymanın yolu da aynı ölçüde “erilleşmekten” geçmektedir. Metindeki eril dilin sebebi budur.

Etkilenme kadınsılaşmanın sembolüdür ve bu sebeple küçümsenir, asıl olan etkilenmeden yeni ve özgün bir şey ortaya koyabilmektir ancak bu düşüncenin kendisi ataerkil bir mantığın içselleşmiş olduğunun göstergesi sayılabilir. Gerçekten de Üç Kurşunluk Opera metninde içten içe bir “kadınsılaşma endişesi” , erkeklığın yitimi endişesi sezilmektedir; belki de bu korku ile eril olana daha çok sarılmış ve ataerkil öze dönülerek geleneksel halk tiyatrosu özüne dayanan bir üretim ortaya konulmaya çalışılmıştır.

(...)

Üç Kurşunluk Opera metninin bu ikilem içinde hem kaynak kültüre yöneldiği, onu eril olan ile özdeşleştirip idealize ettiği hem de kadınsılaşma ve kimliğini yitirme endişesiyle özüne dönerek ataerkil köklerine tutunarak ilerlemeye çalıştığı söylenebilir. Belki bu sebeple kaynak metni bizleştirme hedefi ortaya konmaktadır, çünkü ortada adeta eril kültürler (erkekler) arası bir savaş vardır. Uyarılama metnin kendi erilliğini ispat etmesi ancak kaynak kültürün erilliğini model alması ve model aldığı, idealleştirdiği bu erillikten etkilenmediğini ya da etkilenerek kadınsılaşmadığını fakat bu erilliğin aslında kendi kültüründe zaten bulunduğunu söylemesi ile çözülebilecektir.(Turunççuoğlu, 2009)

Bu dil, bütün oyuna dağılmış görülmektedir.

İFFET: Nerdesin Mahmut, sabah oldu? Nerden geliyorsun?

MAHMUT: Karı kısmının kocasına böyle sorular sorması hiç doğru olmaz...

Atatürk bir çıkıyor evden, altı ay gelmiyor

İFFET: Başka bir kadın mı var Mahmut?

(...)

İFFET: Ben de seni seviyorum Mahmut! Aldatırsan vururum vallahi!

MAHMUT: (Güler) Karı kurşunuyla ölücez yani. (Şensoy, 1995: 39, 41)

Bu anlamda teknik bir değerlendirme yapılırsa yani Brecht'in diyalektik düşünme tarzı ve yapmak istediği sistem eleştirisi göz ardı edilirse, uyarlama gerçekten de biçimsel açıdan başarılıdır denilebilir. Beyoğlu'nun dili ve yaratılan tiplerin sayesinde oyun güncellenmiştir. Ancak orijinal metindeki episodik bölümlere, birer yabancılaşma unsuru olan şarkılar, y-efektleri özgün oyunun iletisi göz önünde bulundurularak kullanılmaktadır. Oysa bu uyarlanan metinde, zaman zaman oyun bozma, şarkı kullanımı gibi öğelerle yakalanan şey yabancılaştırmadan çok güldürüdür.

Zaman zaman oyunun dışına çıkan, çoğunlukla oyunun içine çekilen seyircinin kafası karışmaktadır. Bunun üstüne Mahmut'un içinde bulunduğu arabesk ve yoz ortamlar, Atatürkçü fikirleri arasında gidip gelmesi, bir yandan azılı bir suçlu iken bir yandan iyilik yapabilen bir adam olması da bu kafa karışıklığını destekler görünmektedir. Özgün metinde Sustalı Mack kraliçe tarafından affedilir. Bu yine Brecht tarafından tercih edilen 'beklenen' sonu kırmak için yapılmış bir düzenlemedir. Uyarlama oyunun finalinde ise Mahmut, kıskançlık yüzünden İffet tarafından öldürülür. Bu farklı final, yine özgün metinde yapılan yabancılaştırıcı sonun aksine 'aşk cinayeti' olarak sıkça rastlanılan üçüncü sayfa haberi etkisi yaratmaktadır.

Meral Harmancı Turunççuoğlu makalesinde¹⁰, Batılı eril etkinin karşısında kadınsılaştırma kaygısı kuramını, Amiral Calbar'ın görüşleriyle temellendirmiştir.

Uzun süre sömürüye maruz kalan toplumlarda sömürenin sadece sömürdüğü toplumun kültürel yaşamını baskılayan bir sistem uygulamadığını ayrıca sömürülen yerli toplum içinde ayrışmaları da tetiklediğini söyler. Sömürenlerin bu ayrışmalar

¹⁰ Ayrıntılı bilgi ilgi bkz. Meral Harmancı Turunççuoğlu , (2009) Üç Kuruşluk Opera Metnini Model Alma, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, Sayı 15, <http://www.iudergi.com/tr/index.php/tiyatro/article/view/1163>

ile yerli kültür içinde kendi kültürünü aşağılayan ve sömüren kültürün zihniyetini özümseyen bir elit tabaka oluşturmaya giriştiğini belirtir. (Turunççuoğlu, 2009)

Metinde bu çeşit bir elitizm, Mahmut'un Aziz Nesin'in yaptığı toplumun yüzde kaç aptal söylemiyle kendini göstermektedir.

MAHMUT: (...) Anlattıklarımın konuyla bir ilgisi yok, ben Bertold Brecht'in ruhu çın çın etsin diye burada belli bir propaganda da bulunuyorum. Atatürk İdeolojik tercihini yaparken, hepinizin aptal olduğunu Aziz Nesin'den önce fark etmişti. (Şensoy, 1995: 55)

Özetleyecek olursak: Serpil Üşür Sancar, Batılılaşmayı "eril", doğulu kalmayı da "dişil" olanla tanımlamışsa, Turunççuoğlu da "kadınsılaşmak" derken kastedilenin "etkilenmek" olduğunu belirtmiştir. Batılı metnin karşında ondan etkilenmemeyi ve onun gölgesinde kalmamayı, kendi kültürel değerlerine sarılarak sağlandığını iddia etmiştir. Oyunda, ataerki ve kadınların nesneleştirilmesinin içselleştirilmesi, buna geleneksel halk tiyatrosunun da açık saçıklık öğelerinin eklenmesiyle, Beyoğlu'nun arka sokaklarında konuşulan dil, oldukça sert bir hal almıştır. Anlatımda Sümbülzade şarkısından, Mahmut'un kafasına koyduğu kadını yatağa atması, Metal Jale'nin yalnızca Mahmut'un malı olması ve diğer erkeklere kapanması, İffet Namus'un erkekleşerek, namusu için fallik bir simge olan tabancayla Mahmut'u vurması gibi, oldukça dikkat çeken eril dil kullanılmıştır. Erilleşmek adına tüm ataerki dikkat çekecek biçimde su yüzüne çıkarılmıştır.

Eril Dilin Kurbanı Kadınlar:

Üç Kurşunluk Opera metni, içerdiği eril dil ile gülmece unsuruna dönüşmektedir. Eril dil ise, ataerki ideolojinin yeniden üretimine hizmet eden küfürler ve cinsiyet ideolojisi üzerinden biçimlenmektedir. Bahsedilen erilleşmenin oyun içerisinde en büyük aracı kadınlar olmuştur.

Başka bir açıdan bakmak gerekirse, uyarlama metinde cinsiyet ilişkilerinin ataerki bir bakış ile ele alınmasının temelleri, bu metnin geleneksel halk tiyatrosu motifleriyle işlenmesinde aranabilir. Geleneksel halk tiyatrosu içeriğinde var olan

küfürli sözler, açık saçık ifadeler, belden aşağı laflar hep ataerkil yapılanmanın etkisiyle var olagelmiş ve toplumsal cinsiyet ilişkilerine gönderme yapan unsurlardır. Böylece erkek egemen bir anlayış ile kadın toplumsal yaşamda daha aşağı bir yere konur. (Turunççuoğlu, 2009)

Daha ilk şarkıdan itibaren Metal Jale'nin arabesk ve acılı öyküsüyle karşı karşıya kalırız. İrzına geçilen Jale, artist olmak amacıyla evden kaçmıştır ve sonunda kendisini genelevde bulmuştur. Bu arada şarkıda Beyoğlu'nda gezilip tozulamayacağı imlenmektedir. Bu kadını evine kapatmak isteyen ataerkil düşüncenin söylemlerindedir. Bu düşünce, kadınları namuslu-namussuz diye ayıran, namuslu olanın evde oturduğu, namussuzun da dışarı çıkmasını imleyen bir zihniyet üretimidir. Ayrıca bildik bir Yeşilçam hikâyesi anlatır.

SİMİTÇİ: Tıpkı Antigone gibi, babası tarafından tezgâhlanan bir kaderin kurbanı olan METAL Jale, aslında namuslu bir kızdı. Babası alkolik bir müzisyen, annesi belirsiz olduğundan, hayata sol majörden ve paldır küldür Beyoğlu'nun göbeğinde yatay geçiş yapan Jale, ilkokuldayken, Yeşilçam'da set işçiliği yapan Haşat Yusuf'la tanıştı

KORO: Ah jale, vah Jale!

SİMİTÇİ: Artist olmak için her şeyi hazırdı Jale'nin. Haşat Yusuf Jale'yi önce ikna sonra iğfal etti. Bir sabah evinin önünde bir minibüs durdu. “ hadi filme gidiyoruz anam” dediler. Jale iki elbiseyi bir naylon torbaya tıktırdı. Simitçilerle salepçilerin arasından Beyoğlu'na çıktı minibüs. Sonucun neticesi Jale artist oldu.

METAL JALE: Beyoğlu'nun geceleri karanlık

Karanlık sokaklar karanlık işler

Beyoğlunda gezilmez, hoppa cubba

Göz filan da süzülmez, hoppa cubba. (Şensoy, 1995:6)

Ardından İffet Namus ile karşı karşıya kalırız. Kadın cinsinin taşımasının uygun olduğu bu kavramlar İffet'e verilmiştir. İffet'in bekâreti de bu kavramlara paralel olarak metinde vurgulanmaktadır. Kadınlara atfedilen özellikler namus, şefkat gibi onu uysallaştıran ve düzene köle eden kavramlardır.

İlk sahne, İffet Namus'un kendisini koruyabilmesi için bir an önce evlendirilmek istenmesiyle başlar. Bir genç kızın 'namus'lu kalmak için evlenmesi gerektiği kadın karakterlerin ağzından söylenmektedir.

ZAMBAK: Kimsede beş para yok ki... Piyasa bombok... Stres diz boyu... Yarın öbür gün birisi ırzına geçecek bu kızın görüceksin gününü...

TAYYAR: Buralarda kimse benim kızımın ırzına yan bakamaz... Kimin kızı o be?

İFFET: Ama baba ırzı düşmanları, ırza geçmede önce, sen kimin kızıysın diye sormuyorlar ki... ya ben kimin kızı olduğumu söylemeden bir şey yaparlarsa (...)
İFFET: Annem doğru söylüyor baba, başıma bir şey gelmeden beni hemen evlendirsek çok iyi olacak. (Şensoy, 1995:16, 17)

Genç kızların evlenme ve kendilerine iyi koca bulma ritüeli oyunda İffet'in "Evlenmişlik Türküsünde" verilmektedir. Bu şarkıda, hayırlı bir kısmet bularak, 'namusuyla' evlenmek için, genç bir kızda bulunması gereken durumlar, ataerkil bakış açısından anlatılır.

Sersem sepelek bir kızdım
Oturmuş kısmet beklerdim
İlk gelene evet denmez
Öyle hemen evlenilmez
Gezme tozma tamam ama
Fazla ileri gidilmez
Kız dediğin kendisini
Biraz ağırdan satmalı (Şensoy, 1995: 34)

Burada evlenmek için "kendini ağırdan satmak" gerekmektedir. Kadının kendinin alınıp satılan bir mal olduğunu kabullenmekte ve toplumun kurallarını benimsemektedir. Aile kurumunun da temelinde kişilere birer mal gibi sahip olunması vardır. "*Aile, kökeni itibariyle, kişilere ve mala sahip olma esasına dayanır.*" (Millet, 1987: 203)

Evlenerek kurtulma ve yuvasının kadını olma teması, bunun eksikliğini hisseden fahişelerin ağzından da yinelenmektedir. Böylelikle oyunda evlilik kurumu ile söylemler pekiştirilmektedir.

GÜL: Ah, ben o mühendisi kaçırdım... Şimdi ne güzel Rusya'ya gitmiş olucaktım onunla
YASEMİN: Kızım, at şu evlilik fikrini kafandan... Mühendis de o yüzden kaçtı... Hiçbir herif kerhanede tanıdığı orospuyla evlenmeyi düşünmez...
GÜL: Niye düşünmesinmiş? Arzu Abla yandaki evden, telli duvaklı gelin gitmedi mi?
YASEMİN: öylesi kırk yılda bir olur...
GÜL: Bana öylesi olucak işte... Yaz gelmeden evlenmem şart. (Şensoy, 1995: 46)

Mahmut ise sahip olmak istediği bütün kızları evlenme vaadiyle kandırmaktadır. Çünkü evlenmek tüm kızların istediği bir eylemdir. Bu söylem de bu şekilde içselleşmiştir.

Oyunda erkeklerin kadınlar üzerinden kullandığı tabirler ise neredeyse pornografik anlamlar içermektedir ve bunlar gülmece yaratmak amacıyla kullanılmaktadırlar. Kadın vücudunun ya da imgesinin mal durumuna gelmesi pornografinin göstergesidir.

Gülmece yaratmak amacıyla hiç sorunsallaştırılmadan yeniden üretilen ataerkil sözlü gelenek abartılı bir şekilde kullanıldığında pornografiye kadar varabilmektedir, çünkü amacına ulaşmak için kadın cinsiyetini nesneleştiren ifadelere bol keseden kullanılmaktadır. (Turunççuoğlu, 2009)

Oyunda bunun birçok örneği vardır. Bunlardan ilki, Mahmut'un adamlarınca söylenen şarkıdır.

Mahmut Ağbi bir karıyı
Takınca kafaya
Becermeden rahat etmez
Dellenir gün boyu
Gözü başka bir göz görmez
Onu atamadan yatağa
Ruhunda fırtına dinmez. (Şensoy, 1995: 14)

Buna bir başka örnek de Mahmut'un ağzından genelevde kadınlara hitap ediş biçimidir. “*MAHMUT: merhaba kızlar geçiyordum uğradım. Hemen soyunun. Hepinizi yapıp yurt dışına gidicem*” (Şensoy, 1995: 50) Ayrıca Metal Jale'nin sadece Mahmut'a ait olup başkasına kapalı olduğunun söylenmesi, Metal Jale'nin Zambak'a 'kızınızı düdükleli diye mi korkunuz' demesi gibi örnekler de çoğaltılabilir.

Orijinal metinde Macheath bir kez bilerek, bir kez istemeden fahişeler tarafından ele verilmektedir. Orijinal metinde sistem eleştirisi yapıldığından, bu fahişelerin kişiliğiyle ilgili değildir. Oysa *Üç Kurşunluk Opera* metninde, Mahmut iki kere kadınlar tarafından ele verilmektedir. Üstelik ikinci kez onu ele veren kadın, onun yardım ettiği aile fertlerinden biri olan Ayşe'dir.

MAHMUT: Tamam da kim üflemiş bizim burada olduğumuzu?

AYŞE: Ben çağırdım polisleri Mahmut Ağbi... Çok para vereceklermiş seni yakalatana... Sen gene hemencecik kaçarsın hapisten nolucak? Bir kere de biz zengin olalım. (Şensoy, 1995: 71)

Sömürenlerin, sömürülen kültür içinde bir elitist zümre yarattığı daha önce belirtilmişti. Batı'nın erilliğine karşı kendi erilliğine sarılan metin, oyunda kendi alt sınıfını kadınlar üzerinden yaratmıştır.

Oyundaki tüm kadınlar aptal, çıkarıcı, boş kafa olarak resmedilmişlerdir. Örneğin, daha önceki bölümlerde değinilen Sümbülzade şarkısının ilk iki mısrası argo bir anlatım içerirken, son iki mısradaki durum kurtarılmaktaydı. Bu şarkıyı dinlerken, İffet hiçbir şey anlayamayacak kadar aptal resmedilmiştir. Tayyar, kızının yaptığı hatalarda daima anasına çektiğini ve onun gibi aptal olduğunu “Ah salak kız ah! Anası beyinli şey” sözleriyle belirtmektedir.

Metin, kadınlar için bu ataerkil söylemleri üretirken, cinsiyet değiştirmiş insanlarla ise açıktan açığa alay etmektedir. İlk sahnede İffet'in kancalı iğne sattığı tüm karakterlerin adı varken, sadece erkekte kadına dönmüş bir kişinin adı yoktur. Onun adı metinde “dönme” olarak geçmektedir. Güncel dişi sembollere göndermeler yapılarak, kendisiyle alay edilmektedir.

İFFET: Ay afedersiniz, ben sizi erkek sandım abla!

DÖNME: niye sanıyorsun? Benim erkeğe benzer yanım var mı?

İFFET: var! Yani yok, ne alakası var ablacığım... Sharon Stone gibisin valla... Bir iğne al, kadın olduğun belli olsun. (Şensoy, 1995: 10)

Benzer bir alay, metinde cinsiyet tercihi belirtilmeyen ama ima edilen Markacı karakterinde görülür. Sahne uygulamasında giyimi, tavırları ile abartılı bir tip haline getirilmiştir. Onun abartılan acayıplığı güldürü yaratmaktadır.

Oyunun finalinde ise İffet'in eline tutuşturulan fallik simge tabanca ile Mahmut vurulur. Oyunda Mahmut'un işinin başına geçtiği andan itibaren, erkeklerin dünyasındaki yerini “erkekleşerek” sağlamlaştıran İffet'in dönüşümü tamamlanmış

olur. “*Hem elinde bir fallik sembol olarak tabancayı taşımastıyla, hem de kaynak metinde olan bağışlayıcı özelliğinden arındırılmış olmasıyla İffet Namus erkekleşmiştir*” (Turunççuoğlu, 2009)

Üç Kurşunluk Opera Oyunun Uyarlaması Sonucunda:

Üç Kurşunluk Opera metninin oluşturulmasında ve alımlanması sürecinde Brecht tarafından göz önünde bulundurulmuş kriter, epik tiyatroyun amacı olan diyalektik düşünme tarzını ortaya çıkarmak ve seyircinin kendi yorumlarını da işin içine katmaktır. Oysa *Üç Kurşunluk Opera* oyununda, orijinal metnin içeriği göz ardı edilmiş, oyundaki epik öğelerin yerini sosyopolitik ve ataerkil ideolojiler, basmakalıp imgeler ve küfürlü bir dil almıştır.

Bu dil Beyoğlu'nun arabesk kültürü içinde tekrar üretilmesine hizmet eden bir dil olmaktan ve kalıplaşmış toplumsal ideolojilerin pekiştirici bir rol üstlenmekte, üstelik gülmece unsuruyla da bu ideolojiler olumlanmaktadır. (Turunççuoğlu, 2009)

Orijinal metnin sistem eleştirisi, bu oyunda gülmece ve tanıdıklaştırma çabaları arasında kaybolmuştur. İletinin net olarak ortaya konulamaması, yapılan tipleştirme, olayların kişisel meseleler üzerinden görünmesine sebep olmuştur. Ataerkil köklerle kurulan bağlantı, oyunu bize yaklaştırmış görünse de bu köklerle olan ilişki, onları eleştirel başka bir görüş üzerinden yorumlamaktan çok; olduğu biçimiyle kullanma şeklindedir.

4.3 Uyarlama Bölümü İle İlgili Değerlendirme

Bu bölümde ele alınan oyunlar, dünya tiyatroy tarihindeki önemli insanların eserleridir. Uyarlama yapılacak bu metinlerdeki öz, yazarı bu çalışmayı yapmaya çekmiştir. Ancak uyarlama aşamasında metinlerin özleri, iletileriyle hesaplaşılacak yerine, metinler bizleştirilmeye, tanıdıklaştırılmaya çalışılmıştır. Bunun temelinde baskın batı kültürünün içselleşmesine karşı bir tutum olarak, kendi kültürel değerlerini koyarak, bir direnç noktası oluşturma isteği olabilir. Ama böylesi bir

yaklaşım Batı'nın birincilliğinin içselleştirildiğini gösterir. Bu içselleştirme de bu baskınlığın kabulüdür. Bu uyarlama oyunlarda, Batı'nın değerlerine karşı kendi yerel köklerine sarılma eğilimi, geleneksel malzemenin kullanımını beraberinde getirmiştir.

Geleneksel malzeme de sıkça kullanılan oyun bozma, anlatıcı, şarkı kullanımı, yanlış anlamalar, cinas, ironi, açık saçıklılığı içerisinde barından dil ögesi, uyarlama metinlerin üçünde de kendini göstermiştir.

Bu anlamda *Güle Güle Godot* oyunu diğerlerinden farklı bir yerdedir. Kaynak metin tersinlenmiştir. Diğer iki uyarlama ise özgün metinle girilen hesaplaşma sonucu, direnç noktası oluşturma adına, kültürümüzdeki ataerkinin getirdiği eril dili içermektedir.

Uyarlamaların üçünde de orijinal metni tanıdık yapma çabası ortak görünmektedir. Orijinal metnin iletisini geliştirerek, onun getirdiği değerlerle hesaplaşmak yerine, bizleştirme çabası gözlenir. Oyunlarda kullanılan dil ve yapılan güncel taşlamalar ile tanıdıklaştırmanın amacı seyirciyi güldürmek olarak gözlenmektedir. Absürt tiyatronun içinde, durumun saçmalığından çıkan bir komik görülmektedir. Epik tiyatrodada da güldürmeyle birlikte, seyirci farklı düşünme biçimlerini bulmaya yöneltilir. Ancak bu uyarlamalarda, güldürmek araç olmaktan çıkarak amaç haline almıştır. Bu da halk tiyatrosunun güldürme amaçlı biçimidir. “*Halk tiyatrosunun eğlence biçimi gülmecedir. Öyle ki, gülmece halk tiyatrosunda bir araç olmaktan öte bir amaçtır.*” (Pekman, 2002: 20) Durum böyle olunca, Şensoy'un seçtiği kaynak metinlerin ve yazarların, tiyatro tarihinin mihenk taşı niteliğinde olması dikkat çekicidir. Bu uyarlamalar, “neden mihenk taşı niteliğindeki yazarların önemli oyunlarından seçilmiş” ve deyim yerindeyse “neden sadece ‘kullanmalık’ malzemeye dönüştürülmüştür” diye sormak kaçınılmaz olmaktadır.

5. SONUÇ

Bu tezde Ferhan Şensoy'un geleneksel halk tiyatrosunu çağdaştırma biçimleri incelendi. Ferhan Şensoy'un Türk tiyatrosunda olduğu yer çok önemlidir. Kendisi bir geleneğin devamı olan ortaoyununun ustalık simgesi kavuğun, bu çalışmanın yapıldığı tarih itibariyle de sahibidir. Kendisinin de sözlerinde belirttiği üzere bu kavuk, bir usta tarafından çırağına verilmektedir. Bir ustanın çırağına bunu vermesi için dikkat edilen hususlar; tuluattaki başarısı, tiyatroyu kesintisiz yapması, halk tiyatrosu geleneğini sürdürüyor olmasıdır. Ferhan Şensoy'un tiyatromuz içindeki önemi, günümüzde bu hususları gerçekleştiren neredeyse tek tiyatro adamı olmasındadır. Oyunlarının hem yazarı hem yönetmeni hem oyuncusu hem de tasarımcısıdır. Bu da devam ettirdiği halk tiyatrosunun, bir anlatım bütünlüğü içerisinde, sahneye taşınmasına sebep olmaktadır. Ortaoyuncular adını verdiği toplulukta, tarzına uygun oyuncularını da kendi yetiştirmektedir. Böylelikle bu bütünlük perçinlenmiştir.

Oyunlarında, sözcükleri kullanma biçimi, espri anlayışı ile geleneksel halk tiyatrosunun dil oyunlarını belli bir çağdaşlığa bürümektedir. Belli başlı kelimelerin, cümle yapılarının, zekâ içeren bir espri anlayışı içinde ortaya konulmasıyla, dil faktörü, Ferhan Şensoy'un oyunlarının en belirgin ögesi haline gelmiştir. Dili kullanma biçimi, halk tiyatrosunun dilsel öğeleriyle paralellik göstermektedir. Halk tiyatromuzda bulunan yanlış anlamalar, tekerlemeler, yani anlamsız sözcüklerin bir araya gelmesiyle yeniden yapılan kelimeler, bilip bilmezden gelme, argo sözcüklerle yapılan belden aşağı imalar, yaptığı eğretilmeler, mecazlar, cinaslar, ironi, onun dil kullanımının temelini oluşturmaktadır. Bu öğeler, Ferhan Şensoy tarafından, ustalıklarla kullanılarak bugünün espri anlayışı içerisinde güncellenmiştir.

Ferhan Şensoy'un oyunlarının, halk tiyatrosunun dil kullanımının yanı sıra, anlatıcı, şarkı kullanımı, oyun bozma, tipleştirme, harekete dayalı güldürü gibi halk tiyatrosunun biçimsel özelliklerini taşıdığı, oyun incelemelerinde ayrıntılı olarak gösterilmiştir. Ferhan Şensoy'un oyunları ve tiyatro anlayışının önemli bir yönü de oyunların sahne üzerinde, tuluat yaparak güncellenmesidir. Oyunların bu değişebilen yapısı, halk tiyatromuzun esnek, doğaçlamaya dayalı anlayışı ile örtüşmektedir. Sonuç olarak ortaya konulan veriler ışığında, Ferhan Şensoy'un oyunlarının okunmak üzere yazılmamış oyunlar olduğu söylenilebilir. Bu da oluşturulan kumpanya tiyatrosunun oyun biçimidir.

Bu çalışmada yapılan inceleme sonucunda, Ferhan Şensoy'un çağdaştırma biçiminin, güncelleme olduğu teyit edilmiştir. Oyunlarda biçimsel bir güncellenmenin varlığından söz edilebilir. Ancak çağdaştırma denildiğinde beklenen, biçimdeki güncellemeden çok, düşünme biçimleri üretmeye ya da var olan düşünme biçimlerini sorgulamaya yönelik bir anlayışın metinlerde yer almasıdır. Ferhan Şensoy'un metinlerinde halk tiyatrosu öğeleri biçimsel olarak güncellenmiş olsa da, içerik olarak çağdaşlaşma olabilmesi için, bahsedilen düşünsel alt yapının oluşmadığı görülmektedir. Bu incelemenin çağdaştırma başlığında yapılıyor olmasının temelinde, daha önce de bahsi geçen Türk tiyatrosundaki geleneksel halk tiyatrosuyla, Brecht'in epik tiyatrosu arasında bir ilişki olduğu iddiası yer almaktadır.

Metinlerde, halk tiyatrosunun güldürü öğelerinin çok çeşitli biçimlerde oyuncu tarafından tipleştirme ve klişelerle ortaya konuluyor olması, tanıdık olan malzemenin faydalandığını göstermektedir. Sahnede kullanılan tüm bu halk tiyatrosu öğeleri, kültürün birikiminde var olan normatif yapıların, tanıdık, bildik olanın sahneye gelmesiyle gerçekleşmektedir. Metinlerdeki ortak bulgu, tanıdık olanın gücünden yararlanarak güldürü yaratılması, bu sayede oyunların yazıldığı döneme iğnelemeler yapılmasıdır. Bu kullanım da halk tiyatrosunun anlayışıyla birebir örtüşmektedir. Tespit edilen bu durum, yani biçimsel bir güncelleme, Ferhan Şensoy tarafından tercih edilen tiyatro anlayışının doğal bir sonucu olabilir, sorgulamak ve yeni bir düşünsel yapı oluşturmak yerine, halk tiyatrosunun güncellenmesi kendisi tarafından amaçlanabilirdi. Ancak burada aksayan ve bu çalışmanın bulguladığı, Ferhan Şensoy'un Brecht'le geleneksel halk tiyatromuzu

ilişkilendirmesi noktasında ortaya çıkmaktadır. Bu görüş bizzat Ferhan Şensoy'un "Bertold Brecht'in abisi Kel Hasan Efendi" adlı yazısındaki sözleriyle de şu şekilde ifade edilmiştir:

John Gay'in 1728 de sahnelenen Dilenciler Operası'nı tam 200 yıl sonra güncelleştirmesini yapan Brecht'in Üç Kuruşluk Opera'sını bugünün Beyoğlu'suna uyarlarken, ben kendimi Brecht'ten çok ortaoyununa, Kel Hasan Efendi'ye, Abdülrezzak Efendi'ye yakın hissettim. ÜÇ KURŞUNLUK OPERA için 'bir opera değildir' ya da 'bir Brecht çalışması değildir, derken şunu demek istiyorum: bu oyunu Bertold Brecht görseydi, Türkçeyi bilmeden bu oyundan büyük bir keyif alırdı. (Şensoy, 1998: 89)

Bu sadece Ferhan Şensoy'un yapmış olduğu bir ilişkilendirme değildir. Epik tiyatronun çıkışı, ülkemizde bilinmesiyle birlikte, birçok kuramcı eleştirmen ve tiyatro adamı tarafından geleneksel halk tiyatromuzun da yabancılaştırma yaptığı savı ortaya konulmuştur. Oysa geleneksel tiyatromuzda kullanılan her öğenin tanıdıklığı, bunun sonucunda da yadırgatılan bir dünyanın bulunmayışı, bu savı geçersiz kılmaktadır. Brecht eski yabancılaşma efektleriyle kendininkiler arasındaki ayırımı söyle dile getirir:

Eski yabancılaşma etkileri, betimlenen izleyicinin etki alanından bütünüyle uzaklaştırır ve betimlenen bir değişmez'e dönüştürür; yeni etkilerin ise tuhaf olan hiçbir yanı bulunmamaktadır; yabancı olanı tuhaf diye damgalayan, yalnızca bilimsellikten uzak bakış açıdır. Yeni yabancılaşmaların görevi, toplumsal bağlamda etkilenebilir olayların üstüne serilen ve onları el uzatılmakta koruyan perdeyi kaldırmaktır. (Brecht, 2005: 45)

Ferhan Şensoy'un oyunlarında görülen yabancılaştırma etkileri (halk tiyatrosunun yabancılaştırma öğeleri), Brecht'in bahsettiği eski yabancılaştırma etkileridir. Burada eleştirdiğimiz temel nokta, kendisinin sözlerinden yola çıkarak, halk tiyatrosunun Brecht gibi yabancılaştırma yaptığı savıdır. Dolayısıyla Ferhan Şensoy'un, oyunlarındaki oyun bozma, anlatıcı kullanımı, şarkı gibi öğeleri, Brecht'in yeni olarak tanımladığı yabancılaşma etkileriyle eş tutması eleştiri konusudur. Geleneksel halk tiyatromuzun da açık biçim olarak nitelendirildiği daha önceki bölümlerde belirtilmişti. Ancak epik tiyatronun açık biçimi, işlevsel olarak, geleneksel halk tiyatrosunun açık biçiminden farklıdır. Brecht'in tiyatrosundaki

yabancılaştırma kavramı, düşünme biçimlerinin görünür kılınmasını sağlamaktadır. Yabancılaştırma dediğimiz kavram, düşünme biçimlerinin değiştirilmesi ile ilgili bir mekaniğin parçasıdır. Bu mekaniğin kendi içerisinde bir sistematığı, iç işleyiş biçimi vardır.

Bu tezde ele alınan oyunların ayrıntılı incelemeleri sonucunda Ferhan Şensoy'un oyunlarında bulguların saptamaları şunlardır:

Yabancılaştırmak amacıyla kullandığı şarkı, anlatıcı, oyun bozma gibi öğeler tanıdık olanın gücüyle, gülmeceyi destekleyen unsurlar haline gelmiştir. Bu durumlara verilebilecek örneklerden ilki, “Farklı Kültürler Üzerinden Ülkemize Siyasal Toplumsal Göndermeler” adlı birinci bölümde incelenen oyunlardan, *Şahları Da Vururlar*'daki uydurulmuş Acemcedir. Oyun incelemelerinde detaylandırılarak gösterilmiş olan dil, yabancılaşmaya değil güldürmeye hizmet eden bir araç haline gelmiştir. 2019 ve *Şahları Da Vururlar*'da oyunun başında, kadınlı erkekli giyilen çarşafarla söylenen şarkı, yabancılaştırma maksadıyla yazılmıştır. Bu şarkıda erkekler çarşaf giyer. Bu şarkılar, kadın kılığındaki erkeğin komikliği ile ataerkil bir bakış açısından yazılmıştır. Bu şarkıların sözleri güncel iğnelemeler yapar, bu iğnelemelerle güldürü sağlanır. Üstelik seyirciye yazarın bakış açısını sunmak üzere yazılmışlardır. Bunlardan ötürü bu şarkılar yabancılaştırma yapmamaktadır. “Bireylerin Gündelik Yaşamından Yola Çıkarak Yazılan Mahalle Temalı Oyunlar” adlı ikinci bölümdeki *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı* oyununda ilk sahne oynanırken salondan seyirciyişi gibi gelen iki oyuncunun yerlerini alması sırasında, oyunun kesilmesi ile yapılan oyun bozma, bu yabancılaştırmalara dair başka bir örnektir. Bu iki oyuncunun salondan gelmesi, seyirciyişi gibi yapması oyunu yadırgatan bir öğe değildir. Bunun nedeni şudur: iki oyuncu neden geç kaldıkları hakkında bir kavgaya tutuşurlar. Aralarındaki karı-koca kavgası, bildik dominant kadın kılıbık erkek minvalinde gelişir. Sonuç itibarıyla, bu kavga sonucu gülmece elde edilir. Kullanılan figürler ise dominant kadın kılıbık erkektir, yani bildik bir komedi trügüdür. Benzeri tipler ve oyun bozma geleneksel halk tiyatrosunda da bulunur. Bu tür bir oyun bozma kullanımı, oyunun bütününde bir farkındalık yaratmak için konulmamıştır. Geleneksel halk tiyatrosunun oyunlarında, Kavuklu'nun oyun bozma yöntemiyle seyircilere hitap etmesi ve bu yolla güldürü

elde etmesi söz konusudur. Bu tür bir kullanım işlevsel olarak halk tiyatrosuna yakın görülmektedir. *İstanbul'u Satıyorum* oyunundaki Tarakçı kardeşlerin konuşma ve jestlerine bir orkestranın eşlik etmesi oyun içerisinde başka bir yere gitmediğinden, oyunun bütününde, onların anlatımını destekleyen ve jestleriyle bütünleşen bir araca dönüşür.

Kullanılan bütün bu öğelerin yabancılaşmayı sağlayabilmesi için, oyunun tamamının bunu desteklemesi gerekmektedir. Gündelik olana başka bir açıdan yaklaşıldığı, seyirci gündelik olana yadırgatıldığı zaman yabancılaşmadan söz edilebilir. Ama incelenen oyunlarda anlatıcı, şarkı, oyun bozma gibi öğeler var olanı yadırgatmaktan ziyade, günlük ve komik olanın sahneye gelmesini sağlar.

“Ülkemizde başlangıçtan beri geleneksel halk tiyatrosu, eğlendirici özelliğiyle” tanımlanmaktadır. (Şener, 1999: 306) Tüm öğeleri de bunu sağlayacak biçimde kullanılmaktadır. Tip kullanımları, dil ve söz kullanımları, fars, oyun bozma, oyunculuk biçimi gibi tüm öğeler güldürücüdür ve bu yöntemlerle, gülümseten, güldüren bir dünya üzerinden eleştiri yapılmaktadır. Ferhan Şensoy’un incelenen tüm metinlerde ön plana çıkan güldürme kaygısı, metinlerde iletinin önüne çıkmaktadır. Güldürü tıpkı halk tiyatrosunda olduğu gibi kendi başına önem arz etmektedir.

(...) halk güldürülerinde güldürerek düşündürme, eğlendirerek eleştirmeden çok bu dünyayı ciddiye almama, önemsememe, bu dünyayla dalga geçme olguları ağır basıyor. Kısaca gülme olgusu belli bir amaca hizmet etmekten çok kendi başına bir önem kazanıyor. (İpşiroğlu, 1998: 79)

Oyunlarda eleştiri, güncel siyasi ve toplumsal olaylara yapılan işnelemelerdir. Yüzeysel yapılan işnelemelerle, seyirci eğlendirilmektedir. Özünde eleştiri bile olsa, bir anlamda seyircinin içinde bulunduğu koşulları kabul etmesine, onlara devam etmesine yol açar. Güldürü halk tiyatrosunda da aynı durumu getirmektedir.

Gülünç olan konusunda genelde kuramcılarının birleştikleri nokta; güldürünün özünü oluşturan karşıtlıktan, uyumsuzluktan, çelişkiden, katılıktan, mekaniklikten, zaaf ve kusurlardan kaynaklanan gülücün küçük düşürücü, dışlayıcı ve yok edici olmadığına ilişkindir. Buradaki gülme daha çok, insanı bastırılmış duygularından kurtararak boşalmasına, rahatlamasına ve insan ya da, insanın yarattığı değerlere

ilişkin kusurları, zaafı gösterip cezalandırarak düzeltme ve iyileştirmeye hizmet eder. (Tekerek, 2001: 81)

Buna benzer bir yorum da Sevinç Sokullu tarafından halk tiyatrosu ile çağdaş komedya arasındaki benzerlik üzerine şöyle yapılmaktadır.

Elimizde olmayan fakat tarihi belgelerin ifade ettiği; kişilere yönelik yerginin dahi Karagöz oyunlarının bu şeması içinde yıkıcı olmadığı düşünülebilir. Bize kalırsa yönetim kadrosundaki bireylere çevrilen taşlamadan daha önemli olan nitelik, toplumsal dengesizliğin ve bozulan düzenin yol açtığı ağır sorunsal durumun perdeden yansımalarıdır. Bu gelenektir ki çağdaş komedya da, toplumsal sorunlara el atmayı ve bunları yetirici kahkahayla gülünçleştirerek sahneye aktarmayı başka güldürü biçimlerine yeğ tutuyor. (Sokullu, 1993: 164)

Tanıdık ve bildik olanın kullanımı derken kastedilen, kültürün birikimi sonucu normatif yapıların, gündelik ideolojilerin, kanıksanmış düşünme ve yaşama kalıplarının, toplumsal cinsiyet normlarının, ataerkil güç ilişkilerinin, karşıtlık yaratan resmi ideolojilerin sorgulanması değil, birebir kullanılmasıdır. Ferhan Şensoy'un oyunlarında toplumsal normların, siyasi normların bütün normatif söylemlerin yeniden ve yeniden üretildiği görülmektedir. Yazar gündelik gerçeklere göndermeler yaparken, var olan düşünce sistemlerini kullanmaktadır. Günlük hayatta sıkça karşılaştığımız durumları sahnede görmek, seyirciyi olayın içine çekmektedir. Buna örnek, birinci bölümde ele aldığımız 2019 oyunundaki İslam devletinin sona ermesinin gösterilme biçimidir. İslam devletinin gidişiyle ülkede gerçekleşen olaylar, Cumhuriyet bayramı kutlamak, Anıtkabir'e çelenk koymaktır. Baskılardan kurtulmak ve Atatürkçülük rakı içmekle, modern görüş ise sahnenin sonunda dans ettirilen balerinle ve bale yapmakla eş tutulmaktadır. Sanki bu İslam devleti gidince her şey düzeliyor imajı çizilmiştir. *Şahları Da Vururlar* oyununda ise Şah Rıza kötü yönetimin sebebi olarak görülmektedir. Klişe kötü lider figürünü güçlendirmek için, Şah Rıza'ya atfedilen 'zampara erkek' imajı gibi bilindik bir başka klişe kullanılmaktadır. Bu nedenle Acemlerin sorunu baştaki kötü iktidar gibi gözükmektedir. Yani aksaklık, baştakiler giderse düzelirmiş gibi görünmektedir. Buna benzer kötücül karakterlere bir diğer örnek de ikinci bölümde, *İstanbul'u Satıyorum* oyunundaki Tarakçı kardeşlerdir. Onlar da 80 sonrası köşe dönücü olarak kabul edilen klişe kapitalist tiplerdir. Bu tipler kendilerinden beklenildiği üzere

daima kendi çıkarlarını düşünürler. O dönemde güncel medyada sık sık yer alan, İstanbul'u parsel parsel satan, rüşvetçi, rantçı kişilerin gazete manşetlerinden ve haberlerden fırlamış halidirler. Hatta onların, insanların umutlarını ve paralarını sömürdükleri 'kan emici oldukları', müşterilerinin paraları kalmayınca, kan karşılığında daire taksiti ödendiği sahnede, oldukça klişe bir anlatım üzerinden verilmektedir. Cumhuriyet ideolojileri ve Kemalist ideolojiler ise oyunlarda sıklıkla karşılaşılan "Atatürk" temasıyla karşımıza çıkmaktadır. Bu tema 2019 oyununda, baştaki İslami devlete başkaldıran grupların Atatürkçü efeler, Atatürk ordusu adlarını alması, baş oyun kişilerinin adlarının Mustafa ve Kemal olması, Atatürk'ün resminin, bizzat sahne üstünde seyirciyi izliyormuşçasına kullanılmasıyla işlenir. Yine *Üç Kurşunluk Opera* oyununda, Binbela Mahmut sürekli Atatürk'ten bahsetmekte, Atatürk rozeti takmaktadır.

Oyundaki geçmişe duyulan özlem, 80 sonrası dönemdeki kapitalist anlayışa karşı takınılan tutum, bu anlayışı var eden mekanizmalar ortaya iyice konulmadığından, 'yeninin reddi', 'eskinin yüceltilmesi' olarak karşımıza çıkar. *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı* oyunundaki ileti, bakkal-market ikiliğine indirgenir. Eleştiri, insanları sömürmeye yönelik düzenden çok, süpermarketlere kayar ve olumsuzlanan süpermarketlere karşı bakkallık yeğlenir. Oyunlarda değişen kapitalist durumlardan çok, değişimin kendisineymiş gibi görülen, bir eleştirel tutum sergilenmektedir. Bu nostaljik özlem, birçok oyunda hissedilen, 80 darbesi ve onun sonrasında getirdiği değişimlere karşı bir tavır olarak kendini gösterir. Zamanın getirdiklerine karşı, Kemalist dünya görüşünün kaynağı cumhuriyet ideolojilerine ve bu ideolojilerin getirdiği yaşam biçimine özlem duyulmaktadır. Bu duruma bir diğer örnek de *İstanbul'u Satıyorum* oyununda yeni kurulan sitelere karşı takınılan tavidir. Gecekondü mahallesi ve eski evlerin karşısında, eleştirilmek istenen bu yeni siteler değil, bundan çıkar sağlayan zihniyet olmalıdır.

Tanıdık biçimler ve üretilen hiyerarşiler en çok, kadın erkek ilişkilerinin biçimlenmesinde ve kadına bakış açısında ortaya çıkmaktadır. Şensoy toplumsal cinsiyet normlarını olduğu gibi ele aldığından, ezilen kesim olarak kadınlar yeniden ikincilleşmekte ve oyunlarda hemen her zaman cinsel obje halinde görünmektedirler. Ya da bir cinsel objenin parçası olmaktadırlar. *Şahları Da Vururlar* oyununda

kadınlar, Şah'ın kötülüğünün aracıdırlar. Ya ona çocuk doğururlar ya da cinsel açlığının malzemesi olurlar. Dahası, şahın kötü adam olmasının temel sebebi yoksul, mazlum Ömer Hayyam'ın karısına göz koyup, ona tecavüz etmesidir. *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı* oyununda ise Bakkal Abla, bakkal dükkânını tek başına yönetemeyeceği, yanında bir erkeğe ihtiyacı olduğu imlenen, çalışırsa iş ortamındaki erkekler tarafından taciz edilen bir kadın karakterdir. Oyunun sonunda işi yürütemeyeceğine karar verir ve oyun boyunca onu tacizlere karşı koruyan Şeref'le evlenerek evinin kadını olur. *Üç Kurşunluk Opera* oyununda ise fahişeler 'evlenmek' isterler. Onlar için 'evinin kadını olmak' yüksek bir merteye olarak görülür. Her kadının isteği evlenmek gibi aksettirilir. Bu oyunda baş kadın karakterin ismi ise var olan ataerkinin kadına mal ettiği, iffet ve namus sıfatlarının bizzat kendisidir. 'İffet Namus' ancak biriyle evlenebilirse yaşamını doğru bir şekilde sürdürebilir. *Fişne Pahçesu* oyununda ise, Nataşalar olarak gösterilen üç kız kardeşten Maşa'ya, Lopahin aşık olur. Maşa'ya onu pavyondan kurtarmayı yani "bu hayattan çekip kurtarmayı" vaat eder. Eşcinseller ise oyunlarda kendilerine isim bile yazılmayan kişilerdir. *Üç Kurşunluk Opera* oyununda en ufak karakterin bile adı varken, yalnızca eşcinsel karakterin adı "dönme"dir.

Geleneksel halk tiyatrosu da kadınlara benzer bir anlamda yaklaşmaktadır. Kullanılan kadın tipleri dırdırcı kadın, iffetsiz kadın, aptal kadındır. Şensoy'un oyunlarında kadınlar, karı-koca, baba-kız, erkekleşmiş kadın patron gibi ilişki biçimlerinde ikincilleştirilmişlerdir. Olay örgüsünde ise kadınlar, çalışan kadının tacize uğraması, evlenip çalışmaktan kurtulma, kadınların hesap kitap işlerini becerememesi gibi mevcut klişe ataerki kurgularda kullanılırlar. Ataerki, dilin eril kullanımı, çizilen kadın tiplerin olumsuzlanması, namus, kahraman miti gibi kavramların metinlerde sıkça kendisini göstermesiyle ortaya çıkmaktadır. Halk tiyatrosu öğeleriyle, ataerki söylemler içeren ilişki biçimleri kullanılıp, bunlar yabancılaştırılmamıştır. Bu nedenle metinlerde, kadınların toplumsal ve bireysel yaşantısına dair kalıplaşmış normlar, toplumsal ideolojiler ve görme biçimleri yinelenmektedir.

Şensoy yeni hiyerarşiler kurmakta ve bu hiyerarşiler üzerinden gitmektedir. Düşünme biçimlerini oluşturan temel yapının sorgulanmaması, hiyerarşilerin,

imgelerin ve tiplerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Ayrıca kurduğu ikili karşıtlıklar üzerinden yürüyen anlatım tarzı, yazarı taraf olmaya iter.

İkili karşıtlıklar kurma, bir düşünme biçiminin, değerler dizgesinin veya oyun kişilerinin, yazarın iletisine hizmet eden tarafının olumsuzluğundan diğer tarafın olumsuz olarak gösterilmesidir. Bu çeşit anlatım 2019 oyunundaki Mustafa ve Kemal'in karşıtı başbakan ve yardımcısı gibi tip yoluyla yapıldığı gibi, *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı* oyununda olduğu gibi süpermarket-bakkal gibi temsiller üzerinden görülebilir. Bu çeşit anlatım yöntemiyle, seyirci bir seçenek düşünce üretememiş, çok yönlü düşünememiş olur. Seyirci eleştirilen ve iletileyle ortaya konmak istenen düşünce biçimini sorgulayamamakta, kendisine, yazar tarafından sunulan düşünüş biçimini onaylamaya yöneltilmektedir. Bu çeşit karşıtlıklarla kurulu anlatım halk tiyatromuzda da görülmektedir.

Ortaoyunu'nun mozaik görünümü, yaşantının spotlar halinde yansıtılmasına elverişlidir. Bu spotlar, çatışmayı içeren devrimden çok toplumsal yaşamdaki davranış biçimlerini sergiler. Toplumun davranış biçimleri Pişekâr ve Kavuklu karşıtlığında yansıtılır. (Sokullu, 1993: 214)

Genelde yazar tarafından çok önceden tespit edilen durum, otoriter eğitici bir şekilde, düşünce biçimini olumlu ya da olumsuz örnekler üzerinden kodlamaktadır. Bu karşıtlıklar daha oyunun başında şarkılar ya da anlatıcı kullanımıyla seyirciye aktarılır. Sonuçta ise kıssadan hisse verilir. Olumsuzlanan ve olumsuzlanan tipler, yapılması gerekenler söylenir, ama seyircinin kendi hayatına taşıyacağı, üzerinde düşüneneceği boş alanlar bırakılmaz, çelişik durumlar gösterilmez.

İkili karşıtlık *Şahları Da Vururlar* oyununda, sömüren-sömürülen, 2019'da Atatürkçü düşünceye karşı bağınazlık gibi kavramlar üzerinden verilmektedir. Yapılan tiplerleştireme ile ortaya çıkan oyun kişileri de, bu karşıtlığı destekleyen iyi-kötü ekseninde biçimlenmektedir. Buna örnek ise, 2019'da bağınaz başbakan ve onun yardımcısına karşı, Mustafa ve Kemal, *Şahları Da Vururlar'da* Şah Rıza'ya karşı Ömer Hayyam'dır.

Yazarın ana iletisinin yanında, ana iletiden bağımsız bazı güncel durumlara da göndermeler yapılır. Bu göndermeler, güncel yolsuzluk yapan kişilere, kurumlara veya günün popüler konularınadır. Güncel şarkılara, magazine, kültür sanat olaylarına da göndermeler yapılır. Örnek olarak: 1999 yılındaki depreminden sonra çok konuluşulan sağlam zemin ve fay hattı gibi terimler, İski skandalının muhatabı Ergun Köknel'e yapılan göndermeler verilebilir. Ancak bu tip göndermeler, oyunun yazıldığı zamanla sınırlı kalmasına sebep olmaktadır. Bunun için tüm oyunlar yazıldıkları dönemden sonra sahneye konulurlarsa, tüm bu göndermelerin ya açıklanması ya da yeniden güncel yaşantıdan paralel durumların, metinlerin içine yerleştirilmesi gerekecektir. Ortaoyunu ve Karagöz'de de güncel göndermeler yapılmaktadır.

Düşünme biçiminin derinlemesine sorgulanmasından çok, düzenin eleştirisi vardır. Bu yıkıcı bir eleştiri olmaktan ziyade aksayan yönleri ortaya koymaktır. Bu anlamda da halk tiyatrosunun gündelik yaşamı eleştiren ve bu eleştiri sonucunda sistemin devamını sağlayan görüşüne oldukça yakındır. Bu eleştiri ile rahatlamaya gidilir.

Bu ibret dersi sadece genel bozukluğun sergilenmesi biçiminde olur. Sorunun nedenlerine de çözüm yollarına da değinilmez. Kişi bu bozuk düzende her zaman yeniktir. Yalnız Karagöz için bir umut kapısı açık bırakılmıştır. Bir kez daha şansını deneyecektir. Bu umut kapısı seyirciye tüm olanakların yitirilmemiş olduğunu duyurarak onun direncini artırır. Ortaoyununda ise sorunsal durum vurgulanmamıştır. Bu oyunlarda belli bir kent kesiminin uyum içinde yaşamayı gözetilmektedir. Ortaoyunu uzlaşımli değerleri eleştirirse de, bağışlayıcıdır. Hoşgörüsü ile toplumsal yaşamı pekiştirir. (Sokullu, 1993: 352)

Şimdiye kadar yapılan güldürünün amaç olması, ikili karşıtlıklar kurulması, gündelik normların, toplumsal cinsiyet ve ataerkil ilişkilerinin yeniden üretilmesi gibi saptamalar, sadece yazarın özgün metinlerinde karşımıza çıkmamaktadır. Yazar tarafından uyarlanan *Üç Kuruşluk Opera*, *Vişne Bahçesi* ve *Godot'yu Beklerken* oyunlarında, yukarıda yapılan saptamalar, aynı biçimde kullanılmıştır. Uyarlanan metinler geleneksel malzemeler aracılığıyla bize tanıdık yapılmaktadır. Orijinal metinlerle hesaplaşmadan, güldürme sonucu yapılan tanıdıklaştırma sonucu, orijinal metinler 'kullanmalık' malzemeye dönüşmüşlerdir. Bireyin varoluşsal sorunlarından

hareketle yazılmış *Godot'yu Beklerken*, Godot'un yöneticisi olduğu ülkenin hikâyesini anlatan *Güle Güle Godot'dan*, Rusya'nın geçiş dönemini imgelerle anlatan *Vişne Bahçesi*, 90l'arın yükselen taşrasının anlatıldığı *Fişne Pahçesu*'ndan, oldukça farklıdır. Özgün oyunlarda karşımıza çıkan ikili karşıtlıklar, ataerki, tip kullanımı saptamalar, uyarılma oyunlarda da varlığını devam ettirmektedir.

Neticede buraya kadar incelenen tüm maddelerin ışığında toparlamamız gerekirse; geleneksel halk tiyatrosunun çağdaştırılması aşamasında, kurulan ikili karşıtlıklar yoluyla karşıt düşünme biçimlerinin yabancılaştırmadan sunulması, metinlerde kullanılan yabancılaşma unsurlarının biçimsel olarak oyun bozma, dil güldürüsü şeklinde güldürüye hizmet etmesi, düzeni değiştirmekten çok iğnelemeye yönelik düşünce biçimi, yeni bir biçimden çok, geleneksel tiyatromuza daha yakın durmaktadır. Bulgularan bu saptamalar ışığında ancak biçimsel bir çağdaşıktan söz edilebilir. Konunun günümüzde geçmesi, güncel siyasi göndermeler ve taşlamalarla sınırlı biçimci bir güncelleme yapılmaktadır.

Aslında düşünce biçimleri tanıdık biçimde sahneye konulsa da yapılabilecek yabancılaşma sayesinde, tüm bu öğeler istenen yadırgatmayı ortaya çıkarabilirdi. Ancak o zaman tüm öğelerin kurgulanışında, iletinin tasarlanışında, yadırgatma ve yabancılaştırma hedefi güdülmesi gerekmektedir. Oysa bu oyunlarda bu yabancılaşma öğeleri kullanılmasına rağmen, bu öğeler yadırgatma işlevini yerine getirmezler. Yadırgatılmama sebebi ise yabancılaştırmanın gerektiği gibi yapılamamasıdır.

Bu maddeler ışığında özetleyecek olursak; oyunlar eleştirilmek istenen düşünceenin seyirciye aktarılmasında tanıdık ataerki ilişkilerden yola çıkmaktadır. Yazar tarafından ortaya konan görüş ve fikirler, karşıtlıklar üzerinden şekillendirilmekte, anlatım belli bir doğruyu desteklediğinden yer yer didaktik ve otoriter olmaktadır. Yazar, kendisinin de içinde yaşadığı ataerki sistemi yabancılaştırmadan, tanıdık biçimde sahneye koyduğundan, anlatım, ataerki görme biçimlerinin dışına çıkamaz. Yapılan eleştirinin biçimi, seyirciyi karşıtlıklar içinde düşünmeye, taraf seçmeye zorlar. Oyunlardaki ikili karşıtlıklar, tanıdık olan malzeme

üzerinden, o malzemeyi kırmaya ve farklı düşünme biçimleri oluşturmaya yönelmemiş, bu anlamda da yabancılaştırıcı etmenler kullanılmamıştır. Sistem olumsuzlansa da, kendini tekrarlamış olur. Seyirci gülerak rahatlamış olarak tiyatrodan ayrılır. Bütün bunlar halk tiyatrosunun da içinde yaşadığı dünyayı eleştirerek olumlayan yapısında vardır. Oyunlarda biçimin güncellenmesine rağmen, içeriğin bildik düşünce dizgelerini kullandığı görülür. Oyunlar içerik olarak halk tiyatrosu biçimine daha yakındır. Bütün bu durumlar estetik algılayış, çağdaş bir düşünce geliştirmeye engel olur. İncelenen oyunlarda halk tiyatrosunun da içinde kullanıldığı yeni bir biçimden çok, halk tiyatrosunun güncellenmesi söz konusudur.

6. KAYNAKLAR

- Ahıska, M. (2005), *Radyonun Sihirli Kapısı*, Birinci Basım, Nisan, Metis Yayınları
- Akdenizli Çelenk, Z. (1999), *1980-1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosun'da Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler Ve Kaynakları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anadalı İzmir
- Althusser, L. (2006), *İdeoloji Ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Alp Tümertekin (Çev), 2. Baskı, Nisan İstanbul, İthaki Yayınları
- And, M. (1969), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi
- Baltacıoğlu, İ.H. (2006), *Tiyatro Nedir*, Nisan, Mitos Boyut
- Bartu, A. (2002), *Dışlayıcı Bir Kavram Olarak Mahalle*, İstanbul Dergisi Sayı.40, Ocak 2002, Tarih Vakfı Yayınları
- Beckett, S. (1993), *Bütün Oyunları-1* (Godot'yu Beklerken, Tüm Düşenler, Oyun Sonu). Uğur Ün (Çev), İstanbul, Mitos Boyut
- Brecht, B. (2005), *Tiyatro İçin Küçük Organon*, Ahmet Cemal(Çev), 2. Baskı, Mitos Boyut
- Brecht, B. (1964), *Epik Tiyatro*, Kamuran Şipal (Çev), Temmuz, Birinci Baskı, İstanbul, De Yayınevi
- Çakmak, B. (2011), *Geleneksel Tiyatromuzun Çağdaştırma Biçimlerine Feminist Eleştirel Bir Yaklaşım*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İ.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramatürji Ana Bilim Dalı, İstanbul
- Erbilen O. (2006), *Ferhan Şensoy'un Oyun Yazarlığının İncelenmesi*, Yayınlanmamış Lisans Tezi, T.C.Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı Dramatik Yazarlık Sanat Dalı, Erzurum

- Eagleton, T. (2005), *İdeoloji*, Muttalip Özcan (Çev), İkinci Basım, Ayrıntı Yayınları
- Eslin, M. (1999), *Absürd Tiyatro*, Güler Siper (Çev), Ankara, Dost Kitap Evi
- Gürbilek, N. (2010), *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, Üçüncü Basım, Kasım
- Gürbilek N.(Ekim 2009), *Vitrinde Yaşamak*, (Beşinci Basım), İstanbul Metis Yayınları,
- Gürün, D. (2000), *Tiyatro Yazıları*, İstanbul, Mitos Boyut
- Güçbilmez, B. (2006), *Zaman / Zemin / Zuhur*, Deniz Kitapevi
- İpşiroğlu, Z. (1998), *2000'li Yıllara Doğru Tiyatro*, İstanbul,1.Basım, Mitos Boyut
- İpşiroğlu Z. (2008), *Kültürler Arası İletişim*, İstanbul, Ocak Mitos Boyut
- İskender E. (1998), *Yazar Ve Oyuncu Kimlikleriyle Ferhan Şensoy*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir
- Kongar, E. (1993), *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, İstanbul, 4. Basım, Remzi Kitapevi
- Millett, K. (1987), *Cinsel Politika*, Seçkin Selvi (Çev), İkinci Basım, Aralık, Payel Yayınları,
- Özsoysal, F. (2002), *Tiyatro Metinlerinde Alımlama Ve Metin Stratejileri*, Altkitap, İnceleme, Şubat ,Www.Altkitap.Com
- Pekman, Y. (2002), *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları
- Sarup, M. (2004), *Post-Yapısalcılık Ve Postmodernizm*, Abdülbaki Güçlü (Çev), İkinci Basım, Ankara, Bilim Ve Sanat Yayınları,
- Sokullu, S. (1993), *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, İkinci Basım Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları
- Şensoy, F. (1998), *Falınızda Rönesans Var*, Aralık, İkinci Basım, Ortaoyuncular Yayınları
- Şensoy, F. (1999), *Fişne Pahçesu*, Yayınlanmamış Oyun Metni
- Şensoy, F. (2008), *2019*, Yayınlanmamış Oyun Metni
- Şensoy, F.(2001), *Kökü Bitti Zıkkım Zulada*, Yayınlanmamış Oyun Metni
- Şensoy, F. (1988), *İstanbul'u Satıyorum*, Yayınlanmamış Oyun Metni

- Şensoy, F. (1995), *Üç Kurşunluk Opera*, Yayınlanmamış Oyun Metni
- Şensoy, F. (1995A), *Şahları Da Vururular*, Üçüncü Basım, Temmuz, İstanbul, Ortaoyuncular Yayınları
- Şensoy, F. (1996), *Güle Güle Godot*, Ortaoyuncular Yayınları, İkinci Basım, Nisan, İstanbul, Ortaoyuncular Yayınları
- Şensoy, F. (1991), *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı*, İstanbul, Ortaoyuncular Yayınları
- Şener, S. (1999) *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Şener, S. (2003), *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, İstanbul, Alkım Yayınevi
- Şener, S. (1993), *Oyundan Düşünceye*, İstanbul Gündoğan Yayınları
- Şener, S. (2005), *İzleri Kaldı*, Kasım, Dünya Kitapları
- Tekerek, N. (2001), *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlara Yansımalar*, Ankara, Birinci Basım, Kültür Bakanlığı Yayınları
- Thomson, P. (1972) *The Grotesque*, The Critical Idiom Series, London: Methuen
- Yüksel A. (28 Mayıs 2009), Sahneden, Cumhuriyet Gazetesi
- Zürcher, E. J. (2000) *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, Yasemin Saner Gönen(Çev), 8. Baskı, İstanbul, İletişim yayınları

Program Dergileri ve DVD'ler

- Şensoy, F. (1995) *Üç Kurşunluk Opera Oyunu Program Dergisi*, Ortaoyuncular Yayınları
- Şensoy, F. (2000) *Sinemanın Makinisti Samuel Beckett, Fişne Pahçesu Program Dergisi*, Ortaoyuncular Yayınları
- Şensoy, F (1990) *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı Dvd*, Ortaoyuncular Yayınları

Makaleler

Kocaman, Ş. (2007) Beklenen Ve Uğurlanan Godot'lar Üzerine Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışması: Samuel Beckett/*Godot'yu Beklerken*, Ferhan Şensoy/*Güle Güle Godot*, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 16, Sayı 1,

Nutku, Ö. (1975), “Ortaoyununda Yabancılaştırma Kavramı”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 1, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Ve Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara,

Pekman, Y. (2007),Türk Tiyatrosunda Bir Başrol Olarak Mahalle, İ:Ü Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturji Bölümü Dergisi, Sayı10, İstanbul

Sancar, S. (2004) Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi, Doğu- Batı Dergisi, Kasım

Yıldırım, İ. (2008) Türk Tiyatrosunda Uyarılama Ve Yeniden Yazım Örneklerine Bakış Edebiyat Fak. Tiy. El Ve Dra. Böl. Dergisi Sayı 12, istanbul

İnternet

Elektronik Makaleler

Güçbilmez, B. (2003),Absürd Tiyatroda İroni, Ankara Üniversitesi dergiler veritabanı, Sayı: 15 DOI: 10,1501/TAD_0000000012, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/180/1410.pdf>

İpşiroğlu, Z. (Kasım 2009), Oyun Yazarlığında Kültürlerarası Diyalog, Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi 16. Sayı,<http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-16/oyun-yazarliginda-kulturlerarasi-diyalog/>

Küçük, E. (11 Haziran 2011), Çehov Laz
Değildir<http://devrimciproletarya.com/?p=4914>

Oyanay, D. (11 Ekim 2011); Çehov'dan uyarılama: Fişne Pahçesu
<http://www.tiyatroskop.4mg.com/fisne.htm>

Tekerek, N. (2003) “Batı Tiyatrosuyla Geleneksel Tiyatromuzu Bireştirme Çabalarından İki Örnek: Eşeğin Gölgesi ve Şahları da Vururlar”. Tiyatro Araştırmaları Dergisi. Sayı: 16, Aralık, A. Ü. D.T.C.F Tiyatro Bölümü Yayınları. Ankara<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/181/1434.pdf>

Turunççuoğlu, M. H. (2009) Üç Kuruluşluk Opera Metnini Model Alma, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, Sayı 15, <http://www.iudergi.com/tr/index.php/tyatro/article/view/1163>

7. EKLER

7.1 Ek 1: Röportajlar

Bu bölümde Ortaoyuncular kadrosundan deneyimli oyuncularla yapılan röportajlar bulunmaktadır. İçlerinden Tolga Kılık en son yapılan sınavla Ortaoyuncular'a katılmıştır. Diğer üç oyuncu Rasim Öztekin, Erkan Üçüncü, ve Özkan Aksu'dur. Farklı jenerasyonlardan oyuncularla röportaj yapılmasının sebebi, Ferhan Şensoy'un en eski oyuncularla en yenileri eğitirken güttüğü yöntemin sabitliğinin takip edilebilmesidir.

Yapılan röportajlarda amaçlanan ilk hedef oyunculuk eğitiminin içeriğidir. Şensoy'un oyuncularına öğrettiği önemli noktalar. Bu röportajlar sonucunda bu incelemede bahsedilen dil ögesinin, oyunculuk çalışmalarında da öne çıktığı ortaya konulacaktır. Ferhan Şensoy tarafından vurgulanan en önemli uyarılar, dinlemek, zamanlamayı öğrenmek, doğru tonlama, espri satılırken kırıdamamak gibi dille ilgili yapının doğru aktarılabilmesinin gereği olarak yapılmıştır. Bütün bu kavramların temelinde güldürünün önemi yatmaktadır, metinlerdeki güldürünün doğru biçimde ortaya çıkarılmasını amaçlamaktadır.

Diğer bir amaç da onun yapıtlarında izlediği yöntemin, onun birçok oyununda oynamış olan oyuncuları tarafından dile getirilmesidir. Onun ikili karşıtlar üzerinden ilerleyen anlatımının gerekçeleri, oyuncularının kendi görüşleri üzerinden belirtilmektedir. Muhalif yapısı, ülkenin gündemine yaptığı güncel göndermeler, oyunlarında açıkça taraf olan eleştirel görüşleri de oyuncuları tarafından da açıklanmaktadır.

Bu röportajlar aslına uygun olarak yazıya geçirilmiş, anlatımın dağılmaması adına tekrarlar, duraksayan yerler aradan çıkarılmıştır.

7.2 Ek 2. Tolga Kılık'la Röportaj

Ebru-Merhabalar, 19 ağustos 2011 de Tolga Kılık'la Metrocity'de gerçekleştirilen röportajın kayıdır. Hoş geldiniz Tolga Bey.

Tolga- Hoş bulduk. Teşekkür ederim.

Ebru- Öncelikle bize kendinizi tanıtır mısınız?

Tolga- Tabii ki ben Tolga Kılık 1975 İstanbul doğumluyum. 13 yıldır müzik öğretmenliği görevimi sürdürüyorum. 2007 den bu yana da öncelikle nöbetçi tiyatrodaki Ferhan Şensoy ile çalıştım, 2009 yılından itibaren de Ortaoyuncular kadrosuyla kendisiyle beraberim.

Ebru- Hangi oyunlarda rol aldınız?

Tolga- 2009 yılında sahnelenen *Ruhundan Tramvay Geçen* adamda rol aldım.

Ebru- Peki Nöbetçi Tiyatroda hangi oyunlarda rol aldınız?

Tolga- Nöbetçi Tiyatroda *Dur Konuşma Sus Söyleme* ve 2011 de sahnelenmeye başlayan *Aynasızlara Karşı Aynalı Şarkı* oyununda rol aldım, hala da devam ediyor.

Ebru- Peki sizce Ferhan Şensoy'u diğer özel tiyatrolardan ayıran en belirgin özellik nedir?

Tolga- Bence en belirgin özelliği kendi kadrosuna alacağı oyuncuları kendisinin yetiştiriyor olması. Öncelikle geri planda bir mutfak eğitiminden usta çıkarak ilişkisinden yola çıkıyor ve değerlendireceği oyuncuları, kendi vizyonundan geçirerek, süzgecinden geçirerek Ortaoyuncular kadrosuna alması... Diğer özel

tiyatroların böyle bir çalışması olduğunu görmedim duymadım, bilmiyorum da ayrıca.

Ebru- Peki oyuncu olarak size öğrettiği şeyler nelerdir?

Tolga- Oyuncu olarak bir kere bana öğrettiği şeyler en başta, sahneye saygı duymamız gerektiğini ve iyi bir gözlemci olabilmeyi ilk düstur olarak vermesi ve bütün bunları yaparken de geleneksel Türk tiyatrosundan ödün vermeden bunu gerçekleştirmemiz gerektiğini söylemesidir. Her zaman... Onun için benim kişisel olarak gözlemlediğim oyun oynadığımız anda bile, oyunu sahnelediğimiz anda bile eğitim süreci hep devam etmekte antrede de sahne üzerinde de kulisinde de “evet siz oldunuz şimdi hazırsınız” değildir onun mantığı. Oyunun her aşamasında kulis aşamasından sahneye adım attığımız ana kadar olan her aşamasında bizi eğitim süzgecinden geçirmesidir.

Ebru- Bunun nedeni oyunun değişken olması mı? Yani kendisinin bazen tuttuat yaparak oyunu değiştirmesi, bunun karşısında sizin ona hazırlıklı olmanız mı?

Tolga- Evet evet büyük bir ihtimalle.

Ebru- Yoksa başka bir nedenden mi?

Tolga- Evet oyuncunun her şarta her duruma her izleyici tepkisine hazır olması gerektiği zannediyorum evet bize her aşamaya hazırlıklı hale getiriyor.

Ebru- Peki, verdiği eğitimi biraz anlatabilir misiniz? Nelere dikkat eder? Neler talep eder?

Tolga- Benim kişisel gözlemim tamamıyla bu... Kendisiyle birebir bunu hiçbir zaman konuşmadım ama usta çırak ilişkisi temel alınıyor ve bir usta çırak ilişkisinin diyalogu neyi gerektiriyorsa her aşamasında bunu uyguluyor. Az öncede bahsettiğim konuda da olduğu gibi sahne oyunun provasından sahneye çıkış anına

kadar olan her süreçte eğitim durumu söz konusu. Provanın izlenmesinden tutun antrenin gelmesine kadar olan tüm vakit bir eğitim süreci. Ama bunun dışında söyleyebileceğim şey anı yaşarken geçmişten doneleri de kullanarak bizi yönlendiriyor ve kendi kafamıza göre değil o anda sahnenin ve durumun gerekliliği neyse onu görmek istiyor ve bizi bu doğrultuda yönlendiriyor ve bunu yaparken de kitap ya da yönlendirme değil tamamıyla kendi vizyonunu bize aktarıyor.

Ebru- Peki metinlerinde sizce en belirgin öge nedir Ferhan Şensoy'un?

Tolga- Metinlerindeki en belirgin öge bir kere metni okuduğunuzda aa bu Ferhan Şensoy diyoruz. Çünkü o çok başarılı kimliğini...

Ebru- Nedir peki bu imza?

Tolga- Espri anlayışını, kullandığı kelimelerini çok başarılı aktarıyor. Zaman zaman kendini tekrar ettiği de oluyor ama... Fakat siz metni okuduğunuzda, oyunu okuduğunuzda evet bu bir Ferhan Şensoy dur; bu bir Ferhan Şensoy metnidir bu bir Ferhan Şensoy oyunudur diyebiliyorsunuz çok rahatlıkla ve bunu yapabilmesinin sebebi de zannediyorum kendisinin de geleneksel Türk tiyatrosuna sahip olan bir jenerasyonun öğrencisi olması sebebiyle çok başarılı bu konuda.

Ebru- Peki bu metinlere imzasını atan nedir? Dil midir kullandığı? Konular mıdır?

Tolga- Dil. Kullandığı dil. kullandığı entresan sözcükler, konular... Durum komedisini çok başarılı yansıtabilmesidir. Özellikle politik hicivlerde bu çok fazla ön plana çıkıyor. Politik hicivleri de çok başarılı... Hiç suya sabuna dokunmadan değil direk bodoslama olaylara girebilmesidir, bence en büyük başarısı. Ama bunu yaparken de benim çok takdir ettiğim bir tarafı, korkmadan korkusuzca, sistem insanı olmadan bunu eserlerine, yazdığı metine çok rahat yansıtabilmesi bence...

Ebru- Yani söylemek istediği şeyleri, çok açık bir şekilde ortaya koyuyor.

Tolga- Evet. Evet çok dolaylı değil çok doğrudan... Ama bunu doğrudan yaparken de komedi ve hiciv unsurlarını ön plana alarak, ama aynı zamanda insanı da düşünmeye itecek şekilde, düşündürecek şekilde yapabilme becerisine sahip olması...

Ebru- Peki metinlerini, bu bahsettiğimiz halk tiyatrosu öğelerini kullanılması açısından nasıl değerlendiriyorsunuz?

Tolga- Bence başarılı. Halk dilini de çok iyi kullanıyor. Yani çok fazla entelektüel bir bakış açısında boğulmadan, çok sade ve sakın bir dille... Tıpkı geçmiş dönemde tuluat tiyatrosunda Pişekar'la Kavuklu'nun hiç zorlamadan yaptığı diyalog paslaşmalarını, oda metinlerinde çok rahat kullanıyor. Yani a'dan z'ye herkes çok dikkatle baktığında, çok yorulmadan metinlerini çok rahat anlayabilir diye düşünüyorum. Biraz tabi küfür unsurları da çok fazla ön planda ama oda zannediyorum artık, Türk toplumunun küfüre olan bakış açısıyla alakalı.

Ebru- Siz rahatsız oluyor musunuz?

Tolga- Hayır, ben rahatsız olmuyorum?

Ebru- Seyircilerin olduğunu düşünüyor musunuz?

Tolga- Zaman zaman, evet. Ama zaman zaman... Yani bu zevkler ve beğeniler tartışılmaz diye bir kelam vardır. Bu onunla da alakalı... Bunu seven de var sevmeyen de var ama onun en büyük özelliği, birisi sevsin ya da sevmesin diye yaptığı bir şey değil, o kendisi oluyor aslında...

Ebru- Metinlerinin bazılarının sergilemesinde, bazı kesimleri direk karşısına alıp, onlara direk eleştiri yaptığı için mesela o görüşe ait izleyen insanların rahatsız olabileceğini düşünüyor musunuz?

Tolga-Evet. 80 yılında bunu acı şekilde ödedi faturasını ve Şan tiyatrosu yandı. Evet, ama işte korkusuz olması belki de onu Ferhan Şensoy yapıyor. Yani belki ağır bedeller ödüyor, belki de herkes tarafından kolay kolay anlaşılamiyor, ama bazen bende onu anlamadığımı düşünüyorum. Fakat şuna inanıyorum. Birisi herkes tarafından seviliyorsa orda bir problem vardır. O kişilikte bazen birileri de sevilmesin ama onu kırk kişi anlasın, ama gerçekten anlasın. Biraz öyle düşünüyorum ben.

Ebru- Peki halk tiyatrosunun modernleşmesi anlamında sizce Ferhan Şensoy'un metinleri nerede? Yani gerçekten modernleştirme söz konusu mu? Yoksa sadece o öğeleri güncelleştirip mi oturtuyor metinlerini... Ne düşünüyorsunuz bu konuda?

Tolga- Sanki biraz... Yok, ben çok günceli takip ettiğine inanmıyorum. Biraz daha modernleşip, o klasik üslubundan hiç taviz verebilecek birisi olarak görmüyorum. Ben onu dolayısıyla o klasik üslubundan taviz vermeden ama bir şekil de de gündemi de takip ederek başarılı bir modernizasyon yapıyor.

Ebru- El attığı sosyal konuları nasıl işliyor sizce?

Tolga- Politik işliyor.

Ebru- Politik işliyor...

Tolga- Evet politik tarafını demin dediğim gibi politik tarafını hiç saklamıyor.

Ebru – Yani direk gündeme göndermeler mi yapıyor?

Tolga- Yapıyor.

Ebru- Yoksa bunu ima mı ediyor?

Tolga- Hayır ima etmiyor. Az öncede söyledim. Olayları dolaylı değil, doğrudan, kişiye yönelik vuruyor. Yani sağ gösterip sol göstermiyor... Elinde blöfde yapmıyor, düşüncesini tiyatral ve komik bir bakış altında çok rahat gönderiyor izleyiciye.

Ebru- Seyirciyle kurduğu ilişkiyi nasıl tanımlıyorsunuz? Çünkü zaman zaman yabancılaştırma kullanılıyor, zaman zaman direkt doğrudan söylüyor insanlara söyleyeceği şeyleri, nasıl buluyorsunuz?

Tolga- Ya şimdi konuştuğumuz kişi Ferhan Şensoy az önce de söylediğim bir cümle var.

Ebru- Ya bir şey bilerek onlara aktarmak mı istiyor? Yoksa onlarla birlikte beraber mi yola çıkmak istiyor? Yoksa var olan derdini mi anlatmak istiyor? Nedir yani? Kurduğu ilişkiyi o anlamda soruyorum.

Tolga- Benim burada düşündüğüm şey, benim anlatacağım budur kardeşim... Anlamak isteyen anlar, anlamak istemeyenin de kendi problemidir. Dolayısıyla da Ferhan Şensoy'un oyunlarını ve metnini biraz anlayabilmek için onun biraz dilini tanımak, birkaç oyununu izlemek, yazdığı kitapları biraz gözden geçirmek gerek, diye düşünüyorum.

Ebru- Yönetmen olarak nasıl buluyorsunuz kendisini? Metinlerin yazarı da o çünkü yönetmeni de o...

Tolga-Evet zaman zaman zor buluyorum. (...) Bazen derdimi ifade edemediğimi, bazen onun da anlamadığımı düşünüyorum.

(...)

Ebru-Yani onun kafasında sabit olan bir şey var...

Tolga- Evet

Ebru- O sizden onu talep ediyor ve siz anlamadığınız zaman anlatmanız için...

Tolga- Fırsat tanınmıyor. Evet, evet doğru cümle bu. O bir şeyi söyler ve anında olmasını ister. Karşısındakinin hızlı düşünmesini istiyor ama...

Ebru- O çok önceden kafasında kurguladığı bir şeyi talep ettiği için olabilir mi bu? Hani çok öncesinden yazıp

Tolga- Tabi tabi

Ebru-Bir taraftan...

Tolga- Evet.

Ebru- Kadrosuna göre de yazıyor çünkü bildiğim kadarıyla...

Tolga- O kafasında kişiyi özel canlandırıyor durumu ve onu görmediği zaman biraz sorun yaşıyor oyuncusuyla...

Ebru- Son olarak eklemek istediğiniz bir şey var mı?

Tolga- Son olarak eklemek istediğim bir şey öncelikle bu benimle bu röportajı yapmaya değer bulduğunuz için size teşekkür ediyorum. Bu bir, ikincisi de ben zaman zaman monolog yaşadığımı düşünsem de, kendisinin çırağı olmaktan büyük keyif almaktayım. Çünkü o benim bir hayalimi gerçekleştirmemde bana bir kapı açtı. O konuda hayatım boyunca ona minnettarım. Bu usta çırak ilişkilerin de zannediyorum şöyle bir durum var. Bazen ustalığa giden yolda biraz meşakkat

ekeceksin, o fırcaları yiyeceksin ki geldiğin noktada seni buraya kadar getiren değerlerin ne olduğunu gözünün önüne alabilestin.

Ebru- çok teŗekkr ediyorum

Tolga- Rica ederim, Ben teŗekkr ederim

7.3 Ek 3. Özkan Aksu'yla Röportaj

19 Ağustos 2011'de saat 13.34 de Özkan Aksu ile yapılan röportajın kayıdır.

Ebru- Hoş geldiniz efendim. Öncelikle sizi tanıyabilir miyim?

Özkan- Merhabalar ben Özkan Aksu. Tiyatro oyuncusuyum doğal olarak... 1987 yılından beri Ferhan Şensoy 'a çalışıyorum. Nöbetçi Tiyatro sınavını kazanarak başladım oyunculığa. O zamanlar İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesinde öğrenciydim, 2. sınıfta. Başladım ve sahne tozunu yutmak denir ya ben sahne tozunda boğuldum. Böyle devam etti 1991 yılında profesyonel kadroya yani Ortaoyuncular'a geçtim. O zamandan beri de sayısız oyunda yer aldım. Sayarım biraz sonra hatırladıkça

Ebru- Sayabilerseniz, hangi oyunlarda rol aldınız? Ne zaman çalıştınız?

Özkan- İlk oyunum, yani Nöbetçi Tiyatrodaki oyunlarımı *Aşkın Gözüne Gözlük*, *Lysistrata* biz *Delikanlı Kadınlar* adıyla oynamıştık. Biraz sonra hatırlayacağım... (...)

Ebru- Yo o kadar önemli değil profesyonel kadroda son oynadığınız oyunlar

Özkan- he onları... Hepsini... peki onları sayayım şey: *Ruhundan Tramvay Geçen Adam* son olarak oynadığımız, *2019*, *Aşkımızın Son Durağı*, *Uzun Donlu Kışot*, *Üç Kurşunluk Opera*, *Güle Güle Godot*, *Aşkımızın Gemisi Fındık Kabuğu*, *Haldun Taner Kabare*, *Sahibinden Satılık Birinci El Ortaoyunu* ve diğerleri

Ebru- Oldukça fazla oyunda oynadınız... İnternet sitesinden de isteyenler takip edebilir.

Özkan-Evet doğru söylüyorsunuz.

Ebru- Peki, sizce Ferhan Şensoy’u diğer özel tiyatrolardan ayıran en belirgin özellik nedir?

Özkan- Ayrıntılar diyebilirim. Çünkü biz hangi özel tiyatroyu izlesek, hep aynı şeyi düşünürüm. Ferhan Ağabeyde şöyle bir şey vardı: ayrıntılara çok önem verir. Detaylar içinde boğulmadan, ayrıntıların önemini çizerek sürdürür tiyatroyu. Hız, en önemli şeylerden biri hızdır. Seyircinin anlamsız beklemesine çok karşıdır. Çok doğru bulduğum bir şeydir bu ve bizde onu yaşarız. Yani örneğin sahne değişimi, dekor değişimi, inanılmaz bir hızla gerçekleşir. Çok matematiksel olarak sürdürülür. Bu önemli ayrıntılardan biri gibi geliyor bana. Hep öyle hissediyorum. Tabi özel tiyatroların ayakta kalma güçlüğü ile birlikte şöyle de bir durumu var: yani, seyirciden uzak kalmadan ama seyircinin üstünde bir şeyler yapma gayreti... Yani seyirciyi yukarı çekme çabası olarak adlandırabilirim ben bunu

Ebru- Biraz daha açar mısınız bunu?

Özkan- Şöyle söyleyeyim. Bilmediği sözcüklerden tutun, bilmediği kavramlar, bilmediği siyasi gelişmeler, bilmediği güncel olaylar olabilir seyircinin. Ya seyirci bunu anlamaz diyerek bizim tiyatrodaki üstü kapatılmaz. Belki biraz eğitilmesi görevi üstlenilerek bunlar seyirciye sunulur. Sunulduğunda da şey yoktur bizde, oyunculuk anlayışında da farklılıklar vardır, onu ilerde soracak mısınız?

(...)

Ebru-Aslında sormayı düşündüğüm bir soruydu. Ama siz değindiğiniz için... Seyirciyle kurduğu ilişkiyi soracaktım ben size. Az önce... Sizce hani bu seyirciyle beraber ilerlediği bir süreç mi? Yoksa onlara baştan bir şey hazırlayıp, sunup, onların anlaması üzerine kurulan bir ilişki mi? Yoksa bir şey ima ederek onlarda başka bir şeyi tetiklemek ve onların düşüncelerini sağlayan bir ilişki mi? Yoksa onlara çok önceden hazırladığı tasarladığı bir şeyi göstererek ‘bakın ben bunu düşünüyorum’ mu diyor? Ne? Nasıl bir ilişkisi var seyirciyle, öğretici mi yani?

Özkan- Taraf. Taraf bir ilişkisi var. ‘Bakın aslında gerçekler bunlar ve ben bunları size öğreteceğim, sizi güldürürken bunları öğreteceğim’ dediği bir tarzı var. Seyirciyle birlikte değil. Daha yukarıdan ve bir eğitmen gibi düşünmek lazım ve konunun tarafı... Her zaman konunun tarafı. “Bakın böyle böyle bir şey var. Böyle bir işte gerçek budur. Ben böyle düşünüyorum. Böyle düşünülmesi gerekir. Böyle yapılması gerekir”

Ebru- Kendi tarafını da o zaman oyunlarda belirgin olarak görüyoruz.

Özkan- Belirgin olarak görüyoruz. Evet, asıl tarzı da budur zaten. Bunu sunmak için çabalar. Bakışı öyledir seyirciyle birlikte yol kat etmez. Kendi yörüngesine seyirciyi çeker. Öyle düşünülmesi gerektiğine empoze eder. Zaten buna yakın bir seyirci kitlesi de vardır. Bunun bence bilen bir seyirci kitlesi vardır. O seyirci kitlesi getirir, o seyirci kitlesi gelir oyunları izlemeye. Baştan buna hazırlıklıdır. Birçoğu mesela hocam diye hitap eder seyircilerden de gelip izleyenler.

Ebru-Bunu kabullenmişler.

Özkan-Kabullenmişlerdir evet. En azından benim denk geldiklerim böyle bir seyirci kitlesi.

Ebru- Peki sizce Ferhan Şensoy’un metinlerinde en belirgin öge nedir?

Özkan- En belirgin öge aslında söz komiğinin çarpıcı olarak ortaya konulmasıdır. Nasıl nasıl güldürürüm. Bunun bence matematiğini çözmüş, formülünü bulmuş yazarlardan biridir. Tabii yaşla ilgili de bir şey var. Hem bizler oyuncu olarak belli bir yaş aldık, hem Ferhan ağabeyin belli bir yaşı yaşa ulaştı. Onunla birlikte belki daha azalan bir seyir izliyor bu söz komiği.

Ebru- Giderek azalıyor mu oyunlarında?

Özkan- Evet giderek azalıyor.

Ebru- Yani anlatmak istediklerini daha belirgin ortaya koyup güldürüyü biraz daha geriye mi çekiyor? Yoksa bu kendiliğinden mi oluyor? Bilinçli mi yapıyor bunu? Yoksa bilinçsiz mi?

Özkan- Onu... Çok emin değilim bundan ama ikisi bir arada diyebiliriz, bir kısmında bilinçli bir kısmında da artık bunlara gerek yok. Belki önceleri kendinde komik bulduğu şeyleri artık komik bulmadığı için uygulamadığı şeyler olabilir, yöntemler olabilir.

Ebru- Ama güldürmekten vazgeçmiş değil di mi?

Özkan- Değil.

Ebru- Sadece başka bir...

Özkan- Başka bir yol izliyor güldürmek için. Sanki şimdi bizler oyuncular için şöyle bir şey söz konusu. Hiç birimiz akademisyen olmadığımız için belki de böylesi daha doğru. Çok derinlemesine bunu düşünmüyoruz. Biz rolü çıkarmak, oyunculuk anlayışına geleceğiz biraz sonra, bir rolü çıkarmak için çabalıyoruz. O çaba içinde de belki de şu an üzerinde düşündüğümüz, farkına vardığımız şeyler olabilir. Ama söz komiği çok belirgindir Ferhan Şensoy'da. Örneğin durum komiğine ait çok az esprilere rastlarız. Onlar olduğunda da çok vurucudur. Örneğin *Soyut Padişah* da bir padişah vardır. Onun işte Kazancıbaşı bilmem ne başları varken Eczacıbaşı diye seslenir Ferhan Şensoy ve Rasim Öztekin elinde basket topu, o zamanın Eczacıbaşı basket topunu, şey basket takımını simgeleyerek sahneye girer ve bu inanılmaz bir patlama şeklinde reaksiyondur. Yani hiç kimsenin beklemediği işte tokatlardan biridir. Çoktur Ferhan Şensoy'da bu. Ama böyle bir azalan seyir, evet azalan seyire rastlıyoruz. Dediğim gibi belki de artık siyasi çevre ya da gündelik koşullar kendisinin bile gülmediği ve nasıl söyleyeyim sinir olduğu bir akışa gittiği için, güldürmekten bu anlamda vazgeçmiş olabilir. Daha direk seyirci siz çok gülmek istiyorsunuz ama ben sizi güldürmek istemiyorum. Bakın bunlar bunlar var ve bunları şöyle davranarak halledin gibi bir mesaj düşünüyor olabilir.

Ebru- Peki sizce metinlerinde halk tiyatrosu öğelerinin kullanılması açısından nasıl değerlendiriyorsunuz? Mesela bazı öğeleri kullanıyor. Bahsettiğiniz söz oyunları halk tiyatrosunda da var. Kurduğu ikili işte bu Kavuklu ve karşısındaki ona espri çanak tutan Pişekar halk tiyatrosunda da olan bir şey. Sizce bu öğeleri nasıl kullanıyor? Yeni bir yapının içine mi oturttu, yoksa sadece güncelledi mi?

Özkan- Zor bir soru... Evet, bir şeyin sahnelenmesi de hem söz kullanımı hem metinler hem sahnelenmesinde aslında bu halk oyunu ortaoyunu biçimlerini kullanıyor. Perde vardır işte *Aşkımızın Gemisi Fındık Kabuğu* oyun kahramanları perdeyi yırtarak sahneye girerler. Ya da *Uzun Donlu Kışot* Uzun Donlu Kışot'un başındaki şey perde sahne

Ebru- Gölge oyunu

Özkan- Gölge oyunu... Bütün bunlarda hem görsel olarak kullanır hem söz oyunları... İşte şimdi aklıma gelmeyen bir sürü espri, Kavuklu Pişekar ilişkisi, bunların hepsi oyunlarında vardır. Ama güncelliyor mu?

Ebru- Güncelliyor mu yoksa yeni bir biçim buldu mu? Brecht gibi mesela, ya da işte absürt tiyatronun yaptığı gibi iki farklı bir ilişki kuruyor mu seyirciyle? Başka bir şeye yönlendirmeye düşünüyor mu? Yoksa sadece politik taşlamalar yapıp güldürüyor mu?

Özkan- Gösteriyor. Evet, bu taşlamaları yapıp güldürüyor.

Ebru- Peki size bu öğeleri düşünürsek, Kavuklu Pişekar ilişkisini düşünürsek, oyunculuk eğitiminde öğrettiği şeyler nelerdir?

Özkan- Oyunculuk eğitimi ile ilgili demin de işte onu söylemeye çalışıyordum. Bizde ki oyunculukta şöyle bir durum var. Epik oyunculuk denilen tarzı hem işte oyuncu oynadığı role bürünmeye çalışır, hem de biraz yukarıdan çıkıp o role bakar. Yani ben *Üç Kurşunluk Opera'dan* bahsedeyim. *Üç Kurşunluk*

Opera'da Fedai diye Sustalı Mack'in izdüşümü Mahmut Ağabey var. Mahmut Ağabeyin adamlarından biriyim. Ben çete elemanlarından biriyim. Hem oradaki aptal çete elemanı Fedai'yi oynuyorum, hem de Özkan olarak rolün içindeyim. Tipik özellikleri işte bunlar tiyatronun. Hani çok kana bürünmeyiz biz oynarken. O tipleri daha çok tip olarak, yani o karakterin belli başlı özelliklerini karakter olarak nerdeyse hani titrercesine değil de daha çok tip olarak canlandırırız. Ha şöyle bir şey vardır: belki tip olarak yer alırlar ama hiç birinde bizde bir oyuncu konuşurken diğer oyuncunun gereksiz hareketleri, rol çalma, gibi durumlarla karşılaşmayız. Özel durumlar olabilir bazen. Ama onun dışında biz oynarken, son derece, o çerçevenin içinde kalırız. Onun dışına çok çıkmayız zaten

Ebru- Yani karşıdaki kişi bir söz söylerken o söze odaklanılması için sahnedeki diğer şeyler o sözün geçmesini mi bekler?

Özkan- Evet aynen. Eğer özellikle zaten şey varsa bir espri varsa, gol atılacaktır öyle denir.

Ebru- Espri satılacaktır.

Özkan- Espri satılacaktır. Onun için karşıki oyuncu buna yardımcı olması gerekir. Ayrıca başka bir şey yapmasına gerek yoktur. Bunda da zamanlama çok önemlidir. Zamanlamayı öğretmiştir Ferhan Şensoy oyuncularına. Hangi zamanda, nasıl, o espriyi satarsınız. Ya da nasıl o esprinin satılmasına yardımcı olursunuz. Çok önemli şeylerden biridir bu. Bir tempoyla, Ortaoyuncular'ın belli bir temposu var. O tempo içinde süre gelir. Tabii oyunculuk anlayışı da her oyuncuya göre değiştiği için, değişik yönlerini görebilirsiniz değişmiştir.

Ebru- Ama kendisine göre, hızlı, bu hıza uyabilecek adapte olabilecek, dinlemeyi öğrenecek oyuncuları seçiyor.

Özkan- Evet. Evet gerçekten de öyle dinlemesini bilmek, diye diye üstünü çize çize söyler bunu.

Ebru- Ben size sadece öğrettiği şeyleri sordum ama verdiği eğitimi de soracaktım ama siz gayet güzel açıkladınız onu. Yani bunları bir teknik olarak size anlatıyor mu?

Özkan- Hayır

Ebru- Yoksa yaparak dinleyerek göstererek mi?

Özkan- Y yaparak, dinleyerek, göstererek... Şey çok güzeldir, şu anlamda, oyuncuyu serbest bırakır. Ama müdahalesi hemen olur. Örneğin bir rol çalışıyorsunuz. Sahneye ilk defa çıktınız. Bir şey yapıyorsunuz. Hayır der, keser orda eğer yanlışsa. Çünkü aynı zamanda yönetmen. Yani oyunun çok içinde. Oyuncu, yazar, yönetmen, olarak çok içinde olduğu için... Aslında istediği belli bir şey var o belli. Bir o yörüngeden çıkıldığı zaman, çok uç bir yörüngeye çıkıldığı zaman buna müdahale eder. Ama şöyle bir şey var. Bazen oyunlar bitmeden dosya tamamlanmadan gelir bize. Örneğin, gene *Üç Kurşunluk Opera*'dan örnek vereceğim. Kendimle ilgili olduğu için benim oynadığım rol başlarda öyle bir rol değildi. Yani o şekilde yazmamış. Fakat ben başka türlü ele alınca hoşuna gitti ve tipi o tarafa doğru kaydırıldı. Sahnelerdeki -doğal olarak- diyaloglarda buna göre değişti. Daha doğrusu ona göre yazdı. Böyle şeylerde yapar yani kendi beyninde.

Ebru- Oyuncusuna göre.

Özkan- Oyuncusuna göre yol aldığı da olur. Oyuncunun çıkarttığı tipe göre.

Ebru- Ama önceden belirlediği bir şey var ve oyuncunun çıkardığı yeni şey buna hizmet ediyorsa bunu geliştiriyor, etmiyorsa baştan engelliyor.

Özkan- Baştan engelliyor.

Ebru- Yani bütün tabloyu o oyun başlamadan önce aslında kafasında tamamlamış oluyor.

Özkan- Evet

Ebru- Herkesin oraya gelmesini mi bekliyor.

Özkan- Evet, aslında öyle ama dediğim gibi eğer oyuncular başka bir şey buluyor. Haaa böyle de olur buradan da başka türlü yürür diye düşünüyorsa, oyuncuya da o kapıyı veriyor. Açıyor, o kapıdan gidebilir oyuncu. Başlarda özellikle okuma provaları bence çok önemli. Oyuncular belki biraz korkaklar, çok cesurca hareket edemiyorlar bizim tiyatrodaki. Üç dört tane oyuncu var ki onlar denemekten yanalar. Deniyorlar, bir şeyler deniyorlar hayır diyor. Bu tepkisi sert olabilir ama şunun da farkına varması gerekiyor. Oyuncuların kendisine değil bu tepki. Bulduğu tipe karşı, hayır dediği tip. Hee o zaman ondan vazgeçip başka bir şey deniyor. Özellikle kabare türü oyunlarda birçok tipi canlandırıcaksanız, mecbursunuz denemeye ve bir şeylerde bulmaya. Onlarda biraz oyuncular zorlanır. Ama çok esnek oyuncular çok farklı tipler bulabilir. Bunu da çok açık bizim tiyatromuza gelmiş önemli konuk oyuncular vardır. Demet Akbağ gibi. Örneğin: Onların yaptığı birçok tip istediği biçimde kendi istediği biçimde gelişmiştir ve o tablonun içine demin senin söylediğin o kendi çizdiği tablonun içinde parlak bir ton olarak yer almıştır.

Ebru- Parlak tonlar bir bütünü oluşturuyorlar yani, kafasına göre.

Özkan- Evet, evet.

Ebru- Peki el attığı sosyal konuları nasıl işliyor? Direk göndermeler mi yapıyor? Yoksa ima mı ediyor?

Özkan- Direk göndermeler yapıyor. O göndermeler o kadar yerini buluyor ki imaya gerek olduğunu zannetmiyorum. Ya da öyle bir imayı tercih etmiyor. Deminde söylediğimiz o taraf yönünün getirdiği göndermeler bunlar. Yani ima edeyim siz buradan ne anlarsanız nasıl düşünürseniz gibi bir derdi yok.

Ebru- Bu göndermeler son yıllara doğru daha mı belirginleşti? Mesela ilk oyunları incelendiği zaman *Şahları Da Vururlar* gibi ilk oyunu topluluğun. Burada başka bir kültür üzerinden anlatmak istediklerini Türkiye ile bağdaştırılmasını sağlıyor ama Türkiye ye yönelik direk göndermeleri sadece güncel esprilerle yapıyor. İşte Türk Hava Kurumu diye, İbrahim Tatlıses'e göndermeler yaparak yapıyor ama sonra son oyunlarına baktığımız zaman 2019'a mesela, direk isimler var, direk durumlar var bu artıyor mu? Yoksa aynı da güldürü, söz güldürüsü, söze dayalı güldürü azaldığı için mi bize öyle geliyor?

Özkan- Şimdi bunu birçok yazar yöntem olarak kullanmıştır. Yani cilalı taş devrini anlatıp günümüz Türkiye'sinden pay çıkarılmasını bekleyen yazarlar olmuştur. Ya da başka zamanlarda... Ne bileyim uzay çağında geçmiş bir hikâyeyi günümüz Türkiye'sine göndermelerle doldurmuşlardır. *Şahları Da Vururlar* yazdığına niyeti bu muydu bilmiyorum. Yani böyle bir göndermeler yapmak ima yoluyla seyircinin anlamasını beklemek miydi onu bilmiyorum. (...) Ama şimdi daha kör gözün parmağı söylemesinin sebebi, benim demin de söylediğim, öyle düşünüyorum daha kızgın olmasına bağlıyorum ben. Bu gelişmelere daha kızgın olduğu için daha bire bir söylüyor ki, maalesef eskisi gibi ne seyirci ne halk bu anlamda duyarlı değil. Bence seyircinin de çok derdi değil. Artık seyirci bir güldürü tiyatrosundan şunu bekliyor. Beni güldür de ne yaparsan yap! O da bir yazarı, bence sıkıştıran konulardan biri. Ya buna teslim olup daha çok güldürme derdinde olacak ya da anlattığı hikâyeyi o şekilde anlatmaya kalkacak.

Ebru- Ekleme istediğiniz başka bir şey var mı?

(...)

Özkan- (...) Oyunculuk anlamında söylüyorum demin söyledim mi bilmiyorum unutmuş da olabilirim. Bir oyuncu sahneye çıktığında eline metni aldığıda çok dramaturjik ilişkisini kurmaya çabalarsa şöyle bir durum oluyor. Kendini çok kısıtlıyor, daha serbest daha rahat bırakması gerektiğini düşünüyorum. Çünkü zaten oyunun yazarı -bizim tiyatro için bahsediyorum- yazarı aynı zamanda

yönetmeni olduğu için demin senin sizin söylediğin çizdiği o tablo var onun dışına zaten seni çıkartmıyor. Çıkartmadığı için daha özgürce arayışlar içinde olabilirsin. Yani eğer oturup onun gibi düşünüyorsan haa demek ki bu anlamda şunu yazmış şunu söylemek için bunu söyledi diye düşünürsen, laf anlatan sahnede ikinci bir Ferhan Şensoy olursun. Bence oyuncu –Ortaoyuncular’daki bir oyuncu daha özgür düşünmeli- sonra bırakıyor kendini (...) Çok akademik bilgileri olan oyuncuların kendini daha sınırladığını düşünüyorum ben. Daha özgürce bakıp yani yahut da tipik şeyler var ya hani bu kahramanın hikâyesi ne belki en fazla o kadar sorgulamalı bir oyuncu. Yoksa dramaturjik yapısını düşünüp işte yazar bu anlamda şunun için yazmış diye dert edinirse tipi bizim için tipler önemli, o tipi çıkaramıyor, teşekkür ederim.

Ebru- Ben teşekkür ederim son bir sorum var şu söylediğinizden aklıma geldi tiyatrodaki tuluatı sadece kavuklu olarak Ferhan Şensoy mu yapıyor? Yoksa başka diğer oyuncuların da tuluat yapmasına izin veriyor mu?

Özkan– Hayır izin vermiyor. Sadece kendisi yapıyor. Ama elinden kaçırdığı bu anlamda oyuncular vardır. Rasim Öztekin örneğin bunlardan biridir.

Ebru- Kendisine izin vermiyor muydu?

Özkan- Tabii ki vermiyordu. Ya ben Rasim Ağabeyi tanıdığımda henüz tiyatrodaki yeni değildi. Onun için izin vermiyor muydu? Yoksa bir tek ona izin verdi mi? Ama tanıdığım kadarıyla öyle bir kişisel şey yapmaz. Ama bunla ilgili uyarıda bulunduğu konuk oyuncular da olmuştur. Bizim tiyatromuzda herkes her aklına geleni söylemez, yazılanı söyler. Eğer bir şey söylemek istiyorsan, aklına bir şey geldiyse, “o parlak fikrini bana sor, ben olur dersem söyle” gibi... Zaman zaman oyunlarda olur hakikaten. Aklımıza da bir şey gelir ve sorarız ona, şöyle söylesek burada diye “evet” der.

Ebru- Bu anlamda da metin sürekli değişir değil mi? Yani başlangıçtaki bir yıl önceki metinle oyun bittiği zaman ki iki yıl önceki metin arasında fark vardır.

Özkan- Çok fark vardır, değişir metin. Değişir, artı o söylediğin tablo değişmez hiçbir zaman. Değişmez ama metin değişir.

Ebru- Aynı şey güncellenen durumlar içinde geçerli mi? Mesela bir şarkı kullanılıyorsa ve o bir yere bir gönderme yapıyorsa popüler olarak o artık popüler bir şarkı değilse mesela ve onun yerine yeni bir şarkı bulmak gibi güncellemelerde yapılır mı?

Özkan- Bu bir zorlama olur çok yapılmaz. Yani gönderme olmadığı için bunu söylerken şey geldi aklıma

Ebru- Mesela bir belediye başkanına gönderme yapıyordur. Artık o belediye başkanı değildir diyelim ve onun yerine geçen insana mı der, yoksa başka bir esprimi bulur?

Özkan-Onun yerine geçen insana der.

Ebru- Yani sürekli politik ve güncel göndermeler yapar.

Özkan- Evet, artık geçerliliği yoktur o insanın deyip... Ya da o şarkıyla ilgili, mesela bir şarkı bir oyunumuzda vardı. Öyle bir arkadaşımız söylüyordu. Değişmiştir, artık güncelliğini yitirmiştir o şarkı, başka şarkı söylüyor, aynı tesirde olmadığını düşünerek. yoo boş ver öteki şarkıya devam et der yani... Çok da önemli değildir o anlamda... Tabi ki güncel olması güzel bazen oyuncunun bulması ve sorması da önemlidir

Ebru- Çok teşekkür ediyorum.

Özkan- Rica ediyorum efendim.

7.4 Ek 4. Erkan Üçüncü'yle Röportaj

20 Ağustos 2011 Cankurtaran Erol Taş'ın kahvesinde Erkan Üçüncü ile gerçekleştirilen röportaj kayıdır,

Ebru- Hoş geldiniz Erkan Bey, siz hangi oyunlarda rol aldınız Ortaoyuncular'da?

Erkan- Efendim ben Ortaoyuncular'a 85 yılında başladım. İlk oyunum benim *İstanbul'u Satıyorum* profesyonel anlamda. Bu oyunda büfeciler karakteriyle başladık üç arkadaş, daha sonra da esas oyunun içinde oynayan arkadaşlarımızın ayrılması, askere gitmesinden dolayı, biz bu ana karakterlerde yavaş yavaş görev aldık. Büfeciler rolünden sonra, içerde manav Recep karakteri oynadım, Ertaç Bey askere gidince. Onun rolünü oynayarak. Ortaoyuncular ailesindeki ilk profesyonel oyunum olmuştu. Ondan sonra sırasıyla *Köhne Bizans Operası*, *Üç Kurşunluk Opera* ondan sonra *Kahraman Osman* yeni oyunlarda en sonda

Ebru- Çok fazla sayıda oyun var. Tabi hepsini saymanız imkânsız...

Erkan- Toplam 12 tane oyunda oynadım ben. Onun sayısını biliyorum, ama isimlerini şu an tabi aklıma getirmedim.

Ebru- Peki sizce Ferhan Şensoy'u diğer özel tiyatrolardan ayıran en belirgin özellik nedir?

Erkan- Ferhan ağabeyin en büyük özelliği dille oynaması. Bununda tabi temelinde ortaoyunu yatıyor. Yaptığımız işlerde özellikle seyirciyle birebir bir ilişki içindeyiz. Bu da tabii ki ortaoyununun geleneğinden gelen bir şey. Muhakkak seyirciyi içine alan reaksiyonlarımızı dinleyip karşı tarafa akseden ve gözümüzün içine bakarak oynadığımız bir oyun ilişkimiz var. Oyunun içinde bu da tabi hem ortaoyunu geleneğinden hem de Ferhan Ağabeyin üslubundan gelen bir şey. Böyle bir farklı anlayışımız var diğer taraftan da...

Ebru- Seyirciyle ilişki dediniz, peki oyuncu olarak Ferhan Hocanın size ilk öğrettiği şey nedir? Öğrettiği şeyler nelerdir?

Erkan- Hatta ilk fırçamı bundan yedim. Öncelikle lafı söylerken karşıdaki oyuncunun gözünün içine bakıp, o lafı o gün ilk defa duyuyor ve ilk defa söylüyor gibi yapabilmek gerekiyor. Sahnede gereksiz hiçbir el kol hareketi olmamasını ister Ferhan Ağabey. Elime çok sopa yediğimi biliyorum. Yani ilk provalarda ama buradan tabi çok şey öğrendim. Bizim üslubumuzda özellikle o lafı o gün ilk defa söylemek ve ilk defa duyuyormuş gibi algılayıp oynamak gerektiğini orda öğrendim.

Ebru- Peki başka neler var bu eğitimin içerisinde onları da biraz anlatabilir misiniz? Yani dikkat etmeniz gereken hususlar, sizde en deneyimli oyuncusunuz şu anda kadrodaki yani.

Erkan- Valla şunu söyleyebilirim. İşin temelinde disiplin yatıyor. Bu benim iş hayatımda da oyunculuk hayatımda da önemsedığım bir şey. Ekip çalışması tabii ki tiyatro için önemli bir şey ama disiplin çok önemli. Yani hem sahne arkasında hem de sahnenin içinde oynayan arkadaşların disiplini, oraya ilişkisi insanlarla ilişkisi, oraya saygısı, bu işin temelini oluşturuyor. Biz oyunumuz 8 de ise muhakkak en geç 6 da orda bulunup bir önceki oyunun değerlendirmesini yapan bir ekibiz. Aksayan şeyleri konuşup toplantı yapan böyle bir ekibiz tabi bununda yaptığımız işe doğru anlamda yansıdığının farkındayız.

Ebru- Bire bir güncelliyorsunuz yani oyunu.

Erkan- Tabi tabi bir önceki oyunda bir önceki oyunda bir laf bir espri neden geçmedi seyirciye veya aksayan bir şey varsa bunu tartışıp, bunun doğrusunu yapmaya çalışan, her gün güncelleyen o database'i her gün güncelleyen bir ekibiz. Bu da tabii ki o dediğiniz gibi aşağıda kulisteki masamızda kapıdan bozma masamızda oluyor. Bunu bizde oynayan arkadaşlar bilirler tabi ki.

Ebru- Bu esprinin geçmesi ile ilgili hocanın size öğrettiği teknik bilgiler nelerdir mesela?

Erkan- Tabi, bizim üslubumuzdan kaynaklanan şu: bir kere lafı satmak bizde çok önemli. Çok fazla vücut kullanmak, el kol hareketi yapmak... Bunlardan önce özellikle lafa dayalı olduğu için Ferhan Ağabeyin her lafının özelliği vardır. Bunu da hem seyirciye doğru şekilde anlatmak hem de lafın özünü anlatırken fazla birde el kol hareketine gerek duymadan, doğru tonlamayla doğru şekilde ifade etmek ve anlatmak gerekiyor. Onun için söyledim lafa dayalı özellikle, tekstlerin hepsi böyledir her lafın her kelimenin bir özelliği vardır. Bunun bir tanesinin çıkartılması bile özel izin gerekir veya bir kelime bile ekleyecek olsanız, Ferhan Bey'den izin almanız gerekiyor.

Ebru- Yani sistematik olarak ona göre kuruyor metnini, bir şey çıkınca aradan, bütün bir yapı dağılıyor.

Erkan- Tabi tabi, bütün bir yapı dağılıyor muhtemelen. Anlamsız olabilir yani, size belki o an bir laf eklemek bir espri gelecek falan zannediyorsunuz. Ama bunun hem sahne arkasında şiddeti çok yüksek bir tepkiyle karşılanabilirsiniz, hem de sizin içinde sahne içinde kötü bir yansıması olabilir yani... Onun için de Ferhan Ağabeyin özellikle metinleri söze dayalı ve bu lafı satmakla ilgili bir çaba gerektiriyor.

Ebru- Peki metinlerinde bu söze dayalı espri olmasaydı metinler komik olur muydu yinede... Yani harekete dayalı olsaydı söz komiği hiç kullanılmazaydı yine de komedi yakalanır mıydı?

(...)

Erkan- Oyuncu olarak ben biraz daha vücudunu kullanan, bununla karakteri özdeşleştiren bir oyuncuyum. Yani bunu seviyorum aslında, vücudumu kullanmayı... Sahnede her karakter içinde farklı şeyler bulmaya çalışıyordum

özellikle. Çünkü ben oyuncu olarak da bunu seviyorum ve böyle oynamak bana keyif veriyor. Yani bir karakteri hem ses hem işte mimik hem tonlamayla ifade ederken o karakterin birde el kol hareketi, yürüyüşü bile bence o karakteri belirleyen şeylerden ona daha önem vermeye çalışıyorum. Ara sıra bunların fırçasını yemiş olabilsem de bana yakışan bir şey belki öyle hissediyorum. Yani arkadaşlarda bana böyle söylüyorlar bana... Bir de seyirci tabi bunun doğrusunu bilen, seyirci. Eğer siz bir şey yapıyorsanız sahnede, bu beğenilmezse zaten seyirci gülmüyor. Ama bir şey yaptınız beğenildiyse bunun karşılığı nedir? Alkıştır. Veya beğenilir bu şekilde dönecektir. Bende buna dikkat ediyorum. Yani o karakteri canlanırken söylediğim söz ve mimiğe bir hareket davranış eklemeyi seviyorum ben bundan yanayım yani.

Ebru- Peki Ferhan Şensoy, mesela siz bir şey yaptınız ve bu bir reaksiyon aldı, alkış aldı fakat bu başta hocanın onaylamadığı bir şeydi, daha sonra seyircinin reaksiyonunu eğer gülmeyse değiştiriyor mu bunu kabulleniyor mu hoca?

Erkan- Tabi ben bu tiyatrodaki yaklaşık 20 seneyi geçtim. 25 sene oldu. 25 senedir bu tiyatrodayım. İlk başlarda tabi ki bunların fırçasını yedik, yani yaptığımız hareketlerin anlamsız olduğunu... Hakikaten de öyle baktığımda eski CDlerimize abuk subuk hareketler de yapmışız sahnede hoş değil. Ama zaman içinde oyunculuğumuz oturarak, ustalarla beraber oynayarak, onları gözlemleyerek kendimiz ayriyeten bir üslup da ediniyoruz. Bunları tabii ki de Ferhan Ağabey bize söylüyor. Yani bu hareketi yapma, orda lafı yiyorsun veya arkadaşın arkada konuşurken senin orda gereksizce bir davranışta bile bulunman, seyirciyi tabi gözünü sana kaçırıyor, bu doğru bir şey değil. Yani bunun farkındayız, ama dediğim gibi bunu zaman içinde deneyim haline getirerek, neyi ne yapmamız gerektiğini zaten size sahne söylüyor, bunu kabul edilmezse de bunu yapmamanız gerekiyor bir oyuncu olarak.

Ebru- Ben size Ferhan Şensoy'un metinlerinde en belirgin öğeyi soracaktım ama siz zaten dil güldürüsü diye söylediniz. Bunun dışında öne çıkan bir şey var mı? Dil güldürüsünün dışında.

Erkan- Bir de Şu var Ferhan Ağabey hem yazıp hem yöneten hem patron olan hem muhasebesi olan muhasebesi olan özel bir insan. Yani bunların hepsini bir arada bulan bulunan bir insan. E tabi ki dünyada da zannedirim böyle adam yok benim bildiğim. (...) Bunların hepsini de bir arada mükemmeli ve doğrusunu yapmak beklenemez. Ama işin merkezine Ferhan Şensoy bir yazar ve bir tiyatro adamı diğer söylediğim Şeylerde tali görevleri. Bunların aksayanları var tabi ki var ama işin özünde, dediğim gibi Ferhan Şensoy önce bir yazar kendisi de zaten bunu böyle ifade ediyor, sonra da bir tiyatro adamı ve oyuncu

Ebru- Halk tiyatrosu öğelerini nasıl kullanıyor, siz daha önce söylediniz geleneksel halk tiyatrosundan faydalanıyor diye nasıl yerleŐtiriyor bunu metinlerine?

Erkan- Bir kere her oyunumuzda bizim Kavuklu'yla Pişekâr var. Ferhan Ağabeyin diyalogları özellikle, ikili diyalogları bir Kavuklu Pişekâr düzenlemesi içinde geçiyor. Bunu da dönem dönem tabi Rasim Abiyle -Rasim ztekin'le- eski oyunlarda gözlüyoruz, gözlemliyoruz. Hakikaten çok iyi paslaŐıyorlar oyun oynarken. (...) Diğer tekstlerde de öyle yani kendisi ikili tekstlerimizde de öyle bir oyuncuyla karşılıklı oynadığımızda, ben mesela zkan'la bunu en son oyunlarımızda karşılıklı yapabildik.

Ebru- 2019'da mı?

Erkan- Evet 2019'da. Mesela tekst öyle yazılıyor ki aynı bir Kavuklu Pişekâr gibi birbirimize açmazlar vererek, bir güldürü yapıyorsunuz.

Ebru- Yani bir taraf erkek olan denilen o güldürü, diğer de dişi olan o çanak tutuyor, öbürü espriyi patlatıyor.

Erkan- Evet aynen böyle oluyor. Bunun içinde tabi ki birbirini çok iyi tanıyan insanların oyuncuların yapacağı Şeyler. Yani siz yıllardır birbirinizi, aynı tiyatrodaki çalıŐtıđımız için, aşağı yukarı birbirimizin ne yapacağını nasıl tepki vereceğini biliyoruz. Gözünün içine bakarak bunu anlayabiliyorsun. Bu bile kolaylık

oluyor. Bizim tiyatromuz 80'li yıllarda kurulmuş yaklaşık 32 yıllık tiyatro olduğu için en az çalışanlar şu an elimizde 15-20 senelik arkadaşlarımız var. Bu bir avantaj tabi ki bunu da sahnede rahatlıkla kullanabiliyoruz.

Ebru- Hocanın en mesela, şu son yıllarda, 2-3 sene önce sanırım, bir Nöbetçi Tiyatro daha açıldı ve en son en genç elemanlar alındı. En baştan en sona öğrettiği şeyler hiç değişmedi değil mi Nöbetçi Tiyatroda?

Erkan- E tabi tiyatronun üslubu bu. Öncelikle bunu öğrenmesi gerekiyor ki bu tiyatrodaki sahneye çıkabilsin. Yani bizim anayasamız gibi bir şey bu tabi Ortaoyuncular'a özgü bir özellik. Başka tiyatrodaki başka özellikler var. Ama bizim üslubumuz içinde öncelikle bu düsturları, bu kuralları edinebilmesi gerekiyor ki o sahneye çıkabilsin ve oynayabilsin.

Ebru- Ne yapıyor ilk gittiğinizde Nöbetçi Tiyatro'ya, oyun mu seyrettiriyor? Yoksa özel egzersizler mi yaptırıyor? Ne yaptırıyor?

Erkan- Ben 85 yılında başladığımda Nöbetçi Tiyatro'ya öncelikle sahnede elimi nereye koyacağımı, elimi kolumu nasıl kullanacağımı... Sahnenin üzerinde yürürken de ilk başlarda, tabii ki yeni oyuncuların en büyük hatasıdır, ateş üstünde yürümek gibi ayaklarını nereye basacağını bilmez, biz öncelikle bunu öğrendik. Ondan sonrada söyleyeceğimiz lafı doğru söyleyebilmeyi, tane tane ve anlaşılır şekilde söyleyebilmeyi öğrendik. Bunun arkasında devamı olarak da tabi ki her kişinin kendine özgü oyunculuk anlayışı oyunculuğunu geliştirmesi ile ilgili anlayışı var. Bunu zaman içinde ediniyorsunuz. Ama ilk başta hepimiz birer Ferhan Şensoy... Bunu ben eski oyunlara baktığımda görüyorum. Herkes onun gibi tonlamaya çalışıyor, onun gibi... Çünkü o metinden kaynaklanan bir şey Ferhan Şensoy'un metninden kaynaklanan bir şey. Baktığınızda hepimiz birer küçük Ferhan Şensoy. Sonra çalıştıkça oynadıkça da kendi üslubumuzu kendi yorumumuzu çizmeye çalışıyoruz. Bunu yapabilenler sahnede farklı oyuncular oluyor ve beğeni kazanıyor. Diğerleri de birer Ferhan Şensoy 'un kopyası olarak kendine yol çizmeye çalışıyor hala...

Ebru- Dün, geçen gün yaptığımız röportajlarda hız ve espri satmak için gerekli olan zamanlamadan bahsetti oyuncu arkadaşlar. Ama çok genç olduğu için mesela Tolga Kılık bunu tam olarak ifade edemedi, siz nasıl açıklayacaksınız bunu.

Erkan- Bizim metnimizden kaynaklanan bir şey... Biraz hızlı tempoyla oynuyoruz dediğin gibi lafı satmakla ilgili derdimiz olduğu için birazda tenis maçına benzeyen o seyirciyle de çok değişen bir şey. Bizdeki komedi anlayışı bazen öyle oyunlar oluyor ki seyirci espriyi kaçırıyor, bir oyun daha seyretmek istiyor. Ben bunun farkındayım görüyorum, yani pata pat arka arkaya gelen espriler var. Bir de oyunumuzun, metnimizin amacı bu aralık verdirmeden sürekli seyirciyi nefes verdirmeden güldürmek. İşin arkasında bu yatıyor. Yani bir maç gibi tenis maçı gibi karşılıklı, sürekli espriyi satan aynı zamanda seyirciyi de oyundan koparmadan. Bunu yapabilmek gerekiyor. Bunu yaparsan, Ortaoyuncular'da iyi bir yer edinin iyi bir oyuncu olabiliyorsun. Bunun en büyük örneği işte Rasim Ağabey gibi benzeri oyuncular var. Bunlar bizde bunlardan bunu öğrenmeye çalıştık. Eğer bu tempoya ayak uydurabilirsen, o sahnede bir yer edinebiliyorsun aksi takdirde bu göze batıyor. (...)

Ebru- Bu tempo seyirciye göre değişiyor mu?

Erkan- Tabi, tabi seyirciyle değişen bir şey ister istemez o seyircinin algılaması ile değişen bir şey. Bazen seyirci daha geç, belki yorgun olabiliyor iş çıkışı geliyor, daha zor kendini oyuna adapte ediyor. O zaman tabi biraz daha top yere düşüyor, yerden alıyoruz topu, tekrar servis başlıyor. Ama iyi bir oyunda bizim Ortaoyuncular metninde iyi bir oyunda hakikaten bir tenis maçı gibi, arka arkaya sürekli topun yerde kalmadan, bu şekilde oynandığı bir oyun oluyor ve o zaman da tadından yenmiyor hakikaten.

Ebru- Arada bir espri geçmese mesela, bütün o şey ivme düşüyor değil mi? Yani üst üste kurulmuş on tane espri var diyelim sahne sonuna kadar arada beşincisi geçmedi bir şey oldu o zaman o ivme geri düşüyor, tekrar geriden başlayıp yükseltmeye mi çalışıyorsunuz?

Erkan- Tabi o top işte. Topun yere düşmesi gibi bunu zaman zaman zaten Ferhan Ağabey oyun içinde oyun maestro olduğu için oyunu aşağı çekerek veya yukarı çekerek seyircinin durumuna göre... Biz bunu anlıyoruz zaten. Birden hızlanmaya başlıyor oyunun içinde. Biz anlıyoruz ki sahne düştü veya oyun düştü yukarı almak istiyor. Veya seyirci daha geç algılıyor, oyun biraz daha aşağı çekiyor. Bunu zaman içinde, biz artık biraz daha eski olduğumuz için, bunu Ferhan Ağabeyin oynayışından anlayabiliyoruz. Tempo istediğinde veya oyunu biraz daha aşağıda oynamak istediğini, bunu anlayabiliyoruz.

Ebru- Sizce halk tiyatrosunun modernleşmesi anlamında Ferhan Şensoy'un metinleri nerde? Bahsettiğiniz Kavuklu Pişekâr dediniz, dil güldürü dediniz, bunlar halk tiyatrosunda da var. Bunları değişik yani Brecht gibi bir ya da işte absürt tiyatro gibi bir akım içinde bambaşka bir şeyin içinde mi sunuyor, yoksa bu metinleri sadece işte politik güncellemeler yapıyor vs yapıp bu öğeleri aynen olduğu gibi mi kullanıyor? Siz nasıl buluyorsunuz bu noktada?

Erkan- Tabi Ferhan Şensoy'un tiyatrosuna baktığımızda 35 yıllık tiyatro dedik bunun içinde tabi zamanın ötesinde oyunlarda var mesela *Don Juan İle Madonna* bunlardan biridir. Mesela *Godot'yu Beklerken* aynı bu şekilde

Ebru- *Güle Güle Godot*

Erkan- *Güle Güle Godot* olarak başka bir şekilde sahneye konuldu. Bu tür oyunlarda var. Farklı oyunlar da var. Yani Ferhan Şensoy'un kendi anlayışının dışında kendi metninin dışında, fakat üzerinde oynayarak başka oyunlarda yaptı. İşte Fransa'daki bayan yazar Anca Visdei

Ebru- *Don Juan İle Madonna*

Erkan- Evet *Don Juan İle Madonna* bunun örneklerinden biridir. Dediğim gibi, Ferhan Ağabeyin buna benzer kendi üslubunun dışında oyunları da zaman

içinde seyirciye beğenisine koyarak, bu tür farklı üslupta şaşırtan oyunlarda yapmıştır. Bu da onun özelliklerinden biridir mesela.

Ebru- Peki el attığı sosyal konuları nasıl işler?

Erkan- Tabi şu var: Ferhan Şensoy ilk başlarda biraz daha halkın içinde bir oyuncuydu. Mesela 80'li yıllarda arabası yoktu Ferhan Ağabeyin. Halkın içinde taksiyle gidip geliyordu. Gündemi daha fazla yakalayabiliyordu. Ben bunu yakından takip ettim, gözlemlerdim. Biliyorum, hatta buradan yola çıkarak işte tek kişilik oyunu *Ferhangi Şeyler*'de o taksi diyalogları seyirciyi kıran yaran skeçlerdi. Bu oradan geliyor hakikaten. Güncelin, çünkü taksi taksici dediğimiz insan hayatın içinde bire bir yaşayan her türlü güncel olayları takip eden yolcusuyla bunu paylaşan böyle bir insan... Bunla diyalog kurduğunuzda, bir süre sonra zaten kendisi bir sürü şeyi kendi üslubuyla kendi anlayışıyla size anlatıyor. Siz de iyi bir gözlemciyseniz, bir yazarsanız, tabi kendi anlayışınızla bunu rahatlıkla gündeme getirip insanların karşısına bir ayna olarak tutabilirsiniz. Ama şu an 2000'li yıllara baktığımda Ferhan Şensoy Beyoğlu'da oturan, arabayla, ihtiyacı olduğunda arabasıyla giden bire bir insanla ilişkisi daha az 80'li yıllara göre... Daha az bir durumda. İster istemezde bunun tabii ki üretme açısından eskisi gibi halkla bir arada olmadığından zaafı var. Bunu gözlemliyorum ve görüyorum yazdığı oyunlarda. Bunu da tabi aşmak kolay değil, biraz daha tabi halkın içinde olması beklenebilir. Bu buda zor bir şey tabi... Ferhan Şensoy şu an Beyoğlu'da yürüyemeyecek bir konumda. Bir sürü insan peşinde, buna müsaade etmeyecektir bırakmayacaktır... Ama bu Nöbetçi Tiyatro gibi bir ekibimiz var bizim. Onlarla birebir ilişkiye girerek, gündem takip ederek, insanların ilişkileri sıkıntıları nedir biraz takip ederek, belki farklı bir beslenme kanalı oluşturabiliyor Ferhan Bey. Ama dediğim gibi bu da zaman içinde bence... Benim fikrim tabi bu, Ferhan Ağabeyin en büyük zaaflarından biridir.

Ebru- Yani son oyunlarındaki bu güldürünün, dil güldürüsünün geri çekilmesi ve bu açık belirgin söylemin ortaya çıkmasının sebebi bu mu?

Erkan- Tabi

Ebru-Eleştirel söyleminin

Erkan- Tabi yani insanlar yani bakıyoruz mesela televizyon dünyasına en çok tutan diziler nedir? İnsanların kendini özdeşleştirdiği kendinden bir şey bulduğu karakterlerin oynandığı diziler. İşte eski özlediğimiz mahalle dizileri, komşuluk ilişkilerini anlatan diziler, bunlar daha çok seyrediliyor. Çünkü insanlar kendilerinden bir şey buluyor, bir özlem duyuyor. Bu bunun sahneye de yansması olsa bir yazar olarak bunları canlandıran oyunlar oynayabilsek ben eminim ki seyirci tarafından bunun karşılığını bulabileceğiz ki buna benzer bir oyunumuz vardı bizim en son oynadığımız

(...)

Ebru- *Ruhundan Tramvay Geçen Adam mı? Boş Gezen Ve Kalfası...*

Erkan- *Boş Gezen Ve Kalfası* güzel bir mahalle güldürüsüydü. Ama bunun arkasında da tabii ki bir sürü anlatısı olan sosyal bir mesaj veren bir oyundu. Bu da harcanmış bir oyundur. Dizisi de harcanmıştı. Televizyon dizisiydi bu, daha önce maalesef ki sezonda da Rasim Ağabeyin hastalığı dolaylı bir sezon oynayabildik. Orda hakikaten naif bir mahallede geçen ve bunun sosyal mesajı da olan güzel bir oyundu. Ne yazık ki bahtsız ve kadersiz bir oyun oldu.

Ebru- Yani Ferhan Şensoy gündeme güncele yapılan göndermeleri kaçırdıkça, o oyunlarında o güldürü ögesi azalmış oldu.

Erkan- Bu benim fikrim tabi benim fikrim. Bunun karşılığını bulabilse seyirci eminim ki bizim şu an en büyük sıkıntımız bu, seyirci sıkıntısı, bir şekilde tekrar eski günlerimize döneceğimizin inancındayım ben yani.

Ebru- Yazar, yönetmen ve oyuncu olarak seyirciyle kurduğu ilişkiyi nasıl tanımlıyorsunuz? Yani onlara onlarla birliktemi yol alıyor, yoksa onlara bir şey mi anlatmak istiyor? Kendi kafasında olan bir tablo var onu mu anlatmak istiyor, yoksa

hiçbir şey söylemeyip bir şeyler ima edip ne yapmak istiyor nasıl bir ilişki kuruyor onlarla?

Erkan- Tabî ki ya bir kere böyle bir adamın en başta kendisiyle ilgili bir kavgası var. Yani bu kavgayı zaten her şeyde görüyoruz. Bu mücadeleyi her şeyde görüyoruz. Böyle bir adamın tabi dünya ile ilgilide kavgası Türkiye ile de ilgili kavgası var. Yani bir özlemi var. Bir dünya görüşü ve yaşam biçimi var. Bunu anlatıyor zaten, bütün oyunlarında da bu var öncelikle. Bütün derdi de bu zaten, bu olmasa zaten Ortaoyuncular diye bir şey olmazdı. Ferhan Şensoy da olmazdı. Bu mücadele muhtemelen de ölene kadar Ferhan Şensoy olarak verecektir.

Ebru- Teşekkür ediyoruz son olarak eklemek istediğiniz bir şey var mı?

Erkan- Tabi bende teşekkür ediyorum özellikle. Bu güzel ortamda rahmetli Erol Taş'ın kahvesinin içinde bu güzel mekânda yaptığımız için. Ben tiyatro yapmaktan hakikaten çok memnunum ayrıcalıklı bir insan olduğumu hissediyorum. Yaklaşık 30 yıldır, işte bu tiyatronun içinde ben 25 yıldır görev aldım. Şunu biliyorum ki tiyatro hayatın kendisi, bana çok şey kattı en azından hayata karşı kendimi daha dirençli, direnç kazandırdı ve bir mücadele kazandırdı. Çünkü yaptığımız çok zor bir iş... Dileğim şu bu işi yapmak isteyen arkadaşlara sonuna kadar eğer istiyorlarsa, bu işi yapmak sonuna kadar mücadele etsinler, hiç bırakmasınlar. Eminim ki arkadan başarı gelecektir. Teşekkür ederim.

Ebru- Ben teşekkür ederim.

7.5 Ek 5. Rasim Öztekin'le Röportaj

12 Eylül 2011 Rasim Öztekin'le gerçekleştirilen röportajın kayıdır.

Ebru- Hoş geldiniz efendim.

Rasim- Hoş bulduk efendim.

Ebru-Ortaoyuncular'da ne zamandır çalışmaktasınız. Bunları sormuyorum, ne kadar oyun olduğunu. Çünkü çok fazla sayıda oyun olduğunu biliyorum.

Rasim- Evet Ortaoyuncular'da aşağı yukarı 1979-80 sezonunda girdim. Yani 80 yılında girmiş sayılırım. Ama 80 yılından 2000, ben ne zaman hastalandım, 2009'a kadar her oyununda olmasa bile, birkaç tane oyun dışında- çünkü ayrıldığım bir dönemde oldu o zamana kadar- Ortaoyuncular'ın tek kişilik oyunlar dışında, tüm oyunlarında oynadım da denilebilir. Ama tabi oynamadığım birkaç tane de oyun var. Bir de şöyle bir şey var: Ben Ortaoyuncular'dan sigortalı oldum ve Ortaoyuncular'dan da emekli oldum ve o sigorta dönemi aşağı yukarı 3 senesi hariç hep Ortaoyuncular tarafından ödenmiş bir sigortadır.

Ebru- Peki sizce Ortaoyuncular'ı diğer tiyatrolardan ayıran en belirgin özellik nedir?

Rasim- Şimdi tabi ilk çıktığında Ortaoyuncular'ın ilk çıktığında, şöyle bir iddia ile çıktı. Türk tiyatrosu ile Batı'lı tiyatronun bir karışımı, bir beraber böyle bir mixi olarak çıktı. Ve bunda da sahiden bir kere batılı bir text olarak çıktı. Ama sahneleniş olarak da biraz Türk tiyatrosu öğelerinden yararlanılarak şey yaptı. Bence o bakımdan da Türk tiyatrosunda bir ilktir diyebilirim.

Ebru- Sizce bu sentez yerini buldu mu gerçekten? Oldu mu yoksa bir taraftan daha mı çok etkiledi bizi.

Rasim- Yani şimdi şöyle bir şey var zaman zaman bazı oyunlarda, Türk motifler Türk tiyatrosu daha ağır bastı. Bazı oyunlarda da Batı tiyatrosu daha ağır bastı. Bunlara örnek olarak mesela bir Cami oyunu *Yorgun Matador*. Mesela onda daha çok Batı tiyatrosu ağır basmıştır. Bir *Godoty Beklerken* şimdi aklıma gelen bunlar mesela... Bunlarda Batı tiyatrosu daha ağır basmıştır. Ama bunun yanı sıra dediğim gibi bir işte mesela... *Godoty Beklerken* enteresan bir örnektir aslında orada Kavukluyla Pişekâr da vardır, Türk tiyatrosundan bir öge vardır. Ama şey olarak çok Batı'lı bir tiyatrodur. Sahneleniş ve şey olarak içerik olarak... Dolayısıyla bunların dışında... Mesela *Şahları Da Vururlar* Ortaoyuncular'ın ilk çıkış oyunu sıkı bir fars oyunudur mesela, çok sıkı bir farştır. Onun arkasından gelen *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı* gene böyle... Bir aslında Türk ve Avrupa batı tiyatro sentezi vardır. Her ikisinin de ortak bir şeyi vardır. Bunların dışında *İstanbul'u Satıyorum...* *İstanbul'u Satıyorum* daha böyle Türk tiyatrosu ağırlıklı. Biraz işte orada tabi o efekti veren kişi de Münir Özkul bir Erol Günaydın şeyside vardır, katkısı da vardır. Öyle bir Türk tiyatrosu motifi vermesinden günümüze gelene kadar dediğim gibi, zaman zaman bazı oyunların da batı ağırlık bazı oyunlarında Türk ögesi kullanılmıştır. Ama daha çok ağırlık olarak Türk tarafı daha ağır basmıştır tabi.

Ebru- Kavuklu ve Pişekâr'dan bahsettiniz. Bir ikili olmuşsunuz yıllarca Ferhan Şensoy'la. Sizce bu ikiliyi nasıl kullandı oyunlarında. Nasıl bir ilişki kurdunuz. Bu ikiliyi nasıl oluşturduunuz, daha doğrusu...

Rasim- O ikili biraz şeyden oluşan bir şey aslında. Tiyatro özellikle komedi, özellikle Türk yani o bizim bildiğimiz klasik anlamda Pişekâr ve o Kavuklu esprisinde oyuncuların birbirini çok iyi tanıması lazım. Dolayısıyla oyuncuların birbiriyle çok iyi alış verişi olması lazım. O bakımdan sanıyorum, Ortaoyuncular tiyatrosunda en iyi alış verişe gittiği oyuncu bendim Ferhan Şensoy'un.

Ebru- Evet öyle.

Rasim- En iyi alışverişe girdiği oyuncu ben olduğum için de, böyle bir Kavuklu Pişekâr oluştu. Oradan kaynaklanan bir şey bence. Yoksa yani aslında bir

ikinci adam bu tip ekollerde bu tip ekolde yani mecburiyetten çıkar. Mecbursun, çünkü eğer senle aynı tempoda, senle aynı espride, senle aynı oyun tarzında bir adamdan sen pas almazsan, sen kendi esprini satamazsın. Zaten dolayısıyla bu çok gerekli bir şey... Yani mesela Nejat Ağabey... (...)Nejat Ağabey bir Nejat Uygur olduysa Bahri Ağabeye çok şey borçludur. Rahmetli Bahri Ağabeye yani... Bahri Ağabey çok iyi açmaz veren bir oyuncuydu. Dolayısıyla bu Kavuklu Pişekâr'da mutlaka iki ayağında sağlam olması gerekiyor. Birinden biri biraz topal olursa iş yürümez.

Ebru- Verdiği oyunculuk eğitiminde biraz bunu mu öğretiyor Ferhan Şensoy tiyatrodada?

Rasim- Şimdi, bir tiyatronun tarzı neyse, o tarzın üstünde gidip oyuncularını da bu tarzda yönetiyor. Tabi... Ama mesela ben sırf o tarzda kalmadım aslında. Ferhan'ın ilk başta da bana böyle bir şey demedi. Ama ben onu bir şekilde kulağımdan tuttum ve yaşantıma da geçirdim. Yani değişik ustalarla değişik tiyatrolarda bir şekilde de beraber olmakta yarar var, çalışmakta yarar var. Çünkü bu oyuncululuğu geliştirmek için de çok önemli bir şey... Ama Ortaoyuncular biraz kapalı devre bir tiyatroydu. Sadece dediğin gibi, o tarzda oyuncu yetiştiren bir tiyatroydu. Dolayısıyla bunun negatif yansımaları da görülmüştür. Mesela Ortaoyuncular tiyatrosunun içinde dışarıya, dışarıyla birlikte beraber iş yapan oyuncu sayısı çok azdır. Ya dışarıyla iş yapan oyuncular tiyatrodan ayrılmışlardır ve ya dışarıyla iş yapma bir şekilde... Yapılamamışlardır yani. Dolayısıyla bu onların oyunculuklarını geliştirmesini de kısıtlamıştır. Ortaoyuncular'da uzun dönem kalıp dışarıyla iş yapabilen, dışardaki bir takım görselemleri bir takım işte sinema olsun, tiyatro olsun, müzikal olsun şeylere bir takım aktivitelere katılan oyuncu nerdeyse bir tek ben vardım. Yani sabit tiyatrodada kalıp... Dolayısıyla bu benim çok yararlı oldu zaman zaman. Zaman zaman bunları yapabilmek adına ben Ortaoyuncular'ı da bıraktığım dönemler olmuştur. Bunları yapabilmek adına orda bir kapalı devre oyunculuk söz konusu. Bunu yırtmak gerekir diye düşünüyorum.

Ebru- Peki en önemli kriterleri nedir bir oyuncunun? İlk öğretilen şeyler ‘şu çok önemli’ diye ilk öğrettiği şeyler nelerdir?

Rasim- İlk öğrettiği şeyler şudur sahne üstünde. Burada benim de mutlaka birinci şey olarak aldığım, öğreti olarak aldığım şeydir. Karşındaki oyuncuyu dinleyeceksin ve her gün sanki- sen de çok iyi bilirsin bunu- her gün sanki ilk defa dinliyormuş gibi dinleyeceksin. Bu benim için oyunculukta duyguyu yakalama açısından çok önemli bir şey.

Ebru- Başka neler vardır güldürüyü satmak adına? Öğrettiği şeyler nelerdir daha doğrusu.

Rasim- Şimdi güldürüyü satmak da aslında çok ayrı bir şeydir. Güldürüyü satma mesela çok enteresan şeyler söyleyeyim sana. Her oyuncunun kendi bir satış biçimi var, güldürüyü satış biçimi var. Mesela bir Ferhan Şensoy’un güldürüyü satış biçimi başkadır. Benim başkadır mesela. Şöyle bir örnek vereyim: ilk yeni oyuna başlayacağımız dönemde ben değişik tonlarım şeylerimi satacağım espriyi, değişik tonlarım çok alışlagelmiş tonlamam. Başka türlü tonlarım ve ben öyle satarım. Birkaç kere yeni oyuna başladığım zaman ve ben daha o zaman gençken gençliği biraz geçmişken; Ferhan yeni bir oyuna başlamıştır... Tabi birde o kendi yazmış. Kendi kafasındaki tonlamaya göre yazmış. Tam sahne arkasında gelir “ya kardeşim onu öyle söyleme şöyle söyle”. İyi çıkarım söylerim, reaksiyon yok. Çıkarım söylerim reaksiyon yok. Ama ben daha önce söylediğim şekilde reaksiyon alıyorum. Ama ona ton yanlış geliyor. Diyor ki o kendi kafasına göre, şöyle tonlarsan daha çok reaksiyon gelecek. Hayır, oynuyorum, söylüyorum olmuyor. En sonunda bana dedi ki “tamam nasıl biliyorsan öyle söyle” dedi. Tamam, mı yani dolayısıyla her sanatçının kendine göre bir espri satışı vardır. Bir dediğim gibi Ferhan Şensoy’un başkadır. Benim başkadır, Zeki Alasya’nın başkadır. Metin Akpınar’ın başkadır... Şimdi mesela Metin Akpınar’ın mesela tonlamasını aklıma getiriyorum. Şimdi bunu ben yaptığım zaman olmaz. Bu Metin Akpınar’ın bir satışsıdır. Bunu bu şekilde biri satmaya kalktığı zaman taklit etmiş olur mesela. Zeki Ağabey gibi satmaya kalkarsan

Zeki Alasya'yı taklit etmiş olursun. Dolayısıyla bence her güldürü sanatçısının kendine göre bir esi, kendine göre bir tonlaması, kendine göre espriyi satışı vardır.

Ebru- Peki Ferhan Şensoy'un metinlerinde seyirciyle kurduğu ilişkiyi nasıl buluyorsunuz? Onlara hazır olan bir şeyimi sunuyor, yoksa onlarla birliktemi yol kat ediyor?

Rasim- Şimdi Ferhan Şensoy ilk başlarda bu biraz güçtür. Aslında sen ne kadar güçlüysen kurduğun ilişki de o kadar güçlü olur. Bugün Cem Yılmaz çıkıyor mesela, kazandığı parayı anlatıyor. Sizden milyonlarca lira aldım diyor. Yine geldiniz diyor falan... Şimdi bunu başkası söylediği zaman seyirci hakaret olarak kabul edebilir. Dolayısıyla orada güçlü olan bir Cem Yılmaz var. Her bakımdan güçlü, o zaman o konuşabiliyor. Dolayısıyla şunu söyleyeceğim sana: 1990 öncesi Ferhan Şensoy'un seyircisiyle ilişkisi başkaydı. 1995 den sonra ki Ferhan Şensoy'un seyirciyle ilişkisi yani özellikle sen 2000'den sonraki seyirciyle ilişkisi de bence daha başka. Neden 1990-1995'e kadar seyirci Ferhan Şensoy ne dese çok seviyordu. Çok gülüyordu. Hakaret ettiği zaman da ona çok gülüyordu. Yani işte bunu 1995'den önce, seyirciye işte tuvalete gittiği için, yapmadığını bırakmayabiliyordu. Ama daha sonra seyirci eğer senden güçlüyse, bu ne zaman belli olur, biliyor musun eğer salonda boş koltuklar varsa seyirci senden güçlüdür. Eğer salonun doluysa, sen seyirciden güçlüsün. O zaman seyirci her söylediğini kabul edebiliyor. Eğer salonun boşsa, boş koltuklar varsa, seyirci diyor ki ben diyor senin diyor şeyinim diyor geldim işte daha ne istiyorsun diyor. Veli nimetimin diyor. Dolayısıyla seyirci güçlü olduğu zaman da sen söylediğin lafları böyle çok süzgeçten geçirmek zorunda kalırsın.

Ebru- Peki bu değişimin sebebi ne olabilir?

Rasim- Şimdi bu değişimin sebebi bence birkaç sebep var 1- Ferhan Şensoy'un 2000'li yıllara yabancı kalması 2- Türkiye'nin Ferhan Şensoy'a yabancı kalması 3- Türkiye'de gelinen tüketim ekonomisinin getirdiği tüketim. Her şey tüketiliyor Türkiye'de ve her şey birden bire parlayıp birden bire yok olabiliyor.

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

Ebru- Son olarak eklemek istediğiniz başka bir şey var mı onun tiyatrosuyla ilgili?

Rasim- Son olarak eklemek istediğim şu var Ferhan Şensoy Ortaoyuncular tiyatrosu aslında Türk tiyatrosunda önemli bir mihenk taşlarından bir tanesidir. Bence şöyle de araştırmak da yarar var tabi ki Türk tiyatrosunun batıya geçişi batılı tiyatroya geçişi Muhsin Ertuğrul'la olmuştur. Muhsin Ertuğrul'la gelmiştir. Daha sonra mesela Türk tiyatrosunun kilometre taşlarından bir tanesi Dormen Tiyatrosudur. Türk tiyatrosunun kilometre taşlarından bir tanesi Kenter Tiyatrosudur. Türk tiyatrosunun kilometre taşlarından biriside Ortaoyuncular'dır. Bunlar bir kere Türk tiyatrosun da başka soluklar başka nefesler getirmiştir. Bu tiyatrolar ve benim bildiğim kadarıyla tabi ki bunların arasında onu saymayı unuttum bir Devekuşu Kabare tiyatrosu vardır Türk tiyatrosuyla kabareyi tanıştırmıştır. Tabi ki bu tanışırma dönemi Haldun Beyle çok belirgindir. Haldun Taner'le öne çıkar. Onlarda bir kabareyi getirmişlerdir Türk tiyatrosuna. Aslında bunlar Türk tiyatrosunun belli bir kilometre taşlarıdır. Bundan sonra da pek bir kilometre taşı yok baktığın zaman. Şimdi ufak ufak kendini ispat etmek üzere olan bir takım böyle şey uç tiyatrolar var...

Ebru- DOT gibi mi?

Rasim- Dot gibi mesela. Dot bunların en başında geliyor. Bunlarda çok güzel bir şey çıktı. Şu anda böyle bir çalışma içindeler ve güzel şeyler yapıyorlar. Başka bir pencere açmak üzereler. Daha açmış değiller bence ama açmak üzereler. Yani açmaları içinde şu lazım sahiden: kitleleri sürüklemeleri lazım. Yani onların işi çok daha zor şimdi yani baktığımız zaman şu saydığım tiyatroların içinde bütün tiyatrolar kitleleri sürüklemiştir. Çünkü her tiyatro kendi seyircisini yaratır. Çok önemli bir şeydir. Her tiyatro kendi seyircisini yaratır. Bugün Ortaoyuncular'ın kendi seyircisini yaratamamasının nedeni de zaten politik tiyatronun politikanın siyasetin artık Türklerle çok alakalı olmamasındandır. Dolayısıyla kendi seyircisini yaratacak politik seyirciyi bulamıyor. Ama her tiyatro kendi seyircisini yaratır. DOT'unda o seyirciyi yaratması gerekiyor. Muhsin Ertuğrul. Dormenler, Kenterler, Devekuşu Kabare, Ortaoyuncular hep kendi seyircisini yaratmıştır. Ve bu saydığım özel tiyatrolar hep en azından en azından bir 10 sene çok hitdirler. Yani bunlara zamanında bilet de bulunulamazdı. Yer de bulunulmazdı. Dolayısıyla bu çok önemli bir şey... Çünkü özel tiyatrolar ve ancak özel tiyatrolar Türkiye de maalesef yeni bir şeyler yeni soluklar çıkartabiliyor. Deneme yapabiliyor, deneme tiyatrosu yapabiliyor. Dolayısıyla bunlar çok önemli. Demek isteyeceğim son olarak Ortaoyuncular Türk tiyatrosunda çok önemli kilometre taşlarından bir tanesidir. Bende oradan çıkan ama kendimi yine de piyasa adına yetiştiren oyuncularım.

Ebru-Çok teşekkür ederiz, ağzınıza sağlık.

Rasim- Ben teşekkür ederim.

8. ÖZGEÇMİŞ

1975 yılında doğdu. 1992 yılında Pertevniyal Lise'sinden mezun oldu. 1993 yılında İ.Ü Fen Fakültesi Biyoloji bölümüne girdi, 1998 yılında mezun oldu. İstanbul Üniversitesi'nde eğitimi sürerken İ.Ü. ÖKM Tiyatro Kulübü'nde reji ve oyunculuk yaptı. 1999-2000 sezonunda Ortaoyuncular'da profesyonel oldu. Ortaoyuncular'da 2010 -2011 sezonuna kadar birçok oyunda oynadı ve yönetmen yardımcılığı yaptı. 2004 yılında gidiği Haliç Üniversitesi Konservatuar Tiyatro Bölümünden 2008 yılında mezun oldu. Aynı yıl Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde Tiyatro Yüksek Lisans programına başladı. 2011 yılında Kenter Tiyatrosu'nda çocuk biriminde yönetmen yardımcısı olarak çalıştı. 2012 yılında Kenter Tiyatrosu'nda Ölümüne adlı oyununda rol aldı.