

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

TÜRKİYE' DE HALK TİYATROSU VE ULVİ URAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Çimen AKGÜN**

**Danışmanı
Prof. Alev Meral TOKGÖZ**

İSTANBUL-2019

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

TÜRKİYE' DE HALK TİYATROSU VE ULVİ URAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Çimen AKGÜN**

**Danışmanı
Prof. Alev Meral TOKGÖZ**

İSTANBUL-2019

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

.....TİYATRO.....Sanat Bilim/Anasanaat Dalı.....TİYATRO Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisiGİMEN AKGÜN..... tarafından hazırlanan
“.....TÜRKİYE'DE HALK TİYATROSU VE ULVİ URAZ.....”
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 17/01/2013

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

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Meral Tahsias
Danışman: Prof. Dr. Meral Üniv. Halic ASD/ABD Öğr. Üyesi

M. Rade

Jüri Üyesi: Prof. Saim Akel
.....Halic..... Üniv. Opes ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Saim Akel

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üye. Tolga Akel
.....Opes..... Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi
Opes

Tolga Akel

Jüri Üyesi:
..... Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi:
..... Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

ÖNSÖZ

İlkokul yıllarımda tanıştığım tiyatro sevgisi, üniversite yıllarımda daha profesyonel olarak sahnede bulunmam ve bunu takip eden akademik araştırma arzusu beni bu tez çalışmasını hazırlamaya getiren sebepler oldu. 2012 yılında girdiğim Haliç Üniversitesi Tiyatro bölümü yüksek lisans döneminde konumu belirleyip ilerlememde desteği için teşekkür ettiğim Prof. Dr. Ayşe Ayşın CANDAN hocamın, bendeki akademik çalışma arzusunu görmesi ile aklımdaki konu olan Halk Tiyatrosu kavramını genişleterek Ulvi Uraz ile tanışmamı sağlaması dönüm noktam oldu. Müjdat Gezen, Ali Poyrazoğlu, Metin Akpınar, Zeki Alasya, Kemal Sunal ve Perran Kutman gibi severek izlediğim ve tanıdığım birçok oyuncuyu Türk Tiyatrosuna kazandıran kişinin Ulvi Uraz olduğunu öğrenmem ve böyle bir insanın, tiyatro oyuncusunun, sinema oyuncusunun ve yönetmeninin literatürde hiç araştırılmamış ve üstüne çalışma yapılmamış olması, birkaç tiyatro tarihine ilişkin kitap, makale ve tez çalışmasında ismen zikredilmesi bu çalışmayı kabul etmemdeki etken oldu. Bu çalışmam içerisinde röportaj yaptığım yukarıda da bahsini geçirdiğim değerli oyuncuların bugün halen hayatta olanlar da bana bu konuyu seçtiğim için defalarca teşekkürü dile getirdiler. Bu teşekkürler için bile bu çalışmayı yapmış olmaktan mutluluk duyuyorum.

Başta bu çalışmamı tamamlama noktasında bana bu konuda yardımını ve rehberliğini esirgemeyen kıymetli danışmanım Prof. Alev Meral TOKGÖZ'e, bu konuyu araştırmamda katkı sağlayan ve yol gösteren değerli hocam Prof. Dr. Cevat ÇAPAN'a, röportajları yapma noktasında bağlantılarıma vesile olan meslektaşım ve dönem arkadaşım değerli oyuncu Nedim Saban'a, çalışmayı tamamlama aşamasında

bana desteğini esirgemeyen ve üniversite yıllarımdan beri arkadaşım olan Öğretim Görevlisi Ece ÖZİNAN'a, yine katkısını unutmayacağım Öğretim Görevlisi Emrah KÜREKÇİ' ye, bana inanan ve her zaman her konuda arkamda olan canım babam Mehmet AKGÜN, annem Sevil AKGÜN ve abim Murat AKGÜN' e sonsuz teşekkür ederim.

İstanbul, 2019

Çimen AKGÜN



İÇİNDEKİLER

Sayfa No

RESİMLER LİSTESİ	vi
ÖZET	vii
ABSTRACT	ix
1. GİRİŞ	1
2. HALK TİYATROSU KAVRAMI.....	3
2.1. Diğer Ülkelerden Halk Tiyatrosu Örnekleri ve Tarihsel Gelişimleri.....	5
2.1.1. Fransa Halk Tiyatrosu	5
2.1.1.1. 1595 Öncesi Paris’te Halk Tiyatrosu	5
2.1.1.2. 1595-1629 Yılları Arası Halk Tiyatrosu	6
2.1.1.3. 18. yy. ve Sonrası Fransız Halk Tiyatrosu.....	7
2.1.2. Almanya Halk Tiyatrosu	9
2.1.3. İtalyan Halk Tiyatrosu.....	13
2.1.4. Politik İngiliz Tiyatrosu	16
3. TÜRKİYE’DE HALK TİYATROSU VE GELİŞİMİ.....	19
3.1.1. Cumhuriyet Öncesinde Halk Tiyatrosu.....	19
3.1.2. Cumhuriyet Dönemi Halk Tiyatrosu (1923 ve Sonrası)	25
4. ULVİ URAZ VE SANAT HAYATI.....	30
4.1.1. Ulvi Uraz’ın Tiyatro Hayatı	30
4.1.2. Ulvi Uraz’ın Sinema Hayatı.....	41
5. SONUÇ	49
6. KAYNAKLAR.....	52
7. EKLER	60
8. ÖZGEÇMİŞ	70

RESİMLER LİSTESİ

Resim 4.1: Hababam Sınıfı oyunundan Zeki Alasya'nın yer aldığı bir kare	33
Resim 4.2: 'Hababam Sınıfı' oyununun ilk kadrosunda yer alanlar Metin Akpınar ve Zeki Alasya ile İnek Şaban tipini başarılı bir biçimde yorumlayan Suzan Ustan' dır.	34
Resim 4.3: Hababam Sınıfı oyunundan bir gazete haberi.....	34
Resim 4.4: 'Hababam Sınıfı' 1 oyunundan bir fotoğraf	35
Resim 4.5: Hababam Sınıfı oyununun yeni sahnesindeki duyurusu.....	36
Resim 4.6: 08 Temmuz 1968 'Yalova Kaymakamı' adlı oyunun Hürriyet Gazetesi haberi.....	38
Resim 4.7: Yalova Kaymakamı ve Hababam Sınıfı oyunlarının duyurusu.....	39
Resim 4.8: 'Kartal Tekmesi' adlı oyundan, sırası ile Ulvi Uraz, Perihan, Ali Poyrazoğlu	40
Resim 4.9: 'Yarım Bizimdir' filmi.....	41
Resim 4.10: "Gel Barışalım" filmi 1964 yılı... Panayot Abacı, Neriman Köksal, Ulvi Uraz ve filmin sponsoru Golden çikolatalarının sahibi Savaş Mөлöpusos.....	42
Resim 4.11: Denize İnen Sokak film afişı	42
Resim 4.12: Tenten ve Altın Post filmi- Malik karakterinde Ulvi Uraz.....	43
Resim 4.13: Tenten ve Altın Post Film.....	43
Resim 4.14: Mevlid adlı filmin afişı	44
Resim 4.15: Mevlid adlı filminden kamera görüntü kareleri	44
Resim 4.16: Kâmil Abi filminden bir kare, Ulvi Uraz ve Turgut Özatay.....	45
Resim 4.17: Ulvi Uraz'ın gazetede yer alan ölüm ilanı	45
Resim 4.18: Ulvi Uraz ve eşi Selçuk Uraz.....	46
Resim 4.19: Ulvi Uraz ve eşi Selçuk Uraz.....	46
Resim 4.20: Ulvi Uraz Bekçi Murtaza karakterinde.....	48
Resim 4.21: Ulvi Uraz'ın oyunculuğu ile ilgili gazete haberi	48

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Çimen Akgün
Anasanat Dalı : Tiyatro
Programı : Tiyatro
Tez Danışmanı : Prof. Alev Meral Tokgöz
Tez Türü : Yüksek Lisans - 2019

TÜRKİYE’DE HALK TİYATROSU VE ULVİ URAZ

ÖZET

16 ve 17.yy. başta Fransa olmak üzere Avrupa’nın birçok ülkesinde Halk yani Ulusal Tiyatrolar kurulmaya başlanmıştır. Kendi toplumunun geleneklerini, kültürünü, yazarlarını, dilini ve sorunlarını yansıtan halk tiyatrosu oluşumu Türkiye’de Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet sonrası şeklinde farklılık göstermektedir. Cumhuriyet öncesi kukla, karagöz, ortaoyunu, tuluat, meddah olarak Geleneksel Türk Tiyatrosu başlığı altında toplanmış, Cumhuriyet sonrası dönemde ise şehir tiyatroları, devlet tiyatroları, halk evlerinin tiyatroları ve yakın tarihte özel tiyatrolar bünyesinde şekillenmiştir. İşte bu özel tiyatrolardan biri olan Ulvi Uraz Tiyatrosu sahne üslubu, yerli oyunların yer alması, toplum kültürünü tam olarak yansıtması, sahnede ki yaratılan tiplerin halktan gelen tipler olması neticesi ile bir halk tiyatrosu örneği teşkil etmiştir. Türk tiyatrosuna hem birçok yerli oyun hem de birçok usta oyuncuyu kazandırmıştır. Bunda Ulvi Uraz’ın oyunculğunun ve tiyatroya bakış açısının çok büyük bir payı vardır. Bu çalışmada bazı ülkelerden örneklerle Türkiye’de Halk Tiyatrosu kavramı ve Ulvi Uraz Tiyatrosunun bu bağlamda üstlendiği rol ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halk Tiyatrosu, Ulusal Tiyatro, Ulvi Uraz Tiyatrosu, Türkiye’de Halk Tiyatrosu



GENERAL INFORMATION

Name and Surname : Çimen Akgün
Department : Theatre
Program : Theatre
Thesis Advisor : Prof. Alev Meral Tokgöz
Type and Date of the Thesis : Master Degree - 2019

THE FOLK THEATRE IN TURKEY AND ULVI URAZ

ABSTRACT

In many countries in Europe, especially France, the National Theater has been established between 16th and 17th centuries. Formation the Folk Theatre which reflects the traditions of their society, culture, writers, language and problems has got different forms before the republic and after the republic for Turkey. Pre-Republican puppet, karagöz, ortaoyunu, tuluat, meddah under the title of Traditional Turkish Theater, In the post-Republican period, city theaters, state theaters, the theaters of the public houses and the private theaters in recent history. So one of these private theaters, Ulvi Uraz Theater, was an example of a folk theater with its stage style, the involvement of indigenous games, the full reflection of the society culture, and the types created on the stage. Turkish theater has been won many local plays as well as many master actors by Ulvi Uraz. In this sense, Ulvi Uraz's acting and his perspective on theater have a great share. In this study, with samples from some countries concept of folk theatre and role of theatre of Ulvi Uraz are discussed in Turkey in this context.

Key Words: Folk Theater, National Theater, Theatre of Ulvi Uraz, Folk Thatre in Turkey



1. GİRİŞ

Halk tiyatrosu kavramı tiyatro tarihi içerisinde kendine farklı isimlerle yer bulmuş olup, üzerinde tartışılan bir kavram haline gelmiştir. Kaynağını halktan alan bu tiyatro türü halkı etkileme ve farkındalık yaratma konusunda tarih boyunca öne çıkmıştır. Bu konuda sınıfsal temelli politik tiyatro türünün kurucusu olan Piscator şöyle ifade etmiştir;

...Şu özgürlükten yoksun, bilgisiz çağımız insanına, özgürlüğe ve bilgiye susamışlığıyla ezilmiş ve kahraman insana, şu korkunç ve muhteşem yüzyılımızın hor görülmüş, aldatılmış, yaratıcı, değişebilen ve değiştirebilen insanına nasıl bir tiyatro sunulmalıdır ki, ona dünyasının efendisi olmasında yardımcı olunabilsin? (Piscator, 2012: IX).

İşte bu soru aslında ‘halk tiyatrosu’ kavramını ya da ‘ulusal tiyatro’ kavramını tanımlamaya yarayan bir çıkış olmuştur. Saraylara, Krallara ve yüksek tabakaya sunulan tiyatrolar devri kapanmış, halka dönüş, halka yakınlık, halktan çıkarın halka iadesi başlamıştır. Tiyatro; halk kültüründen beslenerek doğmuştur, diğer sanat dallarında olduğu gibi. Aslında özde yatan mesele, insanlara farkındalık yaratmanın yolu olan tiyatroyu ‘Halk Sahneleri (Volksbühne)’ ne taşımaktır.

Dünyada tiyatronun belli atılımlarına neden olan Rönesans hareketleri, burjuvazinin doğuşu ve bunun etkileri halka tiyatronun inmesinde etkili olmuştur. Özellikle Fransa başta olmak üzere tüm Avrupa ülkelerinde 16. ve 17. yüzyıllarda ‘Ulusal Tiyatrolar’ kurulmaya başlanmıştır. Ulusal Tiyatro bağlamında Türkiye’ de ise; 1960’lar, siyasal, ekonomik, kültürel açılardan önemli bir bilinçlenme aşamasının yaşandığı bir dönemdir. Bu dönem Türk tiyatro edebiyatı açısından parlak bir dönem olmuş ve tiyatroda, işçi ve köylü kesiminin sorunlarına eğilmiştir. Bir yandan, orta sınıftan ailelerin yaşadığı toplumsal ve ekonomik sorunları irdeleyen gerçekçi oyunlar yazılırken, yaşam biçimi ve giyinme tarzı, dil özellikleri açısından köy ve gecekondu ortamı da sahneye taşınmıştır.1970’lerde pek çok topluluk ağırlıkla politik tiyatro üstünde durmuştur. Bu dönemde sık sık yerli ve yabancı siyasal-belgesel oyunlar

sahnelenmiş; bir yandan da gerçekçi köy oyunları, tarihsel oyunlar, geleneksel Türk tiyatrosunun özelliklerine dayalı müzikli oyunlar, kabare oyunları, epik oyunlar yazılmıştır. İspanyol yazar Federico Garcia Lorca “Tiyatro bir ülkenin eğitimi için en yararlı ve en etkin araçlarından biridir; Onun yüceliğini ya da çöküşünü gösteren bir barometredir. Duyarlılığı olan oturmuş bir tiyatro, tragedyadan vodvile değin her dalı ile bir halkın duyarlılığını birkaç yıl içinde değiştirebilir; buna karşılık uçmaya yarayan kanatları at tırnağına dönüşmüş, yani soysuzlaşmış bir tiyatro bütün bir ulusu kabalaştırır ve uyuşturur” (Yüksel,1978:137) diyerek, aslında tiyatronun zaten halktan doğan ve halk için olduğunu vurgulayan ve politik olan açısından da önemini dile getiren yazarlardan olmuştur. Erwin Piscator ve sonrasında Bertold Brecht’in devam ettirdiği politik tiyatro kavramı da, devlet ve halk iletişimde sanat dalları içerisinde en etkili olanın tiyatro olduğunun göstergesidir. Tiyatro zaten politik olandır ve halkındır, halk içindir.

Bu çalışma kapsamında ‘Halk Tiyatrosu’ kavramını diğer ülkelerden örneklerle ve Türkiye’ de ele alarak, bu kavramın derinliği ve önemi vurgulanmaya çalışılmıştır. Ülkeler olarak Fransa, Almanya, İtalya ve İngiltere’de ki halk tiyatrolarının ele alınma sebebi; Türkiye’ de özellikle bu ülkelerden etkilerin görülmüş olmasıdır. Bu noktadan hareketle Türkiye’ de, halk tiyatrosunun öncülerinden biri olan ve Türk tiyatrosuna kazandırdığı usta oyuncularla yine tiyatro üslubu ile öne çıkan Ulvi Uraz bu çalışmanın ikinci kısmında ele alınmıştır. Ulvi Uraz’ın çalışmada ele alınmasının sebepleri yukarıda vurgulanan durumların dışında, kendisine tiyatroya katkıları bilinmesine rağmen literatürde gerekli yerin verilmemesi olmuştur. Çalışmanın amacı günümüz usta tiyatro sanatçıları kazandıran, halk tiyatrosu bakışını genişleten Ulvi Uraz’ın literatür içerisinde hak ettiği değer ve yeri bulmasını sağlamaktır.

2. HALK TİYATROSU KAVRAMI

Halk tiyatrosu kavramı üzerinde çok tartışılan ve farklı bakış açıları ile tanımlanmaya çalışılmış bir kavramdır. Sözlük karşılığını bile ifade ederken bu farklı bakış açıları ve düşünceler karşıya çıkmaktadır. Kavramı tanımlarken bazı tanımlayıcılar seyirciden yola çıkmış, bazıları ise coğrafi alanı ifade etmiş, kimisi politik bir tanımlamaya doğru giderken, kimisi folklorik ve geleneksel yaklaşmış ve sona doğru gelindiğinde halk kavramını bile sınıflandıranlar ve belli bir kesime göre işaretleyenler de olmuştur. Ancak yine de yapılan tüm tanımlamalarda elbette ki ortak noktalar yer almaktadır. Bu ortak noktalar içerisinde farklı terimler de ortaya atılmıştır; “Halk Tiyatrosu, Halkın Tiyatrosu, Halkçı Tiyatro, Halk İçin Tiyatro, Halka Dönük Tiyatro, Kamu Tiyatrosu, Popüler Tiyatro” ki bunların içinde halk kelimesi geçmektedir, bunun dışında “Sınıf Tiyatrosu, Propaganda Tiyatrosu, Toplumcu Tiyatro, İşçi Tiyatrosu, Köylü Tiyatrosu, Politik Tiyatro, Devrimci Tiyatro.” terimleri ile de aynı şekilde eş anlamlı olarak kullanılmıştır.

Aslında yapılacak olan tanım tarihsel perspektifle birlikte biçim ve üslubunu da kapsayan bir tanım olmalıdır. Bu açıdan bir tanım yapılırsa, Halk Tiyatrosu;

İçinden çıktığı grubun ya da toplumun değer yargılarını anlatır; bunu ya duyu ve gelenek aracılığı ile basit bir biçim kullanarak yapar, ya da bunu yaparken dolaylı bir ortam ve teknolojiyle yeni, standartlaştırılmış ve orta karmaşıklıkta üsluplar kullanır; yaratımı ya yeniden üretimi bireysel ya da topluca olabildiği için ücretsiz, ya da düşük bir ücret karşılığı izlenebilir; sanatçıları amatör ya da profesyonel olabilir, ancak kesinlikle topluma yöneliktir (Balay, 1995:12).

Bir başka tanımlama olarak, Steve Tillis ‘Rethinking Folk Drama’ adlı eserinde “uzun bir geçmişe sahip toplumsal bir geleneğe dayanan dramatik performansa halk tiyatrosu olarak tanımlamaktadır ve bu formun başarısını belli bir zamanda, belirli bir seyircisinin oluşmuş olmasına bağlar” (Tillis,1999:65). Bu bağlamda halk tiyatrosu;

Gösterilerinin otoriteye bağlı olmayan; yaşayan bir geleneğe bağlı ve katılımcılar arasında tekrar çeşitliliği ile topluluğa aidiyet duygusu, yaratan ve/veya bunu güçlendiren, seyirci ve oyucunun paylaştığı “miş gibi” eylemi çerçevesinde yer alan, tasarım, müzik, hareket, konuşmayı kullanarak zaman ve mekân ötesinde oluşan estetik performanslar olarak belirtilmektedir (Sağlam,2008:7-20).

Halk tiyatrosu ile ilgili yapılan tanımlarda pek çok dikkat çekici özellikler mevcuttur. Her şeyden önce halk tiyatrosu, toplumsal değer yargılarından, gelenekten beslenmektedir. Halk tiyatrosunun kaynağı, tıpkı tiyatronun kaynağı kadar eskidir;

İ.Ö. yedinci yüzyılda Yunanistan'daki Dor kavimleri arasındaki dramatik etkinliklerle başlayan halk tiyatrosu, yine İ.Ö. beşinci yüzyılda Sicilyalı Epicharmus'la İtalyan topraklarında yeşermiştir. Bu ülkedeki gelişimi ile sırasıyla Phlyakes oyunları, Atellan farsı, Roma mimusu (varlığını ortaçağın sonlarına kadar sürdürür), ortaçağın gezginci soytarı-oyuncuları (ki bunlar da ortaçağın sonlarına doğru yeşermeye başlayan dinsel dramın gelişmesine önemli katkılarda bulunmuşlardır), c o m m e d i a d e l l' a r t e, opera komik, bale komik, fuar ve panayırarda gösterimler yapan, melodram ve vodviller oynayan gezginci tiyatro toplulukları, öykü anlatıcılar ile Dario Fo'ya kadar uzanmıştır (Balay, 1995:13).

Halk tiyatrosunun, toplumsal hayatı aktarma ve toplumu eğitme araçlarından biri olan tiyatro sanatı içerisinde hayata karşı tutumunu ele alacak olursak, yaşama güler yüzle bakan, pozitif yanı ağır basan bir tiyatro türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak Metin Balay'ın (1995:14) ifade ettiği gibi;

...yaşamı düzeltilebilir ya da düzeltilmesi gereken süreç olarak görmez. Gerçi yaşamın içinde kötü, bozuk bazı unsurlar olduğunu görür. Ama bunlardan sadece gülümsemek için bir bahane olarak yararlanır. Yaşam karşısındaki, belki de aşırı bu nesnel tavır, ona kaçınılmaz olarak ahlak-dışı ve dindışı kılar. Onun bu özelliği, tarih boyunca ahlsızlık ya da dinsizlik olarak algılanmıştır. Oysa halk tiyatrosu ahlaklı olmayı savunmadığı gibi ahlsızlığı da savunmaz; dinsel duyguları hedef almadığı gibi, dinsizliği de hedef almaz. Ahlak normları ve dinsel inanışların içindeki paradoksal olanlardan gülmece yaratır.

Halk tiyatrosu bu yaşamsal tutumu ile gülmece ağırlıklı bir üsluba sahiptir. Günlük yaşamdan alınma sahneler ortaya çıkarır ve bu sahneleri daha kaba bir gerçekçilikle sunar. Şüphesiz halk tiyatrosu toplum içerisindeki sosyal ve siyasi hareketlenmelerden de beslenmektedir. Bu nedenle politik niteliğin arttığı sahne üslubunu da kullanmaktadır, yani taşlama şeklinde de sahnelenmiştir. Ancak gülmece ile bunu aktarmaktan vazgeçmez. Halk tiyatrosunda amaç yaşamı düzeltmek değil, yaşamı olduğu gibi göstererek bir yaşam enerjisi üretmektir. Toplumu bilinçlendirme

misyonunu içerisinde gizliden de olsa barındırmaktadır (Akgül, 2011:974-983). Halk tiyatrosunda yer alan rol kişileri klişedir. Yaşamdan alıntılar sahnelendiği için, arabulucular, sarhoşlar, sevgililer, uşak, köle karakterleri, dedikoducu yaşlı kadınlar, palavracı tipler, kambur tip, topal tip, aptal tip, yarım akıllı tip vb. klişe tipler yer almaktadır (Özdemir, 1968:17-18, And,1969:3). Halk tiyatrosunda kullanılan dil de hiç şüphesiz halkın konuştuğu sade ve anlaşılır olan dildir. Oynanan metinlerde gündelik ve rutin olaylar yer almaktadır. Halk tiyatrosunun diğer göze çarpan özelliği gezici tiyatrosu olmasıdır. Halkın rahatlıkla ulaşabileceği bir tiyatrodur. Halk tiyatrosunda her şeyin oyun olduğu açıkça bellidir ve izleyici soyutlamanın içindedir. Dolayısı ile halk tiyatrosunda açık biçim-göstermecî tiyatro anlayışı hakimdir (Tekerek, 2011:119-125).

2.1. Diğer Ülkelerden Halk Tiyatrosu Örnekleri ve Tarihsel Gelişimleri

2.1.1. Fransa Halk Tiyatrosu

Fransa'da halk tiyatrosu gelişimini tarihsel açıdan dönemlere ayırarak ele alınmıştır. Bu dönemler 1595 öncesi, 1595-1629 yılları arası ve son olarak 18. yy ve sonrası şeklindedir. Fransa'da tarihsel olarak ele alınan bu dönemler, sanattaki pek çok gelişme başkent olmasından ötürü Paris şehrinde gerçekleşmesi sebebi ile sanat dallarından biri olan tiyatro üzerindeki etkisi de yine Paris üzerinden incelenmiştir.

2.1.1.1. 1595 Öncesi Paris'te Halk Tiyatrosu

Fransa'da saray gösterilerinin ve neo klasik oyunların güç kazandığı dönem olan 1400 yıllarda halk sahneleri kötü durumdaydılar. 1402'de dini oyunlar yapmak için örgütlenmiş olan Confrérie de la Passion adlı kardeşlik cemiyetinin bunda etkisi büyüktür. Hôpital de la Trinité' deki geniş bir salonda oyunlarını sergileyen bu cemiyet 1539 yılında oradan çıkmaya zorlanınca bu cemiyet Hôtel de Flandres' e yerleşmiş ve 1543 yılında bu bina yıkılınca kadar orada kalmışlardır. Confrérie birçok yer değiştirdikten sonra yeni bir bina inşasına başlamışlardır. Bu bina Roma devrinden beri Avrupa'da inşa edilecek olan ilk halk tiyatrosu binası olacaktır. Burgundy Dükleri' ne ait olan arazinin satın alınması ile bu arazi üzerine inşa edilen

bu tiyatroya Hôtel de Bourgogne adı verilmiştir. Fakat bu dönemde dini oyunların yasaklanması üzerine topluluk bu tarz oyunlarını kaldırarak dünyasal tiyatro yönetimini ve Paris'teki tiyatro yapımlarının tekeline almıştır. Ancak Confrérie nin popülerliği dini oyunlardan uzaklaştıkları için azalmıştır. Tek tük Rönesans tarzı oyunlar, farslar ve din dışı konuların yer aldığı oyunlar sergilemişlerdir. Paris dışında ise daha profesyonel gruplar yetişmiştir. Confrérie'nin tekelinde olmayan yerlerde koşullar tiyatronun gelişmesi açısından daha elverişli olmuştur. 1570'lerde Hôtel de Bourgogne geçici olarak gelenler tarafından kiralanarak kullanılmıştır. Paris' e gelen diğer gezici tiyatrolar bu binada oynamasalar bile Paris' te oynadıkları için Confrérie' ye ücret ödemek zorunda kalıyorlardı. Bu zamana kadar hem halk tiyatroları hem de saray eğlenceleri Katolik ve Protestanların arasındaki iç karışıklıklardan etkilenmiştir. 1590'ların sonuna kadar Fransız tiyatrosu bu karışıklıklardan dolayı neredeyse sona ermiştir (Brockett, 1995:221).

2.1.1.2. 1595-1629 Yılları Arası Halk Tiyatrosu

1595 yılında halk tiyatrosu eski canlılığına kavuşmaya başladığında Fransız oyun yazarlığında henüz bir ilerleme olmamıştır. Neo klasik yazarlar aristokratlar için oyun yazsalar bile çok ilgi çekmiyordu, halk tiyatrosu adına da birkaç öğretici oyun sergilenmişse de yağın ve popüler olan farstı. Farsların çoğu 1571-1588 arasında Paris'te oynanmış olan ve 1599'dan sonra da sürekli karşımıza çıkan Commedia dell'arte topluluklarının etkisi ile doğaçlama olarak oynanmıştır. Confrérie'nin etkisinin azalması ile tiyatro anlamında daha fazla gösteri yer almaya başlamıştır. 17. yüzyıl boyunca Paris dışında çok fazla topluluk bulunmaktadır. 1590-1700 yılları arasında yaklaşık 400 topluluk yer almaktadır. Kralın izni olmadan hiçbir topluluğa Paris'e yerleşme izni 1629 yılına kadar verilmemiştir. 17 yy. başlarından itibaren topluluklar 2-3 yıllık sözleşmelerle çalışmaya başlamışlar, ihtiyaç dâhilinde topluluklar kiralık adam almaya başlamışlardır. 1607 yılında birkaç kadın oyuncu dâhil edilse de komik roller erkeklere oynatılmıştır. Oyunculuk popüler olmaya başlamış ve sosyal-dini damga vurulan oyuncular tiyatrodaki sahne ismi almaya başlamışlardır. Yine de en popüler oyuncular fars türünde oyun oynayanlar olmuştur. 17 yy. ilk yarısında gösteriler haftada iki veya üç kez oynanmıştır, gelecek oyunlarda sahne üzerinden duyurulmuştur. Seyircilerin evlerine karanlık olmadan gitmelerine

dair resmi yönetmelik olduğu için oyunlar karanlık olmadan sahnelenmiş ve bitirilmiştir. Oyun başlama saati belli olmadığı için her oyunda seyirci toplanana ve kalabalık artana kadar bir başlatıcı görevlendirilmektedir. ‘*Prologuist*’ yani giriş yapan anlamında bir kişi bu rolü üstlenip seyirciyi eğlendirmektedir. Tüm sınıflardan oluşan bir seyirci kitlesi bulunmaktadır ve salonlarda çok sık kavgalar olmaktadır. 1629 yılına kadar Fransız Halk tiyatrosu İngiltere ve İtalyan tiyatrosunun çok gerisinde kalmıştır (Brockett, 1995:222-230).

2.1.1.3. 18. yy. ve Sonrası Fransız Halk Tiyatrosu

1629-1660 yılları arasında Paris’ in başlıca Halk Tiyatroları Hôtel de Bourgogne (Burgonya otel binası tiyatro haline dönüşmüştür.) ve Théâtre du Marais’ dir. Théâtre du Marais tenis kortundan dönüştürülen bir tiyatro binasıdır. Bu dönemde dekorda İtalyan tarzı dekorların hâkim olduğu görülmektedir. 1682 de hükümet merkezi yani saray Versay’ a taşınınca İtalyan tarzı daha bir hâkim olmaya başlamış ve Paris sahnelerinde saray etkisi azalarak Fransa Avrupa’nın kültür merkezi olarak yer almaya başlamıştır. Yine bu tarih Molière’nin oyun yazarlığı anlamında karşımıza çıktığı bir dönemdir (Brockett,1995:331-395).

18. yy. hiç şüphesiz Fransa için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Voltaire, Rousseau, Diderot gibi düşünürler toplumun kötü yanlarını ortaya koymuş ve aydınlarla orta tabaka, alt tabakanın öncesinde desteği, sonra öncülüğüyle 1789 Fransız Devrimi gerçekleştirilmiştir. Fransız Devrimi, mutlak monarşilerin yıkılışını getiren bir etki yaydığı gibi, ulusal egemenlik, insan hakları gibi düşüncelerle bütün dünyada etkili olmuştur. Bunun sonucu olarak 18. yy tiyatrosu da kendine özgü bir hal almış ve daha sonra ortaya çıkan Romantizmin getirdiği güçlü tiyatrosuna zemin hazırlamıştır. 18. yy. Avrupası’nda ortaya Burjuva olarak tanımlanan yeni bir tabaka çıkmıştır. Aristokratlar, bu dönemde ellerindeki zenginliğin azalmasıyla ve Burjuvanın giderek zenginleşmesiyle evlilik gibi sözleşmeler yapmak durumunda kalmışlar ve bunun sonucunda da zoraki bir kaynaşma ortaya çıkmıştır. Tiyatro üzerinde bu durum farklı eğilimler doğurmuştur. O dönemde Racin’in ince çizgili tragedyaları Burjuva sınıfına fazla gelmiştir. Burjuvalar daha yumuşak geçişli, daha hareketli tragedyalar istemektedir. Komedyada ise, aristokratların zarif hareketlerini gerektiren sahnelerden rahatsız olunmuştur. Böylece oynanan oyunlar da burjuva ahlak anlayışını yansıtan

aşırı duygulu ve hissiyatı fazla olan, biraz da iç gıcıklayıcı bir görünüşe doğru ilerlemeye başlamıştır (İlbay,2015). Hayatlarını, çalışarak kazandıkları paraya bağlayan devrimci nitelikteki Burjuva seyircisi, güldürürken de, ağlatırken de düşündürülen oyunlar istemiştir. Molière'den sonraysa Fransa'da Marivaux adını duyurmaya başlamıştır. Marivaux, Molière'in izinden gitmekle beraber, karakter derinliklerinde Racine'in tragedyaya yaptığı, ince çizgili yalın derinliği komedyaya getirmiş ve psikolojik komedyanın ilerlemesini sağlamıştır.

Klasik tiyatrodaki oynanan oyunların baş kişisi tüm insanlığı temsil ederken, Romantik tiyatrodaki ise çağdaş toplumun yanlış değerlendirdiği, genellikle yalnız ve anlaşılmamış insan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemden günümüze sadece, oynanmaktan çok okunmak için yazılmış bazı oyunlar kalmıştır. 19. yy. sonlarına doğru ise döneme ilişkin toplumsal sorunların ağırlıklı olarak yer aldığı oyunlar sahnelerde yer almıştır. 1930'larda ve 1940'larda hâkim olmaya başlayan gerçeküstücülük sanatta ve edebiyatta bütün eski kültürü ve toplumsal değerleri yıkmaya yönelik bir akım olmuştur. Gerçeküstücülük akımı, adından da anlaşıldığı üzere akıl ve mantığın tüm denetimlerden kurtularak düşlere ve imgelere ağırlık verilmesi anlamını taşımaktadır. Tiyatro alanında Gerçeküstücü Akım Antonin Artaud'nun Vahşet Tiyatro-su'nda kendini göstermiştir. Bu dönemin önemli tiyatro yazarları Jean Giraudoux ve Jean Coc-teau'dur. 1939'da II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yazarlar yeni bir arayış içine girdiler. Jean-Paul Sartre'in öncülüğünde Varoluşçuluk Akımı doğmuştur. Bu akım ise, varoluşun özden önce geldiğini ve özü sürekli yarattığını ifade etmektedir. Bu dönemde öne çıkan yazarlar Jean Anouilh ve Albert Camus olmuştur. Jean Anouilh çok yönlü bir sanatçıdır ve yirminin üstünde oyuna imzasını atmıştır. Tüm eserlerinde gençlik idealizmi ile deneyimin getirdiği düş kırıklığı çelişkisi ana konu olarak yer almıştır. Oyunları, sahneye şiirin büyüsünü taşımıştır. Albert Camus ise yaşamın taşıdığı anlamı sorgulamış ve tüm denemelerinde özgürlük ve tutkuyu irdelemiştir. II. Dünya Savaşı'nın ardından da varoluşçuluk akımı devam etmiştir. 20. yy. ikinci yarısından sonra da karşımıza Uyumsuzluk Tiyatrosu çıkmıştır (Fransız Edebiyatı Üzerine,2015).

2.1.2. Almanya Halk Tiyatrosu

Almanya’ da 1600’ lü yıllarda hâkim olan Cizvit ve krallık tiyatrolarının karşısında başlangıçta büyük bir gelişme gösteremese de, erken dönem tiyatrolar adı verilen birçoğu İngiliz kökenli olan, profesyonel aktörlerin oluşturduğu tiyatro toplulukları yer almıştır. Bu topluluklar halkın dikkatini çekmek adına pantomim, müzik, dans ve soytarıların bulunduğu komedileri sahnelemişlerdir. Halkın dikkatini rahatça çekmek içinde kasaba meydanlarında, tenis kortlarında, hanlarda, kılıç düellosu yapılan sahalarda hemen bir sahne oluşturarak oyunlarını sahnelemişlerdir. 18. yy. ilk dönemlerinde eğitimsiz seyircinin dikkatini çekmek için hazırlanan repertuvarlara ilişkin sorunlar, varyete oyuncularından daha üstün ama eğitimsiz oyuncuların olması, prova yapmaya ve oyunları özenle kurgulamayı imkânsızlaştıran koşulların bulunması bu tarz toplulukların gelişmesini önlemiştir. Bu noktada Kilise ve aristokrat sınıfı tiyatroyu küçük görmüştür(Brockett,1995:351-356). Alman soylu sınıfı sahnede neoklasik Fransız eserlerini, Fransızca olarak orijinal dili ile seyretme arzuları olduğu için saray tiyatrolarında çoğunlukla Fransız topluluklar yer almıştır. Operalarda ise İtalyanca hâkim olmuştur. Gezici topluluklara gelindiğinde ise komedi ve farsların yanı sıra çeşitli akrobasi gösterilerinin yer aldığı görülmüştür. Bu topluluklarda sergilenen oyunlar entelektüel açıdan zayıf, aydınlanmanın eşliğindeki seyircinin ilgisini çekmekten çok uzaktır. Bu dönemde okullarda yer alan okul tiyatroları niteliğindeki tiyatrolarda ise çoğunlukla ahlaki ve dini değerlerin didaktik olarak sergilendiği öğretici amaç taşıyan oyunlar görülmüştür (Redekop, 2000:75-76).

1700-1766 yılları arasında Alman ulusal tiyatrosunu oluşturma yolundaki ilk hamle Johann Christoph Gottsched’den gelmiştir. Henry B. Garland’a göre Gottsched’in bu hamlesi bir ‘basitlik harikasıdır’. Bunun bu şekilde değerlendirmesinin nedeni Fransız neoklasik eserlerin Almanca’ya çevrilerek, doğrudan Alman kültürüne uyarlanmış olmasıdır (Garland,1962:39). Bu bağlamda oluşturulan Alman ulusal tiyatrosu neoklasik geleneğin sınırlı kalıpları arasına hapsedilmiş, bu alanda bir Fransız hakimiyetinin geçerli kılınması aydınlanma açısından da dönemin politik gündemi ve duruşu ile de bağdaşmamıştır. Fransa, Almanya için aralarında savaşların yaşandığı bir düşman ülkedir. Diğer yandan İngiltere ise Almanca’ya olan yakınlığı gerek politik konjonktür gerekse tiyatro anlayışı olarak Almanya’ya daha yakın durmaktadır. Buna karşın tüm neoklasikçiler gibi Gottsched de Shakespeare hakkında olumsuz fikirlere sahiptir. Gottsched’ e göre

Shakespeare, hiçbir kurala uymadığı için tiyatral anlamda uzak durulması gereken kötü bir örnek oluşturmaktadır.

18. yüzyılın ortalarında giderek güçlenen tüccar sınıfı, kendileri ve aileleri için aydınlanmanın kültürel yönünü kendilerine sunabilecek olan yeni bir sanat ortamının arayışına girmiştir. Bu ortamın temini içinde gerekecek olan tüm finansmanı sağlamaya da hazırdırlar (Meech,2008:66).Gottsched toplumda oluşan bu beklentinin gerisinde kaldığı için Alman ulusal tiyatrosunun kuruluşunda eleştiri çarkının ilk hedeflerinden biri halini almıştır. 1729-1781 yılları arasında Gottsched' a bu eleştiriye getiren, kendisinden yirmi dokuz yaş küçük olan ve aydınlanmanın nabzını elinde tutan Gotthold Ephraim Lessing'dir. Bu ilk eleştiri 1759'da, editörlüğünü Lessing'in yaptığı 17. Literaturbrief'de yayınlanmıştır. Lessing yaptığı bu eleştiri yazısında Gottsched'i adıyla bile anmaz, onu kastederken "*Bibliothek'in yazarı*" ifadesini kullanır. Ayrıca Lessing, Gottsched'in Fransız neoklasikleri yönündeki tercihi ve yaptığı niteliksiz çevirileri ağır bir dille de eleştirmiştir. Lessing'e göre Racine ve Corneille tragedyalari Alman düşünce yapısına uygun değildir, eğer bir oyun yazarını örnek almak gerekirse o kesinlikle Shakespeare olmalıdır. Lessing, Corneille'in mekanik düzenlemelerle uğraşırken Shakespeare'in metinlerin özü ile ilgilendiğini ve Corneille'nin metinlerinde bunun hiçbir zaman yer alamadığını ifade etmiştir. Lessing'e göre Shakespeare Sophocles'den sonraki en etkileyici oyun yazarıdır ve Gottsched, Fransız neoklasik eserleri yerine Shakespeare'in eserlerini Almanca'ya çevirmiş olsaydı, çok küçük değişiklikler ve kültürel uyarlamalar ile Alman halkına daha uygun ve daha doğru olan bir tiyatro sunabileceğini ifade etmiştir. Lessing'in bu eleştirisinde öneri olarak getirdiği kültürel uyarlama ve oyun yapısına yönelik düzenlemeler onun ilk dramaturjik yorumları olarak değerlendirilmiştir (Herzfeld-Sander, 2002:1).

Michael J. Sosulski, Lessing'in 17. Literaturbrief'deki bu eleştirilerini Alman ulusal tiyatrosunu doğru tarafa yönlendirme açısından ilk önemli girişimi olduğunu altını çizmiştir (Sosulski, 2007:44) Lessing'in bu yönelişi, 1727- 1771 yılları arasında Hamburg'da ulusal bir Alman tiyatrosu kurma gayreti içinde olan Friedrich'inkiyle kesişmiş ve fikir birliği kurularak istenilen tiyatronun oluşturulmasında etkili bir girişime dönüşmüştür.

Johann Friedrich Lowen'in Alman Ulusal Tiyatrosunu kurma çabası yalnızca Almanca olarak bir tiyatro yazını oluşturmakla değil, baştan sona her alanda değişim ve gelişimlere ihtiyaç duyulan bir hareket olarak algılanmıştır. 1767'de Hamburg'lu

on iki işadaminin mali desteğiyle kurulan Hamburg Ulusal Tiyatrosu ilk Alman ulusal tiyatrosu olma özelliğini taşır. Amaçları doğrultusunda hem repertuvar hem de bilgi ve deneyim açısından güçlü biri olarak gördükleri Lessing'i kadrolarına dahil etmişlerdir. Lessing, tiyatro ile seyircisi arasında canlı bir iletişim kurulmasını sağlayan eleştiri yazılarını kaleme almıştır. 1 Mayıs 1767'de yazmaya başladığı eleştiri yazılarını Lessing, 1769'un paskalyasına kadar sürdürür. Sonrasında J. H. Cramer, yüzdört adet olan bu eleştiri yazılarını Hamburg Dramaturgisi adı altında iki cilt olarak yayınladı (Luckhurst, 2006:30).

Almanya' da ilk devlet tiyatrosunun kurulması da Hamburg Ulusal Tiyatro Topluluğu' ndan arta kalanlarla olmuştur. 1779 yılında Gotha kraliyet tiyatrosunun kapanması ile halk tiyatrosunun gelişimi bakımından geri kalmış Viyana' da da doğaçlama bazlı oyunların oynanmasını tetiklemiştir. Avusturya' da Burgtheatre' in kurulması ile Alman dilini kullanan topluluklar ortaya çıkmıştır. 1780 yılından sonra Almanca konuşan her bölgede bir devlet tiyatrosu kurulmaya başlanmıştır. 1786' da Berlin' de kurulan devlet tiyatroları içindeki en önemlisidir (Brockett, 1995:511).

Alman tiyatrosunda 19.yy. ve 20.yy birbirini takip eden toplumsal değişimlerin, siyasal çatışmaların ve savaşların etkin olduğu bir dönemdir. 19. yy. da bireysel denemeler yapan sanatçılar katkı sağlamaya başlamışlardır. Bunlardan biri de Richard Wagner (1813-1883) olmuştur. Wagner'ın Ulusallık, Senfonik gelişim ve Tiyatro kavramı üzerinde durmak gerekir.

O dönemde Almanya, İngiltere ve Fransa da olduğu gibi ulusal birlikten yoksundur. 1861' de Garibaldi'nin İtalya birliğini kurmuştur. 1870-1871 yıllarında Fransa' yı yenen Prusya, Alman İmparatorluğu'nu ilan etmiştir. Almanya bu tarihten önce çeşitli düklik ve prensliklere bölünmüş bulunmaktadır. 1767-1768 yıllarında Lessing gerek inceleme, eleştiri yazıları gerekse de oyunları ile Alman tiyatro geleneğini bir birliğe ve bütünlüğe yöneltmiştir. Bütün bu güçlü yazarlara rağmen Ulusal Alman Tiyatrosu ancak yüzyıl sonra gerçekleşebilmiştir. Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft (Geleceğin Sanat Eseri), Oper und Drama (Opera ve Drama), Über die Bestimmung der Oper (Opera Tayini Hakkında) adlı yapıtlarında ulusal sanat kavramının üzerinde durmuştur. Buna göre sanat halktan çıkmalı, halkı yansıtmalıdır; çünkü sanatçı içinde yaşadığı çevrenin aynasıdır. Wagner, kendi halkının düşünce ve duygularına yönelmekle beklenen ulusal Alman geleneğinin kurulacağına inanmıştır. Bunun için Bavyera Kralı II. Ludwig' in yardımı ile Bayreuth' taki tiyatroyu yaptırmıştır. Bayreuth uzun bir süre Alman Ulusal Tiyatro

geleneğinin merkezi olmuştur. Wagner tiyatro kavramını, 1851 yılında yazdığı Oper und Drama başlıklı yazısında açıklamıştır;

Tiyatrodaki eksiklik alman Tiyatrosunun ulusallığıdır. Bunun için de mitologyayı en doğru ve salt biçimde benimsemek gerekir; çünkü mitologya bir halkın özelliklerinden kaynaklanıp akar. Aynı zamanda bir ulusal geleneğin kökeni vardır söylencelerde (Nutku, 2008:15-18).

Wagner'ı başlangıç noktası olarak gören Edward Gordan-Craig (1872-1966) doğalcı tiyatroya karşı çıkmış ve halka yönelmiştir. Ona göre;

Tiyatro halk içindi ve her zamanda halk için olmalıdır. Ozanlar tiyatroyu mutlu azınlığa yöneltmek istediler. Bunlar tiyatroyu halka zor gelecek psikolojik düşüncelere çevirdiler, tiyatroyu anlaşılabilir duruma getirdiler, halkın ötesine götürmeye çalıştılar. Oysa tiyatro seyirciye bir görüntüyü, yaşamın kendini, güzelliğın özünü göstermeli ve anlaşılabilir bir dille konuşmalıdır (Nutku, 2008:15-18).

Alman Tiyatrosu denilince şüphesiz vurgulanması gereken bir noktada politik tiyatro ve Brecht'in epik tiyatrosudur. Erwin Piscator'un politik tiyatrosunda ortaya konan ilkeler, tiyatronun siyasal bir görev üstlenmesi ile başlar ve Marksist felsefenin tarihsel maddecilik ilkesine dayanarak, tiyatronun sınıf mücadelesine bir silah olarak hizmet etmesini, seyirciyi koşullandırmanın etkisinden kurtararak, yaşamın gerçeklerini doğru bir biçimde algılanmasını sağlamayı öngörür. Politik tiyatro, tüm girişimlerim boyunca aldığı biçimiyle ne kişisel bir "buluş" ne de 1918'deki toplumsal gruplaşmaların sonucudur, Doğalcılık ve onunla birlikte yeni bir tiyatro, halk için bir sahne; Volksbühne (Halk Sahnesi) doğmuştur. Bunu Freie Volksbühne (Özgür Halk Sahnesi) ve Neue Freie Volksbühne (Yeni Özgür Halk Sahnesi) 'nin 1920'de birleştirilmesi meydana getirmiştir (Piscator, 2012:32). Piscator'un önünü açtığı ancak Bertolt Brecht in adı ile özdeşleşen epik tiyatro ise tiyatrodaki seyirciyi edilgenlikten çıkarıp, eleştirel izleyici olmalarını sağlamıştır. Sahnede yabancılaştırmalar kullanarak seyircinin soru sormasını sağlamıştır. Seyirciyi daha irdeler noktaya getirmiştir.

Alman Tiyatrosu'nun Nazi döneminde ise duraklamaları ve siyasi alana daha çok yönelmeleri söz konusu olmuştur. Pek çok tiyatro sanatçısı Almanya'yı terk etmiş kalanlar ise tarihsel yapılar sergilemeyi tercih etmişler, çağdaş sahnelerden uzak durmuşlardır (Brockett, 1995:621).

2.1.3. İtalyan Halk Tiyatrosu

İtalyan Halk Tiyatrosu denilince karşımıza tuluat ve doğaçlama tekniğine dayalı 16 yy İtalyan halk tiyatrosu geleneğinin bir biçimi olan Commedia Dell'Arte gelir (Nutku, 1995:73). Kökenini 16 yy ikinci yarısında görülen tek kişilik gösterilerden aldığı söylenmektedir. Atellan farsı (Atella kentindeki güldürü tarzı oyun türü) ile mimus (sözsüz oyun) özellikleri taşıdığı orta çağ jönglörleri (sirk sanatçısı) ile soytarılarının devamı gibi olduğu söylenen Commedia Dell'arte'nin ilk oluşum evresi, Ruzzante ve Calmo gibi oyuncuların, belli bir “*zanni*” tipi (Commedia Dell'arte'ye özgü tiptir) içinde güney İtalya'daki karnaval günlerinde oynadıkları farslar olmuştur (Çalışlar, 1995:126). Doğaçlamaya dayalı olan bu gösterilerin oyuncularını, yazılı metne bağlı olarak oynayan diğer oyuncularından daha farklı bir ustalığa sahiptirler. Commedia Dell'arte'yi en iyi tanımlayan özellik doğaçlamaya dayanmasıdır. O nedenle Commedia Dell'arte oyun biçiminde oyuncular aynı zamanda oyununda yazarı olmuşlardır. Üstelik bu “yazma” işini oyun esnasında doğaçlama şeklinde ortaya koyarak çok yönlü ve canlı bir sanat ortaya koymaktadırlar (Karaboğa ve Özçitak, 1994:227). 16. yüzyılda ortaya çıkarak, 18.yüzyıla kadar Avrupa'nın her yanına İtalyan Halk Tiyatrosu geleneği yayılmıştır. Bu gelenek İtalya dışında en çok “Comedie-Italienne” adıyla Fransa'da yaygınlaşmıştır. İngiltere'de Commedia Dell'Arte öğeleri çeşitli oyun türlerine girmiş ya da yeni oyun türleri yaratmıştır. Profesyonel olmayan yani amatör bazı tiyatro meraklıları tarafından yazılı, maskesiz ve titizlikle hazırlanmış kostümle kapalı sahnelerde oynanan, İtalyan Edebi Tiyatrosu anlamına gelen Commedia Erudita'dan farklı olmasına rağmen, Commedia Dell'Arte'de metin olarak klasik edebiyat kaynakları kullanılmıştır. Bir yere bağlanmamış gezgin oyuncularından, akrobatlardan, sokak çalgıcılarından ve bazen de iyi öğrenim görmüş birkaç serüvenciden oluşan profesyonel toplulukların halkın beğenisini göz önünde tutarak giriştikleri denemelerle, oyunların yerel halk ağızlarıyla oynanması, oyunlarda komik olayların çokluğu, gerçek yada kurmaca ama akılda kolayca kalabilen abartılı ve komik kalıp tipler yaratılması gibi Commedia Dell'Arte'nin belli başlı öğeleri gelişip belirginlik kazanmıştır. Bu da Commedia Dell'Arte'nin itici gücünü ve özelliklerini belirleyen temel öğenin oyuncular olduğu anlamına gelmektedir (Rudlin, 2000:68-120).

Sarayla sınırlı kalan komedyaya ve tragedyalara rağmen bir “halk hareketi” olarak da ifade edilen Commedia Dell'arte, halkın kendi tiyatrosu olarak önem

kazanmaktadır. Ruzzante'nin bir zanni tiplemesi ile başlayan daha sonrasında bütün kent tiplerini içererek gelişen Commedia Dell'arte tiyatrosu tek kişilik gösterilerden topluluklara dönüşmüş ve halk tuluat tiyatrosu biçimini almıştır. Yine Özdemir Nutku bu gelişim sürecini şöyle değerlendirir;

Commedia Dell'arte'nin çok oyunculu birer topluluk gerektirmeden önceki ilk evresi bazı oyuncuların kendilerine bir tip seçerek halkı güldürmesiydi. Bunun ilk örneğini daha önce sözünü ettiğimiz Angelo Beolco verdi. Beolco "Ruzzante" sahne adıyla oynuyordu. Kendine geveze bir Padua'lı köylü tipi seçmişti. Bu tipi işliyor ve bunun üzerine senaryolar yazıyordu. Usta bir oyuncu olan "Ruzzante" kısa bir süre içinde bu tipte halk tarafından tutuldu. Bunun üzerine bu geveze köylü tipinin yanı sıra başka, tiplere de yer vermeye başladı. Onun ölümünden sonra dikkate değer tek oyuncu Andrea Calmo oldu. Calmo, yaşlı ve cimri bir Venedikli zengini kendisine tip olarak seçmişti. Onun bu tipini daha sonra Commedia Dell'arte'deki Pantalone'de bulacağız. Böylece yavaş yavaş halk tuluat toplulukları doğmaya başladı. Bu topluluklar 1950 yılından sonra kendilerine özgü bir teknikle belirli bir yol izlemeye başladılar (Cinsli, 2015:317).

Metine dayalı olmayan ve doğaçlama üzerine kurulu Commedia Dell'arte'de oyunun vazgeçilmezi ve diğer tiyatro biçimlerinden onu özgün kılan şey oyun karakterleridir. Commedia Dell'arte oyuncuları bu karakterlerden kendisine en uygun olanını seçer ve bu karakter üzerinde ustalaşarak her gösteride aynı karakteri canlandırarak çalışmalarını sürdürürler. Commedia Dell'arte de oynayan oyuncu canlandıracağı karakterin sahip olduğu tüm özellikleri kendi içerisinde geliştirmek ve içselleştirmek zorundadır. Örneğin; Arlecchino'yu oynayacak olan oyuncu esnek, dinamik ve güçlü bir vücuda sahip olmalı, sahnede farklı akrobasi hareketlerini yapabilmeli ya da âşık rollerini canlandıran oyuncu İtalyancayı güzel ve ahenkli bir biçimde konuşabilmelidir (Karaboğa ve Özçıtak, 1994: 228). İlk Commedia Dell'Arte topluluklarının en ünlüsü, Francesco Andreini'yle karısı Isabella yönetimindeki "Gelosi Kumpanyası" dır. Ünlü Arlecchino Tristano Martinelli'nin yer aldığı Desiosi Kumpanyası Comici Confidenti ve Drusiano Martinelli ile karısının yönetimindeki Uniti Kumpanyası aynı dönemde yer alan başka topluluklardır. İkinci bir Comici Confidenti topluluğunu da Flaminio Scala yönetmiştir. Daha sonra ortaya çıkan topluluklar arasında Accesi Kumpanyası ile en büyük Commedia Dell'Arte oyuncularından biri olan Giambattista Andreini'nin de yer aldığı Fedelli Kumpanyası o dönem içindeki önemli olan topluluklardır. Fransa'da Comedie-Italienne diye adlandırılan İtalyan toplulukları 1697'ye dek faaliyetlerini sürdürmüşlerdir (Rudlin, 2000:140-170). Halk tiyatrosu ya da Commedia Dell'Arte, yaşamı gülerken algılayan

ve hayatın içindeki sorunları düzeltmek gibi bir amaç edinmeden din-dışı ve ahlak-dışı olayları sergileyen özgürlükçü bir tiyatrodur. Amaç hayatı olduğu gibi göstererek bir yaşam enerjisi üretmektir. Tarihsel olarak Commedia Dell'Arte1775' lere kadar devam etmiştir.

İtalya'nın 19 yy. sonunda tiyatroya katkısı az olmuştur. Çoğunlukla diğer ülkelere yerleşmiş olan geleneği takip etmeye başlar. 1875-1915 yılları arasında İtalya yenilikçi bir tutum sergilemek ya da edinmek yerine rekabetçi bir bakışla ilerleme göstermiştir. Bu bağlamda yaratıcılığını daha çok operada çıkarmıştır. Dram sanatında ise gerçekçilik olgusunu ortaya koymuştur. 1915-1930 yılları arasında İtalya' da geçmişi reddetme ve insanlığı değiştirme anlamına gelen Fütürizm akımı hâkim olmuştur. 1930' dan sonra Fütürizm akımına ilgi azalmıştır. Ancak 1950' lerde yeniden gündeme gelen yeniliklere öncülük etmiştir. Bu yenilikler; Tiyatro sadece müze gibi izlenen bir atmosferden arınmalıdır, oyuncu seyircilerle yüz yüze gelmeli ve onlarla kaynaşmalıdır, modern teknoloji kullanılmalıdır, eş zamanlılık ve çoklu odak kullanılmalı ve sanatlar arası engeller yıkılmalıdır. 1940-1968 yılları arasında turne toplulukları egemen olmuştur. 1947' de Milano'da Milano Belediyesi'nin kira almamakla beraber ayrıca ilk devlet yardımı alan ve Giorgio Strehler tarafından Piccolo Teatro adında bir topluluk kurulmuştur. Bu topluluk ağırlıklı olarak Brechtçi bir teknik kullanmıştır. 1968' den sonra Giorgio Strehler İtalya Tiyatrosu Piccola Teatro'nun ulusal tiyatro olarak anılmamasından dolayı bu tiyatronun yönetiminden ayrılmış ve 1972' de yeniden göreve gelerek Theatre de 1 Europe'nun yönetmeni olmuştur. 1950'lerde ise karşımıza yenilikçi bir yönetmen Dario Fo, orta sınıf izleyiciye ulaşma amacı ile, çıkmıştır. 1960' larda Fo, proletarya devriminin savunuculuğuna soyunmuş ve sosyalizm düşmanlarıyla alay eden oyunlarla işçi sınıfından izleyiciler arayışına girmiştir. Ev kadınlarının sorunları, politik isyanların ve çöküntülerin olduğu oyunları rağbet görmeye başlamıştır. Çoğunlukla dev kuklaların ve halk eğlencesinden alınmış pratik oyunların kullanıldığı tüm yapımları alaycı ve teatral bir imgesellik içindedir. Topluluğu ile fabrikalarda, okullarda, açık alanlarda ve seyircinin toplanabileceği yerlerde oyunlar oynamıştır. Uluslararası kabul görmüş bir İtalyan yazar olmuştur (Brockett, 1995:521).

2.1.4. Politik İngiliz Tiyatrosu

İtalyan Rönesans'ının etkisi İngiltere'de daha geç ve daha zayıf hissedilmiştir. Bu yüzden, Elizabeth dönemi (1558-1603) yalnızca tiyatrodaki değil, genel olarak edebiyatta da özgün İngiliz geleneğinin kurulduğu yıllar olmuştur. Aslında bu dönemde İngiliz tiyatrosu karşıt etkilere de açık durumdadır. Bir yandan Protestan kilisesinin nüfuzunu kırmak için Corpus Christi Yortusu'nu kutlamak yasaklanmış, bu da gizem ve ibret oyunlarının gerilemesine yol açmıştır. Öte yandan, saray tiyatroyu İngiliz ulusal kimliğini pekiştirmek için kullanmak istemiştir. Bütün bunlara karşı, Avrupa'daki düşünsel, ahlaki ve dinsel çatışmaların özgürleştirici etkisi de 16. yüzyılın sonuna doğru şiddetlenmiş ve bunun sonucunda tiyatro da bu gerilimli, yeniliklere açık ruh halini yansıtmaya başlamıştır. İngiliz tiyatrosu, kendi özgün ortaçağ geleneğinden aldığı mirası kara Avrupa'sının daha incelenmiş buluşlarıyla kaynaştırarak, saray tiyatrosunun sınırlarını aşan, toplumun her kesimine seslenebilen bir sanat türü yaratmıştır.

Marlovu'nun, Shakespeare'in, Beaumont ve Fletcher'in oyunlarını herkes izleyebilir konumdaydı. İngiltere'de de ilk tiyatrolar, 1576'dan başlayarak Elizabeth döneminde kurulmuştur. Bu ilk tiyatrolar, daha önce oyunların sahnelendiği han avlularının biraz daha geliştirilmiş biçimidir. Seyirciler, üstü açık bir yapı içinde, yükseltilmiş bir tahta platformdan oluşan sahnenin üç yanında bulunan sıralarda oturmaktadırlar. İzleyicilerle oyuncular arasındaki alış veriş, İtalyan tiyatrosundan daha fazla olmuştur. Buna karşılık biletler de daha ucuzdur. 1590'larda her tiyatro soylu bir kişinin desteğiyle işletilmiştir. İtalyan tiyatrosundan bir farkı da, kadın oyuncuların olmamasıdır. Kadın rollerini çoğu zaman erkek oyuncular üstlenmişlerdir. Elizabeth'ten sonra gelen James döneminde (1603-1625), tiyatro içerik olarak klasikçiliğe daha çok yaklaşırken, konu zenginliğini ve ufuk genişliğini de yitirmeye başlamıştır. Bu dönemde, Ben Jonson, John Ford, John Webster ve John Lyly gibi yazarlar zaman, mekan ve eylem birliği kurallarına önem verirken, trajedi ve komediyi de birbirinden daha kesin çizgilerle ayırmışlardır. 17. yüzyılın ortalarına doğru İngiliz tiyatrosu, maske ve dekor gibi görsel öğelere daha çok yer vermeye başlamıştır. 1642'deki burjuva devriminden sonra tiyatrolar kapatılmış ve sahne sanatı çok uzun bir süre eski canlılığına kavuşamamıştır.

16. yüzyıl İngiltere'sinde tiyatro toplumsal ve eğitsel bir araç olarak kabul edilmiştir. Profesyonel oyunculara zaman zaman okullarda da iş çıkmış; role uygun

öğrencileri seçmede öğretmenler onlardan yararlanmıştı. O kadar ki, 16. yüzyılın sonlarına kadar İngiliz tiyatrosunun geleceği amatörlerin mi yoksa profesyonellerin elinde mi, bu tartışılmıştır. Bu topluluğun içinde o dönemin ünlü oyuncusu James Burbage bulunmaktadır. Asıl mesleği doğramacılıktır, ama bu işi bırakıp profesyonel bir oyuncu olmuştur. İngiliz oyunculuk tarihinde ilk önemli gelişme 1574 yılında, Kraliçe Elizabeth Şehir Meclisi'ne, özellikle Püritenlere kulaklarını tıkayarak "Leicester Dükü'nün Adamları"na tragedya, komedyalar, interlude'lar (ara oyun) ve oyunlar oynamak üzere izin vermesidir. Bu izin Londra için geçerlidir. 1576, ikinci önemli tarihtir. James Burbage kayınbabasından 600 sterlin borç para alarak Londra kenti sınırları dışındaki bir arazide ahşap bir tiyatro yapmıştır. İyi bir doğramacı olduğu içinde tiyatro yapımında bizzat çalışmıştır. Püritenlerin nefesi, hızla gelişen profesyonellerin ensesindedir. Oyuncuların günahkâr olduklarını yayararak onları engellemeye çalışmışlardır. Püritenlere göre oyunculuk yalan üzerine kuruludur ve oyuncular "gereksiz kişiler"dir. İngiliz oyunculuk tarihinde üçüncü önemli tarih, Saray'ın Şehir Meclisi'nin karşısına çıkmasıdır. Kraliçe'nin hizmetinde çalışmak üzere, "Kraliçe'nin Adamları" topluluğu 1583'te resmen kurulmuştur. Bu topluluk, kraliçe tarafından korunduğu için gelişme göstermiştir. Dördüncü önemli tarih 1584'tür. Şehir Meclisi son bir deneme daha yapmış ve kış aylarında Londra içinde hiçbir tiyatrosunun çalışamayacağını ilan etmiştir. Ama bu denemede hiçbir işe yaramamıştır. Güçlü bir hükümdar olan Kraliçe Elizabeth'in sarayı buna karşı çıkmış ve oyuncuları desteklemiştir. 1591-1592 döneminde, Richard Burbage yeni profesyonel oyuncular toplayarak "Lord Pembroke'un Adamları"ni kurmuş ve o sırada dışarıdan ücretle çalışan genç bir oyuncunun, William Shakespeare'in (1564-1616) Kral IV. Henry'sinin 2. ve 3. bölümlerini oynamaya başlamıştır. Gösteri o kadar başarılı olmuştur ki, rakip topluluktaki Alleyn ile Henslowe, bu birden parlayan yazardan yeni oyunlar istemişlerdir. 1597 yılı İngiliz oyunculuğu açısından beşinci önemli tarihtir. Şehir Meclisi'nin kışkırtmasıyla, yönetmeliklere uyulmadığı gerekçesiyle Sansür Kurulu tiyatroların denetimini eline almış ve yalnızca iki topluluğa izin vermiştir. Bunlar, "Admiral'ın Adamları" ile "Lord Chamberlian'in Adamları"ydı. Böylece, bu iki topluluk artık herkesçe ve resmen tanınmış olur. 1599 yılında, Richard Burbage'nin kardeşi Curtbert Burbage yeni bir tiyatro inşa ettirmiştir. Bu ünlü "The Globe" tiyatrosudur. Tiyatro binalarının artmasının yanında, profesyonel oyuncuların iyileri de topluluğun kazancına ortak olmuştur. 17. yüzyılda Avrupa'nın başka ülkelerinde de ulusal tiyatrolar kurulmuştur. Ama bunların çoğu, sınırlı bir

izleyici kesimine seslenebilen saray tiyatroları olarak kalmıştır. Opera ve balede gene aynı dönemde, soylu sınıfın seyirlik sanatları olarak gelişmiştir. 17. yüzyılın ikinci yarısında, İngiliz Restorasyon dönemi (1660-1685) tiyatrosu Elizabeth dönemine geri dönmek istediye de, İngiliz aristokrasisinin soğuk mizah anlayışını yansıtan bir töre komedisinden öteye gidememiştir. Restorasyon tiyatrosunun en başarılı örneği sayılan William Congreve'in The Way of the World'ü (Dünyanın Hali) bile günümüzde sahnelenmektedir (Brockett,1995:181-186,596-554).



3. TÜRKİYE’DE HALK TİYATROSU VE GELİŞİMİ

Diğer ülkelerde de olduğu üzere tarihsel olaylar toplum üzerinde etki etmesi sebebi ile sanat üzerinde de değişimler getirmiştir. Türkiye açısından toplumsal yapıyı en çok etkileyen tarihsel olay şüphesiz rejim değişikliğini getiren Cumhuriyet olmuştur. Dolayısı ile Türkiye’ de halk tiyatrosu iki döneme ayrılarak incelenmiştir. Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet dönemi (1923 ve sonrası) şeklinde ele alınmıştır.

3.1.1. Cumhuriyet Öncesinde Halk Tiyatrosu

Tanzimat’la Batı tiyatrosunu benimsemeden önce çevre bakımından birbirinden farklı iki gelenek göze çarpar; birincisi “Köylü Tiyatrosu Geleneği”, diğeri ise “Halk Tiyatrosu Geleneği”. Köylü tiyatrosu günümüze kadar toprağına bağılı olarak yaşayan köylünün yaşam biriktirmeleri ile eklenerek devam etmiştir. Zaman içerisinde seyirlik bu oyunlar biçim ve öz bakımından bazı değişikliklere uğramıştır. Halk tiyatrosu ise değişik bir çevrenin malıdır; kentlerde daha doğrusu başkentte oluşmuş bir tiyatrodur. Türkiye’nin başka yerlerinde de görülmekle birlikte karagöz, ortaoyunu gibi geleneksel halk tiyatrosu türleri İstanbul’ un malı olmuştur. Sanatçıları halk adamları olduğu gibi seyircilerinin büyük kesimi de halktandır. En önemli türleri kukla, karagöz ve ortaoyunudur. Daha sonra batı tiyatrosu ile birleşerek Tuluat tiyatrosu oluşmuştur. Geleneksel tiyatro başlığı altında hem köylü tiyatrosu, hem de halk tiyatrosu geleneği anlaşılmalıdır. Batı tiyatrosundan farklı yanları; sahnesiz ve yazılı metni olmayan oyunlar olmasıdır. Güldürü ögesi asaldır ve açık biçim, göstermecî, soyutlaştırmanın olduğu, şarkılı, danslı oyunlardır. Köylü tiyatrosu geleneği neredeyse insanlık tarihi kadar eskidir (And, 2004:40-45).

Köy seyirlik tiyatro oyunları ritüel kökenli olanlar ve eğlence amaçlı olan seyirlik oyunlar şeklinde iki başlık altında ele alınmalıdır. Doğa olaylarının değişkenliği ilkel insanları direkt olarak etkilemiş, her sene doğada ortaya çıkan bu büyük değişiklikler, insanları bunlar üzerinde düşünmeye itmiştir. İkel insanlar

meydana gelen bu doğadaki değişiklikleri büyü yoluyla etkileyebileceğine inanmış, güneşi doğurmak, yağmuru yağdırmak, meyveleri oldurmak, hayvanları çoğaltmak ve baharı getirmek için büyü törenleri yapmışlardır. Bu törenlerde Tanrının ölmesi ve dirilmesi olayı canlandırılmıştır. Baharın başlaması ile gün dönümlerinde yapılan ölme ve dirilme olayını canlandıran bu törenlerin amacı üstün olan büyük güçleri etkilemek, doğadaki bu değişimi hızlandırmaktır. İlkel insan ya da ilkel topluluklar, yaşamlarını daha iyi sürdürebilmek ve karşılaştıkları güçlüklerle mücadele edip onları yenmek için büyü törenleri gibi çeşitli yollara başvurmuşlardır (And, 1975:4-10). Köy seyirlik oyunları üreme, hasat, doğanın canlanması ve ölümü gibi konulara dayanması dolayısıyla yılın belli dönemlerinde oynanan oyunlar olarak karşıya çıkarlar. Bu oyunlar belirli bir döneme yani takvime göre ortaya çıkan “Doğanın Canlanması İçin Oynanan Oyunlar”, “Hasat Sonu Oynanan Oyunlar”, “Hayvanların Üremesi İçin Oynanan Oyunlar” şeklinde sıralanabilir. Ritüel kökenli seyirlik oyunlarda tarihsel gelişim açısından eğlence amaçlı seyirlik oyunlarla aynı şekilde ilerlemişlerdir. Ancak zaman içerisinde ritüel törenlere dayanan seyirlik oyunlar toplumsal konuları işleyen oyunlar haline dönüşmeye başlamış ve hem eğitici hem de eğlendirici özellikleri bir arada taşımaya başlamıştır. İnsan doğaya egemen olmaya başladıkça büyü yapmaya da eskisi kadar ihtiyaç duymayarak ritüel oyunlarının işlevi azalmış ve bu oyunlara zamanla komik öğeler eklenmeye başlanmıştır. Ayrıca oynama zamanları da değişmiş düğünlerde, bayramlarda, özel günlerde sadece eğlence için oynanmıştır. Bu durum elbette ki toplumun sosyal, ekonomik ve kültürel değişimlerinin de bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Günümüzdeki eğlence amaçlı oynanan oyunlar, ritüelistik oyunların yok olmadan önceki son biçimleridir (Artun, 1993:11, And, 1985:42).

Halk tiyatrosu, şehirlerde okumuş ve aydın olan entelektüel kesimin dışında kalan halk tabakasının geliştirdiği ve devam ettirdiği bir gelenektir. Halk tiyatrosunu köylü tiyatrosundan farklı kılan en önemli özellik, ritüellere dayanmaması ve sahneleyen oyuncuların belli bir seviyede eğitimden geçmiş olan profesyonel sanatçılar olmasıdır. Saray ve çevresindeki tiyatro anlayışı üstünde de bu gelenek etkisini göstermiştir. Dramatik nitelikteki köy seyirlik oyunları, karagöz, ortaoyunu, meddah ve kukla türleri geleneksel Türk tiyatrosu kapsamında ele alınır. Batıdaki modern tiyatro olarak ifade edilen tarz ile ortaoyununun kaynaşması neticesinde ortaya çıkan ve geleneksel öğeleri daha ağır basan bir tür olan tuluatı da geleneksel Türk tiyatrosu içinde düşünmek gerekir. Ayrıca tam anlamı ile dramatik nitelik içerisinde değerlendirilmese de dramatik oyunlar içinde yer verilen ve gösterilerinde az çok

canlandırmaya dayanan çengilik, köçeklik, hokkabazlık gibi sanatlar da geleneksel Türk tiyatrosunun çerçevesindedir (Akı, 1989). Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu aynı ortamın türleridir. Ortaoyunu, tipler, konu ve oyun tekniği açısından yani iç yapısı gereği benzerlikler taşıdığı için Karagöz'ün sahneye inmiş şekli olarak tanımlanmıştır (Artun, 2004:197-201). Arapça kökenli meddah kelimesinin (medh kökünden türetilmiş) anlamı çok öven, fazla methedendir. Seyirlik sanatlar açısından ele alınırsa seyirci karşısında hikâye anlatıcısı olarak bulunan ve anlattığı hikâyeleri canlandıran kişi anlamındadır. Meddahlığın bir tarafı hikâyecilik ve diğer tarafı seyirlik sanat olmak üzere iki yönü söz konusudur;

Meddah, kahvehanelerde hünelerini göstereceği zaman dinleyicilerden daha yüksekçe bir sekiye konulmuş olan iskemleye oturur, elinde bir baston, omuzunda büyükçe bir mendil tutardı. Mendili türlü ses ve şive taklitleri yaparken ağzını, burnunu kapatmak için, bastonu da çeşitli gürültüler çıkarmak için kullanırdı. Hikâyesinin üslubu da taklitli bir anlatıya uygulanmıştı. Karşılıklı konuşmalarda roman, hikâye, masal türlerinde ve genel olarak kitaba geçmiş anlatı üslubunda olduğu gibi 'dedi', 'cevap verdi' şeklinde, söylenenleri anlatıcının aktarması tekniği yerine, anlatıcının aracılığı olmadan aktarılan, yani 'dedi', 'cevap verdi' araçlarına başvurulmadan, sadece seslerin, şivelerin değişmesiyle, konuşanların kişiliğini belirten söyleşme tekniğini kullanırdı ki bu, doğrudan doğruya tiyatro metinlerinin yazıya geçtiği zaman aldığı biçimdir (Boratav,1988:185).

Pertev Naili Boratav'ın meddahı "seyirlik halk oyunlarının ortak öğelerinden bir bölümünü hikâyecilik hüneline katan ve böylece hikâye anlatmasına tek ve canlı aktörlü bir oyunun niteliklerini kazandırma çabasındaki sanatçı"(Boratav, 1988:185-186) biçiminde tanımasına karşılık Niyazi Akı, meddahlığın hikâyecilik ve seyirlik sanat ikilemine şöyle bir yorum getirir;

Meddaha tek aktörlü piyes adından çok konuşan öykü adı yakışır; çünkü etrafındakilerin ilgisini çekmek için çeşitli taklitlere başvursa da meddahın dinleyicisi var, fakat seyircisi yoktur. Bir bakıma meddahın da seyircisi vardır, denilebilir, lakin burada seyredilen kişiler meddahın anlattığı kişiler değil, meddahın kendisidir, yani öykünün içindeki kişi değil dışarıdan bir kişidir. Zaten meddah, taklit gücü ile anlattığı öykünün kahramanlarını adeta silen bir sanatçıdır, bunun içindir ki canlandırmaya çalıştığı kişiye değil, meddahın kendisine gülünür (Akı,1989:10).

Adını oyunun kahramanlarından biri olan Karagöz'den alan ve Türk gölge oyunu olarak adlandırılan Karagöz'ün kökeni ile ilgili olarak farklı görüşler ortaya atılmıştır. Bu gölge oyununun Asya kökenli olduğu tahmin edilmektedir. Hangi

dönemde Anadolu'ya girdiği ve oyunun başkişileri Karagöz ile Hacivat'ın gerçekten de var olup olmadıkları konusunda da çeşitli düşünceler söz konusudur. Farklı düşüncelerin olması ve bu belirsizliklerin sebeplerinden halk arasında yaygınlaşan gerçekliği kanıtlanamayan rivayetler, diğeri Evliya Çelebi'nin aktardığı bilgiler, son olarak eski kaynaklarda geçen "kogurcak, kavurcak, kabarcuk" kelimeleri ile ilgili farklı yorumlardır. Evliya Çelebi'ye göre Türk gölge oyunundaki Karagöz ile Hacivat, Anadolu Selçuklu Hükümdarı Alaaddin Keykubad döneminde yaşamış, gerçekten de var olan insanlardır. Karagöz ile Hacivat' ın karşılıklı münakaşaları ve tartışmaları hayal perdesine konu olmuştur. Diğer taraftan karagözcüler ve halk tarafından doğruluğuna inanılan söylentiye göre gölge oyunu ilk kez Bursa'da ortaya çıkmıştır. Karagöz ile Hacivat, Sultan Orhan döneminde Bursa'da bir cami yapımında işçi olarak çalışmışlardır. İkisi arasında her gün devam eden münakaşalar, şakalaşmalar diğer işçileri işlerinden alıkoyduğu için Hacivat ve Karagöz Sultan Orhan tarafından öldürülmüşlerdir. Bu olay nedeni ile belli bir müddet sonra vicdan acısı çekmeye başlayan padişahın bu durumdan kurtarmak isteyen Şeyh Küşteri, beyaz bir perde ardından Hacivat'la Karagöz'ün deriden yapılmış tasvirlerini oynatarak, onların şakalarını tekrarlayarak padişahı avutmuştur. Söylentilere göre oyunun kurucusu olarak İran'ın Küşter kasabasından Şeyh Küşteri'yi gelmiştir. Geleneksel açıdan Şeyh Küşteri, Karagözcülerin piri sayılmakta, Karagöz perdesine de "Küşteri meydanı" denilmektedir (Kudret, 1994:94-98). Türkiye'de gölge oyunu özellikle XVII. yüzyıldan sonra yaygın bir hal almış, şehzadelerin doğumu, sünnet olması ya da evlenmesi nedeni ile düzenlenen genel şenliklerde, ayrıca Ramazan aylarında kahvehanelerde ve konaklarda oynatılmıştır. 19.yüzyılda ise kısaca "hayal oyunu" diye anılmaya başlanmış, sergileyenlere de "hayali" denilmiştir. 20. yüzyılın başlarında ise gölge oyunu tamamen ortadan kalkma eğilimine girmiştir. 1885 yılında Macar Türkoloğu İgnacz Kunos, İstanbul'dan edindiği izlenimler doğrultusunda derlediği birkaç karagöz oyununu yayımlar. 1924 senesinde tekrar gelir ve bu dönemde İstanbul'daki karagözle ilgili fikirlerini şöyle ifade eder:

Bu sene İstanbul'da bulunduğum vakit karagöz oyunlarını her ne kadar arayıp taradımsa da hiçbirini bulamadım. Karagöz'ün yerini sinemalar, bir de Fransız komedileri aldı. Hamdolsun ki kırk yıl önceki zamanlarda bu oyunları toplayıp kaybolmak tehlikesinden kurtarabildim (Kunos, 1978:67).

Çevresi seyircilerle dolu olan meydanda belli bir konu çerçevesinde, hiçbir yazılı metne dayanmadan, canlı oyuncularla oynanan ve doğaçlamaya dayanan bir oyun olan ortaoyunu; merkezde yer alan bir olayın etrafında örölmüş, çalgı, şarkı, dans, yanılısama ve konuşmalardan ibarettir. Ortaoyununun nerden geldiğı ve ismi ile ilgili değışik görüşler vardır. Bunlardan en kabul göreni oyunun ortada, halkın arasında oynanmasından ötürü bu tabiri almış olmasıdır. Bununla birlikte sadece yer bakımından değıl, oynandığı zaman bakımından da bu adın verilmiş olabileceğı, diğer gösterilerin arasına konulmuş oyun anlamına geldiğı de iddia edilmektedir. Bazı kaynaklara göre ortaoyununun Comedia dell 'arte'ye benzerliğinden yola çıkarak İtalya'dan Venedik ve Cenevizliler yoluyla geldiğı, Türkiye'de buna Arte oyunu denildiğı ve zaman içerisinde ortaoyununa dönüştüğünü öne sürölmektedir. Bununla birlikte XV. ve XVI. yüzyıllar içerisinde Portekiz ve İspanya'dan gelen Yahudilerin İstanbul'da 'auto' ismi ile sahneye koydukları oyunları kaynak gösterenlerin yanı sıra diğer taraftan ortaoyunuyla yeniçeri ortalarında oyunun sergilenmesi manasında bir kullanım olduğunu düşöünen araştırmacılar da söz konusudur. Araştırmacıların çoğı ortaoyununun XIX. yüzyılda ortaya çıktığını belirtmişlerdir. Buna karşın benzer özellikteki oyunlar XVI. ve XVII. yüzyıllarda kol oyunu, meydan oyunu, taklit oyunu vb. isimlerle sergilenmektedir. Ortaoyunu, bahsi geçen bu benzer oyunlara XIX. yüzyılda net ve son biçimini aldıktan sonra verilen isim olmuştur. Karagöz ile ortaoyunu tipleri, oynanış şekli ve konuları ve açısından oldukça benzerlik göstermektedir. Ortaoyununda, gölge oyunundaki Karagöz ve Hacıvat'a benzer tarzda Kavuklu ve Pişekâr yer almaya başlamıştır (And, 1985:182-189). Ortaoyunu, meydan veya planga olarak adlandırılan alanlarda oynanır. Erkeklerin oyunu izlediğı alana mevki, kadınların izlediğı alana ise kafes adı verilmektedir. Oyunda yer alan dekorlar ev, dükkân gibi benzeri yerleri temsil eden çift katlı iki kafes paravandır. Ortaoyununun en önemli unsurlarından biri "şakşak" adı verilen ve Pişekâr'ın elinde tuttuğı iki dilimli, birbirine çarpıldığında ses çıkaran nesnedir. Karagöz'de var olan argo ortaoyununun da da kendine has şekilde karşımıza çıkar. Ortaoyunu, çoğunlukla İstanbul ve çevresin yerlerde sergilenen bir oyun türü olmuştur. Yazın açık alanlarda, kışın kiraathane ve hanlarda oynanmıştır. O dönemlerde İstanbul'da çok sayıda ortaoyunu kolu oluşmuştur. Ortaoyununu halkın çok fazla tercih ettiğı bir oyun olmuştur. Bunun ardında yatan sebep şüphesiz meydanlarda oynanması gerektiğı için

özellikle yaz aylarında geniş açık alanlarda oynanmasıdır (Kudret, 1994:98-108, Düzgün,2016:487-496).

Doğaçlama ya da oyun ortaya koyma anlamına gelen Tuluat, geleneksel Türk tiyatrosunun tüm dallarında yer almakla birlikte, başlı başına da bir tür olarak sahnede sergilenen bir oyundur. Duruma göre Tuluat adlı bu oyun bazen ortaoyunu, Avrupa tarzı tiyatrodan bir şeyler almış, bazen de bu tiyatro türü ortaoyununun halk tarafından beğenilen yanlarından ve konularından faydalanarak seyircisine kendini sevdirmeye çalışmıştır. Bu nedenle Kavuklu Hamdi, Kel Hasan, Naşit gibi sanatçılar hem tuluat aktörüdür hem de ortaoyunu sanatçısıdır. Bu durum tuluat ve ortaoyununun yakınlıklarını, birinden ötekine geçmenin kolay olabildiğini göstermektedir. Tuluat tiyatrosunun önde gelen temsilcisi, ortaoyununda da büyük ün yapmış Kavuklu Hamdi Efendi'dir. Kavuklu dışında Cumhuriyet öncesi dönemde tuluat tiyatrosunun meşhur oyuncularını, Abdürrezzak, Küçük İsmail, Kel Hasan ve Ali Rıza olmuştur. Cumhuriyet'ten sonra Naşit (Özcan), İsmail Dümbüllü, Şevki Şakrak gibi sanatçılar tuluatın önde gelen sanatçıları olarak yer almışlardır (Nutku, 1975:122, Düzgün, 2000:63-69). Anadolu'daki çeşitli gezici tiyatrolar da bu geleneği sürdürmüştür. Tuluat geleneğinde usta olmanın sembolü anlamına gelen kavuk, Kel Hasan'dan İsmail Dümbüllü'ye, Ondan Münir Özkul'a geçmiştir. Münir Özkul, Ferhan Şensoy'un sahnelediği oyunların tuluat geleneğine dayalı olması nedeniyle kavuğu Şensoy'a vermiştir. Ferhan Şensoy ise 2015 yılı itibari ile kavuğu Rasim Öztekin' e devretmiştir.

1860 yılında yapılan Gedikpaşa Tiyatrosu ile çağdaş Türk tiyatrosuna ilk önemli adım atılmıştır. 1861'de bu tiyatroyu kiralayan Güllü Agop, 1868'de Osmanlı Tiyatrosu adlı bir topluluk kurarak Türk yazarlarına ve Türkçe oyunlara yönelmiştir. 1870'te Sadrazam Ali Paşa'nın İstanbul'un çeşitli bölgelerinde Türkçe oyunlar sergileyen tiyatrolar kurması koşuluyla kendisine destek sağlamış ve Türkçe oyunlar oynama imtiyazını 10 yıl elinde tutmuş Güllü Agop'un topluluğunda Ermeni oyuncular yanında Müslüman Türk oyuncular da yetişmiştir. Bu oyuncular içinde en ünlüsü Ahmed Fehim'dir. Osmanlı Tiyatrosu'nda Namık Kemal, Ahmed Mithat Efendi, Abdülhak Hamid, Rezaizade Mahmut Ekrem gibi ünlü şair ve yazarların yapıtları, Ahmed Vefik Paşa'nın usta işi Moliere uyarlamaları, Fransız melodram, güldürü ve vodvillerinin çevirileri, kantolar, müzikli oyunlar ve operetler sahnelenmiştir. Güllü Agop Osmanlı Tiyatrosuna 15 yıl süre ile yön vermiş ve izleyicinin tiyatroya alışmasını sağlamıştır. Bu dönemde padişahlarda tiyatroya büyük

ilgi göstermişlerdir. Abdülmecid 1858'de Dolmabahçe sarayının yakınında bir saray tiyatrosu, tiyatroya baskı ve sansür koymasıyla ünlü Abdülhamid'de 1889'da Yıldız Sarayı'nın bahçesinde yabancı tiyatro ve opera oyunlarının sahnelendiği bir tiyatro salonu yaptırmıştır.

Türkiye'de Batılı anlamda tiyatronun kuramsallaşması ve Türkçe oyun sergilenmesi yolunda Ermeni sanatçıların katkısı, melodrama ağırlık veren Mardiros Minakyan ve Ahmed Vefik Paşa'nın Moliere uyarlamalarına ağırlık veren Tomas Fasulyeciyan'ın katkılarıyla sürmüştür. Türk oyuncuların eğitimi için bir konservatuvar ve yerel yönetimce parasal açıdan desteklenen bir uygulama sahnesi oluşturulması yolunda ilk adım ise 1914'te Darülbeydi'nin kurulmasıyla atılmıştır; ilk Türk-Müslüman kadın sanatçı olan Afife Jale'de sahneye ilk kez 1920'de Darülbeydi'de çıkmıştır. Türk yazarları en çok etkileyen yabancı kaynaklar Victor Hugo'nun, Shakespeare'nin, Moliere'nin oyunlarıdır. 1860 yılında İbrahim Şinasi'nin yazdığı ve ilk özgün Türk oyunu olan Şair Evlenmesi'yle Türk dram sanatının başladığı kabul edilir. Dönemin ünlü oyunlarından biri de Namık Kemal'in Vatan Yahut Silistresi'dir (1873). Meşrutiyet'ten sonra da özgürlük konusunu işleyen romantik tarihsel oyunlar ağırlık kazanmıştır. 1839-1923 dönemi içinde yazılan oyunlar genel olarak komediler, tarihsel dramlar, romantik dramlar, orta sınıf trajedileri ve melodramlardır. Günümüzde bu dönemden kalan oyunların oynanabilir olanlarının sayısı oldukça azdır. Günümüzde de oynanan oyunların başında Ahmed Vefik Paşa'nın Moliere'den yaptığı uyarlamalarla oyun yazarlığını Cumhuriyet döneminde de sürdüren Musaphizade Celal'in Batı'nın töre komedisi geleneği içinde Osmanlı toplumunu eleştirdiği oyunlar gelmektedir (Karal, 1956:74-85, Karacabey,1995:1-13).

3.1.2. Cumhuriyet Dönemi Halk Tiyatrosu (1923 ve Sonrası)

1923 yılında Türkiye'de siyasal düzeni değiştiren yeni rejim Cumhuriyet, şüphesiz her alanı olduğu gibi kültürel yaşamı da etkilemiş ve sanatın bütün dallarında yeni gelişmelere yol açmıştır. Bu yeni kültürel yapılanma içinde Atatürk'ün sanata bakışı ve çağdaş bir toplum yaratabilmek için öncelikle sanatta çağdaşlaşmanın gerekliliğine olan inancı etkili olmuş ve bu nedenle sanat ve sanatçı desteklenmiştir. İlk dönemlerde tiyatroya Cumhuriyet'in devrimlerini halka anlatabilmek,

benimsetebilmek gibi kamusal bir görev verilmiş, gelişimi için olanaklar hazırlanmıştır. Devlet desteği ile kurulan Devlet Konservatuarı, Tatbikat Sahnesi, Devlet Tiyatrosu, Opera ve Balesi, Bölge Tiyatroları, Halkevleri ve Üniversite Tiyatroları yanında özel tiyatro toplulukları da tiyatronun yaygınlaşması ve kitlelere ulaşmasında büyük çabalar harcamışlardır (Ergün, 2010:61). Atatürk, Cumhuriyet Tiyatrosu'nun kuruluşunda yön verici ilkeler getirerek, devlet desteği sağlamış, tarihsel anlamda da önem arz eden Türk kadınının sahneye çıkmasını yüreklendirip, hem Türk hem de Müslüman kadınların sahneye çıkma özgürlüğünün resmen kabul edilmesini getirmiş, tiyatrodaki eğitimin temellerini atmakla beraber bun yanı sıra fırsat buldukça tiyatroya giderek, gösterimden sonra sanatçıları yanına kabul etmiş ve onlarla tiyatronun sorunlarını birebir istişare etmiş, bu doğrultuda gereken çözümlerin üretilmesinde lider görevi üstlenmiş, bütün bunların yanında bir dramaturg gibi çalışarak yazarlık ve yerli oyunlar sorunlarına yön vermiş, yazarlara oyun ısmarlamış ve bu oyunlarda en az bir önemli kadın karakterinin olmasını, bu kadın karakterin Türk kadınının üstün erdemlerini kimliğinde toplamasını önermiştir (And, 1983:11). Atatürk'e göre "Tiyatro bir milletin kültür seviyesinin aynasıydı" (Atay, 1941). Tiyatroyu çağdaş bir sanat alanına dönüştürme yolunda ilk adım, 1927'de, Darülbeyazıt'ın başına geçen sinema ve tiyatro adamı olarak anılan Muhsin Ertuğrul'dan gelir. Muhsin Ertuğrul, yerli yazarları yüreklendirdiği gibi, çağdaş çeviri oyunlarla, sahneleme, oyunculuk ve dekor kullanımında güncel anlayışı yerleştirmiş, kadın ve erkek oyuncuların yetişmesine katkılarıyla bugünkü Türk tiyatrosunun temellerini atmıştır. Muhsin Ertuğrul'un bu kurumun başına geçtiği 1927-1928 sezonundan itibaren bu kurum, düzenli bir çalışma hayatına başlamıştır (Nutku, 1999:50, Sevinçli, 1990:61). Darülbeyazıt'ın adı, 1935'te Şehir Tiyatrosu olmuştur. 1931-1946 yılları arasında Şehir Tiyatrosunda sahnelenen 84 oyunun ancak %5,25'i yerli oyun oluştururken buna karşın 1933-1950 yılları arasında Halkevleri tarafından oynanan ve resmî ideolojinin halka iletilmesi amaçlanan oyunların %75'i yerli eserlerden oluşmaktadır. 1931-1946 yıllarının Türk tiyatrosuna getirdiği en önemli yenilik hiç şüphesiz yerli oyunların oynanması için özel çaba harcanması olmuştur. Dolayısı ile Muhsin Ertuğrul'un bu kurumun başında olduğu yıllar, yerli oyunların en çok oynandığı yıllardır. 1952-1953 döneminden itibaren kurumun başında olan ve tiyatronun halka dayandırılması gerektiğine inanan Meinecke, bu görüş doğrultusunda açık havada gösteriler düzenlemiştir. Ancak Şehir Tiyatroları'nın başında bulunan Muhsin Ertuğrul, bir anlaşmazlık yüzünden 1958'de görevinden ayrılmıştır. Bu sırada

Şehir Tiyatrosu'nu eleştirenler, yerli oyunların az oynanmasından duydukları rahatsızlığı ifade ederler. 1959'da Muhsin Ertuğrul'un yeniden Şehir Tiyatroları'nın başına geçmesiyle kurum, dönemin en üretken tiyatrosu olur. Yerli oyunların sayısı da artar. 1961-1962 sezonunda yerli oyun sayısı 16'ya çıkar (Buttanrı, 2010:51-98).

20. yüzyılın başlarında Avrupa'daki siyasi, ekonomik durum, bilimsel gelişmeler ve sonuçlar, felsefî görüşler, insanlığı temelinden etkilemiş, onu çevresine ve kendine yabancılaştırarak bunalıma sürüklenmesine neden olmuştur. Savaş sonrası da kendini hissettiren bu bunalım, pek çok sanat akımının doğmasına zemin hazırlamıştır. Bu sanat akımları doğal olarak tiyatroyu da etkilemiştir. Tiyatroda yeni anlatım olanakları arayan sanatçılar sahne sanatının ilginç ve değişik örneklerini vermeye başlarlar. Yirminci yüzyılın öncü akımları, gerçekçi akımın çevre etmenine ve toplumsal koşula gösterdiği ilgi yerine, görünen gerçeğin ötesine doğru ilgi duyarlar (Şener, 1991:296). Bu yüzyıl tiyatrosunun görevi, insanı yeniden yaratmak olmuştur. Oyunun mantıklı, düzenli yapısı parçalanmıştır. Sahne görüntüsü uyumlu, gizemli bir etki yaratmaz. Sahne-seyirci ilişkisi yeniden ele alınmıştır. Seyirci artık edilgen ve pasif değil, tepki gösteren etken olan olarak önem kazanmıştır. Seyirciyi olay üzerinde düşünmeye, yargı vermeye götürür. Bu dönemde yayılan bu tiyatro bakışı, Brecht'in epik-diyalektik tiyatro kuramı ile yeni bir aşamaya girer. 1920'li yıllarda Bertolt Brecht, bütün tiyatro kurallarına karşı çıkarak yeni bir izleyici-sahne diyalogundan söz etmeye başlar. Brecht geleneksel tiyatro kalıplarını kökünden değiştiren ve Doğu tiyatrosunun biçim özelliklerinden yararlanarak oluşturduğu epik tiyatro akımını başlatmıştır. Tanzimat ile Fransız tiyatrosunu örnek alan Türk tiyatrosu, benzetmecî tiyatro anlayışının içinde kalan dramatik tiyatroyu benimsemiştir (Şener,1998:239, Buttanrı,2010:51-98). Tiyatro Batı'daki gelişiminde aydınlanmanın ardından Klasik, Romantik, Gerçeklilik gibi akımlarla gelişmiş ve yeni boyutlar kazanmıştır. Yirminci yüzyılın başında Avrupa'da tiyatrodaki yeni arayış ve denemeler başlamış, dönemin tiyatro bakışı Dışavurumcularla son aşamasına varmış ve benzetmecî tiyatro geleneği tükenmiştir. Batı'da dramatik tiyatro anlayışı tükenirken, aynı dönemlerde Türk Tiyatrosu onu özümsemeye çalışmaktadır. 1960'lı yıllardan itibaren Batı'da sırası ile ortaya çıkan politik, epik ve absürt tiyatro akımları, Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosunda anlaşılabilir veya anlaşılmasından da olsa karşılığını bulmuştur (Buttanrı, 2010:51-98).

Bazı özel tiyatro toplulukları dönemine ayak uydurarak ticarî amaçlarına ulaşmak ve seyirci çekmek için sloganlı oyunlara doğru yönelirken, Dostlar Tiyatrosu

gibi bazı topluluklar da tiyatronun bir dünya görüşü olması gerektiğini vurgulamış ve savunmuştur. Bu topluluklar kuruluşlarında ki saptadıkları ilerici-toplumcu görüşe günümüze dek sadık kalmıştır. 1960' lı yıllarda Brecht'in eserlerinin birçoğu Türkçeye çevrilmiştir. Bu yılların sonlarında Bertolt Brecht'in bazı tiyatro eserleri Türkiye'de de oynanmaya başlar. İlk olarak Brecht'in "Carrar Ana'nın Silâhları" sahnelenmiştir. Bu oyunu "Kural ve Kural Dışı" ile "Burjuva Düğünü" takip etmiştir. 1966 yılında Brecht'in Sezuanın İyi İnsanı adlı oyununun gösterimi sırasında tiyatroya saldırılmıştır. Bu saldırı, o dönemde daha sonraki tiyatrolara yapılacak saldırıların ilkidir. Bu olay sonrasında Muhsin Ertuğrul görevden alınır. Batı'da Brecht'e duyulan ilgi, Piscator'un öncülüğünü yaptığı politik tiyatro, gittikçe önemini yitirse de sürekli olarak artmıştır (Türkiye Tarihi 4, 2002:451-459). Bazı yazarlarımız Türk geleneksel tiyatro özelliklerinden hareketle orijinal yeni ürünler ortaya koymuşlardır. Batı tiyatrosunun etkisi ile gözden ve ilgiden düşen geleneksel Türk tiyatrosu yine Batılıların etkisiyle dikkate alınmaya başlanmıştır. Çağdaş tiyatro anlayışını benimseyen ilk yazarlarımız o dönemde Haldun Taner ve Vasıf Öngören'dir (Buttanrı, 2010:51-98).

1960'lı yıllarda özel ve amatör tiyatro toplulukları, biçim ve içerik anlamında bir sıçrayış ve ilerleme gösteren kendi yazarlarımızın eserlerini sahnelerken, diğer taraftan da Batı'da aynı aylarda sergilenen öncü, yenilikçi, yeni tiyatro yapıtlarını da sahnelemişlerdir. Bu özel ve amatör topluluklarının popüler halk tiyatrosu özellikleri taşıyan geleneksel Türk tiyatrosundaki meddahlık geleneğinden, tuluat özelliğinden yararlandıkları görülmüştür. Gönül Ülkü- Gazanfer Özcan Topluluğu, Nejat Uygur Topluluğu, Münir Özkul'un kurduğu kısa süreli topluluklar, Halk Tiyatrosu vb. bunlar arasındadır (Şener, 1998:239).

1980'li 1990'lı yıllarda tiyatromuzda bir durgunluk söz konusudur; çünkü sansürlü yıllardır. Müzikli hafif oyunlar sahneye konmuş ve o dönemde seyircinin tercihi de kendisini güldürecek oyunlar olmuştur. Bu yıllarda yeni oyun yazarlarımız pek yetişmemiştir. Siyasî ortam, yasaklar doğal olarak pek çok oyunun yazılmasına, oynanmasına, tartışılmasına fırsat vermemiştir. 12 Eylül sonrası süreçte Devlet Tiyatroları ve İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları yönetimin uygulamalarından zarar görürler. 1980-1981 döneminde Amerikan özenticiliğinden kaynaklanan komediler, müzikaller sahnelenmeye başlar. Hisseli Harikalar Kumpanyası bu tür oyunlara en iyi örnektir (Şener, 1998:239).

1980 sonrası Türk tiyatrosunda gelenekseli çağdaştırma konusunda özgün tarzı Ferhan Şensoy yakalar. 1980 sonrası Türk oyun yazarlığının önemli bir bölümünü toplum sorunlarına ilgisini yitirmiş, kişiliğini kaybetmiş, kültürüne yabancılaşmış bireyin kimlik arayışını yansıtan oyunlar oluşturur.

Günümüzde Türk tiyatrosu Batı tiyatrosunu yakından takip eden konumunu sürdürmektedir. Eski Batılı oyunlar yeniden sahnelenirken, Batı'da çağdaş yazarların yeni oyunları yanında yeni tiyatro biçimlerini de sahnelerimize taşıyan tiyatro toplulukları yer almaya başlamıştır. Türkiye'de Batı tiyatrosunun etkisini Devlet Tiyatrolarında, şehir tiyatrolarında ya da özel tiyatrolarda oynanan oyunlara bakarak da görmek mümkündür. Her yıl 1 Ekim'de perdelerini açan ve sezona başlayan Devlet Tiyatroları, 1960'lı ve 1970'li yıllarda 34 yerli, 118 yabancı, 10 tane de çocuk oyunu sergilemiştir. 2001-2002 yıllarında Devlet Tiyatrolarında sergilenen 77 oyundan yabancılara ait oyunların çoğu Euripides, Aristophanes, Shakespeare, Brecht, Ienoco gibi dünya tiyatrosunun önde gelen isimlerine aittir. 2007-2008 sezonunda 63 yeni oyun sergilenmesi uygun görülüş, bu oyunların 36'sı Türk, 27'isi yabancı yazarların oyunlarıdır. 2008-2009 sezonunda ise 24 yerli oyuna karşılık 23 yabancı, 10 çocuk oyunu olmak üzere toplam 57 yeni oyun oynanmıştır. (Buttanrı, 2010:51-98). 2010-2016 yılları arası ise 210 tane yerli oyun (çocuk +yetişkin oyunu olarak) sahnelenmiştir (Başdramaturgluk Oyun Arşivi- Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, 2016).

4. ULVİ URAZ VE SANAT HAYATI

Hem tiyatro, hem de sinema oyuncusu olan ve aynı zamanda tiyatro yönetmenliği de yapmış olan 1921 yılı İstanbul doğumlu Ulvi Uraz, Ankara Devlet Konservatuvarı mezunudur. Yükseköğrenimini burada 1943 yılında tamamlamıştır. Komedi ve karakter oyunculuğu ile Türk tiyatro ve sinemasına çok büyük katkılar sağlamıştır (Ulvi Uraz Kimdir-Sabah Gazetesi, 2017). Bu sebeple bu çalışmada da Ulvi Uraz'ın sanat hayatı tiyatro ve sinema olarak iki farklı başlıkta ele alınmıştır.

4.1.1. Ulvi Uraz'ın Tiyatro Hayatı

Ulvi Uraz ilk önce Ankara Devlet Tiyatrosunda çalışmaya başlamıştır. Ankara Devlet Tiyatrosunda çalışırken konservatuarda da hocalık yapmıştır. Devlet Tiyatrosu'nda Julius Sezar (1944), Lokantacı kadın (1947), Köşebaşı (1948), Şamdancı, Cimri, On İkinci Gece (1949), Yalancı, Scapin'in Dolapları (1950), Tüccar, Hamlet (1952) ve daha birçok oyunda yer almıştır (Ulvi Uraz- Milliyet Arşiv, 1974). 1953 yılında piyanist ve piyano hocası olan eşi Selçuk Uraz ile birlikte tiyatro çalışmaları ile ilgili devlet destekli olarak Fransa' ya gitmiş; ancak geri döndüklerinde TKP (Türkiye Komünist Partisi) üyeliği gerekçesi nedeni ile o dönemin hassasiyeti gereği tutuklanmıştır (Politika-Halk Gazetesi, halkgazetesi.net/,10.09.2015). Serbest kaldıktan hemen sonra 1958 yılında Dormen Tiyatrosu'nda yer almış ve 'Nina' adlı oyundaki rolü ile yorumlaması beğenilen Ulvi Uraz, "İhan İskender" ödülünü kazanmıştır (Ulvi Uraz- Milliyet Arşiv, 1974, Ulvi Uraz Biyografi İnfö,2016) . Dormen Tiyatrosunda ki döneminde 'Nina' adlı oyunla ilgili olarak Tuncay Özinel'in, Ulvi Uraz ile ilgili aktarımı şöyledir:

Sanyorum 17 yaşında idim; bir ahbabım vasıtasıyla Ulvi Uraz'la tanıştım. 1961 yılında Dormen Tiyatrosu'nda Ulvi Uraz'ın himayesinde ve Haldun Dormen yönetimindeki Cep Tiyatrosu'nda çalışmaya başladım. O ara "NİNA" adlı bir oyun oynuyorlardı. Ben yıllar sonra bu oyunu oynamıştım. Fakat bu oyun bende nedense 8 sene beklemişti,

oynayamamıştım. Nedim Saban bu oyunu Erol Günaydın'dan istediğinde: "Ben oyunu Tuncay'a verdim, oynamayacaksa, al sen oyna" demiş. Erol Günaydın bu oyun için benden para da almamıştı. Ben her sene bu oyunu oynamaya niyetleniyordum. Ancak her seferinde de "bir dahaki seneye" diye bırakıyordum. Sebebi de, bu oyunu Ulvi Uraz'ın oynamış olmasıydı sanıyorum. Garip bir duygu, bir nevi korku!.. Ya da Ulvi Uraz'a saygı... "acaba ben de onun gibi oynayabilir miyim? düşüncesi. 1961 yılında Ayfer Feray, Erol Günaydın, İzzet Günay ve Ulvi Uraz oynamışlardı bu oyunu. Ben bu oyunu en son 2004 yılında Ulvi Uraz'ın tiyatrosunda oynamıştım. Büyük oyuncularımızdan biri beni seyrettikten sonra "Ulvi Uraz'ı aratmıyor!.." demiş. Benim için büyük bir iltifat. Düşünebiliyor musunuz, ben 8 sene korkudan oynamamış, hep ertelemişim. Oynadıktan sonra da bu iltifatı almışım. Benim için çok büyük bir onur!..

Ulvi Uraz'ın disiplini...

1961 yılında, Ulvi Uraz'ın yanına, Dormen Tiyatrosu'nda Küçük Sahne'ye gidip gelmeye başlamıştım. Bir gün beni bir şey almak için dışarıya göndermişlerdi. Geldiğimde, kuliste gittiğim yerdeki kekeme kadının taklidini yaparak anlatmaya başladım. Kuliste Haldun Dormen, Ulvi Uraz ve birkaç oyuncu daha vardı. Ulvi Uraz bana "şimdi dışarı çık, tekrar içeri gir ve tekrar anlat" dedi. Ben tekrar dışarı çıkıp, içeri girdim ve aynı taklidi yaptım. Ulvi Hoca yine "olmadı, eksik var, tekrarla". Ben yine dışarı ve içeri girip tekrarladım. Ulvi Hoca beni yine dışarı gönderdi. Velhasıl ben aynı olayı tam dört kez tekrarladım. O ara Ayfer Feray bana gizlice ceketini işaret etti. Yani yaptığım yanlışlık üstümdeki paltodan kaynaklanıyordu. Anladım ki, birinci anlatmadan sonra üzerimdeki paltoyu çıkartıp koymuştum. Hemen çıktım, onu giyip içeri girdim ve anlattım. Bunun üzerine Ulvi Hoca "tamam şimdi oldu" dedi. Yani böyle bir eğitimden geçtim ben (Dursun,2016).

Yine o dönemlerde Refik Erduran'ın "Cengiz Han'ın Bisikleti" adlı oyunda da çok üstün bir performans sergilemiş ve başarı göstermiştir. 1959 yılında İstanbul Şehir Tiyatroları kadrosuna geçmiş, 1960 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu'nda "Hamlet" ve "Fazilet Eczanesi" adlı oyunda oynamıştır. 1961'de "Dost Oyuncular" adıyla kendi topluluğunu kurarak ve 1961'de Haldun Taner'den "Günün Adamı" ve Eugène Marin Labiche'ten "Para İsteme Benden" adlı iki güldürü oyunu sergilemiştir. 1963 yılında "Ulvi Uraz Tiyatrosu"nu kurmuş, 1965 yılında Haldun Taner'in "Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım" adlı oyununu sergilemiştir.(Ulvi Uraz Kimdir Biyografi, 2015, Ulvi Uraz- Ataşehir Haberci Gazete Arşiv, 2016). Galası 1 Ekim 1964' de yapılan bu oyun, Küçük Sahne Ulvi Uraz Tiyatrosu'nda 1964-65 sezonlarında sürekli olarak, kapalı gişe 670 defa oynanmıştır. 1968'de yine Ulvi Uraz Topluluğu'ndan Arena Sahnesi'nde 110 defa oynanmıştır. Haldun Taner' in bu oyunu ile o kadar büyük bir başarı elde etmiştir ki, Haldun Taner, Ulvi Uraz'ın bu oyundaki önemini şöyle ifade etmiştir; "Bu oyunumu, onu en iyi anlayan, onunla şaşılacak kadar özdeşleşen ve bundan ötürü de ondan unutulamayacak bir sahne olayı yaratan

büyük sanatçı sevgili dostum Ulvi Uraz'ın anısına minnetle adıyorum” (Taner, 1996:1).

“Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” adlı oyunundaki rolüyle “İlhan İskender” en iyi erkek oyuncu ödülünü 2. kez almıştır. Bu oyunda kendisi ile birlikte yer almış olan Metin Akpınar (Aktaran: Akgün,2015) oyuna dair şunları ifade etmiştir:

Benim Ulvi Hoca ile tanışmam 1964 yılıdır. 1963'te tiyatrosunu kurdu, ben de 1964 yılında dahil oldum. Ben milli eğitim talebe birliğindeydim. Halk bize gelemiyor, biz halka gidelim diye 'Her yer tiyatrodur' kampanyası yaptık. Müsait yerlerde 'Antigone' ve diğer oyunlarımızı oynardık. Hocamda Florya tesisleri vardı belediyenin, orada bir haftalık dinlenme için yer ayırtmış ve orada kalıyor. Orada sütunlar, mermerler vardı. Orası tam bir doğal dekordu Antigone oyunu için. Biz de onu kullanarak oynamayı amaçlamıştık. Orada bizi tesadüf seyretmiş. İlk tanışmamız o şekilde oldu. O zamanlarda da Haldun Bey 'Gözlerimi Kapatırım, Vazifemi Yaparım' oyununa hazırlanıyor. 6 kişilik bir küçük oyun yazmış, çok büyük düşündüğü halde her tiyatro oynayamaz mantığından sınırlı tutmuş kişi sayısını. Bu biraz Brechtien bir tavr. Geleneksel ile çağdaş tiyatroyu sentezleyen bir amaçla Haldun Taner bu başyapıtını oluşturmuş. Ulvi Hoca' ya gelmiş bu oyun ile ilgili. Hoca da bizi izleyince, bize gelip dedi ki; 'Ben böyle bir oyuna hazırlanıyorum Haldun' un yazdığı, suarelerde ben oynarım, sizde amatör tiyatro olarak gelerseniz, ücret almazsanız, ben size matinelere veririz. Sizde oyununuzu oynar, akşam da bana ücretsiz oynarsınız' Bu teklif bizi çıldırttı, aklımız çıktı tabi. Hemen ayaküstü orada Hocanın elini öptük, anlaştık. Hocaya gidip gelmeye başladık. O sırada Haldun Bey bizimde katılımımız ile Hocanın kadrosu genişleyince, O da oyunun kadrosunu genişletti. Ben 1964' te bu oyun ile altı tane sözsüz oyun oynayarak profesyonel oldum. Ücretsiz profesyonel. 2 sene içerisinde de Hocamın karşısında başrole yükseldim. Hocam da sağ olsun, bana o imkânı verdi. O yüzden Ulvi Uraz benim hem eskiden sinemadan takip ettiğim, hayranı olduğum, hem de devrimci kişiliğine inandığım, neyin yapılacağını ve tiyatrodaki neyin yapılmayacağını öğrendiğim Hocamdı, nur içinde yatsın. İlk tanışmamız böyle oldu.

“Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım” adlı oyununda Ulvi Uraz ile çalışma fırsatını yakalayan bir başka oyuncu Perran Kutman (Aktaran: Akgün, 2015) döneme ilişkin bir anısını şöyle aktarmıştır:

O yıllar Haldun Taner'in "gözlerimi kapatırım vazifemi yaparım" oyununu oynuyoruz, ben gölge oyunundaki çingene kızı oynuyorum, oldum olası Pembe'yi hep ' peymbe' diye söyledim. Hoca alnımdan öpüp sen çok büyük oyuncu olacaksın, bir pembe kelimesi ile, rolü nasıl çingene yaptın dedi... Diyemedim ki ben pembe diyemiyorum. 2 yıl önce yaşam boyu onur ödülü almaya giderken, aşçıyan mezarlığının önünden geçerken, Hocaya teşekkür ettim. Bu onur ödülünü sizin için alıyorum, Hocam dedim. Sizden öğrendiklerimle bu günlere geldim dedim.

Ulvi Uraz Tiyatro Topluluğun sergilediği pek çok yapıt arasında Rıfat Ilgaz'ın “Hababam Sınıfı” (1966) adlı eseri de çok önemli bir yer tutmaktadır. Hababam Sınıfı oyununun da ‘piyale İhsan’ rolünü üstlenmiştir (Ulvi Uraz Tiyatrosu Geliyor- Gazete Arşiv, 1966). Bu oyunun oynanmasında Zeki Alasya'nın rolü büyüktür. Bu durumu Zeki Alasya şu şekilde aktarmıştır;

Milli Talebe Birliği'nin tiyatrosundayken Rıfat Ilgaz'a kitabı Hababam Sınıfı'nı oyunlaştırmak için bir mektup yazmıştım. O da oyun senindir diye kontratı göndermişti. Ama oynanamadı. Yıllar sonra Ulvi Uraz'a ısrar ettim, “Rıfat Bey'i çağıralım bakalım” dedi. 1965 sonuydu, geldi, “Nasılısınız Alasya?” diye hatırlamı sordu, Ulvi Uraz'a döndü, “Beni boşuna çağırdınız, oyun benim değil, onun” dedi. 3 sezon kapılar kırıldı (Cumalı, 2012).



Resim 4.1: Hababam Sınıfı oyunundan Zeki Alasya'nın yer aldığı bir kare
Kaynak: <http://sinematikyesilcam.com>, 2015

Metin Akpınar' da Hababam Sınıfı adlı oyununun sahnelenişi hakkında Zeki Alasya'nın kaleme aldığını (Akpınar, Aktaran: Akgün, 2015) şöyle ifade etmiştir:

Zeki Alasya' da bu sırada ‘kargalar okulu’ diye arena tiyatrosunda oynuyordu. 1962’ de tanıştık. 2. Sene ben Hocaya önerdim ve oda bize dahil oldu. Bunu kimse bilmez, Zeki Alasya'nın bir defteri vardı öylesine karaladığı, Rıfat abinin hayranı idi, O'nun ‘Hababam Sınıfı’ eserini kaleme alıyordu. Hocayı razı ettik ve Hababam Sınıfı'nı oynadık. Hocam Tulum Hayri'yi oynayacaktı ama biz itiraz ettik, dedik ki, ‘biz fırlama gençleriz, öğrencileri bizlere bırakın, siz hocalardan birini oynayın’. O da kabul etti tabi. Bu oyunu 700 küsur bin bilet keserek oynadık. 2 dönem oynandı. Rekor kırmıştık. Ulvi Hoca'nın baş yapıtları ‘Gözlerimi Kapatırım, Vazifemi Yaparım’ ile ‘Hababam Sınıfı’ oyunları olmuştur.

O dönemin basınında da ‘Hababam Sınıfı’ oyunuyla ilgili yorumlar ise şöyle olmuştur;

Selmi Andak “Güldürücü ve düşündürücü bir oyun”

Orhan Tahsin “Bu sınıfta herkes okumuştur. Sahnedeki hababam sınıfına alkış tutan eller, birzada kendi öğrencilik yıllarına alkış tutuyor. Kahkahaların noktalandığı yerde bir düşünce satırbaşı yapıyor”.

‘Uraz ve arkadaşlarının başarı ile devam ettirdikleri “Hababam Sınıfı” 350. oyunu aştı.’ (Cumhuriyet,1966)



Resim 4.2: ‘Hababam Sınıfı’ oyununun ilk kadrosunda yer alanlar Metin Akpınar ve Zeki Alasya ile İnek Şaban tipini başarılı bir biçimde yorumlayan Suzan Ustan’ dır.

Kaynak: www.tiyatromuzesi.org.2016

Ulvi Uraz’ın ‘İnek Şaban’ tipini Suzan Ustan’ a oynatmasına ilişkin aynı sahneyi paylaşan Metin Akpınar’ın (Aktaran: Akgün, 2015) yorumu şu şekilde olmuştur: “Ulvi Hoca inanılmaz şeyler yapardı. Mesela İnek Şaban karakterini Suzan Ustan’a oynattı. Sivri noktaları vardı. Cesur bir adamdı.”



Resim 4.3: Hababam Sınıfı oyunundan bir gazete haberi

Kaynak: <https://www.rozethaber.com/07-03-2018>



Resim 4.4: ‘Hababam Sınıfı’ 1 oyunundan bir fotoğraf

Kaynak: <http://www.storytechfuture.com/2016/03/zeki-alasya-yesilcami-ve-sinemayi-anlatiyor/>

Ulvi Uraz sayesinde oyuncu olarak tanındığını ifade eden Metin Akpınar (Aktaran: Akgün, 2015), Ulvi Uraz ile ilgili düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir:

Ulvi Hocamın, oyun seçimi bakımından çok güçlü olduğunu söyleyemem ama oyuncudan verim almak noktasında iyiydi. Sahnede insan isterdi. Aktör istemezdi. İnsan isterdi. Enerjisi ile, doğal perspektifi ile insan isterdi. ‘Ona sadece 90 cm yüksekliğinin üstüne çıkan ve üzerine ışık yakmanın getirdiği artıyı kullansın ama insan olsun sahnedeki kişi’ derdi. Ucube istemezdi. Bize hep bunu derdi. Anlatırken bazen gaddar olurdu. Ben ilk girdiğimde ‘Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım’ oyununda Sam amca rolünü oynuyorum, düşündüm Amerikalı denilince aklıma kovboylar geldi, onlar gibi giyindim, işte çizme, zincir, şapka, çarpık yürüme vs. Böyle girdim sahneye bana ‘Sıçar gibi yürüme’ dedi. Dünyalar başıma yıkıldı tabi, ben o kadar düşünmüşüm, bulmuşum ama hoca beni mahvetti. Böyle gaddarca girebilirdi ama oyuncuyu istediği yöne alırdı, ta ki kendi manyetik alanına girmeyene kadar. Her türlü imkânı verirdi oyuncusuna ama kendini aşmasına izin vermezdi. Tabi tüm tiyatro liderlerinde vardır bu durum. Ama halk tiyatrosu olarak tanımlayabileceğimiz önemli yanlarından biri, tiyatronun dili idi. Türkçe konuşurdu. İstanbul’ da orta halli bir hanımefendinin, beyefendinin pazar, çarşı Türkçesi idi bu. Hoca tiplmeleri severdi. Bir tip yaratırdı kendisine. Halkın tanıdığı tipleri halkın karşısına çıkarırdı. Halkın aşına olduğu tınıyı mırıldanırdı. Müzikalitesi, bütünün oyunun orkestrasyonu bu bağlamda idi. Büyük bir popülasyonu yakaladı. Halk sahnede gördüğü ile özdeşleşirdi. Doğru insanın yerine kendini kor, komik yere düşen, kendine ters olanı da ‘ben bu değilim’ diye izlerdi. Hoca bu konuda çok başarılı idi. Bize de bu yönde öğütler verirdi. Ama sahne üstünde sanatçı kıskançlığı vardı, Oyuncusunu fazla parlatmaz öğrencilerini sahne de abord¹ düşürürdü. Ondan fazla reaksiyon almamızı pek istemezdi.

¹ ABORD: Fransızca kökenli ‘ilk, öncelikli’ anlamında sözcük <http://www.fransizcasozluk.net/abord.htm>



Resim 4.5: Hababam Sınıfı oyununun yeni sahnesindeki duyurusu

Kaynak: <http://www.gecmisgazete.com/haber/ulvi-uraz-tiyatrosu-geliyor-11262,2015>

1967-68 sezonunda Ulvi Uraz Tiyatrosu Aksaray Küçük Opera'ya yerleşir, Ulvi Uraz'ın yönettiği 'Hababam Sınıfı' ikinci yeni oluşan kadrosu ile sahnelenmiştir. Oyunun rol dağılımı şöyledir: Müjdat Gezen (Refüze Ekrem), Ali Poyrazoğlu (Tulum Hayri), Ercan Yazgan (Kalem Şakir), Tolga Tigin (İnek Şaban), Tuna Beneklioğlu (Sidikli Turhan), Yalçın Erdeniz (Dursun Sektirmez ve Müfettiş), Ulvi Uraz (Piyale Hasan), Yalçın Gülhan (Yavşak Sadi), Ali Yalaz (Kel Mahmut), Zihni Küçümen (Müdür), Nur İnel (Erkek Sevim), Gül Akelli (Kız), Ece Öрге (Anne).

Ulvi Uraz Tiyatrosunda hem oyuncu olarak hem de bir dönem Ulvi Uraz'ın asistanlığını yapmış olan Müjdat Gezen (Aktaran: Akgün, 2015), Ulvi Uraz'ın sahne üslubu hakkında şunları ifade etmiştir:

Ulvi Hoca en başta çok iyi bir dramaturgdu. Oyunu çok iyi ayıklardı. İyi çözümleyiciydi, iyi disbirütasyon yapardı, yani rol dağıtımını çok iyi yapardı. Bunu en iyi becerenlerdendi. Anlatmak istediğini önce oyuncusuna sonra da seyircisine iyi geçirebilen bir bilgisi vardı. Devlet konservatuarı mezunuydu ama hiçbir zaman devlet tiyatrosu ekolünden gelen biri gibi davranmamıştır. Sinemada onu izleyenler onun ne kadar iyi bir aktör olduğunu iyi bilirler.

O, bir rolü dantela gibi işlerdi. Mesela bir vitrinde bir kuka vardır. O kukanın etrafını iğne oyası ile iyi bir dantela şeklinde işlerseniz o zaman bir önemi olur. İşte Ulvi Hoca'nın da en büyük özelliği ham bir oyuncuyu alıp işlemesini bilmesiydi. Çok iyi yapardı bu işi. Asistanlığımı yaptım bir dönem dolayısı ile bir değil, birden fazla anım var. Hangisini anlatabım... Akşamları periyodik olarak ayda bir Bebek'teki evinde toplanırdık. Sohbetlerimiz tiyatro olurdu. Politik Tiyatro ve sistem üzerine konuşurduk. Öğrendiklerim kendi hayatıma geçirdiklerime özdeş olarak çok yararlı olmuştur.

Yine aynı dönemlerde Ulvi Uraz ile çalışma imkânı bulmuş Ali Poyrazoğlu' da (Aktaran: Akgün, 2015) o döneme ilişkin şunları ifade etmiştir:

Öncelikle bu konuyu seçtiğiniz için sizleri tebrik ediyorum. Ulvi Uraz' a ait hiçbir şey yok literatürde ve bu beni çok üzüyor. Adam yok yani, görmezden geliniyor resmen. Halbuki Türkiye' de gelenekten yola çıkarak bir modern şehirli halk tiyatrosu sentezi yaratmaya çalışan bir yanı, bütün burjuva seyirciyi halk tiyatrosu ile tanıştırmak, halk tiyatrosunun kalıplarını onlara öğretmek, onları alıştırmak, onların içinde düşünmek, eğlenirken özüne doğru yolculuk yapmayı öneren oyunlar sahneleyen, sahnelemenin yanında yazarlarla da arkadaşlık iletişimi kurup onlara zorla oyunları yazdıran bir önemi var Ulvi Uraz' ın. Ulvi Uraz çok büyük bir aktördü, önemli bir hocaydı da. Ben kendisi ile çalışmak şansını elde ettim. Bizde çok emeği vardır. Yani yetiştirdiği adamlar sonradan ciddi imzaları olan adamlardır, tiyatro açısından. Kimler olduğunu sizde bilirsiniz. Zeki Alasya, Metin Akpınar, Ahmet Gülhan, Tolga Tigin, Müjdat Gezen, Perran Kutman, Zihni Küçümen, Yavuz Şekerci ve daha bir sürü. Hepimiz çok şey öğrendik. Ulvi Uraz hiçbir zaman 'ben Halk tiyatrosu yapıyorum' etiketini kullanmadı, işine etiketler yapıştırmadı. Ama inancı o yönde idi. Şöyle tarif edeyim; Dramatik tiyatro ve epik tiyatro diyoruz ya, yani açık biçim ve kapalı biçim dediğimiz ayrımda Hoca açık biçim, göstermecî tiyatrodan yana idi. Epikte deniliyor, Batı yaklaşımında. Epik kalıpları kullanırdı. Günümüzde vodvilleri adapte edip oynuyorlar. Geleneksel tiyatromuzu bugüne uyarlayarak gelenek-modern sentezini kurma akımı maalesef günümüzde durdu, bunu net bir biçimde söyleyebilirim. Ulvi Hoca ve o dönemin ustalarından sonra bira Haşmet Zeybek devam ettirdi, köy seyirlik oyunları yazan birkaç kişi vardı. Sonra değişimle birlikte o bakış yok oldu.

Ulvi Uraz Topluluğu daha sonra sırasıyla Necati Cumalı'nın 'Masalar', Darguşin Dobriçanın'ın yazdığı Muharrem Şen'in dilimize çevirdiği 'Müşterek Ev' ve Orhan Kemal'in daha önce 'İspinozlar' adıyla sahnelenen 'Yalova Kaymakamı' adlı oyunları sunar seyirciye. Bu oyun ile Yalova Kaymakamının davetlisi olarak Yalova'ya turneye gitmiştir. Bu oyuna ilişkin Tahir Özçelik şöyle bir bilgi aktarmaktadır:

1967/68 döneminin sonuna doğru Ulvi Uraz Topluluğu 'İspinozlar'ı bu kez Yurdaer Erşan'ın mizanseni ve İsmail Biret'in dekorlarıyla, adını 'Yalova Kaymakamı' olarak değiştirerek Aksaray'daki Küçük Opera tiyatrosunda sergilemeye başladı. Yeni mevsimde topluluk Aksaray'dan Sırselvililer'deki Arena tiyatrosuna geçince, perdelerini 'Yalova Kaymakamı' ile açtı fakat Şehir Tiyatrosu'ndakine göre çok daha değişik ve sevimli bir yorumla sahnelenen yapıt, seyirciden ilgi görmesine, bazı günler kapalı gişe oynamasına karşın, iki hafta kadar sonra yerini başka oyuna bıraktı (Bezici, 1984).

Yine Yalova Kaymakamı adlı oyunu Ulvi Uraz Tiyatrosunda izleyen Yaşar Kemal, Yalova Kaymakamı ya da İspinozlar adlı yazısında fikirlerini şöyle aktarmıştır:

Bizim büyük yazarımız Orhan Kemal de yoksulluğu kendine dert edinmiş bir kişi. Yoksulluk insanı, insanın insanlığını yıpratır, küçülten, ezen bir olaydır. Yoksulluk belâsının altında insanlar birçok niteliklerinden de yoksun kalmışlardır. Ve zengin olmak hırsından dolayı insanlar insanlıklarını yitirmişlerdir. Orhan Kemal'e göre yoksulluk insanlığı ne kadar küçültürse küçültün, insanlık cevherine gücü yetmez. İnsanlık, yoksulluk küllerinin altındaki közdür. Toprağın altındaki filizdir. Hiçbir şey, yoksulluk bile insanın insanlığını, iyiliğini, mertliğini, güzelliğini elinden alamaz. Varlık bir zengin insanlığı alır götürür de, yokluk bir fıkara vız gelir. Yalova Kaymakamı' piyesinde Orhan Kemal, kendine yakışır bir büyüklük, bir ustalıklı insanlığın yoksulluk belâsı altında bile dimdik ayakta kaldığını söylüyor. İnsanlığa inanmış güzel yürekli bir adamın piyesi bu piyes. Orhan Kemal'in bu piyeste ortaya döktüğü dil, bizim edebiyatımızın erişemediği güzel bir dil.

Bir piyes vardır ki, en büyük aktörler bile onu oynayamazlar, tökezlerler. Bir piyes vardır ki, onu en acemiler bile büyük ustalar gibi oynayabilirler. Orhan Kemal'in piyesi ikincilerden. Ulvi Uraz tiyatrosunun güçlü sanatçıları bu sözlerimle küçümsemek istemiyorum. Ama diyorum ki, onların güzel oyunlarında piyesin güzelliğinin de büyük bir payı vardı. Piyeste baştan ayağa kadar herkes güzel oynuyordu ve aksayan bir yan yoktu. (Kemal,1968)



Resim 4.6: 08 Temmuz 1968 'Yalova Kaymakamı' adlı oyunun Hürriyet Gazetesi haberi
Kaynak : <http://www.gecmisgazete.com/haber/ulvi-uraz-tiyatrosu-geliyor-11262,2015>

Dekor ve kostümlerini İsmail Biret'in tasarladığı Gürol Gökçe'nin yönettiği 'Masalar' adlı oyunda şu oyuncular rol alır: Ulvi Uraz, Sema Öner, Gürol Gökçe, Aykut Oray, Zehra Erşan, Nur İnel, Kemal Sunal, Orhan Erdamar, Erdoğan Dikmen, Daver Yüken, Yurdaer Erşan, Türkan Can. 'Müşterek Ev'i ise dekor ve kostümleri de tasarlayan İsmail Biret yönetir. Şu oyuncular rol alır oyunda: Hidayet Alpınar, Yavuz Şeker, Savaş Yurttaş, Şemsi İnkaya, Orhan Erdamar, Gül Akelli, Merih Dinçoy, İsmail Biret, Binnaz Gürses, Perran Kanat-Kutman. 'Yalova Kaymakamı'nı ise Yurdaer Erşan sahneye koyar ve şu oyuncular rol alır: Orhan Erdamar, İsmail Biret, Gül Akelli, Zehra Erşan, Sema Öner, Yavuz Şeker, Şemsi İnkaya, Savaş Yurttaş, Aykut Oray, Kemal

Sunal, Perran Kanat-Kutman, Binnaz Gürses, Daver Yüken, Merih Dinçoy, Gürol Gökçe, Ulvi Uraz, Hidayet Alpınar, Nur İnsel, Yurdaer Erşan (Yılmaz, 2012).

İlk defa Aksaray Küçük Opera Tiyatrosu salonu sadece bir topluluk tarafından repertuar tiyatrosu biçiminde kullanılmış ve Ulvi Uraz, İsmail Biret, Gürol Gökçe ve Yurdaer Erşan gibi genç yeteneklere, oyun sahneye koydurarak onlara bir şans tanımıştır.

Oyunlar buradaki sahnelenişin ardından Anadolu turnesine çıkmıştır (Yılmaz,2012).



Resim 4.7: Yalova Kaymakamı ve Hababam Sınıfı oyunlarının duyurusu
Kaynak: http://tiyatromuzesi.org/drupal/g_aksaray,2016

Ulvi Uraz Tiyatrosu'nda Refik Erduran'ın 3 perdelik oyunu 'Kartal Tekmesi' adlı oyun da sahnelenmiştir. Ulvi Uraz oyunun yönetmeni olarak yer almıştır. Bu oyunla ilgili ilginç bir anı yaşanmıştır. Cemal Süreyya bu anıyı şöyle aktarmıştır: "Oyunun ortalarında, seyircilerin arasında bir trafik polisi belirir. Elinde bir buket çiçekle sahnenin önüne gelir. Oyun bir ara durur. Polis, buketi Ulvi Uraz'a uzattıktan sonra şöyle der; 'Sayın emniyet amirim görevde olduğu için gelememi ve bu çiçekleri gönderdi'. Tiyatronun devletle olan sınavında, Ulvi Uraz açısından ilginç bir durum oluşturmuştur." (Durbaş, 2012).

Kartal Tekmesi oyununda Ulvi Uraz ile birlikte yer alan Müjdat Gezen (Aktaran: Akgün, 2015) durumu şöyle ifade etmiştir:

Ulvi Hoca, tek başına bir ekoldü. Öğrendiğim pek çok şeyi tiyatro adına ne konservatuarda ne özel tiyatrolarda ne de şehir tiyatrolarında öğrenmedim. Çok saygın bir yeri var hayatımda. Hocamız her şeyden önce gençlere müthiş fırsatlar tanırdı. Starlığa hiçbir zaman oynamadı ki aslında stardı da müthiş bir aktördü. Çok iyi bir yönetmendi, tiyatro adamıydı. Benim okul hayatım dâhil, çalıştığım tüm tiyatrolar dahil tüm hocalarım arasında en etkilendiğim ve çok şey öğrendiğim kişi olmuştur. Bugün bizlerin yapmaya çalıştığı tiyatro tarzını o dönemlerde Türkiye' de göğsünü gere gere yapmıştır, üstelik birçok kişi bundan kaçınırdı. 'Kartal Tekmesi' gibi, 'Utanmaz Adam' gibi, 'Hababam Sınıfı' gibi birçok oyunu sahnelemiştir. Bütün bu sahnemeleri hem kendisi hem de birlikte çalıştığı Rifat Ilgaz komünist olarak adlandırılmışken gerçekleştirmiştir. 'Kartal

Tekmesi' adlı oyununda bize ilk fişlenmeler yapıldı. Ancak buna rağmen Ulvi Hoca hiç geri adım atmadı.

Yine aynı oyunda yer alan Ali Poyrazoğlu (Aktaran: Akgün, 2015), Uraz ile olan bir anısını şöyle paylaşmıştır:

Oyunculukla ilgili, seyirci ile iletişimle ilgili, halk tiyatrosunun modernize edilerek kullanılabilceği kalıpların peşine takılmıştı. Çok önemli oyunlar, sonradan Türk Tiyatrosu literatürüne geçen bir sürü oyunu Ulvi Bey yazarlarla iletişime geçerek yazdırmıştır. Buna en iyi örnek 'Gözlerimi Kapatırım, Vazifemi Yaparım'dır'. Bu oyunu Ulvi Hocadan sonra ben oynadım, sonra Devlet Tiyatrosu oynadı, şimdi de herkes oynuyor zaten. Oktay Rıfat'a birkaç tane oyun yazdırdı. Kimse Oktay Rıfat'a oyun yazdırmadı ondan başka. Rıfat Ilgaz ile iletişim içindeydi. Yazarları ikna edip, 'ben oynayacağım' der, yazdırırdı oyunları. Mesela Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 'Utanmaz Adam'ını Kemal Bekir' e oyun haline getirtti. Onunla yaşadığım ilginç bir şeyi de anlatayım, ben yaşıım itibari ile o zamanlar konservatuar talebesiyim, 2. Sınıftayım. Birkaç tane ufak rol oynuyoruz, Utanmaz Adamı' da Ulvi Hoca oynuyordu. Provalara girdik, iyi de bir kadro, Müjdat, ben, Ahmet Gülhan, Ali Yalaz o da vardı, prova alıyoruz işte. Bir gün Ulvi Hoca provayı durdurdu. Dedi ki, 'Ben bir yanlış yapıyorum arkadaşlar. Ben bu tiyatronun patronu ve starı olduğum için doğal olarak başrolü prova etmeye başladım; ama görüntüm, dış görünüşüm itibari ile bu rol ben değilim, bu rol daha çok arkadaşımız Ali Poyrazoğlu. O oynayacak'. Ben şaşırdım tabii, yapamam dedim, 70 sayfalık başrol, öyle bir rol oynamamıştım o güne kadar, çok da zor bir rol. 'Hayır' dedi, 'sen oynayacaksın, ben çalıştıracam seni' dedi. Kendisi benim ufak rollerime geçti, başrolü bana verdi. Ben oynadım ve ilk başrolümü bana o verdi, kendi rolünden vazgeçip. O oyunda çok ses getirdi.

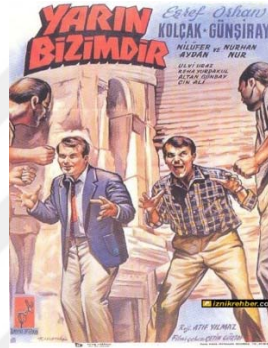


Resim 4.8: 'Kartal Tekmesi' adlı oyundan, sırası ile Ulvi Uraz, Perihan, Ali Poyrazoğlu
Kaynak:<http://www.nostotr.com/ali-poyrazoglu-ve-nostalji.html>, 10.05.2015

1972-1973 yılları arasında tiyatroya ara veren, 30 yılı aşan bir süre tiyatro yaşamını sürdüren Ulvi Uraz'ın sahne hayatının son oyunu, 1974 yılı sezonu boyunca afişlerde kalan 'Evlatçıklar' adlı oyun olmuştur (Ulvi Uraz'ı Kaybettik, 1974;1).

4.1.2. Ulvi Uraz'ın Sinema Hayatı

Ulvi Uraz, tiyatro sanatçılığının yanı sıra sinema oyuncusu olarak da çalışmıştır. Tiyatrodaki tiplerini ve karakter rolleri gibi sinemada da canlandırdığı rollerle çok başarılı olmuştur. Bu başarılarından bazıları; 1960 yılında “Denize İnen Sokak” filmindeki rolüyle İzmir Belediyesi'nin Fuar Ödülü'nü kazanması, 1964 yılında ise “Yarın Bizimdir” filmindeki rolüyle 1964 Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde “En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu” ödülünü alması olarak gösterilebilir (Ulvi Uraz Kimdir Biyografisi,2015).



Resim 4.9: 'Yarın Bizimdir' filmi

Kaynak:<http://www.iznikrehber.com/haberler-2540-iste+49+yil+once+iznik%E2%80%99te+cekilen+film,2015>

Kendisinin yer aldığı bazı filmler yıllarına göre; 1966 – Göklerdeki Sevgili, 1966 – Murtaza, 1964 – Döner Ayna, 1964 – Gel Barışalım, 1964 – Günah Kadınları, 1964 – Hostes Hanım, 1964 – Manyaklar Köşkü, 1964 – Son Tren, 1963 – Aşk Hırsız, 1963 – Azrailin Habercisi, 1963 – Bir Hizmetçi Kızın Hatıra Defteri, 1963 – Dişi Kurt, 1963 – Kamil Abi, 1963 – Leyla İle Mecnun Gibi, 1963 – Menekşe Gözler, 1963 – Rüzgar Zehra (Sünger Avcıları), 1963 – Rüzgarlı Tepe, 1963 – Yakılacak Kitap, 1963 – Yarın Bizimdir, 1962 – Dilberler Yuvası, 1962 – Geçti Buranın Pazarı, 1962 – Kelle Koltukta, 1962 – Kısmetin En Güzeli, 1962 – Mevlid (Süleyman Çelebi), 1962 – Sahte Nikah, 1962 – Şehvet Uçurumları, 1961 – Güneş Doğmasın, 1961 – Kabadayılar Kralı, 1961 – Naylon Leyla, 1961 – Özleyiş, 1961 – Tenten Ve Altın Post, 1960 – Civanmert, 1960 – Denize İnen Sokak, 1959 – Kalpaklılar, 1959 – Tütün Zamanı, 1959 – Zümrüt (Ulvi Uraz- TSA Türk Sineması Araştırmaları,2016).



Resim 4.10: “Gel Barışalım” filmi 1964 yılı... Panayot Abacı, Neriman Köksal, Ulvi Uraz ve filmin sponsoru Golden çikolatalarının sahibi Savaş Mölopulos

Kaynak: <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/oral-calislar/panayot-abaci-1404945/.2015>

1.12.1960 yılında Beyoğlu Lale Sinemasında gösterime giren Atilla Tokatlı'nın yönettiği ‘Denize İnen Sokak’ filmi, Avrupa Film Festivallerinde başarı kazanan ilk Türk filmidir. Ulvi Uraz’ da yukarıda belirtildiği gibi bu film ile İzmir Belediyesi’ nin Fuar ödülünü almıştır (Ulvi Uraz Kimdir Biyografisi,2015).



Resim 4.11: Denize İnen Sokak film afişi

Kaynak: <http://www.tsa.org.tr/film/filmgoster/5925/denize-inen-sokak,2016>

Uraz’ın bu filmdeki performansı ile ilgili Metin Akpınar (Aktaran: Akgün, 2015) şunları ifade etmiştir:

Hoca tiplerini severdi. Bir tip yaratırdı kendisine. Ben onun mesela ‘Denize inen sokak’ filminde izledim. O bir dilsizi oynamıştı bir kadına aşık dilsiz, orda ben de ona âşık olmuştum. O kadar iyi bir tipti. Halkın tanıdığı tipleri halkın karşısına çıkarırdı. Halkın aşına olduğu tınıyı mırıldanırdı.

Ulvi Uraz, 1961 yılında İstanbul’ da çekilen ilk Tenten filmi “Tenten İstanbul’da (Tenten ve Altın Post)” adlı Belçika/Fransa ortak yapımı filmde ‘Malik’ karakteri olarak yer almıştır (1961 Yılında İstanbul’da Çekilen ilk Ten Ten Filmi,2017).



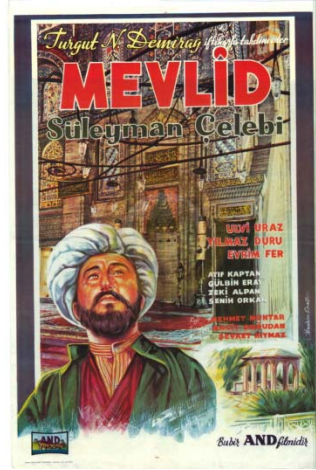
Resim 4.12: Tenten ve Altın Post filmi- Malik karakterinde Ulvi Uraz
Kaynak: <https://listelist.com/tenten-ve-altin-post/2015>



Resim 4.13: Tenten ve Altın Post Filmi

Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=ulvi+uraz+ten+ten+istanbulda+.2015> Yükleleyen: Sonya Mcguire

1962 yılı Turgut Demirağ’ ın yapımını üstlendiği Mehmet Muhtar’ın yazdığı ve yönettiği ‘Mevlid Filmi’nde Ulvi Uraz; Atıf Kaptan, Yılmaz Duru ve Evrim Par ile oynamıştır. Filmin konusu, Süleyman Çelebi ile Doğan beyin dostluk ve kardeşlik üzerine kurdukları bir yaşam öyküsüdür (Aralık 2017 Türk Sineması 100. Yıl, 2017).



Resim 4.14: Mevlid adlı filmin afişi

Kaynak:[http://www.yesilcamevi.com/elit-filmler/mevlid-suleyman-celebi-\(1962\)-ulvi-uraz-evrim-fer-yilmaz-duru/,2015](http://www.yesilcamevi.com/elit-filmler/mevlid-suleyman-celebi-(1962)-ulvi-uraz-evrim-fer-yilmaz-duru/,2015)



Resim 4.15: Mevlid adlı filmde kamera görüntü kareleri

Kaynak:[http://www.yesilcamevi.com/elit-filmler/mevlid-suleyman-celebi-\(1962\)-ulvi-uraz-evrim-fer-yilmaz-duru/,2015](http://www.yesilcamevi.com/elit-filmler/mevlid-suleyman-celebi-(1962)-ulvi-uraz-evrim-fer-yilmaz-duru/,2015)

1963 yılında Ulvi Uraz'ın başrolü Çolpan İlhan ve Turgut Özatay ile paylaştığı 'Kâmil Abi' adlı sinema filmi de Yeşilçam klasiklerinin içinde yerini almıştır. Filmin konusu kısaca şöyledir; yıllar önce terk ettiği oğluyla karşılaşan bir babanın hikâyesini anlatır. Kâmil iş seyahatinden döndüğü bir gece karısının odasında başka bir adamın olduğunu fark eder. Hiçbir şey söylemeden karısını ve oğlu Nuri'yi terk eder. Bir mahallede komşularıyla arkadaşlık ederek yaşamına devam eder. Yıllar sonra bir gece

evine bir kanun kaçağı sığınır. Kamil'i tehdit ederek evde saklanır. Bir süre sonra Kâmil bu adamın oğlu Nuri olduğunu anlayacaktır (Kamil Abi-TSA Türk Sineması Araştırmaları, 2015).



Resim 4.16: Kâmil Abi filminden bir kare, Ulvi Uraz ve Turgut Özatay
Kaynak: <http://www.sinematurk.com/film/4263-kamil-abi.2015>

Usta sanatçı Ulvi Uraz, 25 Mayıs 1974 tarihi sabahında saat 7.00 de kalp krizi sonucu vefat etmiştir (Ulvi Uraz'ı Kaybettik, 1974;1).



Resim 4.17: Ulvi Uraz'ın gazetede yer alan ölüm ilanı
Kaynak: <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Arsiv/1974/05/26.2015>

Vefatından sonra eşi Selçuk Uraz tarafından her yıl en iyi yönetmene ve oyuncuya verilmek üzere Ulvi Uraz Tiyatro Ödülleri konmuştur. Mehmet Ulusoy, Özdemir Nutku, Münir Özkul, Nurhan Karadağ, Suna Pekuysal, Genco Erkal, Jülide Kural, Ferhan Şensoy, Cüneyt Türel, Fakir Bayburt, Güngör Dilmen, Selçuk Yöntem,

Başar Sabuncu, Rutkay Aziz, Metin Balay, Yıldız Kenter ve daha pek çok oyuncu, yönetmen ve yazarlar Ulvi Uraz Tiyatro ödüllerini almıştır.



Resim 4.18: Ulvi Uraz ve eşi Selçuk Uraz

Kaynak: www.cumhuriyet.com.tr/haber/yazi.../Bir_erkek_oldugunde...html,27.07.2015



Yeni Tiyatrolarında - Ulvi Uraz'in bu yıl Suzan Uztan'ın da misafir olarak katıldığı yeni kadrosuyla Harbiye'deki salonlarında ilk oyunlarının galasını yapması ilgi topladı. Sanatçının en büyük destekçisi eşi, Selçuk Uraz'ın çalışmalarının boşuna olmadığı salonu doldurana kadar belliydi. Üstte Selçuk - Ulvi Uraz galada görülüyor.

Resim 4.19: Ulvi Uraz ve eşi Selçuk Uraz

Kaynak: <https://www.pinterest.se/pin/347762402456406676/>,2016

Ulvi Uraz'ın vefatına ilişkin Recep Bilginer'in Apaçık Köşesi'nde kaleme aldığı "Ulvi Uraz'ın Ardından" adlı yazısını, Işın Çavdar 27 Mart 2008 tarihinde "Dünya Tiyatro Günü'nde Unutulanlara Saygıyla..." başlığı ile kendi bloğunda şu şekilde aktarmıştır:

O bir dosttu, dostun acısı unutulmaz. Anısı da. Buna anılarda yaşamak deriz. Ulvi Uraz, dostlukların ötesinde, çok iyi bir aktördü, yeri kolay kolay doldurulamayacak bir aktör. Ulvi Uraz, tiyatroya, bilinciyle, gönlüyle tutkundu. Onun hayatı ile tiyatro, tiyatro ile hayatı, bir tende, bir gönülde, bir kafada birleşmişti. Hep gerçek tiyatrodan, gerçek tiyatro yapmak düşüncesinden yanaydı. Düşüncesinin ve amacının özünde şu vardı:

- “Bir Türk tiyatrosu ancak Türk yazarın varlığıyla var olabilir” derdi. “Türk yazarı olmadan, Türk tiyatrosu olamaz”.

Ulvi Uraz’ın bu sözleri kimilerinin yaptığı gibi “lafta peynir gemisi yürütmek” deyiminde kalmadı. Yıllar süren çekişmeli, sıkıntılı, acılı, bunalımlı, çalışmaları süresince hemen hemen yalnız Türk yazarların eserlerini oynadı. Kendini buna adanmıştı, Ulvi Uraz.

“Aktörlük bir davranış sanatıdır” derdi. “Bir Türk köylüsü, Amerikan Filmlerindeki aktörlerden kopya edilerek oynanamaz” derdi. “Türk köylüsünün, Türk işçisinin genel bir deyimle, Türk insanının olaylar ve durumlar karşısındaki, davranış öğelerini bilmeden tiyatro yapılamaz” derdi. Ve kendisi dediklerini yapardı. Rahmetli Orhan Kemal’in Murtaza oyunundaki Bekçi Murtaza’da Ulvi Uraz, gerçek Bekçi Murtaza’yı oynamıştı. Kopya yoktu, rol kesmek yoktu. Hababam Sınıfı oyunundaki devrini yitirmiş öğretmendeki Ulvi Uraz’da rol yapmadan o rolün gerçek kişiliğini oynamıştı. Şurada kapıcı, burada bekçi, orada umum müdür, Ulvi Uraz hep bu rollerin gerçek kişileri gibi konuşmuş, davranmıştı. Başarısı buradan ileri geliyordu. Ulvi Uraz, Devlet Tiyatrosu’ndan Şehir Tiyatrosu’na, oradan da asıl uğraşı olarak özel bir tiyatro sahip ve yöneticiliğine uzanan tiyatro hayatında hep samimi, içtenlikli bir tiyatro adamı olarak çıkmıştır seyirci karşısına. Kendi kabuğuna kapanık bir insandı. Çok dostları vardı, ama bunlar sanatçı, sanatla ilgili dostlardı. Onlarla konuşur, tartışır, dertleşirdi. Ulvi, son birkaç yılın sıkıntısını söyleşi olarak, hep bu dostlarla paylaşmıştır, ama maddi olanaktan yoksun dostları Ulvi’ye içine düştüğü sıkıntılardan kurtaracak bir yardımda bulunamamıştır. En son iki şeye bağlamıştı umudunu “Artık kendi adıma tiyatro yapmayacağım. Tek isteğim tiyatro çalışmalarının biriktirdiği borçlarımı ödemek” diyordu. Kendisine jübile yapmayı tasarlamıştı. Türk Tiyatro Yazarları Derneği, Türk yazarına karşı hep saygılı davranmış, hep Türk yazarının eserlerini oynamak istemiş ve oynamış, Türk yazarının telif hakkını aksatmadan eksiksiz ödemiş Ulvi Uraz’a Türk tiyatro yazarlarının bir jübile düzenlemesi yerinde bir davranış olacaktı. Bu jübilenin nasıl olacağı, nasıl olması gerektiği konusu konuşulurken hayata gözlerini yumdu Ulvi Uraz.

Ulvi, yorgun düşmüştü tek başına tiyatro yönetmek ve ayakta durabilmek mücadelesinden, Şehir Tiyatrosuna girmek istiyordu. Elbette bu Şehir Tiyatrosu içinde bir kazanç olacaktı ama kendisinden duyduğuma göre burada şanssızlık Ulvi’yi kadro bulamamak gibi bir engelle karşılaşmıştı. Bunca yorgunluğuna, borçlarına, umutsuzluğuna ve üzüntüsüne bu da binince, Ulvi bu yüke dayanamadı ve aramızdan göçüp gitti. Tasavvuf düşüncesi “mutluluk bir şeyden tat almaktır” der. Ulvi’de hayatın tadını tiyatro yaparak alamaya bakıyordu, erken gitti aramızdan. Yakınları ve dostları için olduğu kadar, hatta onlardan fazla Türk Tiyatrosu için büyük kayıptır Ulvi Uraz’ın ölümü (Çavdar, 2008).



Resim 4.20: Ulvi Uraz Bekçi Murtaza karakterinde.
Kaynak: http://snap361.net/ig-post/1862680854476886826_1243363891, 2018



Resim 4.21: Ulvi Uraz'ın oyunculuğu ile ilgili gazete haberi
Kaynak: https://twitter.com/TekinDeniz_/status/967132294619246593, 2018

5. SONUÇ

Tüm sanat dalları içerisinde toplum ögesi en ağır basan sanat dalı hiç şüphesiz tiyatrodur. İçinde bulunduğu topluma en yakın olan, onların sorunlarına, duyularına, beğenilerine ve tabii ki toplumun gerçeklerine eğilebilen sanat dalı tiyatrodur. İşte bu sebeptendir ki tiyatro topluma karşı açık olup, toplumsal her hareketliliği tespit ederek bunu seyirciye sunabilmelidir. İnsana insanı yine doğrudan, insan aracılığı ile sergileyip anlatan tiyatro, sanatsal gerçekliğini ancak insana dair her şey üzerine düşünmekle kurabilir (Cemal,2002:34). Bu bağlamda tiyatro kişilerin tutum ve duyularında bir uyarma ve hatta değişiklik yaratma sürecinde etkili bir sanat dalıdır. Geçmişten bu yana belirli erklere hizmet eden tiyatro, etkili anlatım gücüyle çoğunlukla geleneksel yapıda değişim yaratma çabasında olmuştur. Gerek politik gerek dinsel, gerek siyasal, gerek ekonomik kaygılarla gelenekselden evrensele yolculukta yaşanan toplumsal geçişin çatışmasız, doğal akış seyrinde gerçekleşmesinde tiyatro eğitici üstünlüğüyle ayrıcalık kazanmıştır. Ancak zaman zaman güdüleyici, teşvik edici olması gereken işlevine baskılayıcı nitelikler de yüklenmiştir (Akgül, 2011:974-983). Tiyatronun içeriğindeki politik ruh sadece günümüz tiyatrosuna has değildir. Geçmişte egemen sınıflar, izleyicilerinin dünyaya onların istedikleri açıdan bakmalarını sağlama eğilimi göstermişler, ancak toplum düzeninin temellerine dokunmayarak düzende önemsiz değişikliklerle yetinmişlerdir (Brecht, 1997:177). Halbuki “kültür düzeyinde yaşama” denilen durum, toplumların varoluş sürekliliği için temel gereksinim niteliğinde olup, en az beslenme ve giyinme kadar insancıl bir gerekliliktir. Ancak kültür düzeyinin en canlı ve etkili aracı olan tiyatro, bu gerekliliği fark etmeyen ve kavramı yalnızca boş zamanları değerlendirme biçiminde niteleyen toplumlarda, gereksinim dışı görülebilmekte ve yaşamla mücadeleye daha fazla yönelinmektedir (Nutku, 1985:397). Tiyatro, toplumu belli bir seviyede ileri götürmek ister, özellikle çağdaş gerçekçi tiyatro olarak adlandırılan tür seyircinin sorgulamasına yönelik oyunları ile bunu gerçekleştirmeye çalışmıştır. O nedenle seyirci ile yüz yüze ve diğer sanat dallarından daha direkt olarak topluma

yaklaşan tiyatro ile toplumların kültürel gelişimi de sağlanabilir. Kültür aktarımını ve ilerlemesini en iyi gerçekleştiren araç tiyatrodur. Çünkü amacı ne olursa olsun ister psikolojik arınma için, ister eğlenme için, ister estetik tat alma, ruhsal boşalma için ya da sosyalleşmek adı altında olsun, sonuç; tiyatro her zaman kitleleri kendine çeker (And, 1970:5-10). Tiyatro kendi başına kültür yaratan bir kurum olarak, her zaman toplumsal yaşantıyla birlikte kafa kafaya ilerleyen, her siyasal kırılmada, o kırılmanın yapısına ve şiddetine, yarattığı etkiye göre değişim gösteren, teknik gelişmeleri de doğrudan kendi bünyesine katabilen bir yapıya sahiptir (Çevik,2008:39-40).

Türk tiyatrosu adına geçmişe bakıldığında kitlelerin durumuna göre isimlendirilmeleri olmuştur. Geleneksel Türk tiyatrosu; köy seyirlik ve halk tiyatrosu olarak hedef kitlelerine göre isimlendirilerek ayrılmıştır. Yine tiyatro tarihimizde başka bir kitleye hitap eden saray tiyatrosu da söz konusudur. Saray tiyatrosunun en büyük katkısı tiyatroya tepki gösterebilecek tutucu çevrelerin bu tepkisine karşı, varlığı ile bir güvence teşkil etmesidir. Toplum üzerinde tiyatronun ne kadar etkili bir araç olduğu buradan da anlaşılmaktadır (And, 1970:33). Yine o nedendir ki, toplumun siyasi ve sosyal sorunlarına eğilen tiyatro oyunları Türk tiyatrosu tarihine bakıldığında zaman zaman yasaklanmış, sansürlenmiştir. Kitlelere bir anda ulaşabilen ve direkt bağ kurabilen bir sanat dalı olması bunda etkilidir.

Topluma bilinçli eleştiri yapabilme yetisi kazandıran tiyatronun ülkemizde özellikle Cumhuriyet dönemi ve sonrasında devlet destekli ilerlediğini görmekteyiz. Özellikle o dönemde açılan halk evleri kadın sanatçıların yetiştirilmesinin yanı sıra, oynanan piyeslerle Türk inkılabı anlatılmaya çalışılmış, inkılâbı yayma, telkin etme ve modern hayatı özendirme ilkeleri aranmıştır. Bunlara ek olarak Karagöz, Orta Oyunu gibi geleneksel Türk seyirlik oyunları halkevi sahnelerinde yeni bir hayat bulmuş ve yok olmaktan kurtulmuştur (Karadağ, 1988). Cumhuriyetin ilk yıllarında bu ilerleme sağlanırken, çok partili dönem ve sonrasında sansür ve yasaklamalar baş göstermiştir. Öyle ki tıpkı Tanzimat dönemindeki gibi çeviri oyunlara yönelmeler olmuş ve Türkiye'nin toplumsal sorunlarına uzak, başka ülkelerin dertlerinin ortaya konduğu farklı oyunlar sergilenmeye başlanmıştır. Özellikle 1966 yılında Muhsin Ertuğrul' un uzaklaştırılması ile bağınaz bir tutuma giren şehir tiyatroları döneminde yabancı oyunlar ağırlıklı bir repertuvar seyircisini karşılar. Ulvi Uraz Tiyatrosu gibi dönemin özel tiyatroları devletten ödenek almadıkları halde toplumsal sorunlara yönelebilmeye, halka ulaşma anlamında daha etkili olmaya başlamışlardır. 1970-71 yılları arasında Ulvi Uraz Tiyatrosu, Kent Oyuncuları, Kadıköy İl Tiyatrosu, Üsküdar Kardeş Sahne,

Gazanfer Özcan- Gönül Ülkü Tiyatrosu, Meydan Sahnesi, Devekuşu Kabare, Ocak Tiyatrosu vb. özel tiyatroların artığını görülmektedir.

Bu özel tiyatrolardan Ulvi Uraz Tiyatrosu'nu kuran Ulvi Uraz, tiyatronun toplum üzerindeki etkisini bilerek yola çıkmış ve toplumdaki, toplum değerlerinden bağımsız bir tiyatro anlatımının olamayacağını sahnelediği oyunlarında yansıtmaya çalışmıştır. Tiyatro hayatı boyunca Türk yazarların oyunlarını oynamayı tercih etmiştir. Halkın önüne onlardan olanı, bildik olanı, tanıdık olanı koymayı hedeflemiştir. Türk tiyatrosunda kendi insanını nasıl ise öyle göstermeyi başaramıştır. Günümüzde Türk tiyatrosu gerçek anlamda Türk tiyatrosu olabilmek için kendi yazarını ve kendi oyunlarını ararken, Ulvi Uraz kendi tiyatrosunda daha o yıllarda birçok Türk yazarı yazmaya teşvik etmiş (Örneğin; Orhan Kemal, Rıfat Ilgaz) ve birçok önemli ve klasik denilebilecek eserleri Türk Tiyatrosuna kazandırmıştır. Tiplerini ile ön plana çıkmış usta bir komedyendir. Oyuncu seçimleri ile de Türk tiyatrosuna birçok isim kazandırmıştır. Sahnelediği oyunlarda yer alan oyuncularına da halktan uzak, yabancı öğelerin olduğu oyunculuk tarzını istemediğini, kullanılan dil ve oyunlardaki karakterlerin halktan olduğunu ifade etmeye çalışmıştır. O nedendir ki Ulvi Uraz Tiyatrosu tarzı, sahne üslubu ve Türk yazarların oyunlarına yer vermesi nedeni ile halk tiyatrosu olarak literatürde yerini almıştır. Sinema hayatı boyunca da tiyatrodaki ulusalcı ve halktan yana tavrını en azından kendi oyuncululuğu açısından sürdürmüş, oyunculuk üslubu, kullandığı dil ve yarattığı tipler halktan uzak ve yabancılaştırıcı tarzda olmamıştır.

Özdemir Nutku'nun Aydınlık gazetesindeki bir yazısında belirttiği gibi bugün tiyatroları ile anılan ve tiyatrolarını geliştirmiş tüm uluslar (İtalya-Commedia dell'Arte, Almanya, İngiltere vb.) bu güçlerini kendi halk tiyatrolarından almışlardır (Nutku, 2017). Her sanat kendi kaynağının özelliklerini taşır, tiyatrodaki kendi kaynağı olan toplumun özelliklerini taşımalıdır. Başka toplumların oyunlarından beslenerek var edilmeye çalışılan veya geçmiş yerli yazarların oyunlarını tekrar tekrar sahneye taşıyan Türk tiyatrosu, dünya tiyatro literatüründe kan kaybetmekte ve hak ettiği yeri kaynağından uzaklaştıkça bulamamaktadır. 1960 sonrası Devlet ve Şehir tiyatroları dışında kurulan özel tiyatrolardan biri olan Ulvi Uraz Tiyatrosu, dönemi itibari ile ödenek almadan, tüm baskı ve sindirilme, sansür gibi uygulamalara rağmen, yerli yazar, yerli oyun ve Türk toplumunu yansıtan sahnelemeleri, Türk tiyatrosuna kazandırdıkları ile Halk tiyatrosu olarak anılmayı hak etmiştir.

6. KAYNAKLAR

Kitaplar

- Akı, N. (1989), *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I.*, İstanbul: Dergah Yayınları
- And, M. (1969), *Kukla, Karagöz, Ortaoyunu*, Ankara: Bilgi Yayınevi
- And, M. (1970), *100 Soruda Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: Gerçek Yayınevi
- And, M. (1975), *Dramatik Köylü Gösterilerinin Ritüel Niteliği*, Ankara: Türk Folklor Araştırmaları Yıllığı
- And, M. (1983), *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Ankara: T.İ.B. Yayınları
- And, M. (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul: İnkılap Yayınevi
- And, M. (2004), *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayıncılık
- Artun, E. (1993), *Cemal Ritüeli ve Balkanlardaki Varyantları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Artun, E. (2004), *Halk Kültüründe Değişimin Topluma Etkisi ve Sonuçları*, İstanbul: Halk Kültüründe Değişim Uluslararası Sempozyum Bildirileri Motif Vakfı.
- Balay, M. (1995), *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo (1. Basım)*, İstanbul: Mitos Boyut
- Boratav, Pertev N. (1988), *Halk Hikayeleri ve Hikayeciliği*, İstanbul: Adam Yayınları
- Brecht, B. (1997), *Epik tiyatro. Şipal, K. (Çev)*. İstanbul: Cem Yayınevi
- Brockett, O. G. (2000), *Tiyatro Tarihi. Bayramoğlu, İ. (Çev)*. İstanbul: Dost Kitapevi Yayınları
- Bezirci, A. (1984), *Orhan Kemal (2. Basım)*, Temmuz, İstanbul: Tekin Yayınevi
- Cemal A. (2002), *Oynamak Varken (1. Basım)*, İstanbul: Can Yayınları
- Çalışlar, A. (1995), *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

- Erwin, P. (2012), *Politik Tiyatro. Ünlü, M.-Güney, S. (Çev)*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Garland, H. B. (1962), *Lessing (The Founder of Modern German Literature)*, London: Macmillan and Company Limited
- Herzfeel- Sander, M. (2002), *Essays on German Theater*, New York: The Continuum Publishing Company
- Karadağ, N. (1988), *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Karal, Z.E. (1956), *Osmanlı Tarihi*, Ankara: TTK Basımevi
- Kudret, C. (1994), *Ortaoyunu 2. Cilt*, İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Kunas, I. (1978), *Türk Halk Edebiyatı Tercüman 1001 Temel Eser, 127. Kitabı*, İstanbul: Kervan Kitapçılık
- Luckhurst, M. (2006), *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press
- Meech, A. (2008), *Classical Theatre And The Formation of A Civil Society, 1720-1832, In the book: Hamburg M. And Williams, S. (Edit.) A History of German Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press
- Nutku, Ö. (1985), *Dünya Tiyatro Tarihi (19. yy. dan günümüze kadar) Cilt 2*, İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları
- Nutku, Ö. (1995), *Oyunculuk Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Nutku, Ö. (1999), *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu (1. Basım)*, İstanbul: Özgür Yayınları
- Nutku, Ö. (2008), *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2 (3. Baskı)*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Redekop, B. W. (2000), *Englihtenment and Community- Lessing, Abbt, Herder and The Quest for a German Public*, Montreal: McGill Queen's University Press.
- Rudlin, J. (2000), *Commedia Dell'arte Oyuncular İçin El Kitabı. İpekli, E. (Çev)*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Sevinçli, E. (1990), *Görüşleriyle Uygulamalarıyla Muhsin Ertuğrul*, İstanbul: Arba Yayınları
- Sosulski, J. M. (2007), *Theater and Nation in Eighteenth-Century Germany*, Hamshire: Ashgate Publishing LTD.

- Şener, S. (1991), *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Eskişehir: A. Ü. Devlet Konservatuvarı Yayınları
- Şener, S. (1998), *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, İstanbul: T.İ.B. Kültür Yayınları
- Taner, H. (1996), *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım (3. Basım)*, İstanbul: Bilgi Yayın Evi
- Tilis, S. (1999), *Rethinking Folk Drama*, Westport CT: Greenwood Press
- Türkiye Tarihi 4 (2002), *Çağdaş Türkiye 1908-1980 (VII. Basım)*, İstanbul: Cem Yayınevi

Sürelî Yayınlar

- Akgül, K. (2011), Tiyatronun Toplum Bilinçlendirme ve Estetik Sanat Anlayışı Geliştirmede İşlevi ve Önemi, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 8/1 s.974-983
- Atay, F.R. (1941), *Ulus Gazetesi 4 Temmuz*
- Cinisli, S. (2015), Cemmedia Dell'arte Tiyatrosunda Tip ve Kostüm, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, yı:3, Sayı 12, Haziran, s. 314-329
- Cumalı, S. (2012), Zeki Alasya İle Röportaj, *Posta Gazetesi*, 2 Aralık
- Düzgün, D. (2000), Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü, *Ankara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitü Dergisi*, Sayı 14, s.63-69
- Kemal, Y. (1968), Yalova Kaymakamı ya da İspinozlar, *Ant Dergisi*, C:3 Sayı:57, 30 Ocak, İstanbul
- Nutku, Ö. (1975), Gerçek Halk Tiyatrosu Olan Meddahlık Günümüzde de Önem Kazanmalıdır, *Milliyet Sanat* s.122.
- Nutku, Ö. (1968), Tarihsel Gelişimi İçinde Halk Tiyatrosu, *Forum* 20(348), Ankara, s.17-18
- Yüksel, A. (1978), Tiyatro ve Devlet, *Ulusal Kültür Dergisi*, Sayı 1, Temmuz, Ankara Üniversitesi Basım Evi s. 137-146

Kişisel Görüşme

Akpınar, M. Aktaran: Akgün, Ç. “*Türkiye’de Halk Tiyatrosu ve Ulvi Uraz*” konulu kişisel görüşme 20 Mayıs 2015, Haliç Üniversitesi Konservatuvarı, İstanbul

Gezen, M. Aktaran: Akgün, Ç. “*Türkiye’de Halk Tiyatrosu ve Ulvi Uraz*” konulu kişisel görüşme 29 Mart 2015, Müjdat Gezen Tiyatrosu, İstanbul

Kutman, P. Aktaran: Akgün, Ç. “*Türkiye’de Halk Tiyatrosu ve Ulvi Uraz*” konulu kişisel görüşme 24 Mayıs 2015, İstanbul

Poyrazoğlu, A. Aktaran: Akgün, Ç. “*Türkiye’de Halk Tiyatrosu ve Ulvi Uraz*” konulu kişisel görüşme 22 Mayıs 2015, Trump Towers Sahne (Küçük Prens Adlı Oyun Sonrası), İstanbul

İnternet Kaynakları

Elektronik Makaleler

Buttanrı, M. (2010), Cumhuriyet Devri Türk Tiyatrosunda Batı Etkisi, Turkish Studies, International Periodical For The Languages Literature and History of Turkish or Turkic Volume 5/2 Spring s. 51-98 Erişim Tarihi 5 Mart 2015, <https://docplayer.biz.tr/4482540-Cumhuriyet-devri-turk-tiyatrosunda-bati-etkisi.html>

Çevik, K. (2008), Tiyatroda Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 25:2008 ISSN: 1300-1523, s.37-62. Erişim Tarihi 10 Mart 2015, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/980/12004.pdf>

Dursun, A. (2016), Tuncay Özinel, 20 Aralık, Tiyatronline Makaleler, <http://tiyatronline.com/tuncay-ozinel-3202>

Düzgün, D. (2002), Geleneksel Türk Tiyatrosu, Türkler Cilt 15, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, s.487-496 Erişim Tarihi 1 Nisan 2016 http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/tiyatro_02.pdf

Ergün, S. (2010), 1923-1960 Yılları Arasında Türk Tiyatrosunda Özel Tiyatro Çalışmaları, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 30:2010/2-ISSN:1300-1523 s.59 - 78. Erişim Tarihi 11 Nisan 2015, dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1648/17614.pdf

- Karaboğa, K. ve Özçıtak, İ. (1994), Commedia Dell'arte: Oyuncu Tiyatrosu, Mimesis Tiyatro Çeviri- araştırma Dergisi Sayı 5, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, s.227-258, İstanbul. Erişim Tarihi 6 Mart 2015, <http://www.mimesis-dergi.org/pdf/commedia.pdf>
- Karacabey, Süreyya, Gelenekselden Batı'ya Türk Tiyatrosu, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, 1995, s. 1-13. Erişim Tarihi 16 Şubat 2016 <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/tad/article/viewFile/5000069880/5000064631>
- Nutku, Ö. (2017), Halk Tiyatrosu Üzerine, 23 Ekim, Aydınlık Gazetesi, <https://www.aydinlik.com.tr/halk-tiyatrosu-uzerine-ozdemir-nutku-kose-yazilari-ekim-2017>
- Sağlam, T. (2008), Halk Tiyatrosunda Göstergelerin Dönüşümü, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 25:2008. ISSN: 1300-1523, s.7-20. Erişim Tarihi 10 Nisan 2015, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/980/12002.pdf>
- Tekerek, N. (2011), Günümüzde Geleneksel Tiyatro Ne İfade Etmektedir? Türk Sanatları Araştırma Dergisi, Sayı 2/ Cilt 1, s. 119-125 Erişim Tarihi 12 Mayıs 2015, <https://docplayer.biz.tr/30741916-Gunumuzde-geleneksel-tiyatro-ne-ifade-etmektedir.html>

İnternet Alıntıları

- Aralık 2017 Türk Sineması 100. Yıl, s.3, Erişim Tarihi 27 Aralık 2017 <https://sinemaansiklopedisi.wordpress.com/2017/12/page/3/>
- Başdramaturgluk Oyun Arşivi- Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü (2016), Erişim Tarihi 20 Eylül 2018 <http://www.devtiyatro.gov.tr/web/dramaturgi.html/>
- Cumalı, S. (2012), Aç Kalmamak İçin Metinle Tahta Kaşık Boyayıp Sattık, 2 Aralık, Erişim Tarihi 1 Mart 2015. <https://www.posta.com.tr/ac-kalmamak-icin-metinle-tahta-kasik-boyayip-sattik-150268>
- Cumhuriyet (1966), 6 Kasım, s.6, Erişim Tarihi 5 Mart 2015 www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1966/11/.../6.xhtml

Çavdar, I. (2008), “Dünya Tiyatro Günü’nde Unutulanlara Saygıyla...”, Erişim Tarihi 1 Mayıs 2016

<http://blog.milliyet.com.tr/dunya-tiyatro-gunu-nde-unutulanlara-saygiyla>

Durbaş, R. (2012), Tiyatronun Devlet ile Sınavı, *Birgün Gazetesi*, Erişim Tarihi 1 Mayıs 2016 <https://www.birgun.net/haber-detay/tiyatronun-devlet-ile-sinavi-18002.html>

Fransız Edebiyatı Üzerine, Erişim Tarihi 10 Mart 2015.

<https://studylibtr.com/doc/767036/fransiz-edebiyati-uzerine>

İlbay, R (2014), Fransız Tiyatrosu, Erişim Tarihi 12 Mart 2015,

<http://www.milliedebiyat.com/index.php/edebiturler/tiyatro/fransiz-tiyatrosu>

Kâmil Abi-TSA Türk Sineması Araştırmaları, Erişim Tarihi 24 Mayıs 2015

<http://www.tsa.org.tr/kisi/kisigoster/1370/ulvi-uraz>

Politika-Halk Gazetesi, halkgazetesi.net/, Erişim Tarihi 10 Eylül 2015

Ulvi Uraz Kimdir?-Sabah, Erişim Tarihi 16 Aralık 2017,

<https://www.sabah.com.tr/ulvi-uraz-kimdir>

Ulvi Uraz,(1974), Milliyet Gazetesi Arşiv, Erişim Tarihi 1 Mart 2015

<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Arsiv/1974/05/26>.

Ulvi Uraz Biyografi İfo, Erişim Tarihi 25 Ocak 2016

<https://www.biyografi.info/kisi/ulvi-uraz>

Ulvi Uraz Kimdir Biyografi, Erişim Tarihi 3 Mart 2015

www.biyografi.net.tr.

Ulvi Uraz- Ataşehir Haberci Gazete Arşiv, Erişim Tarihi 25 Ekim 2016

http://www.atasehirhabercigazete.com/haber_detay.asp?haberID=7891

Ulvi Uraz Tiyatrosu Geliyor (1966) Erişim Tarihi 17 Nisan 2015

<http://www.gecmisgazete.com/haber/ulvi-uraz-tiyatrosu-geliyor-11262>

Ulvi Urazı Kaybettik (1974), Milliyet Gazetesi Arşivi s.1, Erişim Tarihi 20 Mart 2016 <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Arsiv/1974/05/26>

Yılmaz,L. (2012), Aksaray Küçük Opera tiyatrosu/Blog, Erişim Tarihi 5 Mart 2016

http://tiyatromuzesi.org/drupal/levend_yilmaz/aksaray_kucuk_opera_tiyatrosu

1961 Yılında İstanbul'da Çekilen ilk Ten Ten Filmi, Erişim Tarihi 13 Mart 2017, <https://listelist.com/tenten-ve-altin-post/>

Resimler

4.1. Hababam Sınıfı (1965). Erişim Tarihi: 3 Mart 2015.

<http://sinematikyecilcam.com>

4.2. Hababam Sınıfı Kadrosunda İlk Yer Alanlar (1965). Erişim Tarihi: 20 Kasım

2016 www.tiyatromuzesi.org.2016

4.3. Hababam Sınıfı Gazete Haberi (1965). Erişim Tarihi: 7 Mart 2018

<https://www.rozethaber.com/07-03-2018>

4.4. Hababam Sınıfı Sahne Fotoğrafı (1965). Erişim Tarihi: 5 Mart 2016

<http://www.storytechfuture.com/2016/03/zeki-alasya-yesilcami-ve-sinemayi-anlatiyor/>

4.5. Hababam Sınıfının Yeni Sahnesindeki Duyurusu (1966). Erişim Tarihi: 12

Şubat 2015 <http://www.gecmisgazete.com/haber/ulvi-uraz-tiyatrosu-geliyor-11262>

4.6. Yalova Kaymakamı (1968). Erişim Tarihi: 12 Şubat 2015

<http://www.gecmisgazete.com/haber/ulvi-uraz-tiyatrosu-geliyor-11262>

4.7. Yalova Kaymakamı ve Hababam Sınıfı Adlı Oyunların İlanı (1968). Erişim

Tarihi: 12 Ocak 2016 http://tiyatromuzesi.org/drupal/g_aksaray

4.8. Kartal Tekmesi (1969). Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2015

<http://www.nostotr.com/ali-poyrazoglu-ve-nostalji.html>

4.9. Yarın Bizimdir Film Afişi (1964). Erişim Tarihi: 1 Şubat 2015

<http://www.iznikrehber.com/haberler-2540-iste+49+yil+once+iznik%E2%80%99te+cekilen+film>

- 4.10. Gel Barışalım (1964). Erişim Tarihi: 1 Şubat 2015
<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/oral-calislari/panayot-abaci-1404945/>
- 4.11. Denize İnen Sokak (1960). Erişim Tarihi: 1 Haziran 2016
<http://www.tsa.org.tr/film/filmgoster/5925/denize-inen-sokak>
- 4.12. Tenten (1961). Erişim Tarihi: 16 Ağustos 2015
<https://listelist.com/tenten-ve-altin-post/>
- 4.13. Tenten (1961). Erişim Tarihi: 16 Ağustos 2015
<https://www.google.com.tr/search?q=ulvi+uraz+ten+ten+istanbulda>
- 4.14. Mevlid (1962). Erişim Tarihi: 22 Eylül 2015
[http://www.yesilcamevi.com/elit-filmler/mevlid-suleyman-celebi-\(1962\)-ulvi-uraz-evrim-fer-yilmaz-duru/](http://www.yesilcamevi.com/elit-filmler/mevlid-suleyman-celebi-(1962)-ulvi-uraz-evrim-fer-yilmaz-duru/)
- 4.15. Mevlid Filmi (1962). Erişim Tarihi: 22 Eylül 2015
[http://www.yesilcamevi.com/elit-filmler/mevlid-suleyman-celebi-\(1962\)-ulvi-uraz-evrim-fer-yilmaz-duru/](http://www.yesilcamevi.com/elit-filmler/mevlid-suleyman-celebi-(1962)-ulvi-uraz-evrim-fer-yilmaz-duru/)
- 4.16. Kâmil Abi (1963). Erişim Tarihi: 20 Ekim 2015
<http://www.sinematurk.com/film/4263-kamil-abi/>
- 4.17. Vefat İlamı (1974). Erişim Tarihi: 20 Ekim 2015
<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Arsiv/1974/05/26>
- 4.18. Ulvi Uraz ve Eşi Selçuk Uraz. Erişim Tarihi: 27 Temmuz 2015
www.cumhuriyet.com.tr/haber/yazi.../Bir_erkek_oldugunde...html
- 4.19. Ulvi Uraz ve Eşi Gazete Haberi. Erişim Tarihi: 7 Kasım 2016
<https://www.pinterest.se/pin/347762402456406676/>
- 4.20. Bekçi Murtaza (1962). Erişim Tarihi 5 Ocak 2018 http://snap361.net/ig-post/1862680854476886826_1243363891
- 4.21. Ulvi Uraz'ın oyunculuğu ile ilgili gazete haberi. Erişim Tarihi: 5 Ocak 2018 https://twitter.com/TekinDeniz_/status/967132294619246593

7. EKLER

EK 1: Oyuncu, Yönetmen ve Eğitimci Müjdat Gezen.

Türkiye’de Halk Tiyatrosu ve Ulvi Uraz konulu kişisel görüşme.
29 Mart 2015.

Öncelikle Hocam, bizimle bu söyleşiyi yaptığınız için çok teşekkür ederiz. Bu çalışmamızın başlığının ‘ Türkiye’ de Halk Tiyatrosu ve Ulvi Uraz’ olduğunu belirtmek isteriz. Siz de usta bir sanatçı ve Ulvi Uraz’ ın çalışmalarının yakın tanığı ve onun öğrencilerinden olarak anlatacağınız bu çalışmamıza ışık tutacaktır.

Dilerseniz söyleşimize ‘Halk Tiyatrosu’ kavramını ele alarak başlayalım. Sizde geçmişten günümüze kadar ele alacak olursanız ‘Halk Tiyatrosu’ seyrini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Burada ‘Halk Tiyatrosu’ kavramından neyi kastettiğinizin altını iyi çizmek gerekir. Çünkü zaten tiyatro halk için yapılan bir şeydir. Biz ‘halk oyuncularını’ kurduğumuzda - Aydın Engin, Tuncar Kurtiz, Umur Muğay, Tuncer Necmioğlu ve ben beş kişi kurmuştuk- dedik ki; zaten her tiyatro halk için yapılıyor acaba niye ‘halk’ ın altını çizdik? Ulvi Uraz Tiyatrosu’nun neden ‘halk tiyatrosu’ olarak isimlendirildiği konusunda çok bilgim yok. Ancak benim tiyatromun da, Ulvi Uraz’ ın tiyatrosunun da aslında ‘politik tiyatro’ olarak belirtmek daha doğru olur. Çünkü öncesinde de belirttiğim gibi tiyatro zaten halk için yapılır. Bu başlıkta değerlendirirsek eğer, bugüne kadar bunu rahmetli Levent Kırca, Genco Erkal, Ferhan Şensoy ve bizim tiyatromuz - ki ben 1963 yılından beri yapıyorum – devam ettirdi. Ancak bir dış göze sormak daha yerinde olacaktır; ‘politik tiyatroyu’ başarabilme noktasını yani. Başkaları nasıl değerlendiriyor diye bakmak lazım. Bizlerin kemikleşmiş bir seyircisi var. Bu izleyici bizlerin politik duruşunu biliyor ve bunu bilerek geliyorlar. Normal bir oyunu örneğin; ‘Hamlet’i sahnelediğimizde izleyici bunu istemedi, politik oyunlara geri dönmemiz gerekti. Bu tarz tiyatroların izleyicileri her zaman bunu bekliyor bizden.

Ulvi Uraz ile çalışma fırsatı buldunuz. Onun sizin hayatınızdaki yerini nasıl tarif edebilirsiniz?

Ulvi Hoca, tek başına bir ekoldü. Öğrendiğim pek çok şeyi tiyatro adına, ne konservatuarda, ne özel tiyatrolarda, ne de şehir tiyatrolarında öğrenmedim. Çok saygın bir yeri var hayatımda. Hocamız her şeyden önce gençlere müthiş fırsatlar tanırdı. Starlığa hiçbir zaman oynamadı ki aslında stardı da, müthiş bir aktördü. Çok iyi bir yönetmendi, tiyatro adamıydı. Benim okul hayatım dâhil, çalıştığım tüm tiyatrolar dâhil tüm hocalarım arasında en etkilendiğim ve çok şey öğrendiğim kişi olmuştur. Bugün bizlerin yapmaya çalıştığı tiyatro tarzını o dönemlerde Türkiye’ de göğsünü gere gere yapmıştır, üstelik birçok kişi bundan kaçınırken. ‘Kartal Tekmesi’ gibi, ‘Utanmaz Adam’ gibi, ‘Hababam Sınıfı’ gibi birçok oyunu sahnelemiştir. Bütün bu sahnelemeleri hem kendisi, hem de birlikte çalıştığı Rıfat Ilgaz komünist olarak adlandırılmışken gerçekleştirmiştir. ‘Kartal Tekmesi’ adlı oyununda bize ilk fişlenmeler yapıldı. Ancak buna rağmen Ulvi Hoca hiç geri adım atmadı.

Evet, kendisinin o dönemlerde TKP üyesi olduğu gerekçesi ile tutuklandığını biliyoruz.

Evet, evet. Rıfat Hoca ile birlikte çok çile çektiler o dönemlerde. Bizlerde onunla çalıştığımız için bizlere de intikal etti o durum. Sonrasında bizlerde aynı şeylere maruz kaldık.

Peki, Ulvi Hoca'nın nasıl bir sahne üslubu vardı, yani oyuncularını ile sahnede nasıl çalışırdı?

Ulvi Hoca en başta çok iyi bir dramaturgdu. Oyunu çok iyi ayıklardı. İyi çözümleyiciydi, iyi disbitüsyon yapardı, yani rol dağıtımını çok iyi yapardı. Bunu en iyi becerenlerdendi. Anlatmak istediğini önce oyuncusuna sonra da seyircisine iyi geçirebilen bir bilgisi vardı. Devlet konservatuarı mezunuydu ama hiçbir zaman devlet tiyatrosu ekolünden gelen biri gibi davranmamıştır. Sinemada onu izleyenler onun ne kadar iyi bir aktör olduğunu iyi bilirler.

O, bir rolü dantela gibi işlerdi. Mesela bir vitrinde bir kuka vardır. O kukanın etrafını iğne oyası ile iyi bir dantela şeklinde işlerseniz o zaman bir önemi olur. İşte Ulvi Hoca'nın da en büyük özelliği ham bir oyuncuyu alıp işlemesini bilmesiydi. Çok iyi yapardı bu işi.

Kendisine, o dönemde onunla birlikte çalışmış bazı sanatçıların eleştirileri söz konusu günümüzde. Başarılarının çoğu eleştirilmekte. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Ulvi Hoca'nın elde ettiği başarılar sağlam bir temele dayanıyor. O dönemde Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılan birinin kendine özel tiyatro kurması bile risk iken o bunu başardı. Etrafına seçtiği insanlara baksınlar bir kere. Zeki Alasya, Metin Akpınar, Ercan Yazgan, Ahmet Gülhan, Ali Poyrazoğlu, Tolga Tigin, Müjdat Gezen ve dahası... Bütün bu insanları yakalamasını bilmiş bir adamdır. Bu az değildir yani. Onun için Ulvi Hoca'ya eleştiriyi keşke o zamanlar yapsalardı da cevabını Hoca'dan alsalardı. Ölmüşün ardından konuşmak kolaydır çünkü. Ben bunu ahlaki ve doğru bulmuyorum.

Ulvi Uraz ile bir anınız var mı bizimle paylaşabileceğiniz?

Asistanlığımı yaptım bir dönem dolayısı ile bir değil, birden fazla anım var. Hangisini anlatayım... Akşamları periyodik olarak ayda bir Bebek'teki evinde toplanırdık. Sohbetlerimiz tiyatro olurdu. Politik Tiyatro ve sistem üzerine konuşurduk. Öğrendiklerim kendi hayatıma geçirdiklerime özdeş olarak çok yararlı olmuştur.

Atatürk'ün bir lafı var, günümüze uyarlayarak benim oyunumda da kullandığım; 'Sanatkâr alında ampulü ilk hisseden adamdır.' Ama görüyoruz ki sanat ve sanatçı kriterleri günümüzde değişmiş durumda. Sanatçının tedirginliği olmaz. Sanat başkalarının örnek alması gereken bir şeydir. Sanat ve sanatçı korkmamalıdır."

Size çok teşekkür ederiz, çalışmamız için verdiğiniz bilgiler adına.

Asıl ben teşekkür ederim, değerli Hocam Ulvi Uraz'ı literatüre kazandırdığınız ve bana da bir yer verdiğiniz için.

EK 2: Oyuncu ve Eđitmen Metin Akpınar
***Türkiye’de Halk Tiyatrosu ve Ulvi Uraz* konulu kişisel görüşme**
20 Mayıs 2015.

Öncelikle Hocam, bizimle bu söyleşiyi yaptığınız için çok teşekkür ederiz. Bu çalışmamızın başlığının ‘ Türkiye’ de Halk Tiyatrosu ve Ulvi Uraz’ olduğunu belirtmek isteriz. Siz de usta bir sanatçı ve Ulvi Uraz’ ın çalışmalarının yakın tanığı ve onun öğrencilerinden olarak anlatacağınız bu çalışmamıza ışık tutacaktır.

Dilerseniz söyleşimize ‘Halk Tiyatrosu’ kavramını ele alarak başlayalım. Sizce geçmişten günümüze kadar ele alacak olursanız ‘Halk Tiyatrosu’ seyrini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Halk tiyatrosunun bir tarifini yapmak lazım öncelikle. Halk tiyatrosu denilince ne anlıyoruz. Geleneksel Türk Tiyatrosu da halk tiyatrosudur, Kabare Tiyatrosu da bir bölümü ile halk tiyatrosudur, köy seyirlik oyunlarda halk tiyatrosudur, folklor de halk tiyatrosudur. Halk tiyatrosu geniş bir kavram. İçinde her şeyi barındırıyor. Halk için yapılan, halka indirgenmiş tiyatro gibi tanımlar biraz dar kalıp bence. Bu kavramı geniş çerçevede ele almak gerek diye düşünüyorum.

Ulvi Uraz ile çalışma fırsatı buldunuz. Onun sizin hayatınızdaki yerini nasıl tarif edebilirsiniz?

Benim Ulvi Hoca ile tanışmam 1964 yılıdır. 1963’te tiyatrosunu kurdu, ben de 1964 yılında dahil oldum. Ben milli eğitim talebe birliğindeydim. Halk bize gelemiyor, biz halka gidelim diye ‘ Her yer tiyatrodur’ kampanyası yaptık. Müsait yerlerde ‘Antigone’ ve diğer oyunlarımızı oynardık. Hocamda Florya tesisleri vardı belediyenin, orada bir haftalık dinlenme için yer ayırtmış ve orada kalıyor. Orada sütunlar, mermerler vardı. Orası tam bir doğal dekordu Antigone oyunu için. Biz de onu kullanarak oynamayı amaçlamıştık. Orada bizi tesadüf seyretmiş. İlk tanışmamız o şekilde oldu. O zamanlarda da Haldun Bey ‘Gözlerimi Kapatırım, Vazifemi Yaparım’ oyununa hazırlanıyor. 6 kişilik bir küçük oyun yazmış, çok büyük düşündüğü halde her tiyatro oynayamaz mantığından sınırlı tutmuş kişi sayısını. Bu biraz Brechtien bir tavır. Geleneksel ile çağdaş tiyatroyu sentezleyen bir amaçla Haldun Taner bu başyapıtını oluşturmuş. Ulvi Hoca’ ya gelmiş bu oyun ile ilgili. Hoca da bizi izleyince, bize gelip dedi ki ; ‘ Ben böyle bir oyuna hazırlanıyorum Haldun’ un yazdığı, suarelerde ben oynarım, sizde amatör tiyatro olarak gelerseniz, ücret almazsanız, ben size matinelere veririm. Sizde oyununuzu oynar, akşam da bana ücretsiz oynarsınız’ dedi. Bu teklif bizi çıldırttı, aklımız çıktı tabi. Hemen ayaküstü orada Hocanın elini öptük, anlaştık. Hocaya gidip gelmeye başladık. O sırada Haldun Bey bizimde katılımımız ile Hocanın kadrosu genişleyince, O da oyunun kadrosunu genişletti. Ben 1964’ te bu oyun ile altı tane sözsüz oyun oynayarak profesyonel oldum. Ücretsiz profesyonel. 2 sene içerisinde de Hocamın karşısında başrole yükseldim. Hocam da sağ olsun, bana o imkânı verdi. O yüzden Ulvi Uraz benim hem eskiden sinemadan takip ettiğim, hayranı olduğum, hem de devrimci kişiliğine inandığım, neyin yapılacağını ve tiyatrodaki neyin yapılmayacağını öğrendiğim Hocamdı, nur içinde yatsın. İlk tanışmamız böyle oldu.

Ulvi Hoca’nın sağ koluydum tiyatrodaki. Yani her şeyine koşardım. Takunya alınacaksa ben gider alırdım, tuvalet temizlenecekse ben, böyle bir iş bölümümüz vardı. Hatta oyunda Hocanın oyununu ben raptize ettim, baştan sona o ilk heyecanla tabi. Oyunun çıkmasına yakın Hoca dedi ki; ‘ Siz gelin benim tiyatroma girin. Ben

size 3 ay sonra parada veririm'. Bizde kabul ettik tabi. 19642 te bu süreçle profesyonel oldum.

Zeki Alasya' da bu sırada 'kargalar okulu' diye arena tiyatrosunda oynuyordu. 1962' de tanıştık. 2. Sene ben Hocaya önerdim ve oda bize dahil oldu. Bunu kimse bilmez, Zeki Alasya'nın bir defteri vardı öylesine karaladığı, Rifat abinin hayranı idi, O'nun 'Hababam Sınıfı' eserini kaleme alıyordu. Hocayı razı ettik ve Hababam Sınıfı'nı oynadık. Hocam Tulum Hayri'yi oynayacaktı ama biz itiraz ettik, dedik ki, 'biz fırlama gençleriz, öğrencileri bizlere bırakın, siz hocalardan birini oynayın2. O da kabul etti tabi. Bu oyunu 700 küsur bin bilet keserek oynadık. 2 dönem oynandı. Rekor kırmıştık. Ulvi Hoca'nın baş yapıtları 'Gözlerimi Kapatırım, Vazifemi Yaparım' ile 'Hababam Sınıfı' oyunları olmuştur.

Ulvi Hocanın oyuncu kişiliği çok etkili olmuştur. Hoca 1,65 boyunda, koca kafalı, kısık sesli, çok sigara içen, biraz kambur yürüyen, kafası çalışan, cebeci diksiyonu ile değil Türk Halk dili ile konuşan, diksiyonu düzgün biriydi. Bu adam sahneye çıkınca olurdu sana dev, boy 2 metre, performansı yüzde seksen artmış. Olağanüstülük vardı. Kuliste bir trans haline geçer, sahneye kendini atar atmaz seyirciyi yakalardı. Bir de çok güzel futbol oynardı. O fizikten beklenmeyecek bir süratle, top hâkimiyeti mükemmel oynardı. Hatta biz Hoca sayesinde Ankara Sanat' ı yenmiştik.

Peki, Ulvi Hoca'nın nasıl bir sahne üslubu vardı, yani oyuncularını ile sahnede nasıl çalışırdı?

Hocanın Selçuk Hanım diye bir eşi vardı. Fizik itibari ile de birbirlerine uyan, kafa yapısı olarak da birbirlerine uyan, birbirlerini dengeleyen bir çifttiler. Ben onları hep Rahşan Hanım ile Bülent Ecevit' e, Semra Hanım ile Turgut Özal' a benzetirdim. Yani bunlar beraberliklerinin güçlü tarafını da zayıf tarafını da birlikte paylaşan insanlardı. Mesela bir tiyatrodaki konstrüksiyon, para harcama, alışveriş, bilet, muhasebe falan gibi pis işleri Selçuk Hanım üstlenirdi. Sanat kısmını Ulvi Hocaya bırakırdı. Ama bu bir maskeydi. Esasında her şeye beraber karar verirlerdi. Ulvi Hocanın bir dokunulmazlığı olmalıydı. Daha ulu, yüce işlere hocamız bakardı. Birbirlerinin ellerini tutarlardı.

Ulvi Hocanın, oyun seçimi bakımından çok güçlü olduğunu söyleyemem ama oyuncudan verim almak noktasında iyiydi. Sahnede insan isterdi. Aktör istemezdi. İnsan isterdi. Enerjisi ile, doğal perspektifi ile insan isterdi. 'Ona sadece 90 cm yüksekliğinin üstüne çıkan ve üzerine ışık yakmanın getirdiği artıyı kullansın ama insan olsun sahnedeki kişi' derdi. Ucube istemezdi. Bize hep bunu derdi. Anlatırken bazen gaddar olurdu. Ben ilk girdiğimde 'Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım' oyununda Sam amca rolünü oynuyorum, düşündüm Amerikalı denilince aklıma kovboylar geldi, onlar gibi giyindim, işte çizme, zincir, şapka, çarpık yürüme vs. Böyle girdim sahneye bana 'Sıçar gibi yürüme' dedi. Dünyalar başıma yıkıldı tabi, ben o kadar düşünmüşüm, bulmuşum ama hoca beni mahvetti. Böyle gaddarca girebilirdi ama oyuncuyu istediği yöne alırdı, ta ki kendi manyetik alanına girmeyene kadar. Her türlü imkânı verirdi oyuncusuna ama kendini aşmasına izin vermezdi. Tabi tüm tiyatro liderlerinde vardır bu durum. Muammer Karaca' da bu mesela çok yoğun vardı. Çocukları yetiştirirler ama onların bir seviyesi vardır, o seviyeye kadar izin verirler. Hoca seviyesine hiçbir zaman gelinmez. Ama halk tiyatrosu olarak tanımlayabileceğimiz önemli yanlarından biri, tiyatronun dili idi. Türkçe konuşurdu. İstanbul' da orta halli bir hanımefendinin, beyefendinin pazar, çarşı Türkçesi idi bu. Hoca tiplerini severdi. Bir tip yaratırdı kendisine. Ben onun mesela 'Denize inen sokak' filminde izledim. O bir dilsizi oynamıştı bir kadına aşık dilsiz, orda ben de ona aşık olmuşum. O kadar iyi bir tipti. Halkın tanıdığı tipleri halkın karşısına çıkarırdı. Halkın aşına olduğu tınıyı mırıldanırdı. Müzikalitesi, bütünün oyunun orkestrasyonu bu bağlamda idi. Büyük bir popülasyonu yakaladı. Halk sahnede gördüğü ile

özdeşleşirdi. Doğru insanın yerine kendini kor, komik yere düşen, kendine ters olanı da 'ben bu değilim' diye izlerdi. Hoca bu konuda çok başarılı idi. Bize de bu yönde öğütler verirdi. Ama sahne üstünde sanatçı kıskançlığı vardı, Oyuncusunu fazla parlatmaz öğrencilerini sahne de abord düşürdü. Ondan fazla reaksiyon almamızı pek istemezdi.

Oyundan çıkardık, Hocam Bebek' te oturuyordu, ben de Aksaray' da. ' Hadi bize gidiyoruz' derdi. Ben de hocam evde karım var Göksel derdim, 'Onu da alalım' derdi. Eşimi de alır giderdik Hocamın evine. Yerdik, içerdik, sohbet ederdik. Turnelerde bile en iyi nerede yapılır bilirdi. Yemeni nerde yapılır, buldan bezi nerden alınır, nerenin eti iyidir, nerenin özelliği vardır, bilirdi. Folklor çok düşküdü. Türküler söylerdi. Yolculuklarımız çok eğlenceli geçerdi. ' Keten göynek filfilli neneler, nerden aldın bu dili neneler' diye bir türkü vardı bunu çok iyi söylerdi mesela.

Onun gibi bir usta ile çalışmak kime nasip olur şimdi. Biz hem Ulvi Hoca ile, hem de Haldun Taner ile çalıştık. Bir yere gelmişsek bence bundandır. İnsan yetiştirdiler onlar. Ben de o nedenle sahnede hep insan oynadım ve oynarım. Tüm görsel sanatlarda insanlıktan çıkıldığını gördüğümde üzüliyorum ve yıpranıyorum. Bunu biraz kültür dayatması olarak görüyorum. Hocam ile çok güzel işler yaptık. Türkçe konuşan bir oyuncuydu, aktör değil insandı. Devlet Tiyatrosundan yolunun ayrılması bu bakımdan doğru olmuştur. Hocam benim ilk profesyonelliğim. Adeta beni hızlandırılmış bir eğitime iki senede bu noktaya getirdi. Hocadan ayrıldıktan sonra, Haldun Taner, bizi oradan bildiği için kabare tiyatrosu teklifi ile bize geldi. Önce bilmediğimiz bir alan olduğu için karşı çıktık ama sonra ikna olduk ve 1967' de 'Devekuşu Kabare Tiyatrosu' nu kurduk. Bu hızlı gelişmenin ana mimarı Ulvi Uraz' dır. Onunla çalışmasaydık, halka yaptığımız yatırım bu kadar başarılı olmazdı. Ulvi Hoca inanılmaz şeyler yapardı. Mesela İnek Şaban karakterini Suzan Uslan'a oynattı. Sivri noktaları vardı. Cesurdu, sesini iyi kullanırdı. Çok genç öldü. Her ölüm erkendir. Bizi yaşarken öldürdüler. Aslında ölmediler. Hala varlar. Haldun Hoca'nın 100. Yılında doğum gününü kutladık düşünün, unutulmazlar. 'Küçük rollerin, büyük adamı' derlerdi Ulvi Hocama. Ben de ona öykünürdüm her zaman.

Hapishane döneminden, tutuklanmasından hiç bahsetmiş miydi sizlere?

Paylaşmadı bizimle. Çünkü orda Hocama sanıyorum yanlış yakıştırmalar yapılmış. 'Bülbül gibi' demişler ona, bülbül soruşturmada 'arkadaşlarını satan, okuyan, anlatan' adamdır. Belki bu yüzden bizimle konuşmazdı. Paris' te buradan bir kominle birlikte gidip, komünizm yönünde çok ciddi çalışmaları olmuş. Sol yanlı idi tabi ki. Hakça üretim, emek üzerinde duran biriydi.

Kendisine, o dönemde onunla birlikte çalışmış bazı sanatçıların eleştirileri söz konusu günümüzde. Başarılarının çoğu eleştirilmekte. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Ulvi Uraz Hocayı eleştiren, ona tepki gösterenlere diyebileceğim tek şey, 'Kötü söz sahibine aittir'. Sanatçıların birbirine öykünmesi iyidir. Kıskanması kötüdür. O nedenle aynaya bakmakta yarar var diye düşünüyorum.

Size çok teşekkür ederiz, çalışmamız için verdiğiniz bilgiler adına.

Bu çalışma başlığı çok doğru bir seçim, esas ben çok teşekkür ederim.

EK 3: Oyuncu ve Yönetmen Ali Poyrazoğlu
Türkiye’de Halk Tiyatrosu ve Ulvi Uraz konulu kişisel görüşme
22 Mayıs 2015.

Öncelikle Hocam, bizimle bu söyleşiyi yaptığınız için çok teşekkür ederiz. Bu çalışmamızın başlığının ‘ Türkiye’ de Halk Tiyatrosu ve Ulvi Uraz’ olduğunu belirtmek isteriz. Siz de usta bir sanatçı ve Ulvi Uraz’ ın çalışmalarının yakın tanığı ve onun öğrencilerinden olarak anlatacağınız bu çalışmamıza ışık tutacaktır.

Dilerseniz söyleşimize ‘Halk Tiyatrosu’ kavramını ele alarak başlayalım. Sizce geçmişten günümüze kadar ele alacak olursanız ‘Halk Tiyatrosu’ seyrini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Öncelikle bu konuyu seçtiğiniz için sizleri tebrik ediyorum. Ulvi Uraz’ a ait hiçbir şey yok literatürde ve bu beni çok üzüyor. Adam yok yani, görmezden geliniyor resmen. Halbuki Türkiye’ de gelenekten yola çıkarak bir modern şehirli halk tiyatrosu sentezi yaratmaya çalışan bir yanı, bütün burjuva seyirciyi halk tiyatrosu ile tanıştırmak, halk tiyatrosunun kalıplarını onlara öğretmek, onları alıştırmak, onların içinde düşünmek, eğlenirken özüne doğru yolculuk yapmayı öneren oyunlar sahneleyen, sahnelemenin yanında yazarlarla da arkadaşlık iletişimi kurup onlara zorla oyunları yazdıran bir önemi var Ulvi Uraz’ ın. Ulvi Uraz çok büyük bir aktördü, önemli bir hocaydı da. Ben kendisi ile çalışmak şansını elde ettim. Bizde çok emeği vardır. Yani yetiştirdiği adamlar sonradan ciddi imzaları olan adamlardır, tiyatro açısından. Kimler olduğunu sizde bilirsiniz. Zeki Alasya, Metin Akpınar, Ahmet Gülhan, Tolga Tigin, Müjdat Gezen, Perran Kutman, Zihni Küçümen, Yavuz Şekerci ve daha bir sürü. Hepimiz çok şey öğrendik.

Ulvi Uraz hiçbir zaman ‘ben Halk tiyatrosu yapıyorum’ etiketini kullanmadı, işine etiketler yapıştırmadı. Ama inancı o yönde idi. Şöyle tarif edeyim; Dramatik tiyatro ve epik tiyatro diyoruz ya, yani açık biçim ve kapalı biçim dediğimiz ayrımında Hoca açık biçim, göstermecî tiyatrodan yana idi. Epikte deniliyor, Batı yaklaşımında. Epik kalıpları kullanırdı.

Günümüzde vodvilleri adapte edip oynuyorlar. Geleneksel tiyatromuzu bugüne uyarlayarak gelenek-modern sentezini kurma akımı maalesef günümüzde durdu, bunu net bir biçimde söyleyebilirim. Ulvi Hoca ve o dönemin ustalarından sonra bira Haşmet Zeybek devam ettirdi, köy seyirlik oyunları yazan birkaç kişi vardı. Sonra değişimle birlikte o bakış yok oldu. Bugün devam ettiren o kalıbı kullanan, ciddi ve iyi biçimde kullanan tiyatro zaman zaman bizim tiyatrodur, Müjdat Gezen Tiyatrosudur, bir de Nejat Uygur’un oğulları Süheyl ve Behzat Uygur’dur. Onlar ciddi bir biçimde tuluat tiyatrosundan yola çıkarak orta oyunu, karagöz kalıplarından yola çıkarak hala babalarının geleneğini devam ettiriyorlar. Vardır tabi, Anadolu’ da falan yapan ama dişe dokunur bir şey yok. Devletin desteği de yavaş yavaş çekildiği için, ciddiye alınmadığı için artık o işler bir parça yok oldu gitti. Halbuki o zamanlarda çok güzel yarışmalar yapılırdı. Karagöz oyunundan yola çıkarak modern tiyatro denemesi yarışmaları, oyun yarışmaları açılırdı. Aziz Nesin katılmıştı. Muhteşem bir oyun yazdı. Orhan Duru katıldı. Muhteşem oyunlar yazdılar. Bugün o gelenek bence yavaş yavaş iyice yok oluyor gidiyor. Türkiye’ de bir kültür politikası değil, kültür çölleşme operasyonu var, çölün ortasına atıp güneşte kavrulmasını bekleme operasyonu yapıldığı için bu işlerin öneminin ayırında değil kimse. Kukla tiyatrosu yok oldu gitti, karagöz- Hacivat tiyatrosu da gitti gidiyor neredeyse. Orta oyunu da aynı şekilde. Bazı denemeler yapılıyor ama yeterli değil.

Ulvi Uraz ile çalışma fırsatı buldunuz. Onun sizin hayatınızdaki yerini nasıl tarif edebilirsiniz?

Oyunculukla ilgili, seyirci ile iletişimle ilgili, halk tiyatrosunun modernize edilerek kullanılabilmesi için kalıpların peşine takılmıştı. Çok önemli oyunlar, sonradan Türk Tiyatrosu literatürüne geçen bir sürü oyunu Ulvi Bey yazarlarla iletişime geçerek yazdırmıştır. Buna en iyi örnek 'Gözlerimi Kapatırım, Vazifemi Yaparım'dır. Bu oyunu Ulvi Hocadan sonra ben oynadım, sonra Devlet Tiyatrosu oynadı, şimdi de herkes oynuyor zaten. Oktay Rıfat'a birkaç tane oyun yazdırdı. Kimse Oktay Rıfat'a oyun yazdırmadı ondan başka. Rıfat Ilgaz ile iletişim içindeydi. Yazarları ikna edip, 'ben oynayacağım' der, yazdırırdı oyunları. Mesela Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 'Utanmaz Adam'ını Kemal Bekir'e oyun haline getirtti. Onunla yaşadığım ilginç bir şeyi de anlatayım, ben yaşım itibari ile o zamanlar konservatuar talebesiyim, 2. Sınıftayım. Birkaç tane ufak rol oynuyoruz, 'Utanmaz Adamı' da Ulvi Hoca oynuyordu. Provalara girdik, iyi de bir kadro, Müjdat, ben, Ahmet Gülhan, Ali Yalaz o da vardı, prova alıyoruz işte. Bir gün Ulvi Hoca provayı durdurdu. Dedi ki, 'Ben bir yanlış yapıyorum arkadaşlar. Ben bu tiyatronun patronu ve starı olduğum için doğal olarak başrolü prova etmeye başladım; ama görüntüm, dış görünüşüm itibari ile bu rol ben değilim, bu rol daha çok arkadaşımız Ali Poyrazoğlu. O oynayacak'. Ben şaşırıp tabii, yapmam dedim, 70 sayfalık başrol, öyle bir rol oynamamıştım o güne kadar, çok da zor bir rol. 'Hayır' dedi, 'sen oynayacaksın, ben çalıştıracam seni' dedi. Kendisi benim ufak rollerime geçti, başrolü bana verdi. Ben oynadım ve ilk başrolümü bana o verdi, kendi rolünden vazgeçip. O oyunda çok ses getirdi.

'Hababam Sınıfı'nda da oynadık, onun tiyatrosunda. Bir sürü anılarımız var tabii. Tiyatro dışında geceleri de evine yemeğe götürürdü. Karısı Selçuk Hanım vardı. Büyük piyanisti, piyona hocasıydı. O sofralar kurardı bize. Her akşam bir tiyatro akademisi gibi orada saatlerce Ulvi Uraz ile konuşurduk. Yerdik, içerdik, onunla sohbet ederdik. Bizi aydınlatırdı, içimizde kıvılcıklar çakardı, onun evinden çıktığımızda tutamazdık kendimizi. O kadar dolardık, o kadar bereketli bir adamdı ki, evi Bebek'te idi, biz Bebek'ten Taksim'e kadar yürürdük. Öyle bir şey ile dolardık, içimiz sevinçle ve neşe ile her gece onun evinden çıkardık, dolmuşa binmezdik, o yolu yürürdük. Onun bize anlattıklarını konuşurduk, tekrarlardık aramızda. Yani hem tiyatroydu, hem de okuldu aynı zamanda. Hem oynardık, hem de bizi eğitirdi. Tiyatronun dışında da kol kanat gererdi.

Hapishane döneminden, tutuklanmasından hiç bahsetmiş miydi sizlere?

Elbette ki, paylaşmıştı. Çok çekmiş. Düşünce suçundan bin bir türlü nasibini almış adamlardan biriydi. Önü kesilmiş, engellenmiş, Devlet Tiyatrosundan atılmış, solcu diye kadrosu iptal edilmiş, TKP'li diye epey eziyet görmüş. Filmlerde istemediği rolleri oynamak zorunda kalmış para kazanmak için. Bence çok genç yaşında öldü maalesef, yapacağı bir sürü projesi, hayali vardı.

Kendisine, o dönemde onunla birlikte çalışmış bazı sanatçıların eleştirileri söz konusu günümüzde. Başarılarının çoğu eleştirilmekte. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Bu konuya girmek istemiyorum açıkçası.

Size çok teşekkür ederiz, çalışmamız için verdiğiniz bilgiler adına.

Başta da belirttiğim gibi ben teşekkür ederim, bu konuyu seçmeniz beni çok mutlu etti açıkçası.

EK 4: Oyuncu Perran Kutman

Türkiye’de Halk tiyatrosu ve Ulvi Uraz konulu kişisel görüşme
23 Mayıs 2015.

Öncelikle Hocam, bizimle bu söyleşiyi yaptığınız için çok teşekkür ederiz. Bu çalışmamızın başlığının ‘ Türkiye’ de Halk Tiyatrosu ve Ulvi Uraz’ olduğunu belirtmek isteriz. Siz de usta bir sanatçı ve Ulvi Uraz’ ın çalışmalarının yakın tanığı ve onun öğrencilerinden olarak anlatacağınız bu çalışmamıza ışık tutacaktır.

Dilerseniz söyleşimize ‘Halk Tiyatrosu’ kavramını ele alarak başlayalım. Sizce geçmişten günümüze kadar ele alacak olursanız ‘Halk Tiyatrosu’ seyrini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Siz dilerseniz ben size Ulvi Hocam’ın benim için ne anlam ifade ettiğinden yola çıkarak dilim döndüğünce size onu anlatayım.

Sevgili Ulvi Hoca benim meslekteki ilkokulumdu. Konservatuara giderken (yıl 1966) aynı zamanda Ulvi Uraz Tiyatrosunda çalışmaya başladım. Çarşamba, Cumartesi, Pazar 3-6-9 oynuyorduk, çok yorucuydu, ama her gün oyun öncesi ya da iki oyun arası hocanın sohbetinden istifade etmek için, fuayede yerimizi alır hayranlıkla onu dinlerdik. Mesleğe saygı, o sahne denen tahtaya saygı, birbirine saygıyı, bunları asla ders verir gibi değil, sohbet arası bize işlerdi.

Mesela turnede otel odasını paylaştığım arkadaşın senden büyükse, bırak o yatağını seçsin, sen belli etmeden oyalan, kalan yatak senin olsun derdi. Sahnede ne yapılır ne yapılmaz öğrenirken şöyle bir şey yasadık; Ulvi Hoca, Toto Karaca ile iki kişilik oyun oynuyorlar, Toto Hanim Ulvi Hoca konuşurken, kolundaki bileziklerini sallayıp dikkati çekiyor, Ulvi Hoca da Toto Hanim konuşurken bacak bacak üstüne atıp ayağını sallayıp dikkati çekiyordu.

Bunun rol çalma olduğunu ve yapılmaması gerektiğini öğrendik.

O yıllar Haldun Taner’in "gözlerimi kaparım vazifemi yaparım" oyununu oynuyoruz, ben gölge oyunundaki çingene kızı oynuyorum, oldum olası Pembe’yi hep ' peymbe' diye söyledim. Hoca alnımdan öpüp sen çok büyük oyuncu olacaksın, bir pembe kelimesi ile, rolü nasıl çingene yaptın dedi... Diyemedim ki ben pembe diyemiyorum.

Orhan Kemal çok yakın arkadaşındı, ispinozları oynuyoruz, hava lodos (köprü falan yok) Ulvi Hoca ile boyacı oynayan oyuncu Üsküdar’dan gelemedi. Ulvi Hoca her oyunda, bizimle olan Orhan Kemal'e "hadi sen çıkıyorsun boyacı rolüne " dedi. Orhan Kemal titriyor, çıktılar ve çok alkış alarak perde kapandı. Seyirciye harika bir sürpriz oldu.

2 yıl önce yaşam boyu onur ödülü almaya giderken, aşıyan mezarlığının önünden geçerken, Hocaya teşekkür ettim. Bu onur ödülünü sizin için alıyorum, Hocam dedim. Sizden öğrendiklerimle bu günlere geldim dedim.

Çok uzun yaz turneleri yapardık, şehirler bitmiş artık kasabalarda oynuyoruz . Konya’da Hoca komünist olduğu için, taşlar atmaya başladılar sahneye, Hoca oyunu durdurdu, bizi içeriye aldı, bu çocukların kılına zarar verdimem benim cesedimi çiğnersiniz dedi ve bizi emniyet güçlerinin yardımıyla şehir dışına çıkarttı.

Hocadan öğrendiklerimizi biz de genç kardeşlerimize öğretmeye çalışıyoruz.

EK 5: Resimler



Kaynak : <https://pictaram-org.poiu.club/hashtag/ulviuraz>



Kaynak: <https://pictaram-org.poiu.club/hashtag/ulviuraz>



Kaynak: <https://www.egetelgraf.com/orhan-kemal-dosyasi-2-her-devirde-muzir-olan-bir-yazar.html>



Kaynak: <https://pictaram-org.poiu.club/post/Bo7EJ1ChnJ->

8. ÖZGEÇMİŞ

25.12.1985 tarihinde İzmir' in Ödemiş ilçesinde doğdu. İki çocuklu ailenin tek kız çocuğudur. İlkokulu ve ilköğretim 3. sınıfa kadar öğrenimini orada tamamladı. İlköğretim 3. sınıfı Kuşadası Çakabey İlköğretim okulunda ve liseyi de Derici Mustafa Gürbüz Anadolu Lisesi' nde tamamladı. 2003-2007 döneminde Uludağ Üniversitesi İ.İ.B.F. Kamu Yönetimi Bölümü' nü birincilik derecesi ile yüksek onur öğrencisi olarak bitirdi. Lisans bitirme çalışması olarak Ödemiş İlçesi'nin Organize Sanayiye Kabul Etmeme Nedenleri ve Organize Sanayi Olgusunu ele aldı. Lise ve üniversite hayatı boyunca bölgesel ve ulusal alanda üyesi olduğu münazara takımıyla dereceler elde etti. 2008 yılında İstanbul Üniversitesi Adli Tıp Enstitüsü' nde yüksek lisans yapmaya başladı. 2007-2014 yılları arasında özel bir dershane de hukuk dallarında açık öğretim, SMMM kurslarında ve KPSS kurslarında özel hukuk ve kamu hukuku derslerini verdi. 2015 yılında Adli Tıp alanındaki yüksek lisansını 'Bilirkişilerin Bilirkişilik Sistemi Hakkındaki Görüşlerinin Değerlendirilmesi' başlığı altında Adli Tıp sisteminin yeniden yapılandırılması ile ilgili tezi ile tamamladı. 2003 yılından beri eğitim hayatı ile paralel götürdüğü tiyatro hayatını akademik alana taşımak için 2012 yılında Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Tiyatro Anabilim Dalı Tiyatro bölümünde yüksek lisans yapmaya başladı. Eğitimine devam ederken Atölye Tiyatrosu, Tiyatro Arı, Şehir tiyatrosu Ç.G.S.B. atölye sonu oyunlarında, İstanbul Kumpanyası tiyatrosunda oyuncu, rejisi asistanı, yönetmen yardımcısı olarak yer aldı. Televizyon alanında da 2012 yılında Boyut Film Hayat Devam Ediyor dizisi, 2016 Fox Tv Görevimiz Komedi Programı, 2017 MF Yapım Kalp Atışı Dizisi, 2018 O3 Medya Vatanım Sensin dizisi, 2018 TRT1 Sancak Medya Grubu Alija dizisinde oyuncu olarak yer aldı. Halen daha Kedi Sahne Sanatları tiyatrosunda oyuncu olarak yer almakta ve sinema, dizi alanında da oyunculuk mesleğine devam etmektedir.

TÜRKİYE' DE HALK TİYATROSU VE ULVİ URAZ

ORJİNALLİK RAPORU

%28
BENZERLİK ENDEKSİ

%28
İNTERNET
KAYNAKLARI

%5
YAYINLAR

%3
ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

TÜM KAYNAKLARI EŞLEŞTİR (SADECE SEÇİLİ OLAN KAYNAĞI YAZDIR)

%4

★ www.supermeydan.net

İnternet Kaynağı

Alıntıları çıkart

üzerinde

Eşleşmeleri çıkar

< 20 words

Bibliyografyayı Çıkart

üzerinde

Ulvi Uraz
Prof. A. Meriç Toksöz