



T.C

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI

**TİYATRODA EPİK KAVRAMI VE FERHAN
ŞENSOY OYUNLARI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**
(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Bursa, 2023



T.C

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI

**TİYATRODA EPİK KAVRAMI VE FERHAN ŞENSOY OYUNLARI
ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Bursa, 2023

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı:

Üniversite: Bursa Uludağ Üniversitesi

Enstitü: Sosyal Bilimler Enstitüsü

Ana Bilim Dalı: Sahne Sanatları

Tezin Niteliği: Yüksek Lisans Tezi

Sayfa Sayısı: X + 110

Mezuniyet Tarihi: 01/03/2023

Tez Danışmanı:

Tiyatroda Epik Kavramı ve Ferhan Şensoy Oyunları Üzerinden İncelenmesi

İnsanoğlu içinde bulunduğu her çağda içinde bulunduğu toplumsal olayların ve sosyal ihtiyaçların doğrultusunda sanat anlayışına yön vermiştir. Bu açıdan bakıldığında tarih sahnesinin her dönemindeki sanat anlayışı, dönemin şartlarına göre farklılık göstermektedir. Çalışmamızın konusu olan Epik Tiyatro da tam olarak böyle bir değişim sürecindeki ortamda doğmuştur. Kaleme aldığım bu çalışmada tiyatro tarihinin içindeki epik kavramını ve Türk Tiyatrosunun Usta isimlerinden Ferhan Şensoy'un eserlerindeki epik öğelerin incelenmesini İstanbul'u Satıyorum, Güle Güle Godot ve Şahları da Vururlar oyunları üzerinden tespit edeceğiz. Epik diyalektik tiyatro anlayışının sahibi Brecht'in hayatı ve sanata bakış açısının incelendiği çalışmada, geleneksel tiyatromuzda çağdaş bir bakış açısıyla eserler veren Şensoy'un eserlerindeki yaklaşımı genelde yapılanın aksine epik tiyatro perspektifinden inceleyeceğiz. Anlatılan tüm bu unsurları temeli olması açısından tiyatro tarihinin bilinen ilk zamanlarından başlayarak anlattığım çalışmada, epik tiyatroyu ve devamında Türk tiyatrosundaki ve Ferhan Şensoy oyunlarındaki epik öğeler incelenmiştir. Çalışma yapılırken konuya ait literatür taraması yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Epik Tiyatro, Ferhan Şensoy, Bertolt Brecht, Geleneksel Türk Tiyatrosu

ABSTRACT

Name and Surname:

University: Bursa Uludağ University

Institution: Social Science Institution

Field: Performing Arts

Degree Awarded: Master

Page Number: X + 110

Degree Date: 01/03/2023

Supervisor:

The Concept of Epic at Theater and Its Analysis Through Ferhan Şensoy's Plays

Humanity, at every age they exist, they has led the artistic perspective in line with the social events and social needs they were in. When viewed from this angle, the artistic perspective in each period of history differs according to the conditions of periods. Epic Theater, which is the subject of our study, was born exactly in such an environment in the process of change. In this study I wrote, the concept of epic in the history of theater and the analysis of the epic elements in the works of Ferhan Şensoy, one of the master names of Turkish Theatre, were determined through the plays ‘İstanbul'u Satıyorum’, ‘Güle Güle Godot’ and ‘Şahları da Vururlar’. In the study which Brecht's life, who is the founder of epic dialectic theater and his artistic perspective are being examined; the approach of Şensoy, who gives works with a contemporary perspective in our traditional theater, is examined from the perspective of epic theater, contrary to what is usually done. In this study, which I have described starting from the earliest known times of the history of theater, in order to be the basis of all these elements described, epic theater and its predecessors, and then its place in Turkish theater and Ferhan Şensoy's plays are examined. Purpose of the study is to determine the reflections of the concept of epic theater on Ferhan Şensoy's plays. During the study, the literature review method was used by examining the sources of the subject.

Key words: Epic Theater, Ferhan Şensoy, Bertolt Brecht, Traditional Turkish Theater

ÖNSÖZ

Konservatuvara girdiğim ilk zamanlardan bu yana tiyatro tarihinde iki büyük isim hep dikkatimi çekmiştir. Oyunlarıyla, yazılarıyla, fikirleriyle her daim eserlerinin güncelliği devam edecek olan bu iki isim Bertolt Brecht ve Ferhan Şensoy'dur. Sanatlarına hayranlık duyduğum bu iki usta ismin tiyatroya bakış açılarının kesiştiği yerler ve çıkış noktaları özellikle ülkemizde yaşayan her tiyatrocunun için önem arz etmektedir diye düşünmekteyim. Çalışmaya başlarken asıl amacım, Ferhan Şensoy ile bir görüşme gerçekleştirerek oyunlarında benim gözlemlediğim epik öğelerin neler olduğunu tartışmak ve sanat yoluna çıkarken böylesi bir 'Ferhanesk' üslup yakalayıp yakalamayacağını sormaktı. Fakat ne yazık ki tez çalışmamı başladığından kısa bir vakit sonra usta aramızdan ayrıldı. Bu nedenle aslında hem içim burularak hem de anısına saygı göstermek adına çalışma benim için de çok daha ehemmiyetli bir noktaya geldi. Bu vesileyle Türk tiyatrosunun yakın tarihteki en büyük değeri olan Ferhan Şensoy'u ve yaptıklarını bir kez daha saygı ve minnetle anıyorum. Cumhuriyetimizin ilanının 100. Yılında tamamlanmış olan tez çalışmamı, alanda araştırma yapacak olan tüm meslektaşlarıma fayda sağlamasını temenni etmekteyim.

Meslek hayatımda önüme engeller koyan herkese, bugün beni daha mücadeleci biri haline getirdikleri için teşekkür ediyorum. Bu çalışmayı inandığı sanat adına ne olursa olsun mücadele etmekten vazgeçmeyen tüm meslektaşlarıma adıyorum, umudumuzu hiç incitmememiz dileğiyle...

03.02.2023

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
ÖNSÖZ.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
GİRİŞ.....	1
1.TİYATRO SANATI VE EPİK KAVRAMI	4
1.1 TİYATRO TARİHİNDE KLASİKLEŞMİŞ DRAM YAPISI	4
1.2 ARİSTOTELESÇİ TİYATRO ANLAYIŞI.....	9
1.3 ANTİ ARİSTOTELESÇİ TİYATRO ANLAYIŞI.....	13
1.4 EPİK TİYATRONUN ÖNCÜLLERİ.....	18
1.5 SİYASAL AMAÇLI TİYATRO	20
2. EPİK TİYATRO VE BERTOLT BRECHT	23
2.1 BERTOLT BRECHT'İN YAŞAMI	23
2.2 EPİK TİYATRO ESTETİĞİ	25
2.2.1 Brecht ve Marksist Estetik Anlayışı.....	32
2.2.2 Epik Diyalektik Tiyatrosunun Politik Alt Yapısı.....	34
2.2.3 Brecht'ın Bir Kafa Tutuş	36
2.2.4 Brecht ve Yıllar İçerisinde Evrilen Epik Tiyatro Kuramı.....	39
2.3 BRECHT DRAMATURGİSİNİN TEMEL ÖZELLİKLERİ.....	41
2.3.1 Yabancılaştırma Efektleri.....	42
2.3.2 Gestus.....	46
2.3.3 Oyun Metni	47
2.3.3.1 Sahneye Koyma Biçimi: Epik Reji	49
2.3.4 Müzik	49
2.3.5 Epik Tiyatroda Seyircinin Rolü	50
2.3.6 Oyun Yazarlığı.....	52
2.3.7 Dramaturgi Anlayışı.....	53
2.3.8 Dekor ve Kostüm	54
2.3.9 Işık Tasarımı.....	55
2.4 TÜRKİYE'DE BRECHT OYUNLARININ YORUMLANIŞI VE YERİ.....	55

3. FERHAN ŞENSOY OYUNLARININ EPİK TİYATRO BAĞLAMINDA İNCELENMESİ.....	59
3.1 FERHAN ŞENSOY	59
3.1.1 Doğumu ve Eğitim Hayatı	59
3.1.2 Ferhan Şensoy ve Edebi Kişiliği	60
3.1.3 Ortaoyuncular ve Ses Tiyatrosu	60
3.2 FERHAN ŞENSOY VE TİYATRO ANLAYIŞI	61
3.3.ORTA OYUNU VE FERHAN ŞENSOY OYUNLARINDAKİ ORTA OYUNU ETKİLERİ	64
3.3.1 Orta Oyununda Tipler	70
3.3.2 Ferhan Şensoy'un Etkilendiği Türk Yazarlar	73
3.4 EPİK TİYATRONUN FERHAN ŞENSOY OYUNLARINA YANSIMASI...	77
3.4.1 Ferhan Şensoy'un Oyun Yazımında Benimsediği Yöntemler	79
3.4.2 İstanbul'u Satıyorum.....	80
3.4.3 Şahları da Vururlar	85
3.4.4 Güle Güle Godot	90
3.4.5 Epik Ögelerin Zenginliği Açısından Seçilen Oyunların Değerlendirilmesi	99
SONUÇ	102
KAYNAKÇA	106

TİYATRODA EPİK KAVRAMI VE FERHAN ŞENSOY OYUNLARI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

GİRİŞ

Bu çalışmada Tiyatroda Epik Kavramı ve Ferhan Şensoy oyunlarındaki epik öğelerin nasıl kullanıldığı incelenecektir. Oyun incelemeleri yapılırken B. Brecht'in epik kavramı ve yazım tekniğine de değinilmiş, Ferhan Şensoy'un oyunlarında epik unsurlar aranmıştır. Tez üç ana bölümden oluşmaktadır.

Epik tiyatronun doğduğu yer olan Almanya, 1. Dünya savaşı sonrasında yaşadığı siyasi ve sosyal olayların yarattığı buhranın etkisinde kalmıştır. Bu etki özellikle sanatçıları ve doğal olarak halkı politik konulara eğilimli hale getirmiştir. Sanat da bu politik eğilimin konuşulabileceği, tartışılabilceği bir mecra haline dönüşmüştür. Tiyatro oyunlarının konusuna her daim giren politika bu kez tiyatro adamı Ervin Piscator ve onun çalışmalarıyla daha da aktif bir şekilde örneklerini vermeye başlamıştır. Ervin Piscator total tiyatro ve belgesel tiyatro adı altında yeni denemelerde de bulunmuş, işçi sınıfının tiyatrosunu, ajit-prop oyunları ile her yerde oynamaya başlamıştır. Piscator'un asistanlığını yapan ve bu süreçleri yakından izleme fırsatı bulan Brecht ise bu süreçte kendi tiyatro anlayışını iyiden iyiye belirginleştirmiştir. Yazın hayatında epik tiyatro sınırları içinde eserler vermeye başlamıştır. Brecht'in ortaya koyduğu epik tiyatro anlayışını daha iyi anlamlandırmak için onu Aristotelesçi anlayışla karşılaştırmak gerekmektedir. Piscator'un politik tiyatro anlayışının yansımalarının da içinde bulunup yol gösterdiği epik tiyatrodaki toplumsal ve politik konular ele alınırken, seyircinin bu konular hakkında çıkarımda bulunması, fikir yürütmesi ve söz söyleme hakkına sahip olması esastır. Brecht, Aristoteles'in aksine tiyatronun yarattığı yanılsamayı reddederek önemli olanın seyircinin bir oyun izlerken uyutulması, pasifleştirilmesi değil sahnede olan olaylara karşı tüm algısını açık tutmasını ister. Ortaya koyduğu eserlerde ise seyirci uyanıklığını sürekli taze tutacak epik-diyalektik

diyeceği yeni bir tiyatro biçimini dener. Brecht'in açık biçim olarak da adlandırdığımız bu tiyatro olayı bizim topraklarımızdaki varlığı çok eskilere dayanır.

Bizim geleneksel tiyatromuzda ise halk tiyatrosunun açık biçim özellikleri görülür. Bu özellikler; episodik yapı, anlamsız sözlerle yapılan gülmeceye dayalı söz karmaşası, yer zaman kavramlarının her zaman belirgin kullanılmaması gibi ögeler olarak varlığını sürdürmektedir. Tüm bunlar Brecht'in epik tiyatrosunda da karşımıza çıkar. Fakat bu ögelerin benzerliğinin yanı sıra epik tiyatrodaki oyun süreci daha düşünsel bir temele oturur. Brecht'in oyununda temel mesele oyunun sonunda algıda değişim yaratmak ve değişebilir bir dünyanın varlığına olan inancı aşılmasıdır. Mevcut olan bu diyalektik düşünce dünyayı yeniden yorumlama amacı için kullanılır. Oysa geleneksel halk tiyatrosunda bu ögeler kullanılırken temel amaç daha çok gülmece ve eğlence amacına hizmet etmektedir.

Çalışmada Ferhan Şensoy'un yapmakta olduğu geleneksel halk tiyatrosundaki epik ögeler inceleneneğinden, içinde epik ögelerin daha fazla bulunduğu oyunlar seçilmiştir. Epik ögelerin ön planda bulunmadığı oyunlar çalışmaya dahil edilmemiştir. Basılı olan ve çalışmanın sınırları içerisine dahil edilebilecek ve modelleme yapılabilecek özelliklere sahip olan oyunlar çalışmamızın örnekleri olarak incelenmiştir.

'Tiyatroda epik kavramı ve Ferhan Şensoy oyunları üzerinden incelenmesi' adlı bu çalışmada, epik kavramının tiyatrodaki nasıl kullanılması gerektiği, kuram hakkındaki en geniş külliyatı bize sunan Bertolt Brecht'in yazarlığı ve ortaya attığı tiyatro fikrine yer verilmiş, hayatı ve dünya görüşünün eserlerine yaptığı etki ele alınarak dönemin politik ve siyasal düşüncesinin onun oyunlarındaki felsefî alt yapıyı oluşturduğu ve bu nedenle epik tiyatronun aynı zamanda siyasal amaçlı bir tiyatroyu da kapsadığı göz ardı edilmemiştir. Çalışmanın diğer kısmında ise Ferhan Şensoy'un geleneksel olanı çağdaşlaştırması ve eserlerinde bulunan epik ögelerin incelenmesi esas alınmıştır ve Şensoy oyunlarında hem epik hem de geleneksel olanın iç içeliği vurgulanarak benzerlik ve farklılıkların nedensellikleri üzerinde de durulmuştur.

Araştırmamızın ilk bölümünde tiyatronun tohumlarının atıldığı ilk dönemlere kadar gidip her dönemde tiyatronun dinamiklerine bakılarak Aristotelesçi klasik yapının Antik Yunan, Roma, Orta çağ, Rönesans Tiyatrosu, Romantik dönem içerisinde nasıl bir çizgi oluşturduğu ve modern döneme kadar varlığını sürdüren dram yapısının

kırılma noktaları ele alınmıştır. Böylece epik tiyatro kavramından önce tiyatro anlayışının nasıl geliştiğine de yer verilerek var olan tiyatro algısının nasıl bir çizgide değişime uğradığı gösterilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın ikinci kısmında tiyatrodaki kavramının öncüllerinden ve epik tiyatro estetiğinden bahsedilmiş, epik tiyatrodaki oyunculuk anlayışı ve epik tiyatronun en önemli temsilcisi Brecht'in yazarlığına etki eden yaşamı, içinde bulunduğu toplumsal yapının sanata ve sanatçıya kattığı yeni algılayışlar ve dönemin tiyatroyu değiştirme dinamikleri incelenmiştir. Çalışmanın son bölümünde Ferhan Şensoy oyunlarının epik tiyatro bağlamında incelenmesi ana başlığı altında yazarın hayatından, edebi kişiliği ve tiyatro anlayışından bahsedilmektedir. Son bölümde Ferhan Şensoy'un eserleri incelemeye alınmış ve oyunlarındaki epik yansımaların neler olduğu ortaya çıkarılmaya çalışılarak, çağdaş formunu bulan ve bir halk ozanı gibi çalışan, çağımızın büyük bir mizah yapıcısı ve siyasal, sosyal, politik konuları her oyununda ustaca kullanan Ferhan Şensoy'un kendine ait bir üslup yaratması ve bu yarattığı yeni üslupla unutulmayacak eserlere epik unsurları nasıl kattığı incelenmiştir.

Bir tiyatro eseri sadece bir tiyatro değildir. O eser aynı zamanda ekonomi-politik olarak da büyük bir değer taşır. Brecht ve Ferhan Şensoy'un buluşma noktası olarak da bakabileceğimiz bu nokta aslında kitaplar dolusu istatistiki bilginin ya da teorisinin yerine bu usta yazarların oyunlarına bakmak belki de o kaynaklardan daha çok şey anlatmaktadır. Bu anlamda hem mizahı hem sınıfsal ve politik bakışın ortaklaştığı epik tiyatro Ferhan Şensoy özelinde değerlendirilmesi ve üzerinde düşünülmesi gereken bir yerde durmaktadır.

1.TİYATRO SANATI VE EPİK KAVRAMI

1.1 TİYATRO TARİHİNDE KLASİKLEŞMİŞ DRAM YAPISI

Tiyatro sözcüğü 'theatron' yani seyir yeri sözcüğünden türetilerek ortaya çıkmış ve dilimize girmiştir. En eski sanat dallarından biri olan tiyatronun başlangıç noktası insanın var olduğunu bildiğimiz zamanlara dayanır. İnsanın yeryüzündeki varoluşundan beri sanatta yeryüzünde varlığını oluşturmaya başlamıştır. Fakat ilk insan sanatı bugünkü algıyla görmek yerine barınma gibi yeme içme gibi bir ihtiyaç olarak görmüş, kabilesinin refahı için hayati olduğunu düşündüğü çeşitli ritüellerle kostüm, müzik, dans ve seyirci gibi unsurları da kullanarak doğaüstü güçlere atfen yapılmıştır. Tamamen yararcı olan bu ritüeller nadiren sanatsal olmuştur. Tiyatroya katkısı olan, hikâye anlatıcılığı ve taklitçilik gibi diğer uğraşların bu dönemde var olduğunu ve tiyatroya ait pek çok unsuru kullandıklarını da biliyoruz.

“Dram sanatı, mevsimlerin döngüsüyle yaşam, ölüm ve beslenme kaynakları arasında kurulmuş, bağlantıları ritüeller aracılığıyla kendisine hatırlatma isteği ve bir nevi bunların hikayeleşmiş bilgi kaynakları olan mithosların içinden çıkarak ete kemiğe bürünmüş ve süreç içinde kendi özgül ağırlığını oluşturarak gösterimsel bir sanat türü olarak karşımıza çıkmıştır.” (Akgül,2018:3)

Bu noktadan baktığımızda sanatın doğuş noktasının insanın çağlara göre değişen ve ihtiyaç duyduğu kavramlar üzerinden gelişip şekillendiğini söyleyebiliriz. İnsan sanatın yaratıcısı olduğu için sanatın bu yaratıcının isteklerine göre şekillenmesi de gayet doğaldır. İçinde bulunulan hayat şartları, toplum düzeni, sosyoekonomik durum, duygu tüm bunlar sanatçının eserine iz bırakan, değiştiren, şekillendiren detaylardır. Tiyatro kendi bağımsız kimliğini kazandıktan sonra gelişim göstermiş zaman zaman önemsenmiş zaman zamansa eleştirilerek gereksiz görülmüştür. *“Anlatının içeriği, biçimi, dili, toplumların gelişim ve dönüşümüne paralel olarak farklılaşmış, yenilenmiş, tazelenmiş olsa da temel olan şey” (Akgül,2018:8)* öykü anlatımının günümüze kadar gelmiş olmasıdır.

Bu anlamda tragedyalar ve sahnelenen ilk eserler için mitler önemli kaynaklar olarak yer alır. Mitler kulaktan kulağa dolaşmış ve toplumda neredeyse herkes tarafından bilinen ve gerçekliğine inanılan hikâyelerdir. Mitlerin oyunlarda kullanılması ortaya çıkan esere duyulan merakı arttırmanın yanında sanattaki bakış açısını da çeşitlemiştir. Aynı zamanda ilk insanlar için sanat dalları hatta özellikle tiyatro öğretici bir amaca hizmet etmektedir.

Çalışmanın ilerleyen kısımlarında daha da detaylı bir şekilde değineceğimiz tiyatronun bir kitle iletişim aracı haline dönüşmesi ve bazı çağlarda devlet politikaları gereğince bu şekilde kullanılması kaçınılmaz olarak egemen sınıfın tiyatroyu kendi çıkarları için kullanmasına da yol açmıştır. Geçmiş çağlardan günümüze baktığımızda karşımıza o dönemden çıkan ve şu an tiyatro diye adlandırabildiğimiz en görkemli yapının Antik Yunan tiyatrosu olduğunu söyleyebiliriz.

İnsanoğlu geçmiş çağlarda çok tanrılı dinlere inanıyordu ve Tanrıların kendisini koruması ve kutsaması için ekinlerin bereketli olması için tanrıları eğlendirir onlara adaklar sunarlardı. Tiyatronun ve şarabın tanrısı olarak niteledikleri Dionysos'un ölümü ve peşi sıra yeniden doğuşunun temsili olan törenler Yunan tragedyalarının temelini oluşturmuştur. Bağbozumu şenlikleri adı verilen bu şenliklerde Dionysos'un yeniden dirilmesi için sunak taşlarının üstüne adaklar konulur yapılan şenliklerde mitlerden esinlenerek anlatılan oyunlar seyredilirdi. Antik Yunan oyunları incelendiğinde üç çeşit anlayışın karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Bunlardan biri tragedyalar, diğeri komedyalar bir diğeri ise satir oyunlarıdır.

Başlangıçta dram sanatının bir türü olan tragedyanın “oynanmak üzere hazırlanmış olduğu, belli bir biçimsel düzenlemeyi gerektirdiği ve içeriğinin ancak böyle bir düzenlemeyle istenilen etkiyi bırakacağı açıklanmış, fakat içeriği açısından dramın kendine özgü bir öze sahip olup olmadığı üzerinde durulmamış, bütün tiyatro türlerinin isteğine yanıt verecek kapsamlı bir drama özgü olan tanım yapılmamıştır. Aristoteles'in Poetika'sından bu yana elimize ulaşan tanım denemelerinde, daha çok olay kurgusu ve oyun yapısı üzerinde durulduğu, bir de tiyatronun toplumdaki işlevinin ve seyirci üzerindeki etkisinin dikkate alındığı görülür.” (Şener, 2001:17)

Aristoteles, poetika'sında "dithrambos" adı verilen bir korodan bahseder. Dithrambos korosunu Yunan tragedyalarının dithrambos adı verilen şiiirlerden geliştiğini öne sürer.

"Dithrambostan trajediye nasıl geçildiği kesinlikle bilinmiyor. İ.Ö. 600 yıllarında Lesbos'lu şair Arion'un, Mora Yarımadası'ndaki Korent şehrinde, gelenekselleşmiş dithrambos sözlerini yeniden düzenlediği, aralarına da yeni şiiirler kattığı söylenir. İkinci adımı da Thespis atmış, koroyla karşılıklı konuşan, sırasında hikâyeyi anlatan, sırasında da anlattıklarını oynayarak gösteren bir oyuncu çıkarmış ortaya." (Fuat,1970:41)

Thespis M.Ö 500'lu yıllarda dithrambos korosunun söylediği sözleri yazıya dökmüş ve ilk kertede koro dışında bulunan bir farklı oyun kişisini de işin içine dahil etmiştir. Oyuna dahil olan bu kişinin korodan bağımsız olması tragedyaya için gerekli olan ana unsur çatışmayı doğurdu. Thespis'in peşinden Aisklyos oyuncu sayısını bir yerine ikiye çıkardı ve koronun sayısını azalttı. Aisklyos'un yaptığı bu değişim bugünkü Batı Tiyatrosunun ilk adımları olarak nitelendirilebilir. Hitabet sanatının kuvvetli olduğu Yunan toplumunda Aisklyos'un tiyatro sanatına yaptığı katkıyı Sophokles izledi. Sophokles azalan koronun yanına üç oyuncu ekleyerek ve dini ilahiler haricinde gerçekçi insan duygularını sahne üzerine getirerek yeni bir çığır açmıştır. Tragedyalarda yer birliği, zaman birliği ve olay birliğini izah etmek için kullanılan birlik kuralı uygulanırdı. Tragedyalarda gösterilen olayların bir günün yani 24 saatin içinde olup bitmesi gerekliydi. Oyuncular yüzlerinde büyük masklarla oynamakta, Kral, kraliçe, tanrı ya da soylu karakterleri canlandıran sanatçıların yüzlerindeki masklar ise diğer karakterlerden daha farklı olmalıydı. Benzer şekilde üst tabaka karakterlerle koro'da sahne üzerinde aynı düzlemde durmuyordu. Koro sağduyunun sesi olarak sahnede bulunuyordu. Koronun sesine kulak vermeyen karakterlerin yıkımı oyunun sonunda tüm çıplaklığıyla sergileniyordu. Tüm bunlar çalışmamız için önemli bir noktayı temsil eden 'Katharsis'* kavramına çıkmaktaydı.

* Epik Tiyatro'da Brecht , sahne seyirci ilişkisinin oluşması için Dramatik Tiyatro'nun özünü oluşturan "katharsis" ilkesinden sıyrılmak gerektiğinden söz eder. Bu da özdeşleşme ve yanılısmayı ortadan kaldırmakla mümkün olacaktır. Yabancılaştırma etmeniyle yanılısama bozularak Brecht'in istediği gibi seyirci aktif hale gelir. Çünkü Brecht'e göre katharsis seyircide bilinçaltı düzeyinde bir etkileşim sağlayarak duygulara hitab etmektedir, akla değil. (Temel, T. "Epik Tiyatro'da "Siyasal Olan" ve "Gestus"

Katharsis kavramı Grek felsefesinden günümüze kadar anlamı korunmuş ender felsefi kavramlardan biridir. Platon'da ideaların bilgisine ulaşmak için, bilgi amaçlı bir yöntem olarak kullanılmasına karşı Aristoteles'de sanatın dolayısıyla da yaratmanın bir koşulu olarak görülmüştür.

"Poetika da tragedyanın tanımı şu sözlerle tamamlanıyordu: tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla, ruhu tutkulardan temizlemektir. (Katharsis). Tragedya seyredilirken önce bu heyecanlar uyarılmakta, yapay olarak uyarılan bu heyecanlar, duyula duyula tüketilmekte ve yerlerini boşalmadan gelen hoş bir duygu almaktadır. Böylece sanat, insan ruhu için sağlıklı bir etki yaratmış olur." (Şener, 2006: 39)

Yunan adası tragedyalarıyla, düşün adamlarıyla tiyatro tarihine ve kendinden sonra gelecek olan akımlara, Aristoteles'in Poetika'sından hareketle sonraki dönemlere de katkı sağlayacaktır. Hatta klasikleşmiş dram yapısı Antik tragedyalardan başlayıp on dokuzuncu yüzyıl modern akımlarına kadar sürdürülmüş olan ve günümüzde de örnekleri bulunan klasik dram yapısını izleyecek akla ve mantığa uygun bir şekilde tiyatro tarihi Poetikanın yolunda kendisini geliştirecektir.

Roma dönemi tiyatrosunun Antik Yunan dönemine nazaran çok daha sönük kaldığını, Yunan taklidi ve onlardan öğrendikleriyle ortaya bir şeyler koymaya çalıştıklarını fakat pek de parlak bir tiyatrolarının olmadığını görebiliriz. Çünkü Roma halkı savaşçı bir halk olduğu için güç oyunları görmek ve gladyatör oyunlarını izleyerek kendi eğlence anlayışını yaratmaya çalışmışlardır. *"Roma döneminde, sanatın kuramsal olarak incelenmesine önem verilmemesinin nedeni, Roma'nın kendine özgü kültür yapısıdır. Bir kent devleti olarak başlayıp önce İtalya'yı, sonra tüm Akdeniz çevresini egemenliği altına alan ve büyük bir İmparatorluk kuran Roma devleti, Yunan uygarlığının etkisi altındadır. Bununla beraber kendi geleneksel kültürünü, inançlarını, törelerini de korumuşlardır."* (Şener,2006:55)

Orta Çağ'a gelindiğinde Avrupa'da büyük bir cehalet ve geri kalmışlıkla karşılaşıyoruz, kilisenin halk üzerindeki yoğun baskısıyla bu dönemi karanlık dönem olarak adlandırabiliriz. Her alanda olduğu gibi sanat ve tiyatrodaki bu karanlıktan elbette

ki nasibini almıştır. Avrupa’da Yunan ve Roma döneminde ortaya konulan eserlerden sonra uzun yıllar tiyatro adına yeni hiçbir atılım olmamıştır. Romanın yıkılışının ardından Avrupa’da Hristiyanlık güçlenmiş, kilisede yapılan ve tiyatroya en yakın tabir edebileceğimiz oyunlar 'Mass' törenleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat tiyatroyla ilgili bildiğimiz anlamda bir sanatsal gelişme olmamış ve sadece İncil öğretilerinin canlandırılmasıyla halka İncil anlatılmaya çalışılmıştır.

Rönesans tamamen antik yunanın bir devamı olarak kendine bir tiyatro yolu çizmiş her ikisinde de olayların gelişimi dram yapısının iskeletini oluşturmuş ve aksiyonlarla beraber seyirciyi duygu ve düşünceyle de oyuna katmayı başarmıştır. 15 ve 16.yy da antik kültür yeniden canlandırılmış ve dünyasal hayatın güzelliği vurgulanmıştır. Biçim olarak antik tiyatronun kuralları benimsenmiş, antik oyun yapısı (Aristoteles’in Poetikası) klasik ve değişmez bir yapı olarak kendini kabul ettirmiştir. Biçimleme de belli kurallara uyulması 17. yy’da tüm oyun yazarlığına egemen olacak ve bu da Klasik Akımı oluşturacaktır.

“Klasik tiyatro anlayışı, akla, toplumsal davranış kurallarına, ahlak değerlerine bağlılık, biçim kurallarına uygunluk ister, tiyatronun eğitici görevi ve biçim kalıpları konusunda tutucudur, sınırların dışına çıkılmasını hoşgörmez, biçim değişikliklerini, özgün anlatımları kuşku ile karşılar. Klasik düşünce biçim kurallarını içerikten ve içeriğin malzemesine kaynaklık eden toplumdan bağımsız, evrensel ölçüler olarak kabul etmiştir.” (Şener, 2006:77)

Neoklasik dönemde, tragedyanın bakış açısı Antik Yunan döneminde olandan farklı bir noktaya konumlanırsa da Aristoteles ve Poetika’nın kuralları özünden sapmaz.

“Bir Aisklyos tragedyasında seyircinin dikkati, ölümsüz tanrıların ve bu tanrılarla boy ölçüşen ölümlü insanların yan yana bulunduğu evrensel düzene yöneltmiştir. Oysa bir Racine tragedyasında ilgi odağı zaafı olan tutkularıyla baş etmeye çalışan, büyük iç çatışmalarını yaşayan insandır. Antik Yunan tragedyasının sonunda karşıtların uzaklaştırılarak daha eşitlikçi, daha adil bir düzen sağlanmasına karşın, Fransız klasik tragedyasında mevcut siyasi ve ahlaki düzen pekiştirilir.” (Şener, 2011:110)

18. yy sonlarında etkisini göstermeye başlayan Romantik Akım, Almanya ve

Fransa’da etkisini göstermiş ve insan hakları, özgürlük ve eşitlik konuları üzerine kafa yorulmuştur. Duyguyu ön planda tutan bu akım, dönemin en önemli yazarlarını da ortaya çıkarmıştır. Goethe, Schiller ve Victor Hugo’nun önderliğinde aklın yerine duyguları ön plana almak gerektiği konusunda Romantik akım kendi biçim kurallarını da geliştirir. Fakat bu gelişim zamanın ruhuna uymakla ilgilidir. Klasik dramaturginin baş mimarı olan Aristoteles’in söylemleri akımlara göre değişim gösterse de bu yaşam mantığına uygun olan değişimlerdir. Köklü bir dramaturjik değişim için 20. Yüzyıl ve Brecht’in ortaya çıkması gerekecektir.

20. yy’a gelindiğinde dünya koca bir savaş meydanı haline gelmiştir. Bireylerin gündemi siyasi ve politik durumlar olmuş, insanı ve insan duygusunu anlatma toplumsal olayların yarattığı kaos buna bağlı olarak biçimsel, yazınsal değişimler tiyatro tarihinde ilk kez bu kadar farklılığı bir arada deneyimlemiştir. Bu değişimlerin tiyatrodaki karşılık bulması alışlagelmiş biçimlerde değil yeni soluklarla olmuştur.

Tezin konusu olan Epik tiyatro başta olmak üzere, absürt tiyatro, gerçeküstücülük, dışavurumculuk gibi akımlar bu yapıyı kırmış bu yapıyı uygulayan Gerçekçi tiyatroya da karşı çıkan Bertolt Brecht, dram yapısı konusunda yeni öneriler getirmiş ve uygulamıştır.

1.2 ARİSTOTELESÇİ TİYATRO ANLAYIŞI

Tiyatroyla uğraşan herkesin bildiği bir kuram olan Aristotelesçi tiyatro anlayışı, tiyatro sanatının dünya sahnesinde görünür olmaya başladığı ilk zamanlara dayanır. Çalışmamızın tiyatro tarihine genel bir bakış başlıklı kısmında bahsettiğimiz şekilde Antik Yunan’da tiyatro popülerliği ve kıymeti en yüksek değerlerden biriydi. Tüm şehir konumu ve statüsü fark etmeksizin tiyatrodaki bir araya gelir ve oyunları izlerdi. Sanat hakkındaki fikirlerini ortaya atıp tragedyanın sınırlarını çizen ilk düşünür Aristoteles’tir. Poetikada eserinde çeşitli sanat dalları hakkındaki düşüncelerini karşılaştıran Aristoteles en çok da tragedyaya hakkındaki görüşlerini belirtmiştir. Poetika eserinde belirtilen bu fikirler tiyatro için önem arz etmektedir çünkü kendisinden sonra gelen düşünürler özellikle 18. yüzyıla kadar bu fikirleri benimsemiş ve sanat anlayışlarına bu şekilde yön

vermişlerdir. 18. yüzyıl sonrasında ise poetikanın söylediklerinin tersine anlatım biçimleri aranmış ve “*Aristoteles’in önerilerine ilk olarak açıkça karşı çıkan akım Epik Tiyatro akımı olmuştur.*” (Şener,2006: 25) Bahsettiğimiz gibi oynanan bu oyunların tüm özelliklerini dönemin en ünlü tiyatro insanlarından biri olan Aristoteles’in yazdığı Poetika adlı eserde bulmak mümkün. Eserde Aristoteles katharsis, mimesis, taklid ve tragedyanın kurallarını ortaya koyar. Aristoteles’e göre; şiir sanatını ortaya çıkaran iki doğal neden vardır. Bunlardan birincisi taklit etmek ikincisi ise taklitten hoşlanmadır. Aslına bakacak olursak tarihte ilk defa Aristoteles sanat nedir? sorusuna cevap vermiştir ve sanatı doğa taklidi olarak adlandırmıştır. Poetika aynı zamanda şiir ve tiyatro tarihi için ilk kılavuz kitap olarak gösterilmektedir. Bugün bile poetikada yazılan dram anlayışına karşı çıkanların anti Aristotelesçi tiyatro anlayışını benimsediğini söyleyebiliriz. Poetika bizler için önem arz eden bir eserdir çünkü Aristoteles’in kitaplaştırdığı bu bilgiler kendisinden sonra gelen alan kuramcılarını da etkilemiştir. Özellikle karşı akımlar Aristotelesçi anlayışı kısıtlayıcı olarak nitelendirmekteydiler. Seveda Şener ise poetikadan bahsederken eserin sınırlar koyan, sanatı kısıtlayıcı bir anlayış olmadığını vurgulamaktadır:

“Antik tragedyalardan başlayıp, on dokuzuncu yüzyıl modern akımlarına kadar sürdürülmüş olan ve günümüzde de örnekleri bulunan klasik dram yapısında olaylar birbirini neden sonuç ilişkisi içinde izler. Her olay bir öncekinin sonucu bir sonrakinin nedeni olacak şekilde birbirine zincirlenmiş, böylece mantıklı bir gelişim sağlanmıştır. Çünkü klasik tiyatro anlayışına göre sahnede yansıtılan olaylar hem yaşam gerçeğine benzemeli hem de akla mantığa uygun olarak gelişmelidir. Seyirci sahnede yer alan olayları olası (mümkün ve muhtemel) olarak değerlendirebilmeli, olabilirliğine inanmalıdır.” (Şener,2011:15)

Poetika, en temelinde sanatların mimesisten (taklit) doğduğunu savunur. Ve insanın taklit duygusundan hoşlandığı iddiasındadır.

“Buna göre ozanlar, ya ortalama insandan daha iyi ya da daha kötü olanla yahut da ortalama insanların eylemlerini taklit ederler.” (Aristoteles,1987:13)

Fakat bu taklit durumları gelişmiş güzel gerçekleşmemektedir. Erdemli ve ahlaklı olmanın önemi eserlerde vurgulanmaktadır. Erdemini kaybeden insanların yıkımlarını sahne üzerine taşınır.

“O halde tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır, içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü [mythos] değildir.”
(Aristoteles,1987:22)

Tragedyalarda kişilerin bildiği efsane ve mitlerden yola çıkılsa da tamamı bu sınırlı yapıda değildir. Sanatlı bir dil kullanımı, koro ile sağduyunun sesi pozisyonuna geçilişi ve oyun sonunda erdemini kaybettiği için yıkıma uğrayan karakterleri sahne üzerinde gören seyircinin iyi ki benim başıma gelmedi düşüncesine kapılıp katharsis (sağaltım) yaşaması eserlerin en önemli özelliklerindendir.

"Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir" (Aristoteles,1987:22)

Peki Aristoteles'in sınırlarını poetika kitabıyla çizdiği bu anlayışın önemli noktaları nedir diyecek olursak şunu söyleyebiliriz; bu anlayış sanatın, toplumun değer yargılarına ters düşmemesi gerektiğine inanmaktadır. Tiyatronun yanılsama (illüzyon) gücüne inandığını vurgulamaktadır. Seyircinin sahneyi bir rahatlama durumuyla terk etmesini sağlamalı aynı zamanda da olası benzer bir duyguyu kendi hayatında tekrar edecek olursa onu nelerin beklediğini gözler önüne sermelidir. Tragedyaların hepsinde üç birlik kuralına rastlamaktayız. Bu yer zaman ve olay üçlüdür. Mekân olarak tek bir mekân seçilir eserlerdeki bu genellikle bir sarayın önü olarak tasvir edilmektedir. Zaman ise eserlerde bir gün olarak seçilir tüm olaylar bir gün içinde değişir. “Çünkü, tragedya öyküyü, güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zamanı içinde tamamlamaya çalışır yahut da pek az bunun dışına çıkar.” (Aristoteles,1987:21)

Tragedyanın öğeleri Aristoteles tarafından şu şekilde izah edilmektedir:

“Bunlar: öykü (mythos), karakterler, dil, düşünceler, dekaration ve müzik'tir. Bunlardan ikisi (dil ve müzik), taklit araçlarını, birisi (dekoration) taklit tarzını ve geri kalan üçü de (öykü, karakter ve düşünceler) taklit nesnelerini oluşturur.”
(Aristoteles,1987:23)

Tragedyanın etki yaratabilmesi için en önemli öğelerden biri öyküdür. Öykünün hemen ardından da karakterler gelir ve onun peşinden düşünce gelir. Aristoteles düşüncenin işlevini şöyle anlatmıştır:

“Düşünceler deyince, koşulların emrettiği ve koşullara uygun olan şeyleri söyleme ile tartışma yetisini anlıyorum; başka zaman bu, politik ve retorik'in ödevini oluşturur. Zira, eski ozanlar, kişilerini devlet adamları gibi konuştururlardı, şimdiki ozanlar ise söylevci gibi konuşturuyorlar.” (Aristoteles,1987:26)

“Klasik tragedyada kahramanın kendi hatasını hazırlayan bir trajik hatası olduğu kabul edilmiştir. Kahraman erdemli kişi olduğu için bu hatanın ahlak açısından bir zayıflık olmaması gerekir.” (Şener,2011:29)

“Antik tragedyalarda olay sayısı azdır. Oyun kişilerinin iç dünyalarında meydana gelen çatışmaların sergilenmesine de pek az yer verilmiş ya da hiç yer verilmemiştir. Bu oyunlarda kahraman konumundaki oyun kişisi verdiği karar ve bu karar doğrultusundaki eylemi ile sıra dışı bir durum yaratmış ve bu durumu tartışmaya açmıştır. Seyirci toplumun değer yargıları, insanın toplum içindeki yeri ve görevi, genelde yaşamın anlamı üzerinde yeniden ve alışmadığı bir biçimde düşünmeye zorlar.” (Şener,2011:23)

Eserlerde üç birlik (yer, zaman, olay) kuralı uygulanırdı, oyunları izlediğimizde olay dizgesinin ne kadar önemli olduğu ve oyunun tümünü oluşturduğunu söyleyebiliriz, yani izlediğimiz oyun bir olaylar bütününden, öyküden ibarettir. Baş oyuncu kahramandır ve sağduyunun sesini dinlemediğinde yıkımdan kaçamaz. Seyircide bir algı oluşturma yatkınlığı vardır. Yer ve zaman net olarak gösterilir ve zaman olarak bir gün içerisinde gerçekleşen bir oyun izleriz. Çağlar boyu tiyatro yapımcılar bu anlayışı benimsemiş ve uygulamıştır fakat buna karşı tez sunan tiyatro insanları da elbet mevcuttur, anti Aristotelesçi anlayışı incelerken Epik Tiyatro ve Brecht'in fikirlerine bu anlamda yer vereceğiz.

1.3 ANTİ ARİSTOTELESÇİ TİYATRO ANLAYIŞI

“Toplum savaştan sınıflara bölünmüş kaldıkça, ortak bir sözcüye sahip olamaz. Bu durumda sanat için tarafsızlık, yalnızca egemen taraftan olma anlamını taşıyabilmektedir.” (Brecht,2005:53)

Her sanatçının kendine özgü söylemek istedikleri vardır ve sanatını oluştururken sınırlarını kendi belirlemektedir. Kaotik bir dünya düzeni içinde yaşayan Brecht’in gündemi de bu sebepten güzel ve estetik olana yönelmek yerine savaşa, ezilen işçi sınıfına, yoksulluğa ve haksızlığa yönelmiştir. Aristotelesçi anlayış kendi devrinden sonra Roma tiyatrosunu peşi sıra Rönesans devrini etkilemiştir. Aristotelesçi bakış açısını kabul eden bu tiyatro anlayışlarına ilk karşı çıkış 18. yy’da gerçekleşmeye başlamıştır. Poetika ile getirilen kurallara karşı çıkışlar ve onun anlattığının dışında bir anlatı gelişmeye başlamıştır. Özellikle en net karşı akım çalışmamızın konusunu oluşturan Epik tiyatrodur. Epik tiyatro fikriyle, tiyatro sanatındaki anlatının ne kadar çeşitli olabileceği görünür kılınmış, biçim ve içerik arasında çıkan uyumsuzluk anti Aristotelesçi anlayışın doğuşuna zemin hazırlamıştır.

“Nitekim bu gerçeğe uygun olarak Schiller de, tragedyanın (burada Aristoteles dramaturjisine uygun olan tragedya söz konusu), insanlığın ancak gelip geçici ve çok özel küçük zaman parçacıklarını işleyebildiğini, eposun ise, belirgin, kalıcı ve hareket halindeki bütünü içine alabildiğini söylemişti.” (Kesting,1985:57)

Bu bakış açısına göre epik dramaturgisinin yazım ve anlatım biçimi olarak daha zengin bir zemine hitap ettiği söylenebilir. Değişen dünya düzeniyle beraber kendine tiyatro tarihinde yer bulan epik diyalektik anlayış, Aristotelesçi bakış açısının kör noktalarını tek tek saptayarak sahne üzerine yeni çözüm önerileri getirmiştir. Toplumların yaşadığı çalkantılı durum göz önüne alınarak, sahneye diyeceği bir sözü olan yeni soluklu ve kalıpları yıkmaya niyetlenen bir anlayış getiren anlayış, çağın işlevine daha uygun bir noktaya konumlanmaktadır.

Aşağıda göreceğiniz tabloda Aristotelesçi ve Anti Aristotelesçi tiyatro anlayışı karşılaştırılmaktadır.

ARİSTOTALESÇİ BAKIŞ AÇISI	ANTİ ARİSTOTALESÇİ BAKIŞ AÇISI
Seyircinin sahnede yaşanan durumla özdeşim kurmasını ister.	Materyalist bir felsefeyi benimseyip insan gerçeklerini ele almaktadır. Seyircinin oyuna eleştirel bakmasını ister.
Gerçekliğe en yakın şekilde sahne performansı gerçekleştirilir. Dekor, kostüm, ışık, müzik tüm bunlar sahnedeki illüzyona hizmet etmektedir.	Sahne üzerindeki tüm oyun öğeleri bunun bir sahne performansı olduğunu belirtmektedir.
Seyircinin katharsis yaşamasını sağlamak önemlidir.	Katharsisin yarattığı duygu durumu reddedilir. Seyircinin sahnedeki karakterle özdeşim kurması istenen bir olgu değildir.
Seyircinin illüzyona kapılması esastır.	Seyircinin illüzyona kapılması istenmez. Bu sebepten oyunların içine yabancılaştırma efektleri yerleştirilmiştir.
Yer, olay ve zaman birliği vardır, oyunlar serim düğüm noktalarından geçerek sonuca ulaşır. Eser içinde baştan sona bir bütünlük hali vardır.	Epizodik yapı benimsenir. Epizodlar birbirini takip eden olaylar olmak zorunda değildir.
Eserler içinde acıyı barındırabilir ama sonunda bir umutsuzluk aşılamaz.	Gerçek olan tüm çıplaklığıyla gözler önüne serilir. Seyirci gördüğü durumdan yapacağı çıkarıma kendisi karar vermektedir.

Brecht'in bir tiyatro insanı olarak başarılarından en büyüğü kendini ve sanatını yanlış anlaşılma mahal vermeyecek şekilde yazılı kaynaklarla desteklemesi ve sınırlamasıdır. Çünkü tiyatrodan beklediği işlevi alabilmesi için oyunun eksiksiz ve belirtilen kurallara göre oynanması gerekmektedir. Brecht, tiyatrosunun sınırları hakkında bilgi verdiği "Tiyatro İçin Küçük Organon" adlı kitabında tiyatronun içinde

doğduğu toprakların ve zamanın ruhuna hizmet edici şekilde boyutlandığını şöyle ifade etmektedir:

“Helenlerin, bilinmemesi bireyi cezadan kurtarmayan Tanrısal yasalardan kaçmanın olanaksızlığıyla, Fransızların görevleri düzenleyen saray yasalarının yeryüzünün büyüklerinden beklediği kişiliğine gem vurma eylemiyle, Elisabeth çağı İngilizlerin de özgürlük içerisinde tozutan yeni bireyin kendine duyduğu hayranlıkla eğlenebilmeleri için, öykülerin farklı anlatılması gerekir.”
(Brecht,2005:22)

Bakış açısı bu olan Brecht’in yeni bir kuram ortaya çıkarması zaten beklenen bir olay olarak değerlendirilebilir. Şartlar değişir ve sanat algısı da değişir, başkalaşır. Bu nedenle her çağın sanatı algılayış biçimi ve estetiği kendisine özgüdür.

Aristotelesçi tiyatro anlayışında oyunun öyküden ibaret olduğu, baş oyuncu kahraman olduğu ve sağduyuyu dinlemedikçe yıkıma uğradığını ve yıkımın seyircide bir algı yaratmak için yapıldığını anlatmıştık. Bu anlayışa karşı duran anti Aristotelesçi tiyatro düşüncesine baktığımızda başrolün aslında seyirciyi sorgulatan bir gözlemci olduğunu görürüz. Oyunu olaylar yönlendirmez, bir fikirdir oyunu yönlendiren. Anlatıcı karakterleri oyunda bulunur ve anlatıcılar oyunun içinde seyircinin dikkat etmesi gereken kısımlara vurguda bulunur. Oyunun bütününde hâkim olan düşünce seyirciyi oyundaki tartışma unsuruna çekmektir, seyirci illüzyona uğratılıp sadece sabit bir sona değil farklı bakış açılarına yönlendirmek için çabalanır. Anti Aristotelesçi bakış açısında oyunların konuları sosyal toplumsal olaylardan oluşmaktadır. Aristotelesçi oyun anlayışında ise tarihsel olaylardan beslenen alan kullanılmış ama kişiler arası çatışmalar sahne üzerinde daha büyük bir etki sağlamıştır. Brecht, Aristotelesçi bakış açısına nazaran epik tiyatronun daha geniş alanlara nüfuz ettiğini şu şekilde açıklamaktadır:

“Bizim gereksindiğimiz tiyatro belli olayların gerçekleştirdiği ve insan ilişkilerinden oluşma belli tarihsel bir alanın izin verdiği duyguları, bakış açılarını ve itkilerini sunmakla yetinmeyip, alan değişimine uğramasında rol oynayan düşüncelerle duyguları kullanan ve üreten tiyatrodur.”
(Brecht,2005:35)

Brecht'in kuramsal yazıları da çok yönlü sanatının bir parçasıdır. Kendinden önce kabul edilen tüm sanat algılayışlarını özenle ve dikkatle inceleyen Brecht tabiri caizse bir laboratuvar gibi çalışmış ve eserlerini oluştururken çağın gerekliliklerini göz önüne alarak en işlevsel olana ulaşmaya çalışmıştır. Aristotelesçi tiyatro anlayışında karşımıza çıkan 'yanılsama' burada Brecht'in tamamen reddettiği bir unsur halini almaktadır. Oyunlarında en önemli unsurlardan biri de yabancılaştırma efekti olan yazar, Aristotelesçi anlayıştan farklı bir yabancılaştırma efektiyle karşımıza çıkmaktadır.

“Eski yabancılaştırma etkileri, betimleneni izleyicinin etki alanından bütünüyle uzaklaştırır ve betimleneni bir değişmeze dönüştürür; yeni etkilerin ise tuhaf olan hiçbir yanı bulunmamaktadır; yabancı olanı tuhaf diye damgalayan yalnızca bilimsellikten uzak bakış açısıdır.” (Brecht,2005:45)

Brecht'in anlatıcı kullanımı, oyunu epizotlara bölüp olay akışını bozması, kullandığı müziklerin etkisi, seyircinin oyunu sahnede olanla duygudaşlık kurmadan izliyor oluşu onun Aristotelesçi anlayışı reddedişidir.

“Epik tiyatro kuramında üstünde ısrarla durulan yadırgatma ilkesinin, Aristoteles'in sağaltma (Katharsis), on dokuzuncu yüzyıl tiyatrosunun tragedyaya özgü uzaklık (trajik distans) ve romantik tersinleme (romantik ironi), Rus Formalistlerinin yadırgatma (ostrionne) gibi kavramlarında da içkin olduğunu anımsıyoruz.” (Şener, 2011:59)

Sevda Şener'in Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı adlı kitabından aldığımız bu alıntıdan anlıyoruz ki Brecht illüzyona karşıt bir düşünce olarak yabancılaştırma ilkesini ortaya atmıştır. Ve onu başarıya götüren ve sanatındaki en önemli noktalardan biri yabancılaşma ilkesidir. **“Yabancılaştırma Etmeni terimi ilk kez Yuvarlak Kafalar ve Sivri Kafalar için Brecht'in yazdığı notlarda görülür.”** (Nutku,2007:115)

Brecht'in yabancılaştırma efekti sayesinde seyirci insanlık durumlarını bir kez daha inceler, çünkü seyirci sahnedeki olaydan yabancılaştırma efekti sayesinde uzaklaştığı taktirde aslında olaylara daha nesnel bakma yetisine de sahip olacaktır.

“Çağdaş dünyanın ideolojik ve maddesel kisvesi altındaki ardındaki gerçeği öğretmek için, tiyatro, her şeyden önce, seyircinin sahnedeki olayla özdeşleşmesini koparmak zorundadır.” (Nutku,2007:115)

Tüm bunlara baktığımızda seyircinin her an tiyatro salonunda olduğunun ve oyun izlediğin farkında olması gerektiğine vurgu yapılmaktadır. Oyuncu ve tiyatro yapımcıları olarak bizlerin buradaki görevi de oyunları illüzyona engel olacak unsurlarla bezememizdir, çünkü ancak ve ancak rol ile aramızdaki mesafe azaldığı zaman gerçekliği en çıplak şekilde sahnede ortaya koyabilmekteyiz. *“Oyuncu bir an bile kendisinin bütünüyle canlandığı tipe dönüşmesine izin vermemelidir.”* (Brecht,2005:48)

Anti Aristotelesçi anlayışta, Aristotelesçi anlayışta kabul görülen illüzyonun aksine yanılısamayı kopartmak adına yabancılaştırma efektine ihtiyaç duyulmaktadır. Tüm bunların yanında seçilen konular ele alındığında tragedyalarda aranan ahlak ve erdem unsurlarının üstünde sıkça durulmamaktadır. Konular toplumsal olmalıdır.

“Tiyatroyu bir ahlak pazarına dönüştürmek, asla onun düzeyinin yükseltilmesini sağlamaz; tam tersine böyle bir durumda bulunduğu düzeyi yitirmemeye çalışmalıdır; tiyatro ahlaki olanı eğlendirici kılmadığı taktirde – ki ahlak eğlendirici kılma işlevinden ancak kazançlı çıkabilir- derhal düzeyini yitirecektir. Tiyatrodan öğretme işlevi de beklenmemelidir; tiyatronun öğretebileceği en yararlı şey insanın gerek bedensel gerek ruhsal bakımdan nasıl hızlı hareket edeceği olabilir.” (Brecht,2005:20)

Bunların yanında Brecht’in seçtiği konuların politik zeminden beslendiğini görmekteyiz. Ona göre insanlık savaşlar, yıkımlar, işsizlik, yoksulluk gibi travmatik süreçlerden geçerken suya sabuna dokunmayan bir eseri sahneye koymak sadece mevcut duruma hizmet etmekten öteye geçmemektedir.

“Toplum savaşan sınıflara bölünmüş kaldıkça, ortak bir sözcüye sahip olamaz. Bu durumda sanat için tarafsızlık, yalnızca egemen taraftan olma anlamını taşıyabilmektedir.” (Brecht,2005:53)

“Epik tiyatronun bilimsel tarafı, gerçekçi doğalcı tiyatronun bilimselliğinden farklıdır.” (Aracı,2007:92) Bahsedilen bu alıntıda söylenilmek istenen şudur; seyirci Aristotelesçi anlayışta sahnede ne kadar gerçek bir durum izlerse ne kadar doğal olursa seyirci izlediğinin gerçekliğini o ölçüde kabul eder. Oysaki durumu tersine çevirip oku epik tiyatroya getirdiğimizde bilim çağının tiyatrosunun kimseyi etki altına almak istemediği ama var olan durumu çıplaklıkla seyirciye göstermek ve vurgulamak için oyuna özellikle tiyatronun alışlagelen konforunu bozmaktadır.

Seyircinin duygularıyla sahnede olanların arasına mesafe koymasıyla, eserlerin konu seçimleriyle ve tüm bunları sistematik bir şekilde kaleme dökmesiyle Brecht, kendi kuramını oluşturmuştur. Aristotelesçi ve Anti Aristotelesçi tiyatro anlayışlarının arasındaki farkı gördükten sonra Brecht’in Epik Diyalektik tiyatro fikrini oluştururken kendinden önce gelen sanat insanlarından olan Erwin Piscator ve Politik tiyatro ile yakınlığını ve sanatına yansımalarını bir alt başlıkta göreceğiz.

1.4 EPİK TİYATRONUN ÖNCÜLLERİ

İnsanın değişen ihtiyaç bütünü sanat dallarındaki değişime de gebe dir. Savaşlar ve insanların geçirdiği zor süreçler epik tiyatroya ve politik tiyatronun ortaya çıkması ve görünürlük kazanmasına yol açmıştır. Tiyatroda politik fikirlerin yeşerip kök salmasında Avangart sanatçıların başlattığı yenilikler propaganda amaçlı tiyatroya da girmeye ve sahne anlamında önemli bir etkisi yaratmaya başlamıştır. Bu “karşı gerçekçi akımlar” sahne ve seyirci ilişkisini yeniden ele almış, “*artık seyirciyi yalnızca kendine sahneden uzatılanı almakla yetinen edilgen bir birim* (Şener,2006:213) olmadığını göstermeye çalışmışlardır. Bu yeni algılayış ve biçim denemelerinin toplumsal sorumluluk yüklenen anlayış Dışavurumculuk olmuştur. Bu da Brecht’i ve Piscator’u etkileyen akımlardan biri olacaktır.

“Dışavurumculuk, “idealist bir başkaldırı” olarak ortaya çıkmakla beraber, geniş bir yelpazenin (nasyonal sosyalistlerden, Marksist’lere dek) teatral malzemesini oluşturabiliyordu. B. Brecht ve E.Piscator, geliştirdikleri Epik Tiyatro’da dışavurumcu pek çok anlatım aracını ve ilkeyi —kuşkusuz farklı bir

düzlemde— kullanmışlardı. Dışavurumculuğun, bu büyük ustalara yol gösteren önemli anlatım araçları ve ilkeleri nelerdi?

Her şeyden önce, Dışavurumcu Tiyatroda düşünsel öge ön plana çıkarılmaktadır. Oyuncusundan, dekoruna, ışığına dek her bir unsur düşünsel çerçevenin/mesajın iletiminde önemli bir görev üstlenirler. Oyuncu, olay ve durumları aktarmak üzere sahnededir. İçeride dönük oyunculuk anlayışı, iç aksiyonun güçlü bir dışavurumu ile, herhangi bir karakteri canlandırmaktan çok, kişilerin en belirgin özelliklerini (dışavurumcu tiyatrodaki bu özellikler en aza indirilmiştir.) yansıtmayı amaçlar. Olay ve durumların —olguların— sergilenmesi, simgesel aktarım, aksiyonun önemli anlarının belirlenmesini gerektirir, oyuncu burada grotesk (abartılı) anlatıma başvurur.” (Gürel, Araçlarını Arayan Tiyatro,23.01.2023)

Dışavurumcu Tiyatro, izleyiciyle dolaysız bir iletişim kurmak ister. İletişimde izleyici etkin bir konumdadır. Bilerek eksik bırakılan, sonuçlandırılmayan durumlar, hareketler izleyicinin imgelemine ve sergilenen üzerine düşünsel yoğunluğunu geliştirmeyi, arttırmayı amaçlar. Siyasi düşüncelerin sahne üzerinde kendine yer bulmaya başlamasıyla sahneleme tekniklerinde de farklılaşmalar görülmeye başlanmıştır.

“Oyunun stilize edilişi dekorlardaki biçim ışığın kesik kesik kullanımı” hep aynı amaca yöneliktir: “İzleyicinin hayal gücüne tüm yetkileri, tüm görme olanaklarını vermek”. Burada Brecht’in Epik Tiyatro Dekoruna ait temel ilkelerden biri, cılız dekor anlayışı kendini göstermektedir. Dışavurumcu Tiyatro, dekoru ayrıntılardan, gerçeğin tıpatıp taklidinden (Natüralist-Gerçekçi Tiyatro’nun aksine) uzaklaştırıp, asal olanla: yani, oyunun özünü ortaya çıkarmakta temel olanla sınırlıyordu. Brecht, Epik Tiyatro’da bu stilize dekor anlayışını, “yalınlık ve esas olan” ögesini koruyarak toplumsal süreçlerin, karakteristik özelliklerini yansıtan” bir anlayışa dönüştürdü.” (Gürel, Araçlarını Arayan Tiyatro,23.01.2023)

Dışavurumcu Tiyatro, episodik çatılı oyun üslubu ile günlük yaşamın birbirini mantıklı olarak izleyen olaylar zincirini kırmış, eşzamanlı sergilemeyle olaylar ve durumların yan yana sunumunu sağlamıştır. Böylece izleyici sergilenen iki olgu

arasında karşılaştırma yapabilmiş ve bu anlatım biçimi Brecht ve Piscator'un, oyun yazım ve sergileme tekniklerinin belkemiğini oluşturmuştur.

1.5 SİYASAL AMAÇLI TİYATRO

Birinci dünya savaşından sonra Almanya'da politik sorunlar daha fazla ilgi çekmeye başlamış ve bu ilgi giderek tiyatro sanatını da etkisi altına almıştır. Öncü akımlar dediğimiz Avangartların başlattığı yenilikler bu kez politik tiyatronun zemininde kendine yer bulmuş ve propaganda oyunlarında kullanılmaya başlanmıştır.

Ümit Aydoğdu kendi tez çalışmasında siyasal tiyatronun amaçladıklarını şu şekilde ifade etmektedir.

“Piscator'un politik tiyatrosu konusunu güncel olaylardan seçerken, çağdaş yaşamın gerçeklerini sınıf çatışması açısından göstermeye çalışıyordu.”
(Aydoğdu,1997 :63)

Bu tanıma bakıldığında dünya tiyatro tarihinde günümüze yaklaşıldıkça fikren değişimler görüldüğünü söylememiz olasıdır. İlk çağlarda Tanrılara teşekkür etmek için yapılan gösterilerden yerini 1900'lu yıllara gelindiğinde eşitlik, özgürlük, demokrasi konuları tiyatronun gündemine oturmuş siyasi ve politik olaylar sahne üzerinde seyirciyi illüzyona uğratmadan gösterilmeye başlanmıştır.

“Piscator'a göre seyirci her zaman kolektiftir. Bir tiyatroyu dolduran insanlar, bireylerin oluşturduğu bir toplam değil, özgül duygular, içtepiller ve sinir sistemiyle donanmış yeni bir varlıktır.” (Aydoğdu, 1997:64)

Politik tiyatro ya da siyasal amaçlı tiyatro Erwin Piscator'un Berlin'de ortaya çıkardığı yeni bir sahneleme anlayışını içerir. Dünya üzerinde olan biten siyasi ve politik tüm olaylar bu türün esin kaynağıdır. Piscator'a göre bu tiyatro hem tarihselliği gözetmeli hem de yeni olandan ve bilimden beslenmeliydi. Özdemir Nutku; Oyunculuk Tarihi isimli kitabında politik tiyatroyu anlatırken: *“Düşünce ve biçim açısından da Marksçı- dışavurumcu bir eğilim gösterdi.”* (Nutku, 2002:65) diyerek tanımlar. Yukarıda da söylediğimiz gibi aynı bakış açısı hem Piscator'a hem de Brecht'e ilham olmuştur. Bu iki tiyatro insanı da seyirciyi eğitmek ve fikirlerini daha doğru muhakeme

edebilmesini sağlamak için yeni bir anlayış benimsemenin şart olduğunu düşünmektedir. Piscator bu noktada sahne üzerinde görselliğin öneminin farkında olup oyunlarında video ve fotoğraflardan faydalanmıştır.

“Piscator hareketsiz dekorlarla yetinmemiş, sinemadan yararlanma yoluna sapmıştı. Kimi zaman sahneye dekor olarak projection’la resimler düşürür, kimi zaman da arkada film oynatırdı. Böylece oyunlara hız, hareket kattığı gibi, tiyatroyun anlatma gücünü de çoğaltmış oluyordu.” (Fuat,1970:264)

Piscator yaptığı sanatla, halka gerçeği göstermek, düşünmesini sağlamak ve tüm bunların üstünde örgütlenerek harekete geçmesini sağlayacak bir tiyatroyu umuyordu. Çünkü, insanların etraflarındaki yanlışlığın farkına varması için tiyatro önemli bir araç görevi üstlenmekteydi.

“Piscator, siyasal tiyatrosunda seyirciyi inandırmak için belge sunma yolunu izler. Görüntüsel iletişim kurmayı esas alır. Görüntü öğelerinden çokça yararlanır. Sahneye görsel malzeme yansıtılır. Sık sık yalın bir şekilde düzenlenen olay akışı kesilerek belgeler, çeşitli şekillerde (film gösterimi, istatistiksel bilgileri paylaşma, belgeleri sahneye yansıtma, hoparlörlerden belgeleri okuma vb.) sahnede sunulur. Dolayısıyla tiyatro, olay dizisine dayanan hareketi canlandırmaktan çok olguyu bildirme sanatına dönüşür. Böylece “epik tiyatro”, “epik belgesel tiyatro” tür olarak ortaya çıkar. Sahnenin tüm teknik olanakları, seyircide istenen etkiyi uyandıracak biçimde kullanıldığı için “bütüncül (total) tiyatro kavramının da gelişmesini sağlar.” (siyasal, politik tiyatro, 23.01.2023)

Yararlanılan bu teknikler oyunun daha yüksek ivme kazanmasına ve dinamik olmasına olanak veriyor ve seyirci algısını söndürmüyordu. Brecht’te bu bakış açısından yararlanmış, kendince alabildiğini alıp dönüştürerek yeni bir anlayış geliştirmeye çalışmıştır.

“Seyirci istese de istemese de, onları, toplumsal ve siyasal sorunlar konusunda eğitmek” için her çareye başvuran Piscator, sahnede filmler, dialar, fotoğraflar, ışıklı ara başlıklar, istatistikleri gösteren, sahneyi boydan boya kaplayan çizelgeler kullanıyordu. Metinlerin düzenlenmesine zaman zaman Brecht

yardımcı oluyordu.” (Nutku, 2002:65)

Görüldüğü üzere Piscator ve Brecht hep dirsek teması içinde olmuştur. Çalışmaları birbirlerini beslemiştir. Politik tiyatronun ve etkilendiği Marksist sanat anlayışının zaman içerisinde Brecht’in sanatına dolayısıyla da dünya tiyatro tarihine büyük bir katkı sunduğu su götürmez bir gerçektir. Sadece olanın yorumunu sahneye koymaktansa olanı değiştirmeyi sanatına düstur edinen Brecht’in tiyatro çatısı altında nasıl değişimler yaptığını, Aristotelesçi anlayışa hangi yöntemleri kullanarak karşı çıktığını ve bu anlayışına alternatif olarak seyircilere ne sunduğunu inceleyeceğiz. Savaşın acımasız yanının ve bu acımasızlığın bir sanat akımının doğmasına nasıl öncülük ettiğine değineceğimiz bir sonraki bölümde aynı zamanda kurtuluşun sadece eleştirerek, farkına vararak yakalanabileceğinin altı da çizilecektir.

2. EPİK TİYATRO VE BERTOLT BRECHT

Çalışmamızın ikinci kısmında çalışmamızın ana konusunu oluşturan epik tiyatro kavramını incelerken bu kavramı ortaya çıkartan yazar Bertolt Brecht ve eserleri incelenecektir. Yazarın eserlerinin Türk tiyatrosundaki yeri ve konumu araştırılarak, Brecht'in Marksist bakış açısı ve diğer kaynaklar da çalışmaya dahil edilecektir. Epik tiyatro kavramı incelenirken Brecht'in etkisi altında kalıp eserlerine yön verdiği Marksist bakış açısı ve etkilendiği diğer kaynaklar araştırılarak bu bölümün düzlemi oluşturulacaktır.

2.1 BERTOLT BRECHT'İN YAŞAMI

Bir sanat akımının ortaya çıkmasında her ne kadar toplumsal ve tarihsel süreçlerin etkili olduğunu dile getirsekte sanatçısının dünyası ve kendi yaşamı da sanatı üzerinde çok büyük etkiye sahiptir. Bu sebepten yaşamında savaş, sürgün, parasızlık gibi pek çok travmatik etkiye rastladığımız Brecht'in yaşam öyküsünü anlatmanın sanatını yorumlarken bize fayda sağlayacağına inanıyorum.

Augsburg kentinde doğan Brecht, kâğıt fabrikasında çalışan bir babanın oğluydu. İşçi çocuğu olması sebebiyle maddi açıdan rahat bir çocukluk ve gençlik dönemi geçirememişti. İçer dönük ve sessiz bir mizaca sahip olan Brecht kendi başına yürüyüşler yapmaktan hoşlanır ve bu yürüyüşler esnasında hayata dair düşünürdü, bu dönemlerde şiirleri için ilham bulmuş ve şiir yazmaya başlamıştır. 16 yaşındayken ilk şiirini yazan Brecht 1917 yılında liseden mezun olarak Münih'te Tıp Fakültesini kazandı fakat eğitimi savaş dönemine denk geldiği için buradaki eğitimini yarım bıraktı ve askeri bir hastanede gezici olarak hastalara yardım etmeye başladı. Bu süreçler içerisinde sanata duyduğu derin sevgisi onu kâğıt kalem başından ayrı bırakmamıştı, şiir yazmaya devam ederken tiyatroya duyduğu ilgide iyice yüz üstüne çıkmıştır. İlk şiirlerini *Ev Vaazları* adlı kitabında toplamıştır. Bu süreçte tiyatroyla olan bağlantısı kesilmemiştir. Tiyatroyu sadece bir yaratım alanı olarak görmekten ziyade tiyatronun kuramsal boyutu da ilgisini çeken Brecht tiyatro eleştirileri yazmaya başlamıştır.

"1919 yılında Brecht, Ausburger Volkswillen (Augsburg Halk İradesi) adlı

gazetede tiyatro eleştirileri yazmaya başladı ve eleştiri oklarını önce kendi kentinin tiyatrosuna yöneltti" (Nutku,2007:16)

1922 senesinde kazandığı ilk tiyatro ödülüyle adını duyuran Brecht, tüm bunlar olurken tıp eğitimini bırakmamak için Münih ve Ausburg arasında mekik dokumayı sürdürdü fakat annesinin vefatından sonra Münih'e kalıcı olarak yerleşmiştir. Eğitimi devam ederken de yazmayı bırakmayan Brecht aldığı ilk ödülle adını duyurduktan sonra sanat çevresinin yakın markajına girdi. Kendisi eleştiri yazıları yazan Brecht'in eserleri hakkında bu defa eleştirmenler konuşmaya başladı. Eserleri üzerine eleştiri okları dönen Brecht'in sanat camiasında üzerine ilk konuşulan eseri 'Gecede Trampetler' eseri idi. Bu oyun ilk kez Münih'te sahnelendi. Münih'te bulunduğu yıllarda fikir ve düşünceleri iyice olgunlaşmış ve kaleme dökülmüştü, varolan tiyatro anlayışına karşı duruşu ve bunu dile getirmeye başlayışında bu yıllarda gerçekleşmişti. Sahne üzerinde yeni şeyler denemekten vazgeçmeyen Brecht git gide kuramını şekillendirmeye başlamıştı.

"1924 yılında Münih'deki devrimci sahne deneylerinde sık sık epik sözcüğü kullanılıyordu. Brecht bu deneylerden ve kendi çalışmalarından yola çıkarak oluşturduğu tiyatro anlayışına "epik tiyatro" adını verdi." (Şener,2006 :266)

Buradaki başarısıyla kendini tanıttıktan sonra çağdaşlarıyla daha yakın temas içinde olup daha çok beslenmek adına sanatın kalbinin attığı Berlin'e gitti. Brecht ilk evliliğini ödülünü kazandığı yıl Marianna Zoff adlı bir opera sanatçısıyla yapmıştır. Çok uzun zaman sürmeyen bu ilk evliliğin ardından iki çocuk sahibi olduğu Helene Weigel ile evlenmiştir. Tüm süre içerisinde Brecht gün geçtikçe fikirleri kabul gören bir düşünür ve sanatçı olarak kitlelerce tanınmaya başladı. Komünist partideki çalışmaları da dikkati çeken Brecht'in 1933 yılına gelindiğinde Parlamento binasında çıkan yangınla hayatı değişti. Bunun bilinçli bir saldırı olduğunu düşünen Naziler, Brecht ailesi ve dostları için ciddi bir sorun teşkil etmeye başladı. Süreçten daha fazla yara almamak için apar topar Prag'a kaçtı. Yıllar içinde bu sürgün hali hep peşinden geldi en son İsviçreye taşındı ama İsviçredeki zengin kesim dertleri onu çok boğuyor ve yabancı hissettiriyordu. 1938' e kadar bulunduğu yere kök salamayan Brecht bu süre içinde hep vatanına dönmek için çabalıyor ve bir yandan da okumalar yapmaya devam ediyor kendini geliştiriyordu. Marksist anlayışı iyice özümsemişti ve eserlerinde izdüşümlerini bulabildiğimiz bu yıllar içinde Danimarka'daki Kopenhag Tiyatrosuyla anlaştı.

Brecht'in epik diyalektik kuramının uzantılarının doğu felsefesine dayandığı bilinmektedir. Brecht özellikle Danimarka'da bulunduğu süre içerisinde yaptığı okumalarla doğu felsefesini özümsemi ve eserleri için esin kaynağı haline getirdi. Son tahlilde farkındalığı ve sanatçı duyarlılığı yüksek olan her birey gibi Brecht'in de düşünün yeni bir dünya düzeni olduğu ve tüm hayatı boyunca bu yönde eserler verip faşist ve kapitalist sisteme karşı savaş verdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Sanatçı Brecht'i ve Epik Diyalektik kuramını incelediğimiz bu bölümden sonra bu anlayışın Ferhan Şensoy eserlerine nasıl katkı sağladığını karşılaştırılacağı son bölüme yer verilmektedir.

2.2 EPİK TİYATRO ESTETİĞİ

Şüphesiz her sanatçının hayatında etkilendiği bir yaratım alanı ve olaylar bütünü vardır. Ne yazık ki bu durumlar her zaman olumlu olaylar değildir. Pek çok sanatçının içine düştüğü buhran sonucu yeni eserler ortaya koyduğu bilinmektedir. Bugün en kaba tabiriyle Aristotelesçi sanat anlayışına kafa tutan Brecht'in de hayatında yaşadığı olayların sonunda sanatına yansıyan bir makas ayrımı oluşmuştur. Brecht aslında savaş içerisindeki bir toplumda çocukluk ve gençlik dönemini geçirmiş ve içinde bulunduğu durumdan etkilenmiştir. Eserlerinde genellikle temas ettiği konuyu savaş ve savaşın yarattığı insan modeli üzerinde tutan yazar, Almanya'nın değişen sosyoekonomik yapısının yanı sıra toplumun yoğrulduğu savaş psikolojisi ve peşi sıra girilen yoğun sanayileşme sürecinin içinde bulmuştur. Bu hızla gelişen ve değişen sanayileşme süreci köyden kente göçe sebep olmuş ve Almanya'da yeni bir işçi sınıfı doğmuştur. Gerçekleşen bu hızlı toplumsal değişim barınma, beslenme ve eğitim gibi temel konuları da sorun haline getirmiştir. Çok düşük ücretlerle çalışan halk tüm bu sorunlarla boğuşurken kadın ve çocuk işçilerin de ağır şartlarda çalıştırılması bu ekonomik buhran içindeki işçi kesimini uyandırmıştır, fakat işçinin sesini çıkarmasını istemeyen sanayici ve burjuva kesimi işçi sınıfını desteksiz bırakmaya çalışmış ve bunun için el altından propagandalar yürütmüştür. Bu süre zarfında imparatora iki tane suikast girişiminde bulunulmuş tanığı ve kimin gerçekleştirdiği belirsiz olsa da bu suikast girişimlerimden

işçi sınıfı sorumlu tutulmuştur. Peşi sıra 1914 yılında birinci dünya savaşına katılan ama umduğunu bulamayıp savaştan mağlubiyetle çıkan Almanya'nın ekonomisi iyice yerle yeksan olmuştur. Ekonomik buhran ve sınıflar arasındaki uçurumun gün geçtikçe büyümesiyle halkın her kesiminde isyan sesleri duyulmaya başlamıştır. Özellikle sanatçılar bu seslerin daha yüksek çıkmasını sağlamış o zamana kadar tek adam rejimine alışkın olan toplum bu düzeni de sorgulamaya başlamıştır. Yaşanan bu toplumsal değişimler sebebiyle dönemde tarihinin en yüksek intihar oranlarına rastlanmaktadır. Bertolt Brecht ise tüm bu olayların içinde doğmuş büyümüş bir sanatçıdır ve sanatında yer verdiği konular bunlardan bağımsız değildir. Brecht sanatına yön verirken aynı zamanda sınırlar çizmeyi de ihmal etmemiştir. Kendinden önce gelen sanat ve tiyatro anlayışlarından daha uzağa konumlanan üslubunu makaleler ve kendi yazılarını derlediği çalışmalarla (Tiyatro için Küçük Organon) çerçevelemiştir.

1973 senesinde kaleme aldığı “Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur” başlıklı makalesinde sanatını anlatmak için şu cümleleri kullanmıştır:

“(...) Yapmak istediğim, sadece dünyayı yorumlamayı değil, değiştirmeyi prensip olarak alıp tiyatroya uygulamaktı. Büyük ya da küçük olsun (kendime de yavaş yavaş kabul ettirdiğim) bu niyeti takip eden değişimler, tiyatronun çatısı içindeki değişimlerdi; ki doğal olarak, eski kurallar yığını bütünüyle değişmez kaldı. Benim hatam şu küçük “doğal olarak” ibaresinde yatar. Hala geçerli olan bu kurallardan bahsetmeye neredeyse hiç yanaşmadım ve benim ima ve açıklamalarımı okuyan birçokları bu kuralları yıkmak için çalıştığını düşündü. Eğer eleştirmenler, teorilerimi vurgulamakla başlamsa izleyicilerin yaptığı gibi sadece tiyatroma bakabilselerdi; basitçe tiyatroyu -umarım, imgelem, mizah ve anlamla dolu bir tiyatro- görebilirlerdi ve sadece bunun etkilerini analiz ettiklerinde, teorik yazılarımda açıkladığım belli yenilikleri anlayabilirlerdi. Bence sorun, eğer etkili olacaklarsa, oyunlarımın uygun bir biçimde oynanmasının gerekliliğinden kaynaklanıyordu; şöyle ki, Aristotelyen olmayan bir dramaturginin hatırına bir epik tiyatro taslağı oluşturmak zorundaydım (ne bela!)” (C.Hill, Modern tiyatro epik tiyatrodur. 31.12.2022)

Brecht klasik konvansiyonel tiyatro anlayışının tam karşısında yer almaktaydı ve yazdığı oyunların yazım teknikleri de buna örnek gösterilebilir niteliktedir. Klasik

konvansiyonel tarzda yazılan bir metni elimize aldığımızda giriş gelişme ve sonuç bölümü karşımıza çıkmaktadır, Brecht'te ise epizodik bir anlatım vardır. Hiçbir eser baştan sona düzenli bir akış halinde devam etmek zorunda değildir ve olaylar birbirlerinin sebep ve sonucuyla ilişkili olma zorunluluğu içermez. Klasik metinlerde eser içindeki merak unsuru olmazsa olmazdır seyirci gösteri boyunca bir belirsizlik izler ve merak unsuru oyunun sonuna kadar artarak devam eder. Hatta seyirci kendi içinde alternatif sonlar yazmaya başlar, tüm bunlar olurken seyirci olayın öznesi haline gelir. Seyirci bakış açısını kaybeder düşüneceği hiçbir şey kalmaz. Tek önemli durum merakla beklediği sonun gelmesidir. Oysa Brecht seyirciye açık kapı bırakmaz ve oyun esnasında seyircinin sadece düşünmesini ister.

“Brecht, epik tiyatronun kişisel tutkular, gerilim yaratan durumlar üzerinde değil, düşündürücü toplumsal süreçler üzerinde durduğunu, bunları seyircinin eleştirisine açtığını ve değişebilirliklerini gösterdiğini söyler.” (Şener:2006, 269)

Özdemir Nutku is Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro adlı eserinde yazarın bakış açısı için şunları söylemektedir:

“Öte yanda, savaş, insan için oldukça kaçınılmazdır. Böyle sürekli savaşın sürüp gittiği dünyada adaletten de söz edilemez. Brecht'in hemen hemen her oyununda bir mahkeme sahnesi vardır; o insanların türdeşleri için adil olabilecekleri düşüncesini reddeder. Ancak çok genç ve basit olanlar saftırlar, ama bunlarda iyi oldukları için er geç yok edilirler. Genç Brecht'in dünyası bu karamsarlık içinde görülebilir. Bu öyle bir dünyadır ki kötülük tarafından kirletilir, akıl dışı güçlerin kör gözleriyle yönetilir ve bu dünya Tanrısızdır. İnsan bütün bunların karşısında çaresizdir.” (Nutku,2007:36)

Günümüzde epik tiyatro kavramının kurucusu olarak kabul edilen Brecht bir oyun yazarı olmasının yanı sıra siyasi kimliğiyle de tanınmaktadır. Sanata bakışı da siyasi kimliğinden bağımsız düşünülemez. Savaşın yıkıcılığını kötülüğünü tüm hayatının merkezinde hisseden yazar bunu tüm eserlerine yansıtmıştır.

“Aklın ve duygunun birbirinden ayrı düşünülemeyeceğini ve bölünemeyeceğini savunan Brecht, Epik Tiyatronun amacını duyguları kabartmak değil, incelemek

olarak açıklamış ve bunun için Aristoteles'in arınma (catharsis) kavramına şiddetle karşı çıkmıştır. Brecht bu nedenle tiyatrosunda kişisel tutkuları ve heyecan yaratan durumları değil, düşündürücü toplumsal süreçleri ele almıştır.” (Çelik, 2010: 118)

Brecht umutsuz ve karamsar bir ortama doğurduğu bu yeni tiyatro anlayışının sınırlarını ve adını duyurmak için hem yazılı hem de sahne üzerinde pek çok çalışma gerçekleştirmiştir. Özellikle 1960 yılından sonra ülkemizde de ilgi çekici olan Brecht ve tiyatro anlayışına ilk kez bir makalede rastlamaktayız. “Bertolt Brecht, “epik tiyatro” sözünü 16 Mayıs 1927’de Der Nette adlı dergiye yazdığı bir makalede kullandı.” (Şener, 2006 :266) ve epik diyalektik tiyatro kavramını ortaya atarken de Uzak Doğu (Çin) tiyatrosundan etkilendiği söylenmektedir. “Özellikle 1935 yılında Moskova’ya yaptığı ziyaret boyunca izlediği Çinli oyuncu Mei Lan-Fang’ın oyunculuk anlayışı Brecht üzerinde etkili olmuştur.” (Çelik,2010:118)

Aristotelesci dram karşısına bir duvar gibi inşa ettiği epik tiyatro kavramının adını zaman içinde değiştirerek epik -diyalektik tiyatro tanımlamasını kullanmaya başlamıştır.

"Epik tiyatro dramatik aksiyon yanında anlatımında kullanılabileceğini, bunun halk tiyatrolarında, Uzakdoğu tiyatrosunda uygulana geldiğini göstererek, Aristoteles'ten beri tartışmadan kabul edilmiş olan dramatik epik ayrımını ortadan kaldırmıştır. Epik diyalektik tiyatronun her biri kendi içinde tamamlanmış kısa birimlerden oluşan öyküsü, olayları, tarihsel gelişim içindeki süreçler olarak ve süreçleri oluşturan güçlerin diyalektik ilişkisini belirtecek biçimde sunar." (Şener,2006:296)

Tüm bunların yanında Marksist görüşü benimsemesi ve eserlerinin çıkış noktasının kapitalist başkaldırı olduğu, ana kanavanın bu düşünce etrafında dolandığı aşıkardır.

Ortaya alışılagelmişin dışında bir düşünceyle çıkan her yazar gibi Brecht'te eserlerini vermeye başladığı ilk zamanlar bir grup seyirci tarafından göklere çıkartılırken diğer taraftan yazdıklarının safsata olduğu söylenerek eleştirilmiştir. Bu yeni türü ortaya atarken Brecht'in aklında herkes adına tiyatro yapma düşüncesi vardı

Çünkü anlattığı olaylar evrenseldi, savaş herkes için yıkıcı olardı dikkat çekilen şey sadece tek kesimi ilgilendirmezdi onun sanat anlayışı tüm insanları kapsayıcı ve öğreticiydi. Fakat Brecht söz konusu olduğunda bu ğreticiliğin daha doğrusu bu farkına vardırıcılığın başka şekillerde ortaya çıktığını görürüz. Çalışmanın diğer kısımlarında bahsedeeğimiz şekilde Brecht dekorundan, oyunculuk tarzına, yazım tekniğinden müzik kullanımına kadar kendinden öncekine benzemeyen bir üslup bütünlüğü benimsemiştir. Brecht Alman toplumunun savaşın yıkıcı etkilerini atlatması ve yaşadığı siyasi bunalımın görünür bir şekilde açığa çıkması için bunun konuşulabilir olması gerektiğine inanmış ve bu konuşmayı sahne üzerinde yapmayı tercih etmiştir. Tiyatro toplum sorunlarının yansıtılabildiği dünyaya açılan bir pencere işlevini görmeye başlamıştır. Gelişen ve değişen toplum düzeniyle beraber sanat anlayışı da iyiden iyiye evrilmiştir. Oyunlardan sadece gülerek eğlenerek hoşça vakit geçirmek isteyen kitleler değil toplumun ahlak düzeyine yön verecek, düşündürecek ve farkındalık kazandıracak işlevsel oyunlar ilgi çekici olmaya başlamıştır. Aslına bakarsak Brecht’in tiyatrosunun bu denli kabul görmesinin bir tarafı da seyirci kitlesinin zihinsel hazırlığı olmuştur. Savaşı kaybetmenin derin üzüntüsünün yanına bir de Almanya halkının yüzüne vuran yeni yoksulluk, bireyi değişime adım atması gerektiği fikrine sürüklemiş, Brecht ve epik tiyatro düşüncesi de seyirciyi bu noktada beslemiş ve yönlendirmiştir.

“Bertolt Brecht’in bilim çağının tiyatrosunu yapmak düşüncesi toplumbiliminin insan ilişkileri konusundaki bulgularına yer veren bir tiyatro anlayışını gündeme getirmiştir. Brecht tiyatrosunda seyircinin ilgisi, bu ilişkilerin diyalektik niteliğine çekilmek istenir ve “epik diyalektik tiyatro” kuramı geliştirilir.” (şener,2006: 257,258)

Brecht’in epik tiyatro kuramından bahsederken arketipi olarak ona yol açmış bulunan Piscator’a muhakkak değinmemiz gerekmektedir. Tiyatronun siyasi bir amacı olmalı fikrini ortaya atan ilk kişi Piscatordur. Piscator, tiyatronun siyasi ve toplumsal bir misyonu olduğunun altını çizmektedir. Belli bir kesime değil her kesim için yapılan ve alımlanabilen sanat anlayışını benimsemesinin yanında tiyatronun özellikle en çok işçi sınıfının değişen ve zorlayıcı olan zihinsel sürecine destek olması için ortaya çıkması gerektiğini savunmuştur.

“Ancak Brecht, Piscator’un Siyasal Tiyatrosunda yaptığına aksine seyirciyi belirli bir siyasal görüşe yönlendirmekten çok var olan toplumsal duruma dikkat çekmeyi yeğler. İşte Brecht’i, Piscator’un “Siyasal Tiyatrosundan ayıran özellik de seyirciye yüklediği bu aktif konumdur.” (Akgül,2013:12)

Piscator’un kullandığı değişik sahneleme yöntemleri politik meseleleri anlatmak için kullanılan iyi bir yoldur. Piscator’un sahneye koyduğu oyunlarda benimsediği tarz Brecht’in kalemiyle birleşince seyirciye öğretmek değil düşündürmek gereği ortaya çıkar.

Sürekli kendini yenileyen ve değiştiren Piscator yazılarında politik tiyatro ve belgesel tiyatro kuramlarından bahsetmiştir ve sonunda tüm bunları birleştirici olarak “bütüncül” diğer adıyla da “total tiyatro” kavramını ortaya atmıştır. Bütüncül tiyatro, tiyatronun dirsek teması olduğu diğer tüm sanat alanlarının kesiştiği ortak bir birleşim kümesidir. Sahne üzerinde salt sahneleme değil ışık, müzik, dans, hareket ve dekor gibi tüm alanlarda kendini gösteren üstün sanat yapısıdır. Total tiyatro fikri ortaya çıkarken Wagner’in ortaya attığı fikirlerin ışığında kendine yol aramıştır. *“Wagner bu düşüncesini, “ortak sanat yapısı” olarak tanımlamaktadır ve 1849 tarihinde yazdığı The Art-work of the Future (Geleceğin Sanat Yapısı) adlı eserinde total tiyatronun iki önemli yönünü vurgulamaktadır: O döneme kadar total tiyatro kavramının ayırdına varılamamıştır. Total tiyatro tarih içinde evrimsel bir kültür sürecinin sonucunda ortaya çıkmıştır.” (Dinçel,2012:121)*

Değişen dünya düzeniyle beraber politik tiyatronun görünürlüğü artmıştır, fakat bu yeni tiyatro tarzının etki uyandırabilmesi için farklı bir arayış içinde olması gerekiyordu. Piscator politik tiyatrosunun temeline sadece söze dayalı uzun replikler koymadı ve hareketin işlevselliğinden de faydalandı.

“Birinci Dünya Savaşı sonrasında deneyci, politik tiyatrosu geleneksel iletişim yöntemini aşabilmek için yeni kaynaklar aradı. Uzak Doğu tiyatrosunun göstermecî biçiminden, orta çağ misterlerinin eş görünümlü (simültane) sahne düzenlemesinden, Elizabeth Dönemi tiyatrosunun yöntemlerinden, Avusturya, Bavyera halk oyunlarından, olay akışını hızlandıran; zaman ve mekân sınırlarını kaldıran sinema tekniğinden, çağdaş yaşamın makineleşmiş insanını simgeleyen Charlie Chaplin filmlerinden, sirk soytarılarının tekniklerinden, on dokuzuncu

yüzyıl müzikholünün eğlendirme yöntemlerinden yararlanıldı. Oyunun yazılı metni önemini iyice yitirmekte, konuşmalar çok kısa cümleciklerden oluşmakta, konuşmanın yerini hareket almaktaydı.” (Şener: 2006, 258)

Brecht'in sanat algısında Piscator'un yol açtığı düşüncenin etkisi büyüktür diyebiliriz. Kendinden önce gelen anlayışı benimseyip üstüne koyarak devam eden Brecht epik tiyatro kuramını ortaya koyarken sadece oyun yazarlığı açısından bakmamış, tiyatro için tam bir devrim niteliğinde adımlar atarak yönetmenlik, oyunculuk anlayışı, sahne tasarımı, kostüm tasarımı ve müzik olmak üzere sahnede gördüğümüz her şeyi çerçevesinin içine alarak sınırlandırmıştır.

Epik tiyatronun tanımı Brecht'in ilk sürgün yılları zamanına denk gelmektedir. Bu süreçte inşasını yaptığı anlayışı iyice temellendirecek olan yazar için bu dönemde yazdığı öğreti oyunları da önem teşkil etmektedir. Brecht'in öğreti oyunları adını verdiği bu oyunlar, yazarın Marksist anlayışı benimseyerek yazılarına bunu yansıtması sonucu ortaya çıkmıştır. Öğreti oyunları diğer oyunlarına göre daha kısa ve yazdığı diğer oyun karakterlerinden farklılıklar içermektedir.

"1927 ve 1934 yılları arasında Almanya'daki siyasi ve toplumsal gelişmeler ve Marksist düşüncenin Brecht'in sanat hayatına girmesiyle, Brecht öğreti oyunları (Lestrück) olarak adlandırılan çalışmalarını gerçekleştirmiştir." (Sezgin, 2014 :146)

Öğrenme ve öğretme ilişkisi üzerine sanat hayatını kuran Brecht için Öğreti Oyunlarının diğer eserlerine göre pozisyonlanışı farklıdır. 1920'li yıllarda bu düşünceyle yola çıkarken ortaya öğreti oyunları dediğimiz bir tür çıkmıştır. Brecht'in öğreti oyunları yazdığı diğer oyunlardan farklı özellikler taşır, Brecht'in izleyiciyi yakalamaya çalıştığı ve izlenir olmayı umduğu kendi oyunlarında izlediği yolun aksine öğreti oyunlarında görece daha kısa eserler ortaya koyar, dilini sadeleştirir ve Marksist düşünceye dikkat kesilmesini ister seyircinin. Tabi tüm bunlar Brecht'in seyirci kitlesinin daha da kısıtlanması demektir. Öğreti oyunlarının alımlayıcısı daha farklı bir kesimdir. Benimsediği Marksizm düşüncesi onun hayat öğretisidir. Bu yüzden bu oyunlara Öğreti Oyunları ismi verilmiştir. Süreya Karacabey *Öğreti Oyunu Düşünce ve Yöntem* adlı makalesinde Öğreti Oyunlarıyla alakalı şu yorumu yapmaktadır:

"Epik oyunlarında seyirciye, yaşanan dünyanın negatif bir biçimini klasik dramın negatif yoldan kavranışı içinde gösterirken, dünyanın olumsuzlanması ile bu dünyanın ifade biçimi olan dram anlayışının olumsuzlanması bir ve aynı şey haline gelecektir. Onun tiyatrosu her şeyden önce bir olumsuzlamadır, diyalektik bir hamleyle- sahnede yıkılanın tarihsel süreçte düzelebileceğinin imasına sahip bir olumsuzlamadır." (Karacabey; 2006: 46)

Brecht'in sanatı tek boyutlu değildir. Sosyal ve tarihsel süreçler onun sanatında her zaman yol gösterici olmuştur. Değişimden kaçmamış kendi fikirlerinde ve bakış açısında bile zaman içerisinde esnemeler yaparak en doğru tanımlamaya ulaşmaya çalışmıştır, hiçbir zaman yenilikten ve değişimden kaçınmamıştır. Öncekinin taklidini değil yapılmayanın peşinden gitmiştir.

Tiyatro sanatı için yazılan kabul görmüş ilk eserin Aristoteles'in "Poetika"sı olduğu bilinmektedir. Her ne kadar bazı yönleriyle taban tabana zıt yaklaşımlar sergilense de kuramsal yazım açısından Brecht'in de Aristoteles benzeri ortaya koyduğu yeni tarzı "Tiyatro İçin Küçük Organon" kitabında maddeler halinde belirttiği görülmektedir. Çalışmanın devamında tek bir boyutla ele almamızın imkânsız olduğu epik diyalektik tiyatro kavramının Marksist estetik anlayışın etkisinde nasıl filizlendiğini ve politik olarak tiyatronun siyasetle nasıl bir etkileşim içinde olduğunu göreceğiz.

2.2.1 Brecht ve Marksist Estetik Anlayışı

Marksist estetik çoğu sanatçının eserlerine yön vermiş ve onların çalışmalarının kuramsal dayanağını oluşturmuştur. Şüphesiz Brecht'te bir sanatçı olarak bu etki altında eserler ortaya koymuştur.

"Karl Marks ve Friedrich Engels daha çok toplum, ekonomi, politika alanında çalışmaları ile bilinen düşün insanları olmalarının yanında estetik olgusu ile özellikle edebiyat metinleri temelinde ilgilenmişlerdir. Genel olarak sanatçının ve sanatın nasıl bir yaklaşım içinde olması gerektiği hakkındaki düşüncülerin görüşleri, "Marksist Estetik" yaklaşımının temelini oluşturmaktadır." (Becerikli, Dönmez, 2021:1)

Marksist düşüncenin temelinde yaratma güdüsü vardır, insan olarak hayvanlardan ayrılan en mühim noktamız yaratıcılığımızdır.

“Tarih boyunca her toplum maddi ve manevi evrenini geliştirmek için bir takım üretim etkinliklerinde bulunur. Bu bağlamda insanın üretim gücünü dünyada var olduğu ilk andan itibaren başlatmak mümkündür. “Şüphesiz hayvanlar da üretirler. Arılar, kunduzlar, karıncalar ve başka hayvanlar kendilerine yuva, barınak yaparlar. Ama hayvanlar yalnızca kendilerinin ya da yavrularının dolaysız gereksinimleri için üretirler; ürünleri tek yanlıdır” (Marks, 2013 :82)

Marksist sanat anlayışı bireyin duygu dünyasındaki geçici, kişisel duygularına odaklanmaz. Bireyin emeği ve eşitliği üzerinde durur bunu yaparken de yabancılaşma ortaya çıkan doğal bir sonuçtur.

“Marksizm, yabancılaşmayı; “insan emeği” ve “üretim araçlarının mülkiyeti” arasındaki ilişkinin çarpık ve eşitliksiz organizasyonu nedeniyle oluşan ve ekonomiden toplumsal hayata, toplum üzerinden kişisel alana sirayet eden ve insan doğasını yok eden bir tecrit ağı olarak yorumlar.” (Dinç, 2021:774)

Brecht etkisi altında kaldığı Marksist dünya görüşünün fikirlerini oyununun düzlemine yerleştirirken aynı ideolojileri benimsediği sanatçıları temsillerine davet edip sonrasında görüşmeler yapardı Karl Korsch *bu düşünce insanlarından biridir.

İkinci dünya savaşının toplumda bir yıkım yarattığı bilinmektedir fakat entelektüel kesiminde kendine sanat ve topluma olan inancını yerle yeksan etmiştir. İnsanlar ölürken atom bombasıyla kayıplar yaşanırken sanatçı ve düşünürler aydınlanma ve insanın özüne kavuşma durumundan ayrılmıştır. İçine düşülen çıkmazdan kurtulmak için yeni bir bakış açısı nefes alanı gereklidir. Bu durum Marksist felsefeye duyulan ihtiyacı beslemiştir. Karl Marks; toplumsal koşullar ve tutumların insanların hayatları üzerinde etkisi olduğu gibi sanatın üzerinde de etkisi olduğuna inanmaktadır. Brecht’te bu noktada toplumsal olarak bir değişimin sancısını çeken sanatçılardan biriydi. Epik tiyatro sözcüğünü zamanla diyalektik tiyatroya evriltmesinin ana sebebi de budur. Örneğin, orta çağda okuma yazma oranı neredeyse sıfır olduğu için kilise halka

* (Ağustos 15, 1886 – Kasım 21, 1961) Alman Marksist teorisyen. 1920’li yıllarda György Lukács ile birlikte Batı Marksizminin temelini atan en önemli figürlerden birisidir. <https://tr.wikipedia.org>

söylemek istediklerini kitaplar kullanarak değil kilise oyunları sahneleyerek anlatmıştır. Buradan bakarak diyebiliriz ki; toplumların ihtiyacını belirleyen şey egemenlerin bakış açısı olduğu gibi sanatçıların da bu konuda söz sahibi olabileceğini gösterir. Çağın sanat anlayışını oluşturmakta büyük rol oynayan felsefi bakış Brecht için Marksist bakış açısidir diyebiliriz.

“Piscator’un sahneleme denemeleri ve bu denemeleri analiz ederek kendisine bir başlangıç noktası oluşturan Brecht’in oluşturduğu geniş kapsamlı epik tiyatro kuramının ortak zemini Marksizmdir. Marksizmin “toplumsal ilerleme” ve “sanatçının toplumsal görevi” ve anlayışıyla uyuşacak temel anlatım yolu “epik” olduğu için her ikisi de bu kavrama yakındır.” (Yalçın,2013: 25)

Toplumun ihtiyaçlarını göz ardı ederek sanat üretiminde bulunmak, yaratımımızın beklediğimiz nihai sonuca varmasını engelleyebilir. Tüm bunlardan yola çıkarak sanatın alımlayıcısının sanat eserine baktığında eseri önce kendi bilişsel ve toplumsal süzgecinden geçirdiğini söyleyebiliriz. Siyasi yasaklar, düşünce özgürlüğünün kısıtlanması gibi konular toplumumuzda bu kadar aşikare belli olmasaydı Türk toplumunda politik oyunlara olan rağbet bu kadar fazla olmayacaktı ve bugün çalışmamızın iki temel ismi olan Brecht’te, Ferhan Şensoy’da bu tarzda eserler ortaya koymayacaklardı.

2.2.2 Epik Diyalektik Tiyatrosunun Politik Alt Yapısı

Politik tiyatro kavramı Almanya’nın emekçi kesimine atfedilerek 1920’li yılların sonunda Erwin Piscator tarafından ortaya atılmıştır. Brecht’in yaptığı gibi Piscator’da eserlerinin anlaşılması ve doğru uygulanışını anlatmak için ardından kuramsal belgeler bırakmayı önemsemiştir. Bir dönem Piscatorla beraber çalışan ve eserlerini bu politik zemine dayandıran Brecht, Piscator ile yaşadıkları dönemde Almanya’nın en büyük tiyatro insanları sayılmışlardır. Politik tiyatro kavramını Brecht’in kabul ettiği Epik Tiyatro anlayışının da temellenişinde etkili olmuştur. Politik tiyatro denildiğinde içinde sadece siyasi taşlamanın olduğu bir tür düşünmek yanlışlıktır. Politik tiyatronun özünde toplumun her kesiminden insanın olaylara bakış açısına karşı öğretici olma düşüncesi yatar.

Brecht yirminci yüzyıla epik tiyatro kavramıyla damga vurmuştur, fakat bu kavram sadece tiyatroyu etkisi altına almakla kalmamış sinemada da önemli izdüşümler yaratmıştır. Sinema yönetmenlerine farklı bakış açıları geliştirmelerini sağlayan epik kavramı hakkında fikir açıcı argümanlar sunan Walter Benjamin'in yorumları önemlidir. Epik Diyalektik tiyatro fikri alışlagelmiş Aristotelesçi anlayışa karşı bir baş kaldırı olarak değerlendirilen Walter Benjamin Brecht'in epik tiyatrosunu şöyle değerlendirir:

“Brecht epik tiyatrosunu, dar anlamda dramatik olarak adlandırılan ve teorisi Aristoteles tarafından formüle edilmiş tiyatronun karşısına çıkarır. Riemann'ın Öklidci olmayan bir geometri ortaya koyması gibi, Brecht de kendi tiyatrosunda “Aristotelesci-olmayan” bir dramaturji ortaya koyar. Bu benzetme tartıştığımız tiyatro biçimleri arasındaki ilişkinin rekabete dayanmadığını açıkça gösterir. Nasıl Riemann paraleller aksiyomunu reddettiysen, Brecht de Aristotelesci katharsis'i, yani kahramanın yaşamını yöneten kaderle özdeşleşerek duygulardan arınmayı reddetmiştir.” (Benjamin, 2011: 31)

Brecht'in bakış açısını ortaya çıkaran unsurlar inandığı değerlerden geçmekteydi. Bu nedenle çağdaşları gibi sanatın iyileştirici yönüne değil tiyatronun dünyayı değiştirici gücüne inandı ve bunu yaparken Marksist öğretiden etkilendi. Brecht Karl Marks'ın düşüncelerinden çok etkilenmiştir ve tiyatrosunda etkisi altında kaldığı bu dünya görüşünü yansıtmaktan çekinmemiştir.

“İşte bu toplumsal süreçle tanışan ve oyunla ilgili eleştirel türden sorulara cevap bulan, en azından araştıran seyirci, Brecht'in şiddetle eleştirdiği toplumsal sistemi sorgulayacak ve belki de, gereken değişimi başaracaktır. Nitekim Brecht'in bu ifadesinde şöyle bu açıklama vardır: “Bir oyunu düşünmek, yazmak veya sahnelemek, toplumu değiştirmek, devleti değiştirmek ve ideolojileri yakın ve sıkı bir incelemeye almaktır.” Brecht bu değişim düşüncesini ise, kapitalist toplumda emeğin emekçiye yabancılaştığını düşüncesini ortaya alan ve bu durumun giderilmesi için, kapitalizmin, yerini sosyalist düzene bırakması gerektiğini savunan Marx'tan almıştır.” (Çelik,2010:125)

Brecht'in sanat hayatına Kapital eserini okuması sanat hayatı için önemli bir

dönüm noktasıdır fakat sadece okuduğu tek bir kitapla yaşanmamıştır bu değişim. Brecht, Marksist felsefeyi daha yakından öğrenmek için dönemin ünlü düşünürlerinden Korsch ile zaman içerisinde ahablık kurarak ve onu temsillerine davet ederek fikirlerini almıştır.

“Brecht marksizmi daha ayrıntılı biçimde öğrenebilmek için Korsch'un seminer atölyelerinden birisine katılmış ve burada Korsch'un marksizm yorumuyla birlikte, hiyerarşi barındırmayan grup çalışması biçimiyle de tanışmıştı. İlerleyen dönemlerde Brecht'in kendi prodüksiyonlarını üretirken bir reji grubu ile birlikte yürüttüğü kolektif çalışma biçimi, Piscator'dan olduğu kadar Korsch öncülüğünde yürütülen kolektif seminer atölyelerinden de ödünç alınmıştır.”
(Kemaloğlu,2005 :13)

Bu nedenle Brecht okurken dikkate almamız gereken en önemli durumlardan biri de budur; onun etkilendiği ve dolayısıyla etkilediği sanat anlayışını bu düzlemde kavramak. *“Siyasal amaçlı bir tiyatro düşüncesi olan Epik Tiyatro; Brecht'in Marksist dünya görüşüyle şekillendirdiği, sınıflı toplum yapısına ve sömürü düzenine karşı politik bir tavır içererek, dünyanın değiştirilebilirliğini vurgulayan bir nitelik taşımaktadır.”*
(Akgül, 2013: 6)

Pek çok Marksist aydın gibi Brecht'te tiyatro ve toplum arasındaki ilişkiyi anlamaya, kapitalizmin kültürel bakış açısından nasıl farklılaşmak gerektiğine kafa yormuştur. İnandığının peşinden giderken kimi zaman anlaşılma savaşı vermiş ezber bozmayı kafasına koyduğu için eleştirilmiştir. Tiyatro kavramından bahsettiğimiz ilk yıllardan itibaren sınırı çizilen bizler tarafından Aristotelesci dram anlayışı olarak bilinen anlayışın karşısında durmuş, adeta çağına kafa tutmuştur.

2.2.3 Brechtyen Bir Kafa Tutuş

Tiyatro tarihine bakıldığında Aristotelesçi dram tanımını sıklıkla görürüz. Aristoteles'in sınırlarını poetika adlı eserle çerçeveleyerek ortaya koyduğu bu anlayış ilk çağlardan elimize gelen ilk kuram kitabı olma özelliğini taşır o yüzden tiyatro tarihinde her ne yapıyorsak yapalım muhakkak hâkim olmamız gereken önemli bir yer

tutar. Aslında Aristoteles'in poetikası Yunan tragedyalarının detay ve özelliklerinin anlatıldığı bir eserdir. Tiyatro sanatı konu olduğunda çağlar içinde her sanat dalında olduğu gibi gelişmeler ve değişimler söz konusu olmaya başlamıştır. Özellikle Batı dünyasında gelişen ve Aristoteles'in belirlediği çerçeveye sadık kalmayan ve farklı bir yol benimseyen ikinci bir tür hep var olmuştur. Aristotelesçi olmayan yaklaşımları ise Marianne Kesting "Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro" adlı eserinde şu şekilde izah eder.

"(...) bütün kuralları bir yana atan, yani olaylar dizisinin sürekli kesintisiz birlikçi bir nedensellik yasası gözetmeksizin yer ve zaman içerisinde serbestçe yayıldığı; sahne düzeninin bir sıra gözetken fakat her biri kendi başına da bir bütün olan bölümler tarzında kurulduğu dramaturjiyi anlıyoruz." (Kesting, 1985:22)

Tiyatro tarihinden bahsettiğimiz süre içerisinde Aristotelesçi olmayan karşı dramaturgilerin etkilerini görmekteyiz. Avangartlardan başlayan bu karşı duruş Brecht'le birlikte kendi kuramını oluşturarak hem biçimsel hem de anlayış olarak varlığını ortaya koymuştur. Karşıt dramaturgilerin ortaya çıkışlarının pek çok sebebi vardır. Konumuz olan epik dramaturgi söz konusu olduğunda kişiler arasındaki ilişki ağlarındansa *"kapitalist toplumun karmaşık işleyişinin aydınlatılması için gereken tek dramatik aracın, o sırada (jestleri ve tutumları aktararak) bellekten oynamak olarak formüle ettiği epik tiyatro olduğunu"* (Braun,2013:190) Brecht fark eder. Özellikle 19.yy sonrasındaki tiyatro yapısına bakıldığında gelişen süreçlerde insanların hayata bakış farklılıkları, savaşlar, değişen dünya düzeni ve buna ayak uydurmakta zorlanan bireyin yaşamdan izole oluşu sahne üzerine de yeni estetik algılar ve yeni konular gelmesine sebebiyet vermiştir.

Tarih boyunca Aristotelesçi olmayan ilk tiyatro anlayışı Brecht'e özgü değildir kuşkusuz. Her dönem kendi içinde çok çeşitli tiyatro bakış açıları çıkarmıştır bunun pek çok farklı etmene dayandığını söyleyebiliriz. Epik tiyatro özelindeyse Marianne Kesting, Aristotelesçi bir dramaturgi ile kıyaslandığında epik tiyatronun daha zengin bir ifade alanı ve kuvvetli bir anlatım gücü olduğunu savunmuştur. Bu değişen dünya düzenine karşılık oluşan yeni algılayış biçimi ve peşi sıra konu edilen eserleri Aristotelesçi bir bakış açısıyla koymak mümkün değil midir diye sordüğümüzda

Marianne Kesting eserinde şöyle cevaplandırır:

“...Aristotelesçi dramaturjide dünya görüşü ancak kişiler arası ilişkiler düzeyinde kapsanabildiği kadarıyla bireysel (indivüel) çatışmalara indirgenerek verilir. Oysa Aristotelesci olmayan dramaturjide dünya tablosunun tümünü ele almak ve bireysel ötesi alanları da, diyelim tarihseli de ya da aşkın (transandant) olanı da içine alan bir bütün olarak vermek olanağı vardır.”
(Kesting; 1985: 60)

Brecht, Aristoteles’ten beri benimsenen epik, dramatik ayrımını yeniden ele almıştır. Aristoteles’in görüşünden farklı olarak bu iki anlatım üslubunun karışık olarak kullanılabileceğini göstermiştir. İnsan doğasını değil insan ilişkilerinin önemine eğilen Brecht, sadece karakterin değil, en küçük toplumsal birim olan karşılıklı insanların önemine değinmiş ve tiyatronun amacının insanı yaşamak, davranışlarının iç nedenlerini çözümlemek olmadığını önemli olanın toplumsal işlevi göstermek ve karakterden çok öyküyü anlatmak olduğunu vurgulamıştır.

“Bu noktada Aristotelyen yazgısal tiyatro, insanı değişim olanaklarının dışında ele alarak, onu kaderi ile baş başa bırakmaktadır. Brecht, toplumsal ilişkileri bir süreç olarak değerlendirip, olay ve olguları tarihsel gelişimleri açısından ele almasıyla ayrıldığı Aristo tiyatrosunun dramatik aksiyonunu kırar ve karakterin tutkularını değil, gelişen süreç içindeki toplumsal konumlanışını temel alarak tanrısal yazgının değişmezlik kalıplarını bozar. Bu, tiyatroya, diyalektik ve tarihsel bir bakıştır.” (Akgül,2012:238)

Bugün elimize alıp okuduğumuz çalışmalarda ya da alan hakkında yazılan diğer kaynaklara baktığımızda sınırları net bir şekilde çizilmiş bir kavram karşımıza çıkıyor. Epik tiyatro adını verdiğimiz bu kavramın sınırlarını belirlerken, Brecht’in alışıla gelmişliğin dışına nasıl çıktığı ve Aristocu anlayışa nasıl baş kaldırdığını gördük fakat bu bakış açısına sanat hayatının en başından beri bu şekliyle sahip değildi. Bir alt başlıkta Brecht’in tiyatro anlayışının yolunu bulmaya çalışırken uğradığı durakları inceleyeceğiz.

2.2.4 Brecht ve Yıllar İçerisinde Evrilen Epik Tiyatro Kuramı

Bertolt Brecht ve çalışmaları epik alanında çalışan diğer tiyatro yazarlarının içinden ayrılmaktadır. Bunun başlıca sebeplerinden biri Brecht'in bütün çalışmalarını arşivleyip dramaturjik olarak incelemeleriyle, koyduğu oyunların reji notlarıyla beraber kurduğu tiyatro algısının sınırlarını çok net çizmesidir. Kendi çağının gerçeklerine uygun tanımlamalar yapıp sınırlar ortaya koyan Aristoteles'e karşı Brecht'te sanatının anlaşılabilmesi adına yazılı pek çok kaynak bırakmıştır elimize. Sanata adadığı ömrü boyunca yeni ve işlevsel olanın peşinden koşan Brecht seneler içinde benimsediği bazı fikirlerde değişiklikler yapmıştır.

Yazarlık yıllarına ilk adım attığı gençlik yıllarında eserlerinde duygusal yapıtların egemenliği görülmektedir. Bu dönemde yazdığı eserlerde bireyin çaresizliğini ve yetersizliğini vurgulamaktadır. Gecede Trampetler, Adam Adamdır ve Baal adlı oyunları yazarın bu dönemine ait yazdığı eserler arasındadır. Tüm bunların yanında savaş karşıtı olduğu için eserlerinde içinde bulunduğu çağdan duyduğu bezmişliği anlatmaktadır. Bu evre yazarın en karamsar ve olumsuz bakış açısıyla eser verdiği dönemdir. (Nutku: 2007:85,86.)

“O yazarlığın ilk döneminde yaşamın varoluş dehşetini belirtiyor ve içgüdülerin kölesi olan insanı ele alıyordu.” (Nutku,2007:86)

Yazarlığın ikinci evresinde, gündemini belirleyen ana konu politik olaylar olmuştur. Marx'ın öğretileri ve maddeci dünya görüşü sayesinde karamsarlıktan git gide sıyrılarak bilimsel diyalektiğin düşünce yöntemine yakınlaşmıştır. İlk yazarlık zamanlarında daha katı ve karamsar bakan Brecht Marksçılığı kabul edip benimsedikten sonra git gide esnemeye başlamıştır. Epik diyalektik anlayışın etkisiyle karamsarlıktan uzaklaşıp çözüm yolu aradığı evreye girmiştir. (Nutku, 2007:93,94)

“... bu evreden itibaren emekçi sınıfın tümüne bir ilgi duymuş, onların sorunlarıyla yakından ilgilenmiştir. Bunun için de kişileri üreticiler, emekçilerdir; konuları da üretim ilişkilerini ve kişisel ilişkileri kapsar.” (Nutku, 2007:94)

Brecht'in gençlik döneminde çalışmalarını takip ettiği ve yanında bulunduğu Ervin Piscator Brecht'in epik tiyatro kavramının algılanabilmesi açısından önemli bir isimdir.

“Sosyalist devrimin dünyaya bakışı ve yaklaşımı çeşitli nedenlerle Aristotelesçi olmayan dramaturginin karşılayabileceği bir tiyatro gerektiriyordu. İlk nedeni yukarıda da belirtmiştik: Her sahne toplumsal ve siyasal ilintileriyle gösterilmeli ve Aristotelesçi dramdaki gibi kesilip ayrılmış bir parça değil, dünya tablosunun karmaşık bütünü verilmeliydi. İkinci olarak ise, yorum aracılığıyla öğretiyeye götüren eğitici bir tiyatro gerekliydi. Bir üçüncü neden, bireysel üstü, bilimsel nesnel bir tiyatroya gereksinim vardı ki, bu da en iyi epik dramaturgiyle gerçekleştirilebilirdi.” (Kesting,1985: 69)

Ervin Piscator tiyatronun toplumsal sorunlarının konuşulması gereken bir yer olarak görmüştür. Sonucu seyirciye bırakmak değil de seyirciyi yönlendirmek onun tiyatro tarzıdır. Bu bakış açısı Brecht'in kuramsallık kattığı epik ve diyalektik tiyatro için de geçerlidir. Brecht'in Piscator'un tiyatrosunda dramaturg olarak çalıştığı bilindiği için bu kültürden beslendiğini söyleyebiliriz.

Ervin Piscator tarafından ortaya atılan bu fikirler Brecht tarafından genişletilip sınırları belli olacak şekilde çizilerek kuramsal bir gerçekliğe oturtulmuştur. *Tiyatro İçin Küçük Organon* adlı eser özellikle bu noktada Brecht'in tiyatrosunu anlamlandırmamız için gerekli olan el kitabımızdır.

Yıllar içinde benimsediği Marksist felsefe eksik olan parça tamamlanarak tüm çatı sağlam hale gelmiştir. Çoğu araştırmacıya göre söylem yönü daha kuvvetli olan eserler olduğu için gülmece ve eğlencelik kısım mühim değildir, fakat asıl zor olan kısım bunları bir potada birleştirmektir. *“Brecht'in çıkış noktası, kutuplaşma içinde olan tiyatronun eğlendirici ve öğretici niteliğini bir araya getirmek olacaktır.”* (Sezgin,2014:140)

Brecht'in Marksist dünya görüşünü benimsemesinin sebeplerinden biri de yaptığı okumalar ve izlediği Çin tiyatrosuydu.

“Epik diyalektik tiyatronun her biri kendi içinde tamamlanmış kısa birimlerden oluşan öyküsü, olayları, tarihsel gelişim içindeki süreçler olarak ve süreçleri

oluşturan güçlerin diyalektik ilişkisini belirtecek biçimde sunar."
(Şener,2006:296)

Brecht sanat hayatı boyunca elliye aşkın oyuna imza atmış, kendi kuramının sınırlarını çizmek için ‘Tiyatro için küçük Organon’ kitabını yazmış ve Berliner Ensmble tiyatro topluluğunu kurarak yazınsal çalışmalarının sahne üzerinde nasıl hayat bulacağının örneklerini vermiştir. Tüm bu sebeplerden dolayı kaba tabirle Brechtyen olarak adlandırılan üslup bütünlüğü diğer oyunculuk anlayışları arasından daha net çizgilerle sıyrılmıştır.

2.3 BRECHT DRAMATURGİSİNİN TEMEL ÖZELLİKLERİ

Brecht ortaya koyduğu oyunlar ve tiyatro kuramı ile birlikte tiyatro tarihine yeni bir soluk getirmiştir. Seyirciyi oturduğu koltukta hülyalara daldıran bir oyun anlayışını reddedip algısını hep diri tutma isteğinde olmuştur. Brecht’in, Aristotelesçi anlayışın karşısında durmasının esas sebeplerinden biri de bu oyun stiline seyirciyi uyuttuğuna inanmasıdır. Brecht sadece duyguya odaklanılmasını doğru bulmamaktadır. Çünkü duygunun ön planda olduğu durumlarda akıl ve mantık dolayısıyla da düşünce ikinci planda yer almaktadır. Oysa tiyatronun amacı duygulara hizmet etmek değil aklın gücüne hizmet etmek olmalıdır. Tüm bu sebeplerden dolayı öncelikle alışlagelmiş seyirci algısına hareket eder Brecht, bunu oyunların içine koyduğu yabancılaştırma efektleriyle yapmaktadır. Sahne üzerinde ve gerisinde bulunan tüm unsurlar onun yabancılaştırma efektine hizmet eden unsurlardır. Yabancılaştırma efekti mühimdir, çünkü izlediği duruma yabancılaşan insan her zaman durumlara daha objektif bakmaktadır. Aristotelesçi eserlerdeki katharsis algısında nasıl iyi ki benim başıma bu

yıkım gelmedi düşüncesi seyirciye pompalanıyorsa Brecht'in kuramında da tam tersi olarak yanlışlık var ve bunu düzeltmek için ne yapabilirim düşüncesi seyircinin zihninde belirlemektedir. Oyunlarda kullanılan müzikler, ışık ve sahne tasarımları, oyun müziklerinin özel seçimi, epizodik anlatım tarzı ve oynayış stillerinin hepsi yazarın dramaturgisini oluşturmaktadır. Muhakkak ki tiyatro tarihinde kendi oyun stilini ortaya koyan başarılı pek çok tiyatro insanı vardır fakat Brechtin tüm bunların içerisinde ustaca sıyrılmasının sebebi geride bıraktığı yazıları ve makaleleridir. Sahne zerine yerleştirdiği her unsurun cevabını veriyor, sebep sonuç ilişkisi kuruyor ve kendi matematiğini karşısındaki tiyatro yapıcısına kabul ettiriyordu. Tüm bunların yanında en önemli noktalardan biri de yıllar içinde sadece sabit bir fikre takılıp kalmamasıydı. Çok yönlü ve ufku geniş bir yazar olan Brecht, zaten kökenleri Antik Yunan'a dayanmakta olan Batılı tarzdaki tiyatro anlayışına hakimdi. Fakat sadece bunu yeterli bulmadı sanatına uzak doğu ve çin tiyatrosunun etkilerini de dahil edip yeni bir harman haline getirdi. Yaptığı tüm bu atılımlar onu bugün tiyatro tarihinin en önemli isimlerinden biri haline getirmektedir.

2.3.1 Yabancılaştırma Efektı

Yabancılaştırma efekti seyircinin zihninde var olan oyun algısını yıkmak üzere inşa edilmiş bir yapı taşıdır. Aristoteles'in ortaya attığı seyircinin illüzyona sokularak oyun içinde kendini bulması meselesini ortadan kaldıran Brecht, seyircinin oyunun büyümesine kapılması ve tabiri caizse katharsis yaşamasını engeller. Çünkü seyircinin sahnede kiyle kurduğu özdeşim Brecht'in sanat anlayışına hizmet etmemektedir. Brecht seyirciyi uyandırmak farkındalık sağlamak amacıyla sahneye eserlerini taşımaktadır.

“Yabancılaştırma Etmeni, yalnızca estetik kaygılarla ele alınmalıdır. Seyirciler, sahnedeki olaydan uzaklaştırılmalı, oyun kişilerinde kendisini görmemesi sağlanmalıdır; çünkü herhangi bir kimse oyuncuyla kendini özdeş kılsa neler olup bittiğini tam olarak göremez. Onun için seyircinin sahneye belli bir uzaklıktan yönelmesi zorunludur.” (Nutku, 2007:117)

Yabancılaştırma efekti direkt olarak seyircinin kendi sürecine odaklanmaktadır.

Yavuz Çelik, “Epik Tiyatro Neden ve Nasıl Yabancılaştırır” adlı makalesinde eleştirmen Raimond Willoms’ın epik tiyatro seyircisinin durumuyla alakalı şunları söylediğini belirtmiştir: *"Epik bir oyunun sahnelenmesinde seyircinin bilinçlendirilmesi ve seyirciyle sahneye aktarılan eylem arasında mesafe, epik tarzın esasını teşkil etmektedir."* (2010: 118)

Epik tiyatronun yabancılaştırma efektiyle varmak istediği nokta seyirciyi sorgulatmaktır. Brecht, tiyatrosunu izleyen seyirciyi koltuğunda edilgen bir durumda bırakmak istemiyordu. Bunu nasıl değiştirebileceğini düşünmeye başladı. Yabancılaştırma tanımlaması işte burada başladı.

“Sahnede görülen olayları yabancılaştırarak, seyircinin onlar hakkında soru sormasını sağladı. Brecht bu karmaşık düşüncüyü yaratmak ve seyircinin gerçek olaylarla sahne olaylarının karışmasını engellemek için, teatral araçların (ışıklandırma elemanları, müzisyenler, sahne değişimleri) görünmesini istedi. Ayrıca episodları araya giren şarkılarla ve anlatı parçalarıyla bilinçli olarak birbirinden ayırdı. Bunlar ve diğer yöntemler aracılığıyla yaşantının teatral doğasına dikkat çekti ve dramatik durumların eleştirel değerlendirmesini ortaya çıkaracağını düşündüğü yabancılaşma etkisini yaratma çabasına girdi.” (Brockett,2000: 539)

Sahnede izlenilen şeyin içinde seyirci kendini kaybediyor karakterle benzerlikler yakalamaya çalışıyor ve işin sonunda duygulanım yaşıyorsa eser anlatmak istediği noktayla arasına mesafe koymuştur. Seyirci gerçeğin içine fazlaca kapıldığı için büyük resimden iyiden iyiye uzaklaşır algı bulanıklaşıp silinmeye başlar işte yabancılaştırma efekti bu noktada önem teşkil etmektedir. Epik tiyatronun söylediklerinden rahatsızlık duymayacak seyirci için anlamlı olan bu yöntem zaman içerisinde kendi seyirci kitlesini de elde etmiştir.

“Brecht bu yolla seyirciyi sahnede gördüğüyle tiyatronun dışındaki ekonomik ve toplumsal koşullar arasında ilişki kurmaya yönelteceğini umdu. Sonuç olarak seyircinin toplumsal ve ekonomik sistemin değişmesi için çalışacağı yeni bir kavrayışa kavuşmasını istedi.” (Brockett, 2000:539)

Yukarıda yapılan açıklamadan yola çıkarak Brockett yabancılaştırma kavramını insancıl durumların anlamlarının yitmesi ve yeni bir kavrayışı benimsemek olarak görmektedir. Bunların yanı sıra Özdemir Nutku ise yabancılaşma eylemiyle beraber insanın yeni baştan bir bütün olarak incelendiğini öne sürmektedir:

“Brecht, sanatsal gerçekliği yeniden iletebilmek için ‘yabancılaşma etmenine başvururken ‘çağdaş dünyayı simgelemek olanağının olup olmadığını araştırmıştır. Ve bu soruyu şöyle yanıtlamıştır: çağdaş dünya ancak değişmeye zorunlu, yani reddedilmesi gereken bir olumsuzluk dünyası olarak tanımlandığı taktirde simgelenebilir. Çağdaş dünyanın ideolojik ve maddesel kisvesi ardındaki gerçeği öğretmek için, tiyatro her şeyden önce seyircinin sahnedeki olayla özdeşleşmesini koparmak zorundadır. Bunun için de ‘yabancılaştırma etmeni’ne gereksinim vardır.” (Nutku,2007:114,115)

Brecht epik diyalektik tiyatro kuramı hakkındaki görüşlerini 1920’li yıllarda ortaya atmaya başlasa da hatta kuramsal bilgileri çalışma şeklinde (Tiyatro için küçük organon) toparlasa bile özellikle sahne üzerinde çözülmesi ve anlaşılması gereken oyun metnini okurken istenilen etkinin sağlanmayacağı alanlardan biri yabancılaştırma efektidir. Bu yüzden Brecht’in ortaya attığı empati ve sahne illüzyonunu ortadan kaldırarak yaratılan yabancılaştırma efekti yine sahne üzerine çıkıldığında ilk kez 1949 senesinde karşılık bulabilmiştir. Kurduğu Berliner Ensemble adlı toplulukta eserlerini sergilemeye başlayan Brecht burada önce kendi ülkesinde ardından da tüm Avrupa’da yaptıklarıyla merak uyandırarak geniş kitlelere ulaşmıştır.

“16 normal uzunluktaki oyunu, 16 kısa oyunu ve 6 uyarlaması ile epik tiyatro kuramının yetkin uygulayıcısıdır. Epik tiyatro kuramını 1920’lerden başlayarak gerçekleştirmiştir. Yaşamının son yıllarında ve ölümünden sonra, özellikle Berliner Ensemble topluluğunun başarılı temsilleri ile üne kavuşmuştur. Bu tiyatronun 1954 yılında Paris’te verdiği temsiller bir fırtına yaratarak, Avrupa tiyatrosunu ve tiyatro düşüncesini etkilemiştir. Epik tiyatro akımı, öncü tiyatro çalışmalarını seven, politik ilgileri yoğun olan ülkelerde destek görmüştür.” (Şener, 2006: 266)

Brecht'in yaşadığı çağa baktığımızda savaşın yıkıntısı ve karamsarlığı içinde olan sömürülen gelecekte beklenmesi azalmış bir topluluk görüyoruz. Seneler boyunca tiyatronun hangi kesime ne amaçlanarak yapıldığı çok büyük önem arz etmiştir. Tiyatronun ve hatta sanatın bazı değiştirmesi gerekenler, farkına varmamızı sağlayan bakış açılarını bireylerde oluşturma gibi bir mesuliyet taşıdığına inanan yazar, yukarıda belirttiğimiz gibi önce kendi ülkesine ardından tüm Avrupa'ya ve sonrasında tüm dünyaya bu çıkış noktasıyla ulaşmıştır. Varmak istediği noktayı başından en keskin şekilde şu cümlelerle belirtmiştir:

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

Brecht, kendi tiyatrosunun dramatik bir gerilim yaratacak biçimde kurgulanmadığını, olaylara uzak açıdan ve eleştirel bir bakışla bakmayı sağlayacak biçimde ve sanki ikinci elden anlatılıyormuş gibi sunulduğunu belirtmek için “epik” sözcüğünü kullanmıştır. Sevdâ Şener'in Düünden Bugüne Tiyatro Tarihi isimli çalışmasından aktardığımız, 1927'de yazdığı “Epik Tiyatronun Zorlukları” adlı yazıda şöyle söylüyordu:

“Epik tiyatro ilişkisini birkaç alımlı söz kümesi ile ifade edemeyiz. Epik tiyatro kavramı ayrıntılı, oyuncunun oyununu, sahne tekniğini, dramaturgiyi, sahne müziğini, film kullanılışını kapsamalı da. Epik tiyatronun asal konusu seyircinin duygularından çok aklına yönelmesidir. Seyirci bir yaşantıyı paylaşmak yerine, olaylarla karşı karşıya gelir. Gene de bu tiyatronun duyguyu yadsıması yanlıştır.” (Şener:2006, 266)

Benzer şekilde Zehra İpşiroğlu ise yabancılaşma kavramına günümüzde sadık kalınmadığına ve içinin boşaltıldığına dikkat çekiyor Brecht oyunlarının sadece gülmece ve eğlence düzlemine sarılmanın bizi amaca ulaştırmayacağını hatırlatıyor ve eleştirel bakış açısı kazanmak gerekliliğini vurguluyor.

“Brecht'e göre yabancılaştırma, alışılmışı alışılmışlıktan sıyrarak yeni bir

gözle görebilmemiz, böylece görünenin altındaki gerçeği ortaya çıkartabilmemiz, anlayabilmemiz anlamına geliyordu." (İpşiroğlu,2012 :61)

“Bana göre Brecht için diyalektik sanat, sanatçının çevresinde var olan gerçeğin aynasını ya da seyircinin katkısını sağlamak için doğanın ve insanın dural bir biçimde yansılanmasını sağlamak değildir. Bizce onun diyalektik sanat anlayışında ayna olmak değil dinamo olmak vardır.” (Nutku 2007:127)

Özdemir Nutku’nun bu sözlerinden yola çıkarak Brecht’in oyun anlayışında idealize edilmeyen karakterlerin, kurbanların, katharsisle bitmeyen sonların, seyircinin mutlak tek bir yargıyla salondan ayrıldığı anlayışın tersi yönüne ve bu anlayışı yıkmak üzerine hareket ettiğini söyleyebiliriz. Hatta Brecht’in epik tiyatro kuramının sınırlarını çizmek maksadıyla ele aldığı ve bu çalışma özelinde başucu kitabım olan ‘Tiyatro İçin Küçük Organon’ çalışmasında geçen şu sözleri örnek gösterebiliriz:

(...) her yer kurban edilmiş insanlarla doludur. Barbarca eğlenceler! Biliyoruz ki barbarlarında bir sanatı vardır. Gelin biz, başka bir sanat yapalım! (Brecht,2005:39)

2.3.2 Gestus

Brecht’e göre gerçekçi tiyatro bakış açısıyla ortaya konulan eserler seyircinin zihinsel sürecine katkı sunması açısından yetersizdir. Brecht ortaya attığı tiyatro fikrini açıklarken hep tersiyle örneklendirmiştir. Toplumun içine düştüğü savaş buhranı ve dar boğaz hayatın esas gündemiyken tiyatro sahnesine bireysel insan dertlerinin çıkmasına karşı durmuş bu anlayışın seyirciye katkı sağlamayacağını savunmuştur. Peki buna karşılık olarak karşıya ne sunmuş ve yeni anlayışını nasıl inşa etmiş dersek karşımıza çıkan yeni yapı taşlarından bir diğerinin de gestus olduğunu görürüz.

“Bertolt Brecht, gelenek çizgisinden ayrılmayan bu tiyatronun insanlığın önemli sorunlarına değinmediğini, yaratıcılığını yitirmiş ve donuklaşmış olduğunu söyler. Bu tiyatronun seyirci için çekiciliği kalmamıştır. Çünkü bu tiyatro orta sınıfın kültürünün bir parçasıdır ve orta sınıfın güçlenme dönemindeki

yarancılığını yitirmiş, içinden koflaşmıştır. Bununla beraber Brecht geleneksel kültürün tümüyle yadsınmasından yana da değildir” (Şener:2006, 267)

Kökeni Almancaya dayanan gestus kelimesi ilk kez epik diyalektik tiyatro kavramını ortaya atan Brecht tarafından kullanılmıştır. Bir tavrın bir söz ya da bir hareketle belirtilmesi anlamına gelen gestusu, duygu ve düşünceyi tanımlayan bedensel hareket olarak izah edebiliriz. Gestus kelimesinin dilimizdeki karşılığı jest olarak geçmektedir ama jest sözcüğünün kullanımı gestus’u tabir ederken anlam kaybına yol açmaktadır. Aslında toplumsal bir tavrı betimlemek için ortaya atılan bu kavram ülkemizde de anlam kaybına yol açtığı için direkt gestus kelimesiyle tasvir edilmektedir.

“Gestus, insanların birbirleriyle olan ilişkilerini açığa vurur. Örneğin, yapılacak bir iş, bir sömürü ya da iş birliği gibi toplumsal bir ilişkiyi içermiyorsa, gestus sayılamaz.” (Brecht, 1987:138)

Brecht eserlerinde toplumsal olan gestusu önemsemiştir. Çünkü her gestus toplumsal bir gestus değildir. Örneğin herhangi bir oyunda başında dolaşan sineği elinle kovarken yaptığın jest bir gestus olma özelliği taşımazken bu hareketi farklı bir sanat eserinde ekonomik krizin boyu aştığı bir toplumda geçen bir hikâyede herhangi bir bakkal dükkanında geçirirsen bu toplumsal bir gestusa dönüşür.

2.3.3 Oyun Metni

20.yy. tiyatrosunda karşıtlığın yüzümüze vurduğu gerçek Epik tiyatrodur. Değişimi bütünüyle seyirciye sunmuş ve kabul görmüş olan bu tarzda oyunların epizodlar şeklinde ayrılması ve her bir epizodun başlı başına bir giriş/gelişme/sonucunun olması epik tiyatronun anlatımındaki en önemli faktörlerden biridir. Oyunun herhangi bir epizodu izlense bile anlatılmak vurgulanmak istenen ana fikir hakkında çıkarımda bulunulabilir. Bu zaten olması istenilen şeydir. Seyircinin pür dikkat en küçük bir cümleden anlam çıkarması beklenemez. Verilmek istenen mesaj eylemler kesintiye uğratarak verilir. Slogan cümleler arka panolarda ya da projeksiyona yansıtılır, anlatıcı epizodun başında çıkar ve birazdan olacakları özetler.

“Yeni bir tiyatro pratiği kuşkusuz ki yeni anlatım olanaklarına, yeni sahneleme biçimlerine ve içeriğine sahip olacaktır. Ancak bu yeni anlatım olanakları aynı zamanda eskiye ait anlatım biçimlerini de kullanır ve hatta o biçimleri zenginleştirme yolunda çalışır. Daha doğrusu öncesinde var olan biçimleme olanakları artık politik görüşler doğrultusunda yeniden ele alınır.” (Akgöl,2013 :11)

Epik tiyatro çözümü seyircisinin ellerine bırakır, seyirci karşısındaki bu yapıyı dikkatlice izleyerek çıkarımda bulunmalıdır. Seyirci oyuncunun durumundan ne anlamalıydı, sahnedeki diğer bütünleyici unsurlar onun için neye hitap ediyordu tüm bu soruların cevabını epik tiyatro izleyicisi oyunun içinde aramalı ve bulmalıdır.

Üç kuruşluk opera oyunu Brecht için ortaya attığı tiyatro fikrinin sınırlarını çizdiği ve bunu başlangıç aşamasında formalize ettiği çalışmadır. Brecht epik tiyatro söylemini ortaya atarken öncelikle şunlara dikkat çekmiştir.

20.yy. beraberinde yeni bir dünya düzeni getirmiştir. Seyirci artık bu yeni düzene göre evrilmeli sanata bakış açısı ve sanatın beslendiğı kanal buraya doğru akmalıdır.

Oyunlar baştan sona lineer bir akış içinde değil de epizodik bir anlatımla sahneye taşınmalıdır. Epizodlar genele hizmet eder ama birbirleri arasında bir bağlantı olmayabilir. Epizodlardan önce seyirci anlatıcı oyuncu vasıtasıyla hızlıca o epizodda nelerle karşılaşacağını öğrenmiş olur. Oyuncuların kendilerini filan oyuncu diye tanıttıktan sonra sahne üzerinde seyircinin önünde aksesuar ya da basit kostümler giyerek hazırlanması ve seyircinin gerçekliğini yıkması epik üslubun en dikkat çekici özelliklerinden biridir. Oyun genelinde slogan cümleler önemlidir. Bu cümleler bazen oyun içinde geçen epizodlardan önce sahne üzerinde yer alır. Seyircinin oyun esnasında ilize olması epik diyalektik tiyatro anlayışının isteğı dışındadır ama bu oyuncu sahne üzerinde sahte ve inandırıcılıktan uzak şeyler yapıyor demek değildir. Oyun müzikleri epik yapının kurulmasında çok etkilidir. Atonal olarak tabir edilen oyun müzikleri seyirciye oturduğu koltukta bir soğuk duş etkisi yapmaktadır.

“Epik tiyatroyu ortaya çıkarmaya yönelik özgün bir deneme olarak Üç Kuruşluk Opera’da şarkıların kullanımı özel bir öneme sahiptir. Brecht operanın ilk

biçiminin müzik ve dramaya eşit ağırlık verdiğini ama zamanla bunun kaybolduğunu ve dramanın ikinci planda kalmaya başladığını söyler. Bu anlamda Üç Kuruşluk Opera müziğin ve oyunculuğun aynı oranda önem taşıdığı operanın ilk haline bir dönüş niteliği taşımaktadır. Şarkıların kullanımının oyunda net bir kesinti yaratması amaçlanmaktadır. Bu nedenle şarkılar devreye girdiğinde sahneleme ve ışıklandırmanın net biçimde ayrışması talep edilir. Bu noktada hikâyeden tamamen kopulmuş, oyuna bir süreliğine ara verilmiştir. Oyunculardan şarkıları söylerken seslerini zaman zaman müzikle çelişki oluşturacak biçimde kullanmaları istenir. Şarkının duygusal içeriğini açığa çıkarmaktan çok, onun anlamını vurgulayacak jest ve gövdesel hareketlerin kullanılması talep edilir. Oyuncu şarkı söylerken müzisyenlerin de görünürde olması tercih edilir.” (Kemaloğlu, 2005:11)

2.3.3.1 Sahneye Koyma Biçimi: Epik Reji

Epik tiyatro metinleri yazılış açısından içerisinde uzun zamana yayılan bir giriş gelişme ve sonuç bölümü göstermemektedir. Brecht’in oyunlarında her epizodun kendi içinde giriş gelişme ve sonuç bölümü vardır, epizodlar birbirlerini destekledikleri gibi kendi başlarına bağımsızlardır. Epik tarzı sahnenin ve sahne gerisinin tüm unsurlarıyla besleyen Brecht’in reji yorumu da bir amaca hizmet etmektedir.

“Epik rejinin en önemli görevi sahnelenen olayla, sahneye koyma olayının içerdiği her şey arasındaki bağlantıyı ortaya koymaktır. Marksizmin genel eğitim programı öğretme ve öğrenme tavırları arasında işleyen bir diyalektik tarafından belirlenir. Epik tiyatroda da, benzer biçimde, sahnede gösterilen olayla, olayın gösterilme tarzı arasında sürekli bir diyalektik işlerliktedir. Epik tiyatronun ilk buyruğu gösterenin -oyuncu- gösterilmesidir.” (Benjamin,2011: 25)

2.3.4 Müzik

Brecht’in epik diyalektik tiyatro anlayışını oluştururken betimlediği tüm durumlar sahnede söylenecek fikrin anlaşılması için birbirine yardımcı şekilde ve

besleyerek ilerlemektedir. Sahne üzerinde görülen bir durumun diğerinin önüne geçmesi mümkün değildir ancak birbirlerini besleyerek zenginleştirmesi mümkündür. Brecht yazım dilinde sadeliği tercih ederken seyirci ve oyuncu arasındaki mesafeyi de açmayı gözden kaçırmamıştır. Yabancılaştırma efekti de dediğimiz bu unsur sahneye konulurken müziğin etkisini görmezden gelemeyiz. Brecht yine kendi tarzıyla bütünleşen bir anlayışla en kaba tabirle kullandığı atonel müzikle sahne üzerinde ilizyona kapılmak üzere olan seyirciyi tekrardan dünyanın gerçekliğine çekmek ve silkelemek için başka bir müzik tarzı kullanmıştır.

"... halkın tümüne hitap eden müzik türleri tercih edilmiş; kolay anlaşılır halk ezgileri sıkça kullanılmıştır. Orkestra ve korolar sahnede seyircinin görebileceği şekilde yer almış; performanslar sırasında sahne etkili bir biçimde ışıklandırılmıştır. Müziğin metni desteklediği gibi, metne karşı durabilen yapısı ile seyirciye tiyatroda olduğu hatırlatılmış; koronun söylediği şarkılarla oyun yorumlanmıştır. Müziklerle metin kesintiye uğratılarak seyirci yanılısma havasından uzaklaştırılarak istenen eleştirel düşünce süreci başlatılmıştır."
(Katıkçı :2018, 1601)

Brecht tiyatrosunu Aristotelesçi bakış açısından taban tabana ayıran özellik, hiç kuşkusuz yabancılaştırma efektidir. Oyunlarında bu yabancılaştırmayı tek bir unsur üzerinden değil, pek çok alanda ortaya koyarak birleştirir. Müzikte bunlardan biridir. Müziğin seyirciyi ilize etmesi ve duygu bütünlüğünü arttırması için kullanılmasına alışkın olan seyirciyi Brecht, bu ezberi bozarak ve duyguyu kırıncı bir faktör olarak müziği oyunun içine yerleştirmiştir. Müzik başladığı esnada seyircide bir irkilme olur şarkı sözleri dolantısız ve net mesaj içeren slogan cümlelerden oluşur. Savaşın kötülüğü, kapitalizmin korkunçluğu ve işçi sınıfının sorunları esas sorun cümleleridir. Bunları yaparken Brecht 'atonel' müzik adı verilen müzik anlayışından beslenmiştir.

2.3.5 Epik Tiyatroda Seyircinin Rolü

Kendi bakış açısını cesurca ortaya koyan ve sanat çevrelerinin yorumlarına kulak asmayan Brecht'in epik diyalektik anlayışının sonuç vermesinin en önemli ayağı, seyirci zemininde bu anlayışın karşılık bulmasıdır. Çalışmanın başından beri aslında Aristotelesçi olan ve olmayan dram hakkında tartışıyoruz. Senelerin getirdiği kolektif

bilinç bize tiyatrodan bahsedildiğinde peşi sıra akla gelen katharsisi gösteriyor seyirci oyun kişinin başına gelen felaketi oyun esnasında sezinliyor fakat onu bu döngüden çıkaramıyor ve sonuç olarak oyun kişinin yıkımı sahne önünde gösteriliyor. Seyirci salondan ayrılırken, iyi ki bu benim başıma gelmedi düşüncesiyle gevşiyor rahatlıyor ve hayatına devam ediyor. Benjamin Walter ‘Brecht’i anlamak’ adlı kitabında epik tiyatronun düşünmeyen insana yöneldiğini vurgulamış ve izleyicilerin kültürel sebepler için içinde olmadan sanki o konunun uzman kişisiymişçesine ilgisini çekmeye çalıştığını anlatmıştır. (2011,29)

Savaşın olduğu topraklara doğan ve köklerini politik tiyatroyla besleyen Epik tiyatronun seyircisine sunduğu seyir Aristotelesçi yaklaşımla sergilenen bir oyununkinden elbette farklıdır. Yaklaşım farklı olacağı için sanat severinde bakış açısı ve esere duruş pozisyonu aynı olmayacaktır. Seyircinin sahnelenen konunun üzerinde fikir üretmesi bir çıkarımda bulunması veya eleştirel bakması arzu edilir. Seyirciyi bilgilendirmek ve peşi sıra bir yargı sahibi yapmak ve daha da ileri giderek bu yargıyı oyundan çıktıktan sonra da savunmasını sağlamak, epik tiyatro yaparken Brecht’in bakış açısı olmuştur. Seyirci için doğru yol gösterici olmak onun nazarında önemlidir.

“Epik tiyatro kaderciliğe karşı bir duruş sergiler. Brecht’e göre insan akıllı ve güçlüdür. Bu yüzden içinde bulunduğu şartları ve kendisini değiştirebilir.”
(Doğan, 2009: 412)

Abide Doğan’ın çalışmasında bahsettiği gibi Brecht aklın her daim galip geleceğini savunur, seyirci olmadan anlam bulamayan tiyatro sanatında da seyircinin ortaya tüm çıplaklığıyla koyulan gerçeğin ne olduğunu algılayacağını ve buna göre saf belirleyeceğine inanmaktadır. Bu yüzden tiyatrosunda sürekli gerçeğe vurgu yapan duygulara yer vermeyen bir anlatım tarzı benimsemiş ve benimsediği bu anlatım tarzı sayesinde başarıya ulaşmıştır. Brecht’te tiyatronun seyirciye dünyayı anlatmanın en etkili yolu olduğunu savunmaktadır. Çünkü şimdiye kadar insanların gerçek duygularının sahne üzerindeki öneminden bahsedilmemişti.

“Tiyatrodaki seyirciler için önem taşıyan tek nokta, çelişkilerle dolu bir dünyanın yerine, uyumlu bir dünyayı, pek iyi tanınmayan bir dünyanın yerine düşlenebilir bir dünyayı gerçekleştirmektir.” (Brecht,2005:36)

2.3.6 Oyun Yazarlığı

Çalışmanın bu kısmında Brecht'in tiyatro tarihinde kendi yazım tarzıyla nasıl söz söylediğini ve kendi biricik tarzını oluşturduğunu incelerken bunun yanında çağdaşları ve kendinden sonra gelen sanatçılar için nasıl bir etki bıraktığını anlatacağız. Anlatmaya bizim tiyatro insanlarımızdan başlamak gerekirse Haldun Taner'in, Ferhan Şensoy'un, Oktay Arayıcının, Vasıf Öngören'in Brecht'ten etkilendiğini rahatça söyleyebiliriz. Bu etki tam anlamıyla bir aynılık değil bir esin kaynağı olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda Brecht'in oyun yazarlığı esin kaynağı olurken kimi zamanda oyun uyarlamalarına da rastlanır çalışmanın devamında daha geniş yer vereceğimiz Ferhan Şensoy'un "Üç Kurşunluk Opera" oyunu aslında Brecht'in "Üç Kuruşluk Opera" oyununun uyarlamasıydı. Haldun Taner'in oyunlarına baktığımızda geleneksel Türk tiyatromuzun işleyişiyle Brecht'in kuramını harmanlamış ve bunu en başarılı şekilde yaparken sahne üzerinde işlevselliği yüksek oyunlar yazdığını söyleyebiliriz. Brecht politik duruşunu her zaman eserlerine yansıtmış ve kabul ettiği Marksist estetiğin izleriyle bezeli olan sanatını ezen ezilen ilişkisini fiktisel olarak metinlerinin ortasına koymaktadır. Bir banka soymanın, bir banka açmaktan çok daha erdemli olduğunu söyleyen bir tiyatro insanının oyunlarındaki asıl derdinin bu olması çokta ilginç olmasa gerek. Lakin aynı zamanda bu yanlışlığa durmadan dikkat çekme çabasına baktığımızda da Brecht'in tiyatrosunun aynı zamanda sahip olduğu görüşün de değişeceğine olan umudu hiç kesmediğini söyleyebiliriz. Toplumsal meseleler Brecht'in tiyatrosunun ana konusuyken, birlik kuralları, ahlaki öğeler bu anlayışta kapı dışarı edilmiştir.

"Yabancılaştırma tiyatrosunda, öykü önemini yitirir. Çünkü bu tiyatro anlayışında, çarpıcı ve etkileyici bir öykünün yaratacağı duygulanımdan öte, oyunun sonuçta yaratacağı düşünsel açılım hedeflenir." (Pekman, 2012: 21)

Brecht tiyatrosunda katharsisi reddetmiş ve aklın ışığıyla seyirciye bir yol göstermiştir. Bunu benimserken metinlerini kendisi yazmış ve yönetmiştir. Eserlerinin politik duruşu olduğu yadsınamaz lakin bu duruş siyasi bir görüş dikte etmek yerine

içine düşülen durumdan nasıl çıkılabileceğini anlatır. Böylece okuyucuya veyaht seyirciye yargı kazandırmayı amaçlamaktadır. Oyun yazarlığı yaparken eserlerinde bu muhakemeyi sağlamak için yabancılaştırma öğelerine yer vermiştir.

Brecht'in oyun yazarlığı yaparken beslendiği üç ana unsur vardır bunlardan bir tanesi Çin tiyatrosu geleneğidir. Bu geleneği ve anlayışı yakından takip eden Brecht oyunlarına benzer teknikler yerleştirmiştir. Beslendiği diğer alanlarda dışavurumculuk ve gerçekliktir. Sanılanın aksine gerçeklikle olan bağııı koparmamış sahne üzerinde gerçeği göstermekten çekinmemiştir. Beslendiği pek çok alan oluşu, sanatının çok yönlülüğüne katkıda bulunmuştur. Kaynak edinilen üç unsurun nasıl bir zeminde ne şekilde bulunduğunu Özdemir Nutku şöyle anlatmaktadır:

“Gerçekçilik Epik tiyatronun öz biçim ilişkisini, dışavurumculuk episodik kurgu ve söyleyişini, Çin Tiyatrosu da kavram ve tekniğini getirmiştir. Özde gerçekçilik aynı zamanda dekor ve sahne eşyalarında biçimsel bütünü sağlamış; episodik kurgu, projeksiyon ve sinefikosyonu getirmiştir.” (2002:163)

Tüm bu bilgilerin ışığında Brecht'in oyun yazarlığında sürdürdüğü anlayışı oyunlarının dramaturgi incelenmesinde nasıl ele aldığını bir alttaki başlıkta inceleyeceğiz.

2.3.7 Dramaturgi Anlayışı

Doğru bir dramaturgi çalışmasının bir oyun için olmazsa olmaz olduğuna eminizdir. Ama ne yazık ki ülkemizde bir an önce oyuncu kendini sahneye atmalı ve acele tarafından önündeki metni harfiyen ezberlemeli algısı var. Her ne kadar sürecin dramaturgi çalışmayla başladığını ve bunun önemini biliyor gibi davransak bile iş pratiğe dökülünce masa başında geçen zamanı kayıp zaman gibi algılayarak bir an önce sahne üzerinde olmalıyız düşüncesi hâkim. Doğaçlamaya olan bakış açısı ise sadece eğlendirici güldürücü fars oyunlarında izin verilen bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Oysa bu anlayışın karşı noktasında durduğunu bildiğimiz Brecht, dramaturgi çalışmasına haftalar ayırıyor, gerekli gördüğünde metin üzerinde oynama yapıyor ve oyuncunun çizdiği sınırlar çerçevesindeki doğaçlamalarını görmek için

alışmalar yaptıırıyordu. Fakat burada en önemli nokta Brecht'in kendini ve tiyatro anlayışını karşısındaki oyunculara çok iyi anlatabilmesidir. Çünkü şpbesiz ki kafasında soru işaretleriyle sahneye çıkan ve daha kendisinin ne yaptığı hakkında fikri olmayan oyuncuların sergilediğı bir performansı izleyen seyirciden de doğıru anlamı çıkarmasını bekleyemeyiz. Brecht'in diğerk büyük başarısı da oyunun içinde yer alan herkesi bu çalışmalara dahil etmesi ve herkesi aynı noktada birleştirmesiydi.

"Brecht dramaturjisinde, epik tiyatro niteliklerinin ötesinde, dünyaya bilimsel toplumcu bakıştan kaynaklanan yasalılıklar geçerlidir. Bunlar elbette ki, 'kural'laştırılmış belli koşullarla sınırlı olan Aristoteles Dramaturijisi anlamında bağılayıcı kurallar değıildir. Tam tersine yazarın setiğı konu ve sorunlar bütününün gelişim ve işleniş yasalılıklarından doğımayan her çeşit sınırlamayı kaldırmak anlamındadır. Kısıtlama koymaz tersine zgrleştirir. Bir gelişimi noktalamaz, tersine ona perspektif getirerek nn açar." (Kesling,1985:7)

Marianne Kesling'in 'Tarihte ve ağıımızda Epik Tiyatro' adlı eserinin önsözünde yer verdiğı Brecht dramaturjisi anlatımı Berliner Ensemble'da onunla uzun yıllar birlikte çalışmış olan Kaethe Rlicke'nin 1968'de yayımlanmış 'Brecht Dramaturijisi' adlı kitabından alınmıştır. Bir sonraki alt başlıkta dekor ve kostüm ögelerinin epik diyalektik kuramına nasıl hizmet ettiğı açıklanacaktır.

2.3.8 Dekor ve Kostüm

Brecht tiyatrosunda iletmeek istediğı fikre hizmet etmeyen hiçbir şeyin bulunmasını istemez bu zelliğıyle işlevsellik onun kullandığı tüm sahne etmenlerinin olmazsa olmazıdır. Sahne zerindeki herhangi bir etmen oyunun diğerk etmenlerini besleyerek bütüne hizmet etmelidir. Sevd a şener Brecht'in epik tiyatro kuramında kullanmayı setiğı dekor anlayışını ř şekilde tasvir etmektedir:

"Brecht tiyatroda dekorun hem gerçekçi hem işlevsel olmasını ister. (...) Dekor gereğı tanımakla kalmamalı onu açıklamalıdır. Bir ev dekoru hem evi göstermeli hem de evi yapanların bilgisini, ustalığını, evde oturanların yaşam biçimini açıklayabilmelidir." (şener, 2006:294)

Bunların yanı sıra dekor ögesinde kullanılan detay ve ayrıntılarda gereğı

beslemektedir. Tasarımcı kendi tarzını sahne üzerine yansıtmalıdır. Dekor tasarımında anlatılan şeylerle zıtlamayacak şekilde kostüm tasarımında da gerçekçi bir yaklaşım söz konusudur. Toplumun belli kesimlerinin yaşadığı durumları çıplaklıkla göz önüne seren Brecht kostüm mevzusunda gerçeklik düzleminden ayrılmaz. Çünkü kostüm gündelik hayatımızda kişinin toplumsal durumunu en çabuk şekilde bize anlatan araçtır. O sebeptendir ki oyunlarında savaş mağduru bir anayı anlatırken ya da bir bankeri veyahut bir hayat kadını anlatırken toplumda bilinen, görüldüğü anda zihnimizde yerini belli eden gerçekçi kostümler kullanılmalıdır. Fakat bu gerçekçilik abartılı noktalara varmamalıdır.

2.3.9 Işık Tasarımı

Brecht'in oyunlarında sahne üzerinde kullanılan ışık gerçekçi oyunlarda kullanılan ışıktan farklıdır. Bunun amacı seyircinin görsel anlamda ilizyona kapılmasını engellemektir. Herhangi bir oyundan çok daha fazla spot ve çok daha yüksek derece ışıkla seyirci rahatsız edilmeli ve irkiltilmelidir çünkü bu gerçeklik algısının kırılması anlamına gelir.

"Epik tiyatrodan bol ve parlak ışık kullanılmıştır. Saklı, aldatmaca, gerçeklik duygusunu uyandıracak ışıklamadan kaçınılmıştır. Örneğin ilizyonun bozulması için, sahnede dolunay, bir lamba ile, aydınlık bir disk ile belirtilmiştir."
(Şener,2006:295)

2.4 TÜRKİYE'DE BRECHT OYUNLARININ YORUMLANIŞI VE YERİ

Cumhuriyetin ilanı ile beraber, Türk tiyatrosu geleneksel yapıda sergilenen oyunların yanında Batı tarzında eserlere salonlarını açmış ve bu tarz oyunlar sergilemeye başlamıştır. Dördüncü duvarın olduğu klasik konvansiyonel anlatımla sahneye konulan eserler seyirciye sunulmuştur. 1930 ve sonrasında cereyan eden bu furyanın ülkemizde boy gösterdiği yıllarda Brecht ve ülkesi Almanya'da onun ortaya attığı epik diyalektik anlayış sesini duyurmaya başlamıştır. Fakat ülkemizin bunu keşfedişi ne yazık ki bu kadar erken olmamıştır. Maalesef bu çıkan tarzı vaktinde

yakalayamama durumu hala devam etmektedir.

Cumhuriyetin ilanından sonra Batılı tarzda oyunlara alışık olmayan seyirci, bu yönde ilk atılımları 1920'li yıllardan sonra Muhsin Ertuğrul ile keşfetmiştir. Fakat topraklarımızda halk böyle iken Brecht'in doğduğu topraklar olan Almanya'da Brecht epik diyalektik kuramını oluşturarak seyirciyle paylaşmaktaydı. Türkiye'de tiyatroya duyulan ilgi 1960 senesine kadar giderek artmıştır. O çağlarda sansür ve yasaklardan bunalan halk ve sanat çevresinde 'Politik Tiyatro' furyası giderek ivme kazanmıştır. Ne var ki politik tiyatroya duyulan ilgi her şeyi kökünden değiştirmemiştir. Bu sebeplerden oyunların söylemek istediği her zaman tam olarak algılanamıyor, seyircinin tek yönlü bir bakış açısıyla sahnelenen eserler izlemesine sebep oluyordu. Türkiye'de eserlerin yorumlanışındaki en büyük yanlışlıklardan bir diğeryse eserlerin çok didaktik yansıtılmasıydı. Sansür baskısından bunalan halkı rahatlatmak istercesine oyundan slogan cümleler çıkartmak istiyorlardı. (Aykut,2016:59)

Brecht eserleri özellikle Türkiye toplumunda bırakın seyirciyi ikiye ayırmayı yorumlanış açısında sanatçıları ve konservatif eğitim veren okulları, akademisyenleri bile ikiye ayırmıştır. Türk tiyatrosunda Ankara Sanat Tiyatrosu, Orta Oyuncular, Dostlar Tiyatrosu gibi tiyatrolar sayesinde politik tiyatro hep yapılmış ve sahnelenmiştir. Politik tiyatro denildiğinde akla Brecht geldiği için için yazara duyulan ilgi hiç azalmamıştır. Bunda Brecht in sanatçı ve komünist düşüncelerinin rolü azımsanamaz, çünkü bugün bile tiyatro adamı olarak tanınmayan kesimlerde de Brecht komünist bir yazar ve şair olarak tanınmaktadır. Son tahlilde dramatik tiyatro anlayışına balta vuran Brecht 1960'lı yıllarda oyunları dilimize çevirilerek sahneye konulmaya başlanmıştır.

"Oyunlarından ilk kez "Carrar Ana'nın Silahları" (Die Gewehre der Frau Carrar) 1960'da amatör bir grup tarafından sahnelenir. Bunu gene amatör gruplarca oynanan "Kural ve Kuraldışı" (Die Ausnahme und die Regel), "Küçük Burjuva Düğünü" gibi kısa oyunlar izler. 1962'de ilk kez profesyonel bir tiyatronun, Şehir Tiyatrosu'nun "Sezuan'ın İyi İnsanı"nı sahnelemesiyle Brecht tiyatro dünyamıza girer." (Brecht Uygulamalar, 20.12.2022)

Tiyatro yapma şekli olarak Konvansiyonal tiyatroyu saymazsak genellikle bu

topaklarda hâkim olan göstermecî tiyatro anlayışına aşınayız. Belki bu sebepten de Brecht'in tiyatrosu ilk sergilendiği andan beri onu sahiplenerek benimsiyoruz. Fakat Brecht'in tiyatrosunun felsefesini tam olarak anlayıp onu eğlendirici tarafından bağımsız düşündüğümüz söylenemez. Böylelikle ülkemizdeki yorumlamalar işin düşünsel boyutuna yaklaşamayan ve yavan tek boyutlu bir anlayışla devam etmekte eğlendiriciliğin gölgesinden kurtulamamaktadır.

Almanya ve Türkiye her ne kadar farklı coğrafyalar ve kültürler bile olsa iki ülkede de savaştan çıkmanın verdiği yorgunluk, bireyin karamsarlığı, yeni toplum düzenine ayak uydurma çabaları olduğu yadsınamaz. Toplumlardaki kaotik durum özgür fikirlerin üzerinde bir kara bulut gibi dolaşırken Dostlar tiyatrosu özellikle Brecht oyunlarına repertuarında yer vererek alanda bir ilke imza atmıştır.

Ülkemiz tiyatrosu açısından bir diğer önemli unsurda yapılan Brecht uyarlamaları olmuştur. Çalışmamızın son kısmında Ferhan Şensoy'un yapmış olduğu uyarlamalara da değineceğiz fakat onun haricinde Brecht oyunlarını baz alarak uyarlama yapan ve seyirciyle bulaştıran diğer tiyatro adamlarını ve tiyatromuzdaki izdüşümlerini Zehra İpşiroğlu *Brecht Tiyatrosunun Açtığı Yollar ya da Brecht'in Güncelliği* adlı makalesinde şöyle anlatmıştır:

“Brecht tiyatrosunda oyun yazarlığı açısından hesaplama biz de birkaç eğilim göze çarpıyor: İlki uyarlamalar, oyunların özünün korunarak anlatılan olayların başka bir döneme ve ortama yerleştirilmesi. Mehmet Akan'ın Kafkas Tebeşir Dairesi uyarlaması Analık Davası oyunu buna tipik bir örnek veriyor; ya da Ferhan Şensoy'un Üç Kuruşluk Opera'dan uyarladığı Üç Kurşunluk Operası yine bu bağlamda değerlendirilebilir. İkincisi epik tiyatrodan teknik olarak yararlanılarak yeni konuların ve sorunların gündeme getirilmesi. Oktay Arayıcı'nın, Vasıf Öngören'in bir döneme damgasını vurmuş olan oyunları buna örnek getirilebilir. Üçüncüsü; Epik tiyatroyla geleneksel tiyatromuzun özelliklerini buluşturarak bize özgü bir tiyatro geliştirmesi ki, Haldun Taner'in oyunları buna tipik bir örnek veriyor.” (2012 :58)

Son tahlilde 1960'lı yıllarda düşünce özgürlüğünün kısıtlanmasıyla bireyin yaşadığı sıkışık durum sahnede tam tersine tezahür etmiş ve politik siyasi oyunlara

duyulan ilgiyi arttırmıştır.

Bertolt Brecht ve epik tiyatro estetiğinden bahsettiğimiz çalışmamızın ikinci kısmında, Brecht'in epik diyalektik kuramını ortaya çıkarırken hangi unsurları kullanarak inşa ettiğini gördük. Çalışmamızın son kısmında ise Türk tiyatrosundaki epik öğeleri tespit ettikten sonra geleneksel Türk tiyatrosuyla epik tiyatro arasındaki köprüyü inceleyip, Ferhan Şensoy'un benimsediği sanat anlayışının bu çerçeveye ne şekilde dahil olduğunu araştıracağız.



3. FERHAN ŞENSOY OYUNLARININ EPİK TİYATRO BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

3.1 FERHAN ŞENSOY

3.1.1 Doğumu ve Eğitim Hayatı

Türk tiyatrosunun en büyük değerlerinden biri olan oyun yazarı ve oyuncu Osman Ferhan Şensoy 26 Şubat 1951 tarihinde Samsun'un Çarşamba ilçesinde doğmuştur. Lise eğitimine Galatasaray lisesinde başlayan Şensoy'un hayatında Galatasaray lisesinin ve orada aldığı eğitimin rolü büyüktür. Fakat lise mezuniyeti doğduğu yer olan Çarşamba Lisesine aittir. Eğitim hayatı boyunca etrafındaki her şeyden beslenen ve tüm bunları yazım malzemesi olarak heybesinde biriktirmeye başlayan yazar henüz gençlik yıllarının başındayken yazdığı şiir ve öyküleri mecmualarla paylaşmaya başlamış ve 1968 yılında Soyut ve Yeni Ufuklar dergilerinde yazıları ile kendine yer bulmuştur. Lise mezuniyetinden sonra Mimarlık bölümüne girmiştir. 1972 senesinde oyunculuk eğitimi almak için Fransa'ya giden yazar eğitiminin ardından Jerome Savary'nin asistanı ve oyuncusu olarak çalışmış, 1975 senesinde ise en iyi yabancı yazar ödülüne layık görülmüştür. Ödülü aldığı sene Türkiye'ye geri dönmüştür. Dönüşünün ardından Ali Poyrazoğluyla çalışmaya başlayan yazar, aynı dönemde televizyon skeçleri yazmaya başlamıştır. 1989 senesinde Münir Özkul ona Ortaoyuncular Kavuğunu devretmiştir. Türk tiyatro literatürüne sayısız oyun ve rejî ile büyük katkı sunan Şensoy, tarihi Ses Tiyatrosunu Ortaoyuncular tiyatro topluluğuyla yeniden canlandırarak bu görkemli yapıda temsillerine devam etmiştir. Yakın bir zaman önce kaybettiğimiz tiyatro insanı Ferhan Şensoy, tiyatroya yaptığı katkılar ve geride bıraktığı görkemli sahnesiyle Türk tiyatro tarihinin en önemli isimlerinden biridir. (Ortaoyuncular, 5.01.2023)

3.1.2 Ferhan Şensoy ve Edebi Kişiliği

1968 yılından beri profesyonel olarak yazmaya devam eden Ferhan Şensoy hayatına birçok tiyatro oyunu, kitap, şiir, öykü, Tv skeçleri sığdırarak bizlere koca bir külliyat bırakmıştır. Çağı her zaman yakından takip eden yazar, değişen ve gelişen dünya anlayışına karşı hiçbir zaman eskiyi savunmakta diretmemiştir. Elbette geride bıraktığı tüm kitaplar, oyunlar, basılı bütün yazı çalışmaları bizler için yol gösterici ve altın değerinde kaynaklardır. Fakat Ferhan Şensoy sadece tiyatro çevrelerinin beslenebileceği kaynaklar yazmamıştır. Edebi kişiliği ve ortaya koyduğu sanat anlayışıyla tüm çevrelere tiyatroyu sevdirmiş ve benimsetmiştir. Yazarlık ve oyunculuğunu yaptığı tek kişilik oyunu Ferhangi Şeyler 1987 senesinden ölümüne kadar aralıksız devam etmiş tabiri caizse Türkiye’de turne yapılmadık yer bırakmamıştır. Bu kadar uzun bir zaman aralığında devam eden başka bir tek kişilik oyun olmadığı için bu özelliğiyle Ferhangi Şeyler oyunu önemli bir rekoru da elinde barındırmaktadır.

3.1.3 Ortaoyuncular ve Ses Tiyatrosu

Ortaoyuncular tiyatro topluluğu 1980 yılında usta Ferhan Şensoy tarafından kurulmuştur. İlk kez Ferhan Şensoy tarafından ele alınan “Şahları da Vururlar” oyunuyla seyirci karşısına çıkmıştır. Ortaoyuncular Türk tiyatrosu için büyük öneme sahip bir kurum olma niteliği taşır. Bünyesinde ülkeye mal olmuş pek çok oyuncu yetiştiren kurumun en önemli özelliklerinden biri de Türk tiyatrosu ve orta oyunu geleneğinden ayrılmadan oyunlarında buna çağdaş bir form kazandırmasıdır. Üstelik Şensoy’un Türk tiyatrosuna kattığı birçok eser de burada sahnelenmiştir. Şan tiyatrosu ve küçük sahnede sahnelenen eserler dokuz sene sonra Şensoy’un bir kısmını satın aldığı Ses Tiyatrosuna taşınmıştır. Ses tiyatrosu yapısı gereği çok büyüleyici bir atmosfere sahip bir oyun alanıdır. Seyirci olarak içerisinde Ferhangi Şeyler ve Zeliha Berksoy’un Jokond ile Siyau oyunlarını izleme fırsatı yakaladığım salon büyüleyici atmosferiyle ülkemizdeki en önemli salonlardan biri olma özelliğini taşımaktadır. Yapı 1885 yılında Mimar Campaki tarafından tasarlanmıştır. Uzun yıllar bir tiyatro salonu

olarak hizmet veren bina Ferhan Şensoy hisselerinin bir kısmını almadan 15 sene önce sinema salonu olarak faaliyetine devam etmiş, Ferhan Şensoy'un yaptığı yatırımdan sonra tekrar tiyatro salonu olarak faaliyetini sürdürmüştür. Salon, alt loca, üst loca ve balkon olmak üzere dört ayrı kısımdan oluşmakta, seyirci kapasitesi ise toplam 521 kişidir. Bugün bu yapıyı anlatırken kimi zaman Ses Tiyatrosu kimi zamanda Ortaoyuncular tiyatrosu tabirleri kullanılmaktadır. (Ortaoyuncular,23.07.2022)

3.2 FERHAN ŞENSOY VE TİYATRO ANLAYIŞI

70 yaşında aramızdan ayrılan Ferhan Şensoy hiç şüphesiz Türk tiyatrosu için son yirmi yılın yaşayan en büyük oyuncu, yazar ve tiyatro yapıcısıydı. 1980 senesinde kurduğu Ortaoyuncular adlı toplulukla oyunculuk kariyerini devam ettiren Ferhan Şensoy farklı bakış açısı ve zekasıyla beraber hep farklı olanın peşinden koşmuş alışlagelmiş olan dikkatini çekmemiştir. Henüz 17 yaşındayken Godot'yu Beklerken oyunundan hareketle Güle Güle Godot oyununu yazmış ve bunu Haldun Taner ile paylaşmıştır. Çalışmanın devamında oyun hakkında incelemeler yapılacaktır fakat hem var olan Türk tiyatrosu geleneğinden vazgeçmeden hem de batı tiyatrosundan alabileceği tüm öğeleri alarak bir harman yapmış ve kendi dilini oluşturmuştur. Her ne kadar Fransız ekolünden gelen bir eğitimi olsa da Türk halkına ve tiyatrosuna hiçbir zaman uzaklaşmamış bilakis toplum hakkında daha fazla gözlem yaparak ortaya evrensel ve bütünlüklü işler çıkarmıştır. Aslına bakarsak Ferhan Şensoy, tiyatromuzu çağdaşlaştıran en önemli isimlerden biridir. Eski olana ve öze sahip çıkmanın önemini bilmiş ama eserlerinde ve yaptığı işlerde her zaman özün üzerinde biriken tozu silmiş ve hep daha fazla yeniliğe kucak açmıştır. Edebiyatta da tiyatrodada da değişen dünya düzenine ayak dirememiştir. Kanımca bunun en güzel örneğini vefatından kısa bir süre önce spotifyda yaptığı podcastlerde bulabiliriz. Seyirci soruları üzerine bir kanal açıp bunları cevapladığı bir podcast serisi ortaya koymuştur. Kendini ve yaptığı tiyatroyu saklamayan aslında seyirciden anlık dönüt alabileceği bir sanat anlayışı benimsemiştir. Bana artık usta diyorlar köşeme çekileyim gelecek ödülleri hakkımda yapılacak araştırmaları diye bir an bile düşünmeden son ana kadar üretmiştir. Yine bahsi geçen

podcastlerden birinde masasının üstünün notlarla dolu olduğunu ve yapacak çok şeyi olduğunu söylemiştir.

Ferhan Şensoy 1980 senesinde Orta Oyuncular Tiyatro topluluğunu kurduktan sonra sanat çevrelerinde adının duyulmasını sağlayan ilk oyunu ‘Şahları da Vururlar’ olmuştur. Türk tiyatrosunda bir şeylerin değişmesi gerektiğinin her defasında altını çizmektedir.

Ferhan Şensoy’un bir tiyatro insanı olarak en öne çıkan özelliklerinden biri de ortaya attığı fikrin arkasından gitmesidir. Çözüm şudur bunu yaparsak tiyatromuza yeni bir soluk gelecek gibi bir düşünceye sahip olduğunda bunun peşinde reel anlamda ne yapılabilir diye hep koşmuş aramış iz sürmüştür. Yeni şeyler denemekten hiçbir zaman vazgeçmemiştir. Ferhan Şensoy’un eserlerine kuş bakışı baktığımızda dil ögesinin ön plana çıktığını görürüz. Eserlerinde dilin tüm zenginliklerinden faydalanan yazar bunu geleneksel tiyatronun alışlagelmiş söz komikleriyle değil kendine özgü anlatımıyla ve yarattığı dille ortaya koymuştur.

Ferhan Şensoy oyunlarında anlamsal olmayan kelimelerden de fazlasıyla beslenmiştir. Sözün anlattığı komiğin peşinden gitmek yerine kendi kurduğu zemin üzerine sözü yerleştirip tüm bu sözlerin anlamsızlığından da komiği doğurma yoluna gitmiştir. Kendi tiyatro anlayışı içinde kendi gülmece sınırlarını kendi belirlemiş ve seyirciye kendi sınırlarını kabul ettirmiştir. Bir nevi seyircinin ezberini bozmuştur. Bazen farklı dilleri bir araya getirerek anlamsal karşılığı olmayan sözleri kullanarak oyununa devam etmiştir. Bu yöntem epik tiyatronun olmazsa olmaz yabancılaştırma ögesine örnektir. Ferhan Şensoy oyunlarına epik ögeler yerleştirmiş ve kendine ait bir dil kazandırmıştır.

Dili ustaca kullanması Ferhan Şensoy’un tiyatrosunu bilmeyenlerin gözünde bile güldürücü veyahut komedyen konumuna koymuştur. Fakat Şensoy sadece anlık esprilerin salondan çıkıldığında akılda kalmayacak şeylerin peşinden koşmamıştır. O, eleştirel olanın peşinde koşmuş ve güldürürken dahi dikkati eleştirinin üzerine yöneltmiştir. Tekerlemeler, anlamsız söz öbekleri, mizah, farklı dillerin birleşiminden çıkan yeni sözcükler yazarın oyunlarında sıkça karşımıza çıkan bir üsluptur. Kendine özgü olanı ortaya çıkarmayı başaran ve bunu hayata bakışıyla, algılayışıyla yapan Ferhan Şensoy, dünyayı algılayışını mizah yoluyla aktarmayı seçmiştir.

“Oyunlarında mizahçı bir Ferhan Şensoy görülür ancak, mizah yapmasının nedeni karamsar olması ve dünyayı algılayışını mizah yoluyla aktarmak istemesiymiş gibidir. Şensoy, oyunların sonunda seyirciye tartışacak bir şey bırakmadan, olaylara kendi penceresinden baktırır. Epik bir tiyatro biçimine sahiptir, ancak Brecht’teki diyalektik yapı yerine tarihselleştirilmiş bir günlük gibidir oyunları. Bu günlük, çağına tanıklık yapmak amacını güden, güne bakarken tarihi gören bir gözün günlüğüdür. Karamsarlık, umutlu bir bakışla bertaraf edilmeye çalışılan bir duygu değil aksine mizahın tüm acııcılığıyla oyun kişilerinin yıkımının sonucudur.” (Tarhan, 1.02.2023)

Oyunları belli bir kalıp içine dahil edilmeye çalışılan Ferhan Şensoy’un eserlerini kimi absürt açıdan ele alırken kimi geleneksel halk tiyatrosu etkisi altında kaldığını ima eder. Oysa Ferhan Şensoy oyunlarında hem geleneksel halk tiyatrosundan beslendiği kadar epik öğeleri de kullanmaktan çekinmemiş, mizahı, absürt olanı oyunlarına her ne şekilde olursa olsun katmıştır. Yavuz Pekman, Zehra İpşiroğlu’nun Ferhan Şensoy’un eserlerindeki epik öğelerin kullanımıyla alakalı görüşlerine yer verirken şöyle aktarır:

“Aslında Brecht’te anlatıcısından dekoruna, dilinden oynayıp biçimine değin oyundaki her öge bir düşünceyi aydınlatmaya yarayan bir işlev taşıyor. Ferhan’ın oyunlarında ise güldürü öğeleri ağır bastığından, bu işlevsellik yer yer kırılıyor. Özellikle de dil kullanımında söz oyunlarında, tekerlemelerde, ters deyişlerde vb. bunun belirginleştiğini görüyoruz. Ferhan daha çok halk güldürüleri, halk tiyatrosu geleneğine bağlı.” (Pekman:2002,185)

Tüm bunlara bakıldığında Ferhan Şensoy’un ortaya attığı tiyatro anlayışını tek bir kalıba sığdırmanın mümkün olmadığını görüyoruz. Ne yazık ki tiyatromuzun önündeki en büyük engellerden biri de farklı denemeler yapmaya karşı geliştirilen refleksler. Alışıla gelen anlayış bir tiyatro yapıcının hep benzer tarzda ve üslupta eserler vermesi yönünde. Örneğin, bir ekip ortaoyunu yapıyor ise salt eski geleneksel ortaoyunu anlayışından uzaklaşmadan sadece bunu yaparak devam etmelidir. Hal böyle olunca çağdaşlaşmayan ve sadece geçmişin tozları içine hapsolmek zorunda kalan kısıtlı bir eylem alanı kalıyor uygulayıcılara. Oysa yapılacak şeyler bundan çok daha fazla. Ferhan Şensoy bu konuda özellikle kendinden sonraki dönemin yolunu açan en önemli

tiyatro insanlarından biridir. Kişilik özellikleri gereği de yapılan eleştiriler onu yıldırmanın yolundan alıkoymamıştır. Yapmak istediği, inandığı ve benimsediği her fikrin peşinden gitmiştir. Kalıplara sıkışmayı reddetmiş ve var olan anlayışı kabul etmemiştir. Oyunlarının içine epik öğeleri ustaca yerleştirmiş ve Epik tiyatro böyle yapılmaz diyenlere kulak tıkamıştır. Özellikle Epik Tiyatro üzerine çalışmalarda bulunan kıymetli hoca Zeliha Berksoy ise Şensoy'un tarzı hakkında yapılan eleştirilere şöyle bir cevap vermiştir:

“Sanırım bizde ağırbaşlı ve asık suratlı bir Brecht anlayışı egemen. Oysa Brecht belli bir dünya görüşünün doğrultusunda ama insanca, naif, sıcak, gerçekçi bir biçimde yaklaşıyor sorunlara. Bunu sağlayabilmek için de komedi öğelerinden bilinçli bir biçimde yararlanıyor. Ortaoyuncularda bugüne değin benimsedikleri stilleri içinde böylesine bir Brecht denemesi gerçekleştiriyorlar.”
(Pekman:2002,186)

3.3.ORTA OYUNU VE FERHAN ŞENSOY OYUNLARINDAKİ ORTA OYUNU ETKİLERİ

Tiyatro içinde var olduğu toprakların etkisi altında, izleyicinin kültürel kodlarıyla şekillenip vücut bulmuştur. Türk tiyatrosu denildiğinde çağdaş olanı öncesinden ayırmak için geleneksel Türk tiyatrosu tanımına rastlanır. Bu genel başlığın altındaki kısımda meddah, karagöz, ortaoyunu gibi pek çok tür vardır. Anadolu'da yaşayan Türkler Müslümanlığı benimsedikten sonra dini rejimin getirdiği birtakım yasaklamalar olsa bile örneğin resim yerine minyatür gibi, halk yaşayış ve geleneklerini tamamen bir kenara itmiş değildi. Osmanlı devletinin özellikle ticari faaliyetlerle gelişmiş şehirleri olan İstanbul, Bursa, Edirne gibi bölgelerde günlerce süren eğlenceler ve süren düğünler yapıldı. Yine bu dönemlerde toplu sünnet düğünleri yapılır, tüm halk buraya katılır ve bu toplu sünnet düğünlerinin eğlencesi eksik olmazdı.

Osmanlının kuruluş dönemi padişahlarına bakıldığında gösterişsiz bir hayat sürdüklerini söyleyebiliriz. Ama devlet gün geçtikçe büyümüş ve kısa zaman sonra kendisinden bir önceki Anadolu beyliği olan Selçuklularda olduğu gibi eğlenceler

Osmanlı saraylarının da kapısından girmiştir. Saray içerisinde muhdik (güldürücü), mukallid (taklitçi) diye anılan sanatçılar belirmiştir. (Fuad,1970:307)

“On beşinci, on altıncı, on yedinci yüzyıllarda eğlendiricilik bir meslek haline gelmişti. Kol diye anılan kumpanyalar vardı. Evlenme, doğum, sünnet düğünü, donanma şenliklerinde bu kollar para karşılığında konukları, halkı eğlendirirdi. Her kol, kolbaşının adıyla anılırdı: Ahmet Kolu, Yanaki Kolu gibi.” (Fuad:1970, 307)

Halkın ilgisiyle beraber sarayda da yerini sağlamlaştıran muhdik ve mukallidler aslında belirli kanavaların üzerinden giderek içinde gülmece unsurlarının bulunduğu oyunları canlandırdıkları bilinmektedir. Bu zamana dair kaynaklara bakıldığında orta oyununun temellerinin atıldığını görmek mümkündür.

Özellikle halk arasındaki eğlencelerle iyice benimsenmeye başlayan kendine özgü bu canlandırma biçimleri içinde curcuna ve kol oyunlarının önemli yeri vardır.

Mehmet Fuad tiyatro tarihi adlı kitabında Osmanlı içerisindeki curcunacılardan ve kol oyunundan şöyle bahsetmektedir:

“vehbi ’nin surname ’sinde on sekizinci yüzyıldaki bir sünnet düğünü canlandırılırken curcunacıların oyunları şöyle anlatılır: O ecinni suratlı, tuhaf görünüşlü, neşe dağıtmakta ihtisas sahibi şahıslar, curcuna denilir... Bunlardan sonra kol kol çengiler oynayarak ve el ele vererek periler gibi dağınık raksa ve cilveye başladılar.” (Fuad,1970:313)

Curcunacıların başlattığı gösterinin ardından orta oyununun arketipi olan kol oyunu gelirdi. Kol oyunları eskiden beri halk arasında oynanarak tanınan bir hale gelmiştir ve zaman zaman sarayda da kendine yer bulmuştur. Dağınık oynanan ve belli bir sisteme bağlı olmayan oyun tarzı padişah İkinci Murad döneminde saraya bağlı ve himayesinde olan bir topluluk haline gelmiştir. Saray’a bağlı kurulan bu kol takımı zamanla yaptıkları oyunların içeriğini geliştirmeyi başarmıştır. Kol oyununun sahne aldığı alanın orta yer olması hasebiyle yine sultan 2. Murad zamanında bu oyunlara orta oyunu ismi verilmiştir. (Fuad,1970:313)

Orta oyunları özellikle çıkış yaptıkları devir içerisinde pek popüler olan halkın ilgisini çeken işlerdir. Yazılı oyun metinleri olmadığı gibi seyirciden aldığı rüzgarla başka yerlere gidebilen orta oyunu için baş karakterler kavuklu ve pişekardır.

Yazılı bir metne dayanmayan Orta oyunu dört bölümden oluşmaktadır. Bunlar giriş, muhavere, fasıl ve bitiş bölümleridir. Müzik, dans ve taklit gibi gülmece unsurlarıyla kendini inşa eden orta oyunu konu ve işleniş açısından Karagöz ile yakınlık göstermektedir. Fakat orta oyununda sahne üzerinde canlı oyuncular varken Karagözde ise hayal perdesi vardır ve biz onun ardında oynanan gölge oyununu izleriz. Lakin iki türde de kalıplaşan karakterlerin oyunlarda olması ve gülmece unsurlarının doğaçlama şeklinde yapılması önem arz eden unsurlardandır. Orta oyunu tabirindeki orta tanımlamasının orta yerde oynamak ya da seyircinin ortasında oynamak gibi unsurlardan geldiği düşünülse de orta oyun isminin çıkışıyla alakalı çeşitli kaynaklarda pek çok farklı bilgi vardır. Bu görüşlerden biri Tahsin Konur'un Ortaoyunu adlı makalesinde şu şekilde değerlendirilmiştir:

"Ancak, "orta" sözcüğü, yalnızca bir mekân bakımından değil, aynı zamanda bir süreci, ya da bir sırayı belirleme açısından da anlam taşıyabilir. Bir başka deyişle, "interlude" ya da "intertnezzo" sözcüklerinde olduğu gibi "arada oynanan oyun" anlamına da gelebilir." (Konur,1995:47)

Daha geniş açıdan baktığımızda ise orta oyunu İtalyan halk tiyatrosu geleneği olan Commedia Del Arte ile benzerlik göstermektedir. Benzer şekilde kalıplaşmış tiplerin bulunduğu ve gülmece taklit unsurlarının yer aldığı *Commedia Del Arte* söz konusu olduğunda, orta oyununa nazaran tiplerin fiziksel durumları da komedi unsurunu oluşturur. Karakterlerin bedensel deformasyonları orta oyunuyla kıyaslandığınız da daha fazladır. Orta oyunu geleneğinde söz komiği kullanılmaktadır. Kimi görüşlere göre Venedik ve Cenevizlilerin aracılığıyla ortaya çıkan ortaoyunu Türklerin bu türü buradaki yabancılardan izlediği ve kendi kültürlerine uyarladıkları yönündedir. Pek tabi orta oyununun çıkış kaynağını sadece Venedik ve Cenevizlilerin oynadığı oyunlara dayandırmak doğru olmaz. Özellikle Osmanlı çok uluslu bir toplumdur. Halk pek çok farklı kültürle beraber yaşamaya alışkındır ve bu çok kültürlülük arasında kendisini var etmeyi de başarıyordu. Özellikle tiyatro anlamında bu çok kültürlü yapıdan beslenilmiştir. Bu noktada Yahudilerin katkısı büyüktür. Portekiz'de

daha çok dinsel ve tek perdelik oyunları ‘Auto’ deyimi kullanılmaktadır. Yahudilerse tek perdelik sergiledikleri bu temsillere Auto adını vermişlerdir. Türklerin de bu yüzden bu auto oyun denilen oyunlara orta oyunu dediği düşünülebilir. (Konur,1995:48)

Her kültürün yaşayış ve hayatı algılayış farkları olduğu gibi tiyatrosu da farklılık gösterir. Her ne kadar benzeyen özellikler tespit edilse bile kabul edilen halk tiyatrosu anlayışlarında seyircinin isteğine cevap olmak önem arz etmektedir. Bu sebepten özellikle Commedia Dell Arte ve ortaoyunu arasında farklılıklar vardır. Bunlardan ilki ve en önemlisi Anadolu coğrafyasındaki oyunlarda söz komiklerinin fazla oluşu ve gülmece unsurunun bu söz komiklerinden, yanlış anlaşılmalara ve yanlış söylenişlerden doğmasıdır. Bu bizim coğrafyamızda ortak bir gülmece unsurunu temsil ederken Commedia Dell Arte’de komedi bedensel aksiyon ve kanava üzerinden örülmüştür. Her ne kadar orta oyunu ya da karagöz oyunlarında da oyun kişilerinin bedensel duruşları üzerinden, onlar üzerinde yargıya varsak bile (örneğin; Acem karakterinin sırtında bir halı vardır ve tek omuz düşüktür veyahut Laz karakteri çok enerjik yerinde duramayan sürekli horon çeken birinin temsildir.) sonucunda bizim geleneksel tiyatromuzun sadece değişik beden formları üzerine dayalı bir tiyatro anlayışı bulunmamaktadır. Bunun yanında oyunlarda tercih edilen konular açısından yaklaşmak gerekirse bölümler arası birbirinden bağımsız konular işlenebilmektedir. Bölümler birbirinin tekrarı niteliğinde değildir bu durum bize oyunun rastgele seçilmiş bir parçasını da tek başına oynayabilme imkânı verir. Buna karşılık olarak Commedia Dell Arte’de oyun kanavasında serim düğüm çözüm üçgeni bulunmaktadır.

“Metin And, ortaoyununun örneğin commedia dell’arte’den farklarından söz ederken, commedia dell’arte oyunlarının ön-örgüsünün “baştan sona belli bir akışı” izlediğini, bunun ortaoyunundan farklı olduğunu belirtir.”
(Balay,2010:97)

Yukarıdaki bilgiler doğrultusunda orta oyunu müzik, dans, taklit, sözlü oyunlar, hokkabazlıklarla, bir bütün halini almış bir türdür denilebilmektedir. Fakat dünyanın farklı pek çok ülkesinde buna benzer etmenler kullanılarak ülkeler kendi kültürel tiyatrolarını ortaya koymuşlardır. Bu noktada orta oyununun çıkış kaynağını farklı yerlere dayandırsak bile özünde konusunu kendi toplumundan almaktadır.

Orta oyunu örnekleri ele alındığında karşımıza çıkan tabloda görülen şudur: Olay ana karakterler kavuklu ve pişekar üzerinden ilerlemektedir. Pişekar işsizdir ve oyun kavuklunun pişekar karakterine iş bulmasını konu alır. Kavuklu oyunda yer alan zenne karakterlerine de ev bulur. Oyun alanı içine hem pişekarın çalıştığı dükkân hem de zennelerin konakladığı ev konuşlandırılır, böylece sahneden inmeyen oyuncular oyun içerisinde sürekli karşılaşmış ve etkileşim içerisinde olurlar. Son tahlilde ev tutma ve iş bulma kanavasından ayrılmayan orta oyununda eylem bütünlüğü ve olaylar dizisi aynıdır. (Balay,2010:97)

“Bu nedenle ortaoyunundaki olaylar dizisinin ve ona bağlı olarak gelişen eylemin söz hünerlerini olanaklı kılmaktan öte bir işlevi yoktur.”
(Balay,2010:97)

Metin Balay, çalışmasında orta oyununu bu şekilde tanımlamıştır. Ortaoyununda dekor ve diğer aksesuarların işlevsel olması önemlidir. Oyunun anlatımına hizmet eden bu öğeleri Mehmet Fuad çalışmasında şu şekilde tanımlamıştır:

“Ortaoyununun dekoru yere koyulan küçük parmaklıklarla aralıksız bir kahve iskemlesinden ibarettir. Bu parmaklığa son zamanlarda Yeni dünya denilirdi. O icabında ev, icabında dükkân, icabında konak, hülâsa her şeydir. Pişekarın elindeki şakşak, ikide bir de eline, koluna, bazen de karşısındakinin kafasına çarpıp halkı güldürmek içindir. Bunun adı Pastav’dır.” (Fuad, 1985:317)

Tiyatro sanatını benzetmeci ve göstermeci tiyatro olarak kategorize ettiğimizde şöyle söyleyebiliriz; benzetmeci tiyatro anlayışıyla ele alınan olaylarda seyirci bir illüzyon içine girer. Kendisini rol kişiyle kimi zaman benzeş tutar aynı duygudaşlık durumuna kapılır. Kendini sahnedeki karakterle empati yaparken yakalayabilir, buna karşılık olarak oyun kapalı biçim olarak tabir ettiğimiz şekilde sanki karakter etraftaki seyircilerin varlığından habersizmişçesine devam etmektedir. Sahnede dördüncü duvar vardır. Seyirciyle diyalog gerçekleştirilmez sadece durum göz önüne koyulur ve seyircinin illüzyona kapılması umut edilir. Göstermeci oyunlarda ise bu duruma ters bir işleyiş vardır. Oyuncular seyircinin varlığını bilirler hatta seyirciyle diyaloga girmek çoğu kez oyunlarını besler ve renklendirir. Göstermeci tiyatrodaki oyunun oyun olduğu her zaman vurgulanmıştır. Seyircinin şu anda bir tiyatro sahnesinde olduğunun altı sıkça çizilir. Bu duruma örnek cümleler Ferhan Şensoy’un oyunlarında da sıklıkla karşımıza

çıkılmaktadır. Göstermecî oyunlarda seyirci hiçbir zaman benzetmecî bir oyunu izliyor gibi illüzyona kaptırmaz diğêr türe odakla rol kişisiyle bir empati kurma ya da duygudaşlık yakalama gibi bir sonuç doğurmaz. Benzetmecî tiyatrodâ sahneye yansıtılan konular hayatın kendisinden ve olabildiğince gerçek yaşamın bir parçasıymışçasına seçilir. Bu nedenle sahne üzerinde kullanılan dekor ve kostümler de gerçek yaşamdandır. Benzetmecî oyunlarda sahne üzerinde evimizin salonunda bulunan bir koltuğun benzerini görmek oldukça olasıyken göstermecî oyunlarda dekor neredeyse yok denecek kadar azdır ve gerçekçilikten uzaktır.

Sanatın nasıl anlaşıldığı ve yorumlandığı kişiden kişiye farklılık gösteren bir unsurdur. Her sanat alımlayıcısının farklı beğeni kalıpları mevcuttur. Bu sebepten uzun çağlar boyunca tiyatro yapımcıları tarafından bir kölenin ve bir aristokratın eserlerden aynı hazzı almadığı savunulmuştur. Söz konusu halk tiyatrosu olduğunda ise içinden çıktığı toplumun değêr yargılarını ve geleneklerinin seyirciye aktarılması esastır. Abdullah Özdemir, Ferhan Şensoy'un "Ferhangi Şeyler" adlı oyununda geleneksel Türk tiyatrosunun izleri adlı makalesinde halk tiyatrosunun tanımını şöyle yapar:

"'Halk Tiyatrosu', içinden çıktığı grubun ya da toplumun değêr yargılarını yansıtma işini ya duyu ve gelenek aracılığıyla basit bir biçim kullanarak yapmaya çalışır, ya da bunu yaparken dolaylı bir ortam ve teknolojiyle yani standartlaştırılmış ve yine görece daha az karmaşık üslupları tercih eder. Yaratımı ya da yeniden üretimi topluca ya da bireysel olabildiği için bu eserler düşük bir ücret karşılığı ya da ücretsiz olarak izlenebilir. Sanatçıları profesyonel veya amatör olabilir. Ancak kesinlikle topluma yöneliktir." (Özdemir, 2017:5)

Halk tiyatrosu özünde metinsiz ve sahnesizdir. Yaşamın keyifli yanını sahneye taşımayı amaçlar. Ahlakı normları ya da dinsel değêrleri oyunlarının içinde kullanır ama bunun sebebi gülmece unsurunu ortaya çıkarmaktır. Yaşamın içindeki iyi ve kötü gibi uçları sahne üzerinde kullanılacak noktalar haline getirmiştir. Halk tiyatrosu için erk unsuru önemli bir oyun yaratım kaynağıdır. Gücü elinde bulunduranın yetersiz yönleri ön plana çıkarılır ve gülmece unsuru buradan yaratılır.

3.3.1 Orta Oyununda Tipler

Benzetmeci bir oyundaki karakteri ele aldığımızda çok boyutlu olarak inceleyebiliriz. Yaşı, mesleği, nereden geldiği, ekonomik durumu, eğitim durumu, aile yaşantısı ve hatta içinde bulunduğu psikolojik durum hakkında da bilgi sahibi olabiliriz. Fakat göstermeci özellikler taşıyan orta oyunu geleneğine baktığımızdaysa durum bundan çok daha farklıdır oyun kişilerinin tek boyutlu olduğunu görürüz. Örneğin, kavuklu işsizdir ve iş arar fakat bu işsizlik durumunun onun psikolojisinde yarattığı olumlu ya da olumsuz durum seyirciye sahne üzerinde yansıtılmaz seyircinin gördüğü şey sadece iş arama durumudur. Oyunun diğer karakterleri muhakkak toplumda bir sınıfı temsil eden tiplerdir. Oyunun başından sonuna benzetmeci oyunlarda karşılaştığımız gibi bir karakter evrimi durumuyla karşılaşmayız. Karakteri ilk nasıl gördüysek oyun sonunda da aynı durumdadır.

Orta oyunu tiplerinin özelliklerine çalışmada yer vermemizin sebeplerinden biri çalışmanın konusu olan Ferhan Şensoy eserlerindeki orta oyunu yaklaşımlarını da tespit etmektir. Her ne kadar konumuz tiyatrodaki epik kavramı ve Ferhan Şensoy oyunları üzerinden incelenmesi de olsa Ferhan Şensoy'un kullandığı en önemli kanallardan biri orta oyunudur. Orta oyunu tiplerine ve oyunun örüntü düzenine son derece hâkim olan Şensoy kendi tiyatrosunu (geleneksel Türk tiyatrosunu) çok iyi benimsemiş ve eserlerini bu zemin üzerine inşa etmiştir. Geleneksel olanın içine güncel ve batılı tiyatro anlayışını da yerleştirerek yeni bir tarz yakalamıştır. Geleneksel Türk tiyatrosunun çağdaştırılması olarak tanımlayabileceğimiz bu bakış açısı ile ne kastedildiği konusunu açmak gerekirse Ebru Aracı'nın çalışmasına bakmakta fayda var:

“Çağdaşlaşma denilince sosyopolitik, toplumsal ve siyasi tüm normlar, söylemler, bunların yarattığı insan davranış ve duygulanım biçimlerinin, düşünce kalıplarının, toplumsal ideolojilerin, siyasi yapılanmaların eleştirel bakışla sorgulanması kastedilmektedir. Çağdaşlaşma temelde bunları içermektedir. Ama Ferhan Şensoy oyunlarında var olan dizgeyi bozmadan klişeleri ve klişe imgeleri, söylemleri, esprileri kullanarak güncel siyasi ya da toplumsal göndermelerle işleme yapmaktadır.” (Aracı,2012:32)

Belki de bugün bu vizyoner bakış açısı sayesinde Ferhan Şensoy’u diğer Geleneksel Türk Tiyatrosu icracılarından fazla tanıyor ve eserlerine dokunabiliyoruz.

Metin And orta oyununda geçen tiplerin daha iyi anlaşılması için onları dört başlık altına ayırmıştır. Bunlardan ilki görünüş yapısı ve dış özellikleridir. Dış görünüşte gözümüze çarpan ilk şey kıyafet tarzıdır. Oyun kişilerinin belli kıyafetleri vardır ve bu kıyafetlerin dışına çıkmazlar. Kıyafetler oyun kişinin toplumsal ve sosyo-ekonomik tarafını ortaya koyarken yöresel özellikleri belirtir. Tiplerin ikinci özelliği konuşması ve söyleyişidir. Kişiyi tanımamın en iyi yollarından biri kişinin konuşmasıdır. Oyun kişinin konuşması bizlere karakterin yöresel özelliklerine ait veriler verir. Bu seçili yöntem oyunlara gülmece özellikleri katmanın yanı sıra karakteri tanımamıza da yardımcı olur.

“Denebilir ki Karagöz ve Ortaoyunun en önemli özelliği ve ereği bir imparatorluk topluluğu içindeki çeşitli etnik grupların aralarındaki anlaşma güçlüğü ve bunun yarattığı gerilim ve güldürü ögesidir. Bu anlaşma zorluğu yalnız değişik ağızlardan değil, toplumsal sınıf ayrımından, kekemelik, hımhımlık gibi dil sakatlıklarında ya da anlayış kıtlığından, aptallıklardan da gelebilir. Ağızlar yalnız ses ve dilbilimine aykırılıklardan değil, sesin tını, pesliği ya da tizliği, söylenişindeki çabukluk ya da ağırlıkta da değişiklikler gösterirler.” (And, 1985:457)

Bu bağlamdan yola çıktığımızda orta oyunu için ses ve söyleyiş komiklerinin oyun karakterlerinin üzerinde ne kadar etkili ve tamamlayıcı olduğu görülmektedir.

“3. Kişilerin belli olaylar karşısında davranışları, tepkileri, tavırları da kişilerin özelliklerini belirtir. Bu davranışlar kişilerin tip olmasına göre önceden koşullanmış, basmakalıplaşmıştır. Yahudi’nin bir olayda hemen ürküp korkacağını, ya da alışverişte kıyasıya pazarlık edeceğini, Tiryaki’nin konuşmasının orta yerinde kendinden geçip horlamaya başlayacağını biliriz. Zenneler için içten pazarcılık, döneçlik, Laz için acelecilik ve gevezelik gibi belirli davranışlar kalıplaşmış davranışlardır.” (And, 1985:457)

Bu kalıplaşmış karakter halk arasında farklı özellikleriyle ön plana çıkan kişiliklerden seçilmiştir. Hal böyle olunca izleyicinin zihninde sahneye çıkan karakterin

adını duyduğunda bile bir imgelem canlanmaktadır. Örneğin, oyun içerisinde bak Kayserili geliyor denildiğinde seyirci birazdan Kayserilinin parayla ilgili bir komedi unsuruna hizmet edeceği bilgisine sahiptir.

“4. Kişileri bir de başkalarının onlar için düşüncelerinden tanırız. Pişekâr, Kavuklu üzerine, Hacivat, Karagöz üzerine konuşur. İnsanları iyi tanıyan Pişekâr ya da Hacivat bize çeşitli kişiler üzerine bilgi verirler.” (And, 1985:457)

Oyunun lokomotif ve akil karakterleri oyun esnasında da sahneden hemen hemen hiç çıkmadıkları için tüm karakterler hakkında fikir beyan etmektedirler. Olayları yatıştırıcı çözüme kavuşturma rolünü üstlenen bu karakterler seyircilerin gözünden bakıldığında sağduyunun sesinin temsilidir.

Son olarak geleneksel Türk tiyatrosu karakterlerini incelemek için Metin And tarafından çizilen tabloya bakmakta fayda olduğu görülmektedir. Kişileri bazı kesimlere yerleştirmek inceleme yaparken kolaylık sağladığı için bize yardımcı olacaktır.

“1. Eksen Kişiler: Karagöz- Kavuklu, Hacivat- Pişekar.

2. Kadınlar: Bütün zenneler.

3. İstanbul ağzı: Çelebi, Tiryaki, Beberuhi.

4. Anadolu Kişiler: Laz, Kastamonulu, Kayserili, Eğinli, Harputlu, Kürt.

5. Anadolu dışından gelenler: Muhaccir (Rumelili), Arnavut, Arap, Acem.

6. Zımmi (Müslüman olmayan) kişiler: Rum, Frenk, Ermeni, Yahudi.

7. Kusurlu ve ruhsal hastalar: Kekeme, Kambur, Hımhım, Kötürüm, Deli, Esrarkeş, Sağır, Aptal ya da Denyo.

8. Kabadayılar ve serhoşlar: Efe, Zeybek, Matiz, Tuzsuz, Sarhoş, Külhanbeyi.

9. Eğlendirici Kişiler: Köçek, Çengi, Kantocu, Hokkabaz, Cambaz, Curcunabaz, Hayalci, Çalgıcı.

10. Olağanüstü Kişiler, yaratıklar: Büyücü, Cazular, Cinler.

11. Geçici, ikincil kişiler ve çocuklar.” (And,2009:64,65)

Yazarın sanatını incelerken yaşamı, bulunduğu coğrafyanın özellikleri, sosyo kültürel durumu bizim için inceleme aşamasında önem arz ederken, çok yönlü bir yazar olan Şensoy'un incelenmesi söz konusu olduğunda geleneksel Türk tiyatrosunun da üstüne eğilip karakter ve oyun kurgusuna hâkim olmamız gerekmektedir. Çünkü çalışmanın devamında oyunları üzerinden yapılacak incelemeye sıra geldiğinde oyunlarında orta oyunu karakterlerine ve oyunun oynayıp tarzına eserlerinde yer verdiği görülmektedir. Tüm bunların yanı sıra muhakkak yol göstericileri ve akıl hocaları da olmuş kendisinden önce gelen yazarlardan feyz almıştır. Bu etkilenilen yazarların Şensoy'un yazın hayatı üzerindeki etkisini es geçmemek adına çalışmamızda kendilerine yer verilmektedir.

3.3.2 Ferhan Şensoy'un Etkilendiği Türk Yazarlar

Çalışmanın başından beri yazarın hayatı, eserleri, özü olarak kabul edip eserlerini bu doğrultuda kaleme aldığı orta oyunundan bahsedildi. Bir yazar için tüm bu etkenler olmazsa olmaz ve yol gösterici olmasının yanı sıra eserleri, ürün ortaya koymak için her dönemde her yazar kendinden önce yapılanları araştırır öğrenir bilgi sahibi olur veya bu düşünceyi benimser ya da bunun tam zıttı bir fikir ortaya koyarak yoluna devam eder. Şüphesiz, dünya üzerinde her şey zıttı ile var olur. Kabul gören tiyatro tarihinin başlangıcına gittiğimizde de karşımıza aynı tablo çıkar. Poetikada ortaya konulan Aristotelesçi oyunculuk anlayışı ya da bunun karşısında duran anti Aristotelesçi anlayış olarak yol ikiye ayrılır. Biz ya bu temel anlayışı kabul edeceğiz ya da Brecht'in yaptığı gibi reddedip yeni bir anlayış ortaya sunup benimseyeceğiz. Fakat bunun için hem dünyada hem de tiyatroyu icra ettiğimiz topluluktaki insanları iyi analiz etmemiz, daha önce aynı coğrafyada ortaya çıkan eserlerden ve tiyatro anlayışından bihaber olmamamız gerekmektedir. Bu anlayışı her zaman hayatına düstur edinen Ferhan Şensoy'un sanat hayatında ona yol gösterip öncülük eden tiyatro adamlarının da gücü yadsınamaz elbette. Tiyatro özellikle cumhuriyetin ilanından sonra atılan adımlarla kendine yeniliğe doğru giden bir yol haritası belirlemiştir. Sanatın ve tiyatronun kitleler üzerindeki etkileyici gücü fark edilmiş ve halk tiyatroya gitmek üzere yönlendirilmeye başlanmıştır. Özellikle Bertolt Brecht'in eserlerinin Türk yazarlar tarafından tanınması ve epik tiyatronun daha görünür hale gelişi sahne üzerine sosyal sorunları koymak

isteyen tiyatro yapımcıları tarafından benimsenmiştir. Şensoy'un hocası olan ve yoluna ışık tutan Haldun Taner'de aynı Ferhan Şensoy gibi geleneksel Türk tiyatromuzu batılı öğelerle bezeyerek çağdaştırma yoluna gitmiştir. Oktay Arayıcı, Sabahattin Kudret ve Vasıf Öngören gibi pek çok tiyatro adamı da aynı düşünceyi benimseyerek Ferhan Şensoy'a yürüdüğü yolda ilham olmuştur. (Aracı:2012.10,11)

Nihayetinde, Ferhan Şensoy'un, değişen zaman şartları içerisinde güncelliğini yitirmeyen açık biçimi önemseydiği ve doğaçlamadan her daim beslendiği bir tiyatro anlayışı benimsediğini söyleyebiliriz. Şüphesiz bu anlayış benimsenirken Şensoy'un en büyük başarılarından biri de kendinden önceki yazarların tarzları iyi analiz etmektir. Yeniliğe açık bir tiyatro dili benimseyen Şensoy aynı zamanda da geleneksel olan tiyatroya hiç sırtını dönmemiştir. Batılı anlamda oyunlardan uyarlamalar yapsa dahi içine geleneksel Türk tiyatrosu öğelerini koyarak zenginleştirmiş ve tiyatro yaptığı kesimin bildiği algıyı onlara kendi dilince sunmuştur. Yukarıda yazara yol gösteren diğer tiyatro adamlarından bahsettik lakin bunlar içinde en mühim ve bahsedilmeye değer olanı, Şensoy'un yazdığı tiyatro eserlerini daha lise çağındayken paylaştığı ve beğenisini kazandığı ünlü tiyatro insanımız Haldun Taner'den başkası değildi.

Lise eğitimini Fransız ekolüne sahip bir okul olan Galatasaray'da okuyan Şensoy ilk oyunu "Güle Güle Godot" metnini bu dönemde yazıp Haldun Taner ile paylaşmıştır. Yazar tarafından kaleme alınan bu ilk metne baktığımızda da orta oyunu ve açık biçim oyun tarzının izdüşümlerini görürüz, fakat buna rağmen oyun çıkış noktasını İrlandalı yazar Samuel Beckett'in absürt olarak kabul edilen metninden almıştır. Oyunlarını hiçbir zaman tek bir boyuta oturtmayan ve belli kategoriler altına koymak istemeyen yazar yüzünü dünyaya dönerek her eserinde bir öncekinden farklı ne yapabilirim düşüncesinin peşinden koşmuştur.

Haldun Taner, Ferhan Şensoy'a her zaman tabiri caizse akıl hocalığı yapmıştır. Bulunduğu tiyatro topluluklarından yazdığı oyunlara değin sanatı üzerinde söz söylemiştir. Haldun Taner'de yazdığı oyunlarda tiyatronun tüm yeniliklerini kullanmış ama bunu salt batılı anlamda yapmayarak geleneksel olanla birleştirerek yeni bir anlayış geliştirmiştir. Bu noktada Ferhan Şensoy, Haldun Taner'in yolundan gitmektedir. Geleneksel formu oyunları içinde yerleştiren Taner bunu yaparken gülmece ögesinin ön planda olması ve gülmece unsuruyla yapılan taşlamayı önemsemektedir. Geleneksel

formda seyirciye sıkça oyun olduğunun belirtilmesi, yazılı bir metin olmaması ve belirlenen kanavadan yola çıkarak yapılan doğaçlamalar şeklinde ilerlemesi ve her oyunda esnetilebilir, değiştirilebilir bir yapıya sahip olması bu formun en önemli özelliklerinin başında gelmektedir. Oyunlarda yaratılan gülmece unsuru genellikle açık biçim ve göstermeci gibi yöntemler kullanılarak çizilir. Oyun kişileri hakkında karakterizasyon çalışması yapmak oldukça güçtür. Bunun yerine belirli tipler vardır ve bu tiplerin yaşadığı durumların komiğini izler seyirci. Toplumun her kesiminin kendisinden bir parça bulacağı bu karakterler çok çeşitlidir, aceminden, külhanbeyine, zennesinden, ibişine pek çok karakteri izleriz sahnede. Seyircinin geri bildirimi bu formun olmazsa olmazıdır. Oyuncu performans esnasında seyirciden gördüğü reaksiyona göre şekil alır. Kimi seyirci grubunun hiç gülmediği bir espri farklı bir grupta dakikalarca reaksiyon alabilir kimi temsilde kısa süren oyun kimisinde uzun sürebilir oyunların gevşek oyun yapısı buna imkân sağlar. Tüm bu bahsedilen özellikler hem Haldun Taner'in hem de öğrencisi sayılan Ferhan Şensoy'un oyunlarında rastlanan detaylardır.

Haldun Taner bir nevi Şensoy'un oluşturmak istediği yeni tiyatro anlayışının arketipi olmuştur. Haldun Taner ortaya attığı yeni tiyatro anlayışı ve bu anlayış içerisindeki epik unsurlarla ilgili kendine yöneltile eleştirilere şöyle cevaplamaktadır:

“Epik tiyatro ne Brecht”le başlamıştır, ne de onunla bitecektir. Tarih boyunca çeşitli formlarda perakende olarak var olagelmıştır. Uzakdoğu, Yunan pharabeseleri, Orta çağ morathyleri, Elizabeth devri tiyatrosu yabancılaştırmalarını derleyip bir sistem haline getirmiştir. Brechtiyen tiyatroyu, söylemek istediklerinin biricik ve vazgeçilmez aracı sanan yazarlar, donmuş kalmış bu kalıba saplanmak zorunda değildirler. Bilakis kendi çevrelerine, geleneklerine, kökenlerine ve kalıtımlarına yönelip, yeni yeni epik yollar arayıp bulmalıdırlar.” (Özdemir: 2017,23)

Haldun Taner'in yorumlarına baktığımızda ne kendisinin ne de onun izinden devam eden Ferhan Şensoy kendilerine beslenmek için tek bir kanal seçmediği aşıkardır. Amaçları yeni bir tiyatro anlayışı ortaya koymak olan bu isimler Brecht'ten

beslenirken salt epik unsurlara bağı kalmamışlardır. Çizilen kalıpların dışına çıkarak tiyatromuz adına bambaşka açılımlarda bulunmuşlardır.

Bahsettiğimiz noktanın örneklendirmesini Metin And, Başlangıcından 1938'e Türk Tiyatro Tarihi adlı eserinde şu şekilde yapmaktadır:

“Çok az sayıda da olsa tiyatromuzda böyle adamlarımız var. Bunların başında Haldun Taner'i saymak gerekir. Bir bakıma Bertolt Brecht gibi üç yönlü bir tiyatro adamımızdır. Önce seçkin bir yazardır. Geleneksel tiyatromuzun yapı özelliklerini – açık biçim, göstermeci yapı gibi- bilir, engin tiyatro kültürü ile tiyatro üzerine kuramlar yaratır. Tiyatroyu içinden bilen bir yazar- düşünür olarak da tiyatrocular ile sıkı iş birliği içindedir. Ayrıca onlara yol gösterir bir bakıma tiyatrocuları eğitir. Bu iş birliğinin sonucunda, hem kendi oyunları canlı bir biçime ulaşır, hem de tiyatrocular bu toplu yaratma sürecinden kazançlı çıkarlar. Onun eline çok genç yaşta gelmiş tiyatrocular bugün tiyatromuzda önemli yerlerdedir. Haldun Taner tek başına bir okul gibi çalışır.”
(And,2009:183)

Nihayetinde anlaşılacağı üzere Haldun Taner'in Türk tiyatrosunda yeni bir biçim ortaya attığı aşikardır. Ferhan Şensoy ilk gençlik yıllarından beri kendine rol model aldığı Haldun Taner'in tarzından elbette etkilenmiş hatta benimsemiştir. Geleneksel olanın seyircideki bilgisinden vazgeçilmemiştir. Eylem yerine söze verilen ağırlık, taşlamaya dayalı benimsenen eleştirel tutum, daha lise çağlarındayken yazdığı Güle Güle Godot metniyle Haldun Taner'in kapısını çalan Şensoy'un bu eseri ilk dönem eserlerinden olmasına rağmen ortaya atılan bu biçimin en etkili örneklerinden biri olarak tiyatro literatüründe yer almıştır.

3.4 EPİK TİYATRONUN FERHAN ŞENSOY OYUNLARINA YANSIMASI

Dünya savaşlar, devrimler, icatlar derken yeni bir süreçten geçmekteydi ve elbette her yeni doğum peşinde pek çok alanda yenilik getirmekteydi. Ülkemizde cumhuriyetin ilan edilmesi ve Türk insanının bambaşka bir yaşayış modeli benimsemesi hayatın her alanında kendini göstermeye başlamıştı. Şüphesiz sanatı da bundan ayrı bir yerde konumlandıramayız. Öncelikli olarak Atatürk'ün kurduğu yeni düzen ve yüzünü batıya dönen Türkiye Cumhuriyeti Tiyatroda da batının anlayışını benimsemeye başlamıştır. Ahmet Vefik Paşa'nın üstün çabalarıyla ülkece batılı anlamda diye tabir edebileceğimiz tiyatro anlayışı tanıtılmaya başlanmıştır. Yabancı eserler Türkçeye uyarlanmaya başlar ve yeni bir tiyatro kültürü oluşturulmaya çalışılır. Başlangıç için çıkılan bu noktada zaman geçtikçe yerli yazarlarımız yeni üsluplar benimsemeye başladılar. Bizim ülkemizde süreç nasıl böyle ilerlediyse, dünyadaki gelişimi de bundan farklı değildir. Çalışmamızın konusu olan epik tiyatro ülkemizde 1960'lı yıllardan sonra tanınmaya başlandı. Epik tiyatronun öğelerinden olan episodik anlatım, oyunun oyun olduğuna dair sürekli yapılan vurgular, karakterlerin sahneye geldiklerinde birazdan bürünecekleri rol kişilerini göstermeleri, dekor ve kostüm kullanımı, kimi zaman anlamsız sözlerle oluşturulan dil, seyircinin oyun izleme algısını yıkma ve oyunu bölme, müzik ve dans kullanımıyla geleneksel halk tiyatromuzun benzerlik gösterdiği alanlar vardır. Bu benzeşikliğe rağmen ayrıldıkları noktada şunları söyleyebiliriz; epik tiyatrodaki amacın daha iyi bir dünya için seyircide yeni düşünme modelleri ve çıkar yol araması umut edilmektedir, fakat geleneksel tiyatro, epik tiyatronun öğelerini barındırsa bile sonuç olarak bu öğeler düşünsel boyuttan çok eğlencelik ve mizahi tarafta kalmaktadır.

Ferhan Şensoy geleneksel Türk tiyatrosunun çok zengin olduğunu her fırsatta vurgulardı. Orta oyunu ve epik tiyatro arasındaki benzerlikleri de biliyordu fakat yazar geleneksel Türk tiyatrosunu zorla epik tiyatro kalıbına sokmaya ve çalışanlara tepki gösteriyordu.

“‘Bir tiyatro ki, güldürmez ben o tiyatroya güler geçerim’ diyen Augsburg’lu temiz aile çocuğu Bertolt Brecht, Kel Hasan Efendi’yi bilmiyordu, bilmeden de

öldü. Brecht doğduğunda Kel Hasan Efendi 22 yaşındaydı ve Brecht'in büyüyünce düşüneceği epik tiyatroyu bilfiil yapmaktaydı... Burjuvaların kadife perdeli tiyatrosuyla alay etmek için, yamalı Brecht perdesini buluş olarak dünya tiyatrosuna getiren Bertolt Brecht, bunun daha önce Abdülrezzak perdesi altında, Komik-i Şehir Abdülrezzak Efendi tarafından kullanıldığını bilmiyordu. Bilmemek ayıp değil. Ancak yaşamı boyunca, bilmemekle yetinmeyip bu konuyu öğrenmemekte de direnen Brecht, bizim buralardan transit geçerek, Çin tiyatrosuna gitti...” (Şensoy, 1998: 87)

Brecht'in tiyatrodaki ortaya koyduğu anlayış, seyirciyi uyandırmak onu bilinçlendirmek üzerine kuruludur. Hatta oyunları, didaktik denebilecek derecede net slogan cümleler barındırmaktadır. Örneğin Cesaret Ana ve Çocukları oyununda cesaret ana seyircinin illüzyona kapıldığı bir sahneyi oynamaya devam ederken bir anda gerçekliği kırar ve son derece duygusuz bir ifadeyle ağzından savaş kötüdür kelimeleri dökülür. Brecht, ortaya koyduğu bu tiyatro anlayışında sahne üzerinde savaşın kötülüğünü anlatmak için iki gözü iki çeşme bir annenin feryat figan etmesinden seyretilen bu şekilde irkilmesini ve düşünmesini ister. Fakat tüm bunları yaparken seyirciyi eğlendirmeyi es geçmemiştir. Kendi çağının eğlence anlayışını oyunlarının içine yerleştirmiştir. Seyircinin salona girdiği haliyle çıkmasını istemeyen Brecht seyircide bu alt yapıyı oluşturmak için sahne üstünde pek çok buluş yapmıştır, bunlardan biri de yabancılaştırma efektidir.

“Antik çağın tiyatrosuyla orta çağ tiyatrosu figürlerini insan ve hayvan maskeleri aracılığıyla yabancılaştırdı; Asya tiyatrosu bugün bile müzik ve mim aracılığıyla gerçekleştirilen yabancılaşma etkilerini kullanır. Bu etkiler, özdeşleşmeyi hiç kuşkusuz engellemiştir; ancak bu teknik, özdeşleşmeyle elde edilenden daha ileri ölçüde olmak üzere bir tür hipnoz yoluyla telkin temeline dayanmıştır. Bu eski etkilerin toplumsal amaçları, bizimkilerden bütünüyle farklıydı.” (Brecht, 2005: 45)

Ferhan Şensoy orta oyunu ve epik tiyatroyu da kaynak aldığı yeni tiyatro tarzını oluştururken bu yabancılaştırma efektini Ebru Aracı çalışmasında şu cümlelerle açıklamıştır:

“Ferhan Şensoy’un oyunlarında karşımıza çıkan, halk tiyatromuz tarzındaki yabancılaştırmadır. Yabancılaştırma adına yapılan oyun bozma, şarkı, anlatıcı, episodik anlatım, dil oyunları gibi öğeler, onun oyunlarında birer güldürü sebebidirler. Bu sebeple Ferhan Şensoy’un metinlerinde halk tiyatrosu öğeleri güncellenir ve güldürü elde edilir. Ama düşünme biçimi olarak, toplumsal normlar, ataerkil dizgeler, normatif söylemler tekrarlanır. Yeni düşünce biçimleri üretilmediğinden, güncelleme içerikte değil biçimdedir.” (Aracı,2012:7)

Ferhan Şensoy’un, orta oyundan beslendiği oyun tarzında güncel gerçekliği konu alır ve mizahını bu gerçeklik üzerinden kurgular. Tarafsız olma zorunluluğu yoktur. “Ferhan Şensoy, düşüncesini göstermek için, halk tiyatrosunun malzemesinde de olan grotesk, fantezi, alay, abartı gibi pek çok öğeden yararlanır. Bu öğeler yardımıyla kendi fikrini sahneye taşır.” (Aracı,2012:2)

Şensoy’un tiyatrosunda yergi yoluyla oluşturan mizahın yeri her zaman vardır. Fakat hal böyle olsa da eleştirilerin zeminine çok inilmez tipler genellikle karikatürize ederek sunulur. “Eleştiri 3 tipler, durumlar aracılığıyla yapıldığından, kişisel olarak kalmaktadır. Sanki eleştirilen politikacılar ve hükümetler değişince, rantçılık, rüşvet, adaletsizlik, yoksulluk bitecekmiş gibi görünmektedir.” (Aracı,2012:3)

Tüm bunların doğrultusunda, Halk tiyatrosunun peşinden giden yazarın eserlerinde halk tiyatrosunu yeni ve çağdaş bir forma sokarak eskiden aldığı gücü güncel olanla bezeyerek yeni bir anlayış doğurduğunu söyleyebiliriz. Kendi oyun tarzını oluşturan ve bunu yaparken de pek çok kaynağı kendine kılavuz seçen Şensoy’un bu yöntemi nasıl ustalıkla kullandığı ve eserlerine nasıl yerleştirdiğini inceleyeceğiz.

3.4.1 Ferhan Şensoy’un Oyun Yazımında Benimsediği Yöntemler

Çalışmanın başından beri bahsettiğimiz Ferhan Şensoy’un oyunlarındaki yazım tarzını daha yakından incelemeye başladık fakat bunu yaparken önce şuna dikkat etmemiz gerekir, Ferhan Şensoy kendi toplumunu çok iyi tanıyıp analiz eden, çağı ve yenilikleri takip eden, aldığı batılı tarzda eğitim sayesinde tabiri caizse bir ayağı orada ve dünyadaki yeni tüm akım ve anlayışları yakından takip eden bir tiyatro insanıydı. Fakat geleneksel Türk tiyatrosu tarzını çok iyi özümseyip onu evrensel olanla birleştirip

sunmaktan hiç çekinmedi. Bundan otuz sene önce ortaoyuncular topluluğuyla oynadığı oyunların bazılarının çekimlerini internet ortamında bulmak mümkündür. Bugünkü algıyla o dönemki oyunlara bakıldığında hala kahkahalarla gülebiliyoruz, hala bizlere dokunan ve o günden beri değişmeyen politik taşlamaları izleyebiliyoruz. Bunun sebebi yazarın çok boyutlu düşünerek geleneksel olanı evrensel boyutta sunup çağdaşlaştırmasıdır. Bu sebeptendir ki bundan belki yüz sene sonra bu eserler yine sahnelendiğinde ve okunduğunda aynı etkiyi yaratacaktır. Çalışmamızın önceki bölümlerinde orta oyunun unsurlarına ve tiplerine değinmiştik, şimdi de Ferhan Şensoy'un eserleri içerisinde bu unsurların nasıl yer bulup evrildiği ve bu unsurların epik öğelerle nasıl harmanlandığı İstanbul'u Satıyorum, Şahları da Vururlar ve Güle Güle Godot metinleri üzerinden incelenecektir.

3.4.2 İstanbul'u Satıyorum

İstanbul'un eski ve tarihi güzelliklerle dolu bir mahallesinin gözünü para hırsı bürümüş rant sevdalısı inşaat firmaları tarafından yıkılarak yerine çok katlı binalar dikilmesi sürecini şeffağça gözler önüne serilişini konu alan oyundur. İlk kez 1989'da ortaoyuncular tiyatro topluluğunda sahnelenmiştir. Sahne açılır açılmaz anlatıcı pozisyonundaki Karagöz karakteri bir gitar ile sahneye çıkar ve İstanbul'u Satıyorum adlı açılış şarkısını söylemeye başlar.

'Sosyetikler naberler naberler

Pehlivanlar merhaba,

Pehlivanlar merhaba,

Saygın baylar, bayanlar

İstanbul'u Satıyorum, satıyorum

Gözlerim gözlüklü

İstanbul'u satıyorum, satıyorum

Annesiyle birlikte,

Ben bir sokak satıcısı

Han hamamlar yıkıcısı, gökdelenler kurucusu

İstanbul'u satıyorum, satıyorum

Tarihiyle birlikte...

*Yeni yeni apartmanlar yapıyorum
Müteahhit defalar müteahhitte birlikte
İstanbul'u satıyorum, satıyorum
Bir tane alana bir tane bedava
İtişip kakışmayın beyler
Hepinize çok değişik İstanbullarım var.
Ustam ölmüş satmak benim işimdir.
İstanbul'u satıyorum, satıyorum.”(ortaoyunculartiyatrosu,youtoube
28.01.2023)*

Görüldüğü üzere bir epik oyunda karşılaşabileceğimiz tarzda bir şarkı kaleme almıştır Şensoy, şarkıda oyunun içerisinde göreceğimiz her şey sahnenin açılmasıyla bize anlatılır. Karagöz karakteri sahnedeysen ona eşlik eden bir koro da sahnede hazır bulunmaktadır. Karagöz karakteri girişteki şarkısında kendisini tanıtır ve aslında seyircinin çok da uzak olmadığı ve tanıdığı bir karakter olduğunu dile getirir şekilde söze girer.

KARAGÖZLÜK:

*Benim adım Karagözlük
Benim işim Karagözlük
Yağ satarım bal satarım
Ustam sizlere ömür (Şensoy, 1988:1)*

Mimar Sinan karakteri ve Tarakçı kardeşler karakterleri birbirlerinin zıttıdır. Mimar Sinan karakteri mahallelinin evlerinden olmaması ve bu doğal güzelliklere zeval gelmesin diye uğraş verirken Tarakçı Kardeşlerde bir o kadar umursamaz ve para hırslı içinde olduklarından mahallelinin gözünü boyamak için türlü oyunlar çevirmektedir.

“Oyun temel olarak, rant uğruna yıkılacak ve yerine ‘çağın’ konutları dikilecek olan bir İstanbul mahallesinde geçer” (Pekman, 2007: 46)

Sahne açıldığında arkada kartondan yapılma bir İstanbul Mahallesi manzarası görülmektedir. Benzetmecî bir tiyatro anlayışına çok zıt olan bu dekor tasarımı yazarın

beslendiği iki kanal olan orta oyununda ve epik tiyatrodaki sıkça karşımıza çıkmaktadır. Oyunun ilk sahnesinde Bertolt Brecht oyunlarında da fazlasıyla karşımıza çıkan ve epik tiyatronun vazgeçilmez bir ögesi olan şarkıları görüyoruz. Brecht oyunlarında atonal müzik adı altında yaptığı bu sahne şarkılarıyla seyircinin illüzyona kapılmasının önüne geçmiştir çünkü ona göre Aristotelesçi anlayışın tersine illüzyon seyircinin işine yaramamaktadır. Seyirci hep uyanık olmak zorundadır ki anlatılmak istenen mevzu daha net bir biçimde zihinlere yerleşsin. Seyircinin salondan katarsise uğrayarak çıkması onun düşünmesi önündeki en büyük engellerden biridir. Bu bahsedilen konunun önemini azaltmaktadır. Brecht ile benzer bir tiyatro anlayışına sahip olan Şensoy ise yine bir yazım tekniği olarak benimsediği ve başarılı bir şekilde sahneye yansıttığı şarkılar ve bu şarkılarla oyunun bazı bölümlerini anlatma tekniğini de bu oyunda kullanmaktadır. Ferhan Şensoy oyunlarını orta oyunu karakter özelliklerine dayandırarak çizmektedir. Orta oyununda yer bulan tipler oyunlarında isim değiştirerek sahne üzerinde yer bulmaktadır.

“Bütün bir perdenin, ortaoyununda tiplerin tanıtıldığı açılış şarkılarını anımsattığı söylenebilir. Ancak, burada tanıtma dışında yorum da yapılmaktadır. Black out olmaksızın şarkılarla birbirine bağlanan skeçlerde, İstanbul’un yeni halinin müsebbipleri resmigeçitte gibi sahneye gelerek, kendilerini tanıtırlar.” (Aracı, 2012: 92)

Karakterlerin şarkılarla kendini anlattığı bu giriş bölümünde orta oyununun giriş bölümüyle benzerlik göstermektedir. Giriş sahnesinde karakterler kendilerini tanıtırlar, benzetmeci bir oyunda olduğu gibi seyircinin karakteri tanıması için beklemezler. Seyircinin kendi duygusunu baz alarak yaptığı özdeşlik varılmak istenen noktaya hizmet etmemektedir. Bundan dolayı giriş bölümünde karakterler hakkında yargılarda bulunulur.

Ferhan Şensoy oyunlarında geleneksel Türk tiyatrosu tiplerini direkt isim olarak kullanmayı tercih etmiştir. Güle Güle Godot metninde Kavuklu ve Kavuksuz ismini verdiği karakterlerin bir benzeri İstanbul’u satıyorum oyununda da vardır. Oyunda Karagöz isimli bir karakter vardır. Anlatıcı özelliğine sahip bu karakter, oyun boyunca sahnede bir koro ile beraber bulunur. Karagöz geleneksel Türk tiyatrosundan bildiğimiz yapısal özelliklere sahiptir yanlış anlaşılmalara maruz kalan ama sözünü

söylemekten çekinmeyen ve eleştiriyi komedi unsurunun içine yerleştiren karakterdir. İstanbul’u Satıyorum oyununda da yansıması bu şekilde olan karagöz karakterinin oyuna hizmet için özellikle seçildiği aşikardır.

“Karagözlük de oyunda olası durumları, seyirciye ‘tarafsızmış’ gibi görünerek tanımlar. Ancak Karagözlük de halkın tarafındadır, halkın bakış açısından olayları yorumlamaktadır. Böylelikle iletinin ima ettiği, eleştirilen taraf Karagözlük’ün ağzından, yani halkın yorumuyla belirlenmiş olur. Bu da izleyenleri belli bir koşullanmaya, eleştiren tarafla bir olmaya iten bir yapı oluşturur.” (Aracı,2012:92)

Tüm bunların yanında her kültürün kendine özgü olan anlayışı bizlere birtakım bilgilerde yükler. Örneğin beş yaşındaki bir çocuk bile Karagöz Hacıvat’tan haberdardır. İlgisi dâhilinde olmasa bile bu karakterler hakkında bilgisi vardır. Bu ortak bilgi durumu oyunlarda iş kolaylaştıran bir efekttir. Bu sebepten sahneye Karagöz veyahut Pişekar isimli bir karakter koyan yazar seyirciye daha ilk andan pek çok bilgiyi de vermiş bulunmaktadır.

Orta oyunundaki Pişekar’a karşılık düşen karaktere 1988 yılında gerçekleştirilen temsilde Münir Özkul hayat vermektedir. Başında sivri bir külâh ve giydiği kostüm ile alışlagelmiş Pişekar taklidinin sahneye yansıtılmış halini görürüz. Orta oyununda kimi zaman Kayserili kimi zamanda Yahudi karakteri olarak tezahür eden para konusunda kurnaz ve cimri karakterlerin yansıması olarak müteahhit Kartal Hasyapar tiplmesi karşımıza çıkmaktadır. (Yıldız, 2011:75)

Orta oyununun bölümlerinden çalışmanın önceki kısımlarında bahsetmiştik. Şensoy bu oyunda tekerlemelerle ve söz dalaşlarıyla geçen Arzbar bölümüne örnek vermektedir. Oyunda buna örnek teşkil eden sahne aşağıda yazılan sahnedir.

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

dalana saz dalana” diye başlar atışma; Rampi İbrahim: “Benim sözüüm dalana, İstanbul’u delene, Şirin canım fedadır gedige taş koyana.

Makinist Tayyar: Şirin canın istemem lafımı esirgemem, Helal olsun bu yollar o Bedrettin Dalan’a.

Rampi İbrahim: Ay buluttan geridir bunlar neden geridir, Bizim sevda tepesi artık Arap ilidir.

Makinist Tayyar: O lafları atlattık balonunu patlattık, Köprüleri çiftledik İstanbul’u süsledik.

Rampi İbrahim: Onu öyle demezler peynir ekmek yemezler, Haliç de bok kokuyor bu boku kim seviyor.

Makinist Tayyar: Uymadı ki yan gitti o laflar boşa gitti Haliç olacak mavi rezil olacak rampi,

Rampi İbrahim: Ulan bak bana tayyar bulunmaz senden hıyar, sen dalana güvenme gün gelir seni oyar.” (Yıldız,2011:76,77)

Oyunda Mimar Sinan karakterinin türbesinden kalkıp mahalleye gelmesi ve mahalleliyi örgütlemesi anlatılmaktadır. Burada Mimar Sinan’ın elinde bir ‘T’ cetveli mevcuttur. Bu tamamen oyun içine yerleştirilen bir epik öğedir.

Oyundaki karakterlerden Mahmut karakteri tüm sakarlığıyla ortaoyunundaki ibiş şeklinde tasvir edilmektedir. Remzi karakteri mahalle sakinlerinden biridir ve evini bu rant peşindeki inşaat mafyalarına kaptırmamak için çaba vermektedir. Karakter, Karadeniz diyalektiği yapar ve bu haliyle orta oyunundaki Laz karakteriyle benzeşiklik göstermektedir.

Tarakçı kardeşler adıyla üç farklı karakter olarak karşımıza çıkan bu oyun tipleri mahallelinin evlerine göz diken rant meraklısı ve para hırsına bürünmüş kişilerdir. Orta oyununun tiplene özelliklerinden bahsederken belli meslek gruplarını ve belli toplumsal sınıflarının tasviri olduğundan söz etmiştik. Çizilen bu karakterde çıkarları uğruna kötülük yapmaktan çekinmeyen ve kendini değiştirmeyen dönüşüme uğramayan karton tipli kötü karakterlerdir. Oyun içerisinde üç karakterinde aynı kıyafeti giymesi aslında üç farklı kişi olsalar da birbirlerinden farklı olmadıkları ve aynı amaca hizmet

ettiklerinin sembolüdür. Son tahlilde baktığımızda karakter seçimlerinde (Karagöz, Pişekar, Laz) tezahürleri bulunurken, oyunun dekorunun kartondan oluşu epik bir ögedir. Seyircinin oyunun içinde katarsis duygusu yaşamaması da önem arz eden bir diğer epik unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.4.3 Şahları da Vururlar

Yazar tarafından 1980 de yazılan oyun, aynı zamanda ortaoyuncuların sahnelenen ilk oyunu olma özelliğini taşımaktadır. Yakın dönem İran tarihinin konu alındığı oyunda o dönemde Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi duruma eleştiri olarak yazıldığı bilinmektedir. Ferhan Şensoy aslında ülkelerin başındaki yöneticilerin değişmeyen baskı rejiminden bahsetmiş, yakın sosyokültürel özellikleri barındırdığı için oyunda varmak istediği noktayı İran üzerinden göstermiştir.

“Geleneksel Halk Tiyatrosunun anlatım biçimi olan Fantezi üzerine kurularak hicvedilmiştir. İran’da da Türkiye’de olduğu gibi darbeler ve rejimde değişiklikler olmuştur. Yazar bu paralel giden olaylar üzerinden ortaklıklar kurarak, Türkiye’deki sorunlara mizahi eleştiri getirmek ister. Bu tür bir anlatım tarzı kurmasının amacı, seyircinin eleştirilen durumlara uzaktan bakabilmesini sağlamaktadır.” (Aracı, 2012: 23)

Oyunun en göze çarpan epik ögesi, episodik bir anlatım üslubu benimsemesidir. Brecht oyunlarında görmeye alışık olduğumuz episodik anlatım yazar Ferhan Şensoy’un bu eserinde de karşımıza çıkar.

Şarkı seçimleri epik oyunlarda görmeye alışık olduğumuz tarzdadır. Şarkılar bize aslında izleyeceğimiz şey hakkında ön bilgi aktarır ya da sonuca dair çıkarımda bulunduğumuz alandır.

Yazarın her oyununda olduğu gibi hiciv olmazsa olmazdır. Oyunun ilk giriş şarkısıyla beraber taşlamada başlamıştır:

“Cüm çak çiki çak çiki çiki çak

Cüm çak çiki çak çiki çiki çak

Şah Rıza kılmaz namaz

Mefailün Failün

Kafiyesi zor biraz

Failatün Failün

Kafiyesi zor biraz

Pilav üstü kuru az

Şah Rıza kılmaz namaz

Fuhuştan vakti kalmaz

Failatün tenasül

Failatün tenasül

Cüm çak çiki çak çiki çiki çak

Cüm çak çiki çak çiki çiki çak

Sustu şehir-ül Mahabbad

Sustu şehir-ül Mahabbad

Dindi birden muhabbet

Dindi birden muhabbet

Failatün bifil

Tüfekler kan kusturur

Tüfekler kan kusturur

Tüfekler yorulcular

Cinayetden failen

Cinayetden failen

Cüm çak çiki çak çiki çiki çak

Cüm çak çiki çak çiki çiki çak

Bir limandır Abadan

Mefailün Failün

Petrol akar borudan

Failatün petrolün

Failatün sömürge

İngiliz gemisine

Mefailün Failün

Ucuz petrol zuladan

Coca-Cola failün

Coca-Cola failün” (Şensoy, 2020:195,196)

Sözcüment karakteri bu oyunun anlatıcısı durumundadır. Orta Oyunu benzeşikliğinden ele alırsak karakterde Pişekar öğeleri bulmak mümkündür.

Oyunun üçüncü kısmı olan “Rıza Beyin Tahta Çıkışı” epizoduyla Sözcüment karakterini görürüz. Sözcüment karakteri bir anlatıcı rolü üstlenmektedir.

Şah Rıza içeri girdiğinde oturduğu taht klozetten yapılma bir tahttır. Bu halkına zulmeden ve kendi de dibe batmakta olan Şah’ın ironisidir.

Şensoy, geleneksel Türk tiyatromuzun geleneğiyle batı tiyatrosunu harmanlayıp ortaya kendi tarzını koymuştur. Oyunlarında epik öğelerin yanında absürt tiyatrodan alışık olduğumuz yazım biçimine de rastlanabilirken yine en çok geleneksel damarlardan beslenmiştir.

Çağlar boyunca dünya üzerinde yetişmiş pek çok yazar ne olursa olsun öncelikle ve en çok kendi ulusunun problemleriyle haşır neşir olmuş ve öncelikli konu olarak bunların üzerinde durmuştur. Fakat her çağda olduğu gibi olanın çıplaklığına bir perde çekip aktaran sanatçılarımız kendi ülkesinde yaşadığı bazı sorunları farklı kılıflarla bezeyerek gözler önüne sunmuşlardır.

“Oyunda, şah rejiminin ve İran’ın siyasal ve toplumsal yapısının panoramik bir görüntüsü çizilirken, göndermelerle, yetmişli ve seksenli yılların Türkiye gerçeği de imlenerek ironiden yergiye, ülkemizdeki politik ve toplumsal sorunlarda hicvedilir.” (Pekman,2002:122)

“Ve minel acayip oyun-ül sadrañ” epizodu sadece Sözcüment karakterinin şarkısından oluşur. Sözcüment karakteri oyun içinde bir nevi anlatıcı olarak çizildiği için bu sahnede de bir önceki sahnede Şah Rıza’nın oynadığı satrañ oyununa vurgu yapar ve sanki oyunun sonunu betimlemişçesine piyonlar olmasa şahların mat olacağını söyler.

Sözcüment’i Yıl 1995 İsviçre’nin Zermatt kenti epizodunda yine anlatıcı göreviyle görüyoruz. Prens Eşref ile CIA başkanı Allen Duas’ın gizlice yaptıkları buluşmayı seyirciye önden haber verir. Şarkıdan sonra devam eden sahnede bir darbe hazırlığının parasal pazarlığının yapıldığını görüyoruz.

“Döndü Pervaneler” şarkısının sözlerinde Rıza ve Diba’nın ülkeden kaçıışı anlatılır. Şarkı devam ederken yazar tarafından özellikle belirtilen altın bavullarla ve Meksika şapkalarıyla sahneden geçerler. Halkı iyiden iyiye yoksul bırakmışken ceplerini dolduran Şah ve eşine yapılan taşlama sahne üzerinde görülmektedir.

Ömer Hayyam son sahnede elinde ‘*Bu Cennette Grev Vardır*’ yazılı bir pankartla gelir. Hayyam ve koro karşılıklı söyledikleri şarkılarla Rıza’nın gidişini anlatırlar. Özellikle pankart kullanımı ile epik oyunlardan alışık olduğumuz net mesaj içerikli slogan cümlelerin karşılığıdır.

“Oyunu yazarken hem Brechtyen tiyatronun şarkı ve dekor kullanımı, sahnelerin episodik yapısı gibi geleneksel malzemelerin içine uyum sağlayacak öğeleri almış hem de geleneksel tiyatronun açık biçim teknikleri olan oyun bozma, taşlama, ironi yapma, grotesk, açık saçıklık, tip kullanımı, cinas, kafiyeler, şarkı kullanımı gibi birçok özelliğinden yararlanmıştır.” (Aracı:2012,23)

Orta oyunu tiplerinin özellikleri bu oyunda da oyun karakterleri içine yerleştirilmiştir. Sözcüment, Pişekar karakterinin izdüşümüken Ömer Hayyam ise Kavuklunun yansımasıdır. Oyun içerisinde yine orta oyunu karakterlerinden Acem karakterinin birebir çizilmiş olduğunu görürüz.

Oyun içerisindeki anlamsız söz öbekleriyle oluşan güldürüyü daha net incelemek için; kıymetli hoca Nurhan Tekerek'in görüşlerini tezinde kullanan Ebru Aracı'nın çalışmasına değinmek gerekirse:

“M” harfinin başa gelmesiyle oluşan kelimelere örnek olarak “ben-men”, “evet-mevet”, “Allah-Mallah”, “bir –mir”, “biraz-miraz”, “bendeniz-mendeniz”, “konuşmak-monuşmak” verilebilir... Bu tür sözcükler oyunun tümünde yaygın olarak kullanılır. Bir başka yöntem ise bazı seslerin yerini bir başkasının almasıyla oluşturulan sözcüklerdir. Bunlara örnek de: “İbn-i-ebn-e”, “zaman- zeman”, “onlananlar”, kelimelerini verebiliriz. Şensoy fiilleri ise son heceye “em” sesleri ekleyerek değiştirir. “Anladım-anlamışem”, “bilmiyorum-bilmezem”, “denemedim-denememişem”, gibi örnekler bu fiil kullanımlarından bazılarıdır. Ayrıca bazı sözcüklerin başına olumsuzluk ön eki olan “bi” hecesi getirilmiştir. “Pervasızbilaperva”, “gerizekalı-bilazeka”, “günahsız-bilagünah” vb... Oyunda yine uydurma Farsçayı pekiştirecek tamlamalar da görülür. “Soyadı- ismil –ül- sülale”, “iyi hıyarhıyar’ül ala”, “Nobel kimya ödülü-ödül-ül kimya-ül nobeliye” ... Bunların yanı sıra sayılar, tavlada kullanılan Farsça sayıları andırır. Bu kullanıma örnek olarak “Sebayi düyü penç geçe” verilebilir. Kullanılan uydurma isimler de Şensoy’un uydurma Acemceyi oluştururken kullandığı yöntemlerden biridir. “Sözcüment”, bu isimlere örnek olabilir.” (Aracı,2012:24)

Toplumda komedyen olarak tanınan Şensoy, eserlerinde değindiği toplumsal konulara karşı merak uyandıracak kadar usta bir yazardır. Şahları da Vururlar oyununu ele aldığımızda farklı konuları ve karakterleri bir oyun içinde görürüz. Örneğin tarihsel olarak aynı döneme denk gelmese de oyunda Şah devrimi eleştirisi yapılırken Ömer Hayyam’ın ölümü üzerine yapılan eleştiride yer almaktadır. Her ne kadar konu İran devrimi de olsa Türkiye’de yaşanan sansür ve siyasi yasaklara da bir başkaldırı olarak kaleme alınmış ve sahnelenmiştir.

Yazar geleneksel tiyatromuzu çağdaşlaştırmak için ortaoyunu ve epik biçim üzerinden seyirciye güncel ve siyasi göndermeler aracılığıyla ülkenin sosyo-politik durumuna dair anlatısını geliştirirken Şensoyca yazılmış yeni bir dili ve yazım türünü de göstermekte ve geliştirmektedir. *“Metinde abartı ve gülmece aracılığıyla, Türk*

seyircisinin, eş zamanlı olarak kendi ülkesinde yaşadığı sorunlarla yüzleşmesi amaçlanır.” (Çakmak, 2012, 196). Burada ortaya çıkan tarihsel malzemenin yabancılaştırma etkisiyle ortaya konulmasıdır. Epik-diyalektik değil ama epik biçimde oyununu kurgulayan Şensoy kıssadan hisse niteliğinde ortaoyununun görevci bakışını da bize sunmuş olur.

3.4.4 Güle Güle Godot

Yazarın lise döneminde yazdığı ve bilinen en eski oyunudur. Haldun Taner’in o dönemde dahi taktirini kazanan oyun Şensoy’un uyarlama oyunlardaki başarısını daha o günden ortaya koymuştur. Oyunda susuzluk sıkıntısı çeken bir halk ve gitmesi beklenen bir Godot vardır, oyun içerisinde sadece belli sahnelerde Godot’un sesi dışarıdan duyulur. Oyunda genellikle halk susuzluktan yakınırken politikacı tasvirinde çizilen (aynı takım elbiseyi giyen üç oyuncu yani Godotgiller) olayları izleyip örgü örmektedir. Kavuklu ve Kavuksuz karakterleri oyun içerisinde halkın söylemek istediklerini en rahat ifade eden kişilerdir. Oyun ilerledikçe halk susuzluktan iyice yakınır hale gelir ve grev yapacaklarını belirtir. Politikacı karakterler halkı sözde anladıklarını hatta grevle kalmayarak kendi adaylarını çıkarıp demokratik bir seçim yapabileceklerini bile söylerler, fakat halkın içinden çıkan bu aday bile zamanla değişir ve sistemin yarattığı bir makinaya dönüşür.

“Şensoy’un Samuel Beckett’in Godot’yu Beklerken adlı absürd oyunundan yaptığı epik biçimli uyarlama Güle Güle Godot ise kendi başına özgün bir metin sunar. Godot’yu Beklerken’de var olan temel iki temayı beklemek ve kurtarıcı düşüncesini oyunun eksenine koyar ve Godot’yu Beklerken’in tersinlemesini yapar, oyunun içinde Beckett’e de doğrudan göndermeler yaparak metinle ve yazarla garip bir hesaplaşmaya girer. Zaman, mekan ve kişiler belirli hale getirilir; metinde doğrudan söze dökülme de göndermelerin doğrudanlığıyla konunun geçtiği zamanın ve mekanın 1980 sonrası ülkemiz olduğu hemen anlaşılmaktadır. Oyun kişilerinin sayısı arttırılmış, generaller, politikacılar, halk ve anlatıcı-oyun kurucu olarak Kavuklu ve Kavuksuz oyuna eklenmiştir. Uyarlama absürd değil epik özelliklidir.” (Özsoysal, 2009:95)

Orta oyun kişilerinden Kavuklu bir karakter olarak çizilmiştir. Karşısında ise pişekar yerine Kavuksuz adı verilen bir karakter yazılmıştır. Oyun boyunca Kavuklu ve Kavuksuzun yeri gelince tartışması, yeri gelince de ortak kararları beraber alarak hareket ettiği görülmektedir.

Beckett'in Vlademir ve Estragon karakterlerini Kavuklu ve Kavuksuz olarak değiştiren yazar orta oyunu geleneğinden gelen söz komiklerini de bu ikilinin diyalogları arasına yerleştirmiştir:

“Kavuksuz: Otel ne?

Kavuklu: Bildiğimiz ince uzun tel.” (Şensoy,2020:67)

Şarkılar oyun içindeki epik yansımalarla örnek olarak konumlandırılabilir. Oyunun girişinde Godot'un beklendiği fakat gelmediğini anlatan bir şarkı vardır. Perde açılır açılmaz söylenen bu şarkı oyunun gidişatını bilmeyen seyirciye sahne açıldığında oyununun sonunda ne olduğunu söylemektedir.

Uyduk Beckett'e

Bekledik onu

Gelmedi Godot

Godot gelmedi

Sorduk Beckett'e

Kim lan bu Godot?

Samuel Beckett

Suskunluğunu korudu

Susunca haklı çıkıyor insan.

Bir bok denizindeydik

Umuttu godot

Godot'tu moda.

Godot buraya

Godot buraya
Tuttuk, getirdik Bulatoviç'le
Hoş geldin godot, godot hoş geldin.
Denize düşmüştük
Gelene sarıldık
Geldi geçti başımıza yerleşti
Ağrıdı başımız
Ve kuruldu bu sususzluk düzeni
Gitmedi Godot!
Godot gitmedi!
Diyorlar ki kaçacakmış,
Bekliyoruz ki kaçsın!
Bekliyoruz godot gitsin!
El sallamak istiyoruz,
El sallamak
Nanik yapmak istiyoruz,
Güle güle Godot
Godot güle güle
Güle güle Godot!
Godot, güle güle!
Godot kümeye
Godot kümeye... (Şensoy,2020:67,68)

Şensoy'un bu eserinde Samuel Beckett'in eserine oranla baktığımızda Godot'a duyulan bir özlem görmeyiz tam aksine Godot'a duyulan nefreti ve onun gitmesine

duyulan özlemi görürüz. Godot kanlı canlı bir karakter olarak sahne üzerinde değildir ama Beckett'in tasvir ettiği Godot kadar bilinmezde değildir. Sahneye sadece kayıttaki sesi gelen Godot, susuzluktan yakınan halkın en başındaki bir yönetici imgesidir. Düzenin ne olursa olsun değişmeyeceğini gösteren bir semboldür. Düzenin değişmeyeceğini bilen Godot, halka demokratik bir seçimle kendi adayınızı seçebilirsiniz fikrini veren kişidir.

Metin içerisinde farklı yerlerde (izleyiciye) direktifi geçer. Altını çizmek istediği şeyleri seyircinin ıskalmasını engellemek adına özellikle bu replikler seçili biçimde seyirciye atılır. Dikkati cezbetmek için Ferhan Şensoy tarafından rejisi yapılan Ortaoyuncular yapımı Güle Güle Godot oyununda söylenen her slogan cümle ve taşlamadan sonra orkestra aynı efekti yapar ve sahne üzerinde bulunan oyuncular kaşınmaya başlarlar. Aslında çok kısa süren bu efekt oyun içerisinde sürekli tekrarlandığı için söylenilenin üzerindeki vurgu daha sağlam olmaktadır. Epik tiyatrodan da iletinin seyirciye doğru aktarılması adına yabancılaştırma efekti kullanılmaktadır. Şensoy'un burada ses ve beden kaşıma oyunuyla yaptığı şeyde seyirciyi yabancılaştırmaktır. Çünkü seyirci ancak yabancılaştığı anda durum ile arasına mesafe koyabilecektir. Yoksa sadece sahneyi, çok güldüğümüz bir oyun diye terk edecek fakat anlatılmak istenenden bihaber olacaktır. Karşımıza çıkan bu unsuru Şensoy metninde özellikle politik eleştiri ve taşlama yapacağı alanlarda kullanmıştır. Oyun içerisinde önemli olan bir diğer şarkı makinelerin hızı şarkısıdır. Bu şarkının sözleri ve söyleşinde bir makinanın çalışma sesi duyulmaktadır.

“Tik tak ding dong

Trik trak ti tak

Dikkat dikkat

Dikkat dikkat

Makineler hızlandılar

Ellerimiz yaya kaldı

Bütün işler sarpasardı

Safkerizler şaşakaldı

Bir gün sular kesildi

Aldık başa belayı!

Tak tik ti tak

İt kak çek sok

Dikkat dikkat

Dikkat dikkat

Her gün biraz fazla dikkat

Aman dalıp gitmeyelim

Elden koldan olmayalım

Her makine giyotin

Tırnak gider parmak gider

Elden koldan olmayalım

Aman dikkat

Dikkat dikkat

Trik tak ti tak

Şling şlank şulunk” (Şensoy,2020:74)

Bokko, karakteri takım elbiseli, boyunbağı ve yakasında kırmızı karanfil takılı olarak tasvir edilmektedir. Yazar tarafından diğer oyun kişilerine nazaran farklı yerde konumlanacağını işaret eden gibidir bu kıyafet. Oyun sonundaysa Bokko karakterinin sistem adamı olduğu ve düzenin değişmesini istemeyen tarafta olduğu iyice ortaya çıkar. Karakterinin giyiniş tarzı özel olarak metnin içinde açıklanmıştır bu noktayla metnin içindeki epik unsurlardan biri olma niteliği taşımaktadır. Brecht’in yazdığı epik oyunlarda karakterlerin kostümü onlar için bir yargıya varmamız konusunda önem teşkil etmekteydi. Örneğin bir banka sahibi, muhakkak takım elbiseli ve kafasında uzun bir fötr şapka belki elinde puro ile sıradan halk kesiminden farklı tasvir edilirdi. Bunun yanında bir asker muhakkak üniformasıyla, bir aşçı beyaz önlüğü ve şapkasıyla, savaşın

yarattığı aılıktan yakınan karakterlerde deforme olmuş eski tabiri caizse paçavra gibi kir pas içinde gösterilirdi sahne üzerinde. Bokko karakteri kostümüyle yarattığı sistemin içinde kaybolmuş adam imajını aynı zamanda oyundaki tavrıyla da desteklemektedir. Oyundaki akıl mefhumundan en uzak kişidir, her durumda şaşkındır, kim ne derse alkışlar sanki kendi fikri yoktur ve muhakeme yeteneğini kaybetmiştir. Bu, yazar tarafından sistemin bu insanları tek tipleştirdiğinin açık kanıtı olarak sunulmuştur.

Şahları da vururlar oyununda da benzer bir şekilde örneğini gördüğümüz gibi kelimelerin başına ‘M’ sesi koyarak anlamlı kelimeleri anlamsız hale getirme oyunu vardır. İletişimsizliği ve güldürüyü bu tarz söz komikleri üzerinden kurgulamışlardır.

Benzer şekilde oyunda geçen “Zangırdeç!” kelimesinin anlamı yoktur ama oyunun tabiatına hizmet etmektedir. Çünkü oyun temelinde Beckett’in yarattığı iletişimsizlik ve değişmezliğe olan inanca dayanır. Kişiler birbirleriyle sağlıklı bir iletişim halinde değillerdir, özellikle Leke karakterinin sözleri anlamsızlığı temsil etmekte kimse tarafından anlaşılamamaktadır. Kavuklu, Kavuksuz, Bokko ve diğer tüm oyuncuların birbirleriyle olan iletişimsizlikleri sahne üzerinde görölmektedir. Aynı zamanda sahne üzerinde durumların değişmezliği de görölmektedir. Grev yapıp, ellerine seçme hakkı verilen bir topluluğun kendi iradeleriyle seçtikleri başkan bile süreci değıştirmemektedir. Burada bütünüyle sistemin değışmezliğine yapılan vurguyu görmek mümkündür. Oyun süresince Beckett’in Godot’sunda görölen bir bekleyiş söz konusudur. Sadece Şensoy’un politik tiyatroya olan yatkınlığı sebebiyle oyunda net olarak düzen eleştirisi görölmektedir ve bölgelerine suyun gelmeyişi bunun sebebinin ise dolaylı yoldan Godot olması sahne üzerinde izlediğimiz oyundan daha net mesaj almamızı sağlamaktadır. Oyun boyunca Godot’un geleceğinden ve bekleyişinden dem vurulur fakat beklenen Godot, Şensoy’un oyununda da gelmemektedir. Epik tiyatro açısından değlendirdiğimizde özellikle Orta Oyuncular tarafından sahneye koyulan temsilde yüzlerdeki makyaj dikkati çekmektedir. Sahnedeki tüm oyuncuların yüzünde beyaz pat vardır. Bu gerçekliğin kırılması için yapılan bir efekttir. Oyunda dikkat çekilen ve eleştiri barındıran cümlelerden sonra gelen hep aynı ses seyirci için bir uyarı niteliğinde gibidir. Sesi duyan seyirci replik hakkında daha çok düşünür, pek tabi bunlar çok anlık ve seyirci tarafından bilinçli yapılan hamleler değildir elbette ama oyunun yazılış ve uygulanışı noktasında seyirciyi uyarmak için tiyatro yapıcı tarafından kullanılan önemli unsurlardır.

Epik tiyatronun ve orta oyununun ortak özelliklerinden olan oyun içinde yansımaları gördüğümüz diğer bir alan oyunun oyun olduğunun belirtilmesidir. Özellikle Kavuklu ve Kavuksuz karakterleri arasında sürekli şu an bir tiyatro sahnesinde oyun oynuyoruz eyleminin altı çizilir. Epik tiyatrodaki da benzer bir oyunda olduğunu seyirciye ima etme süreci vardır. Örneğin, rol kişisi oyun başladığında sahneye gelir birazdan bu oyunda aşçı karakterini canlandıracağını söyler ve arkasını dönüp başına bir aşçı şapkası, üstüne bir önlük takar eline bir kepçe alır ve aşçı karakteri olarak oyuna devam etmektedir.

Epik tiyatronun politik bir tarafı mevcuttur. Seyirciyi sarsmak uyandırmak ve farkına varmasını sağlamak için pek çok yöntem kullanır. Epik tiyatrodaki seyircinin sahne illüzyonuna kapılması istenmez ve bu illüzyonu kırarak her şeyi yapar. Örneğin seyirci tam sahneyi izlerken birden atonal bir müzikle sahne dağılır seyirci kapıldığı sahne büyüsünden çıkar, irkilir. Eserde varılmak istenilen noktanın sahne üzerindeki şaşalı dekorlar, abartılı kostümler ve oyunculukla seyircinin gözünün boyamasına izin verilmez. En nihayetinde bir fikrin anlaşılması ve yansıtılması esastır. Seyirci bu anlayış halini kavrayabilmek için konfor alanının dışına çıkmalıdır. Tüm bunları düşündüğümüzde nokta atışlı eleştirilere rastlarız oyunların içinde. Çoğu zaman direkt bir anlatım vardır. Brecht'e göre bir oyuncunun sahnesi devam ederken bir anda rolünden çıkıp 'Savaş kötüdür' demesi savaşın kötü olduğunu sayfalarca edebi dolantılarla anlatmaktan daha etkilidir. Ferhan Şensoy'un Güle Güle Godot eserine baktığımızdaysa benzer bir durumla karşılaşırız. Aslında bir uyarılma metni olan Güle Güle Godot, Beckett'in yazdığı gibi bir bilinmezlik içinde geçmemektedir. Şensoy'un eserinde Beckett'inkinde olanın aksine Godot'un kim olduğu bellidir. Godot bir siyasi figürdür. Halka kan kusturan bir lider olarak çizilen Godot'un gitmesi için oyun boyunca grev ve protestolar yapılır en sonunda Godot gider. Artık devletin başında kimse yoktur. Ama bu durum halkın hoşuna gitmez, alışılan düzenden memnun olmasalar da düzeni değiştirmek istemeyen konformist bir toplum tablosu çizer bize Ferhan Şensoy. Toplum kendisine bir lider belirleyip eski düzene dönme çabası arzular. Yeni bir arayış değil eskinin bilindikliğine sığınan bir halk gösterir seyirciye ve aslında bu durumun ne kadar absürt olduğunun altını çizer. Günün sonunda tüm düzen aynı devam ederken değişen tek şey Godot adı olmuştur. Oyunun sonunda söylenen 'Yok Böyle Alışkanlık' şarkısı tüm bu söylenenlerin özeti olacak şekilde yazılmıştır.

“Paldır küldür birdenbire

Paldır küldür birdenbire

Kara kıştan güze çıktık, kara kıştan güze çıktık.

Dar boğazdan düze çıktık

Dar boğazdan düze çıktık

Biz bilmezdik buraları

Biz bilmezdik buraları

Merdivenle size çıktık

Merdivenle size çıktık

Gönlümüzce davranmayı, gönlümüzce davranmayı

Bilmiyorduk çok şaşırdık,

Bilmiyorduk çok şaşırdık

Yok böyle bir alışkanlık

Yok böyle bir alışkanlık

Birdenbire üste çıktık,

Görmemişiz çok şaşırdık

Görmemişiz çok şaşırdık

Birdenbire üste çıktık,

Görmemişiz çok şaşırdık

Görmemişiz çok şaşırdık

Alışmışız yıllar yılı

Alışmışız yıllar yılı

Koyun gibi güdülmeye, koyun gibi güdülmeye

İtilmeye kakılmaya

İtilmeye kakılmaya

Özgürlükle çarpışınca

Özgürlükle çarpışınca

Çok doğaldır çok şaşırdık,

Çok doğaldır çok şaşırdık.” (Şensoy:1993)

Bu şarkıdan sonra sahnede tek kalan kavuklu ve Kavuksuz, Godot’un yine gitmediğini ve bu yüzden onların buradan gitmek istediğini anlatır. Kavuklu ve Kavuksuz uzaklaşmak bulundukları yeri terketmek istemektedirler çünkü söylediklerine göre Godot gitmemiştir ya da sistem kendisine yeni bir Godot daha doğurmuştur ve her şey aynı devam etmektedir. Tabi nasıl gidilmesi gerektiğini iki karakterde bilmemektedir. Oyunun başından beri yer yer gitmek için hamleler yapan bu iki karakterde başarısızlığa uğramıştır sahne üzerinde her defasında uzaklaşıp gitmek için bindikleri bisiklet sabit durup hareket etmemektedir. Kavuklu ve Kavuksuz oyunun sonunda birbirlerine farklı yollardan gitmek istediklerini söylerler. Tam sahneden çıkacaklarken, Ferhat karakteri sahneye gelir ve birlik olunursa dağların delinmez olmadığını söyler ama artık çok geç kalınmıştır. Oyunun finalinde başta söylenen gitmedi godot şarkısı oyuncular tarafından yine söylenir. Maalesef döngü aynı şekilde devam etmektedir. Epik bağlamdan bakıldığında oyun içerisinde Godot bir sistem adamı olarak belirtilmiş ve halkın huzurunu bozan bir unsur olarak lanse edilmiştir. Halkta ise bir kabul etmişlik, başkaldırsalar bile sonuca dirayetli bir şekilde varamayıp tekrardan umutsuzluğa ve aynı döngüye düşmek yazgısına inanç vardır. Su sorunu oyunun içine özellikle konan önemli bir unsurdur. Su, en temel en ulaşılması gereken ihtiyaçtır ve halkın elinden o bile alınmaktadır, halk demokrasinin ve seçimin su sorununu çözmeye inanmaktansa Ferhat’ın dağı delip suyu getirme ihtimaline daha yakın durmaktadır. Epik tiyatroda olduğu gibi Şensoy’un bu oyununda da yanlış giden bir düzenin değişmesi gerektiğinin portresi sahne üstüne getirilir. Seyirciye durum gösterilir ve seyirci salondan çözüm yolu arayarak muhasebe yaparak çıksın istenir.

Seyirci oyun içerisinde halkın susuzluğuna üzölmek yerine çıkış yolu aramalıdır yazılan ve sahneye koyulan eser bizi buna yöneltmektedir.

Oyunun son kısımlarına doğru gelindiğinde Godot'un gitmiş olduğu ve artık uzaklara gitmek zorunda olmadıkları hakkında konuşan Kavuklu ve Kavuksuz Godot'un gidişine rağmen mutlu değillerdir ve gitmek arzularından vazgeçmemişlerdir. Boşa geçen yaşamlarını aşağıdaki şarkıyla anlatmaktadırlar:

“Bir şeyleri bir yerlere tikiştirdik geçti ömür

Bir şeyleri bir yerlere tikiştirdik geçti ömür

Bir şeylere bakıyoruz özgeçmiş, öz boşa geçmiş

Özgeçmiş, öz boşa geçmiş

Şeylerimiz çok anlamsız çok anlamsız geçti ömür

Şeylerimiz çok anlamsız çok anlamsız geçti ömür

Bir yaşamı bir yerlere tikiştirdik geçti zaman

Bir yaşamı bir yerlere tikiştirdik geçti zaman

Bir şeylere bakıyoruz salak salak

Bir şeylere bakıyoruz salak salak

Gelip geçiyorken ömür, gelip geçiyorken ömür” (Şensoy,1993)

3.4.5 Epik Ögelerin Zenginliği Açısından Seçilen Oyunların Değerlendirilmesi

Şensoy'un oyunlarında toplumsal mizah anlayışımıza hitap eden gülmece unsurlarının yanında, geçmişe dayanan geleneksel Türk tiyatrosundan beslenmesi geleneksel olanın içine günceli katması bunu yaparken de hicivden vazgeçmeyişi nevi şahsına münhasır bir tarz benimsemesine olanak sağlamıştır. Gülmece unsurunun sabun köpüğü değil toplumsal normların sorgulanmasına dayanarak oluşturulduğu ve bu sebeple Brecht gibi eserlerde seyirciyi düşünmeye sevk eden bir taraf vardır. Bizim çalışmada incelemek istediğimiz alanda tam burasıdır. Çünkü Şensoy salondan çıkan

seyirciye farzı muhal bir mikrofon uzatılsa ve oyunu nasıl buldunuz sorusu sorulsa cevap olarak sadece çok güldük cevabını almayı istemezdi. Bunun yerine belki, Güldük evet, fakat oyunun derdi örneğin, İstanbul'un çarpık kentleşmesiydi ve ben bu durumun vahametini sahnede görünce bir kez daha farkına vardım cevabı onun tiyatrosuyla bizi çekmek istediği noktaya çok daha yakındır.

İlk olarak incelediğimiz oyun İstanbul'u Satıyorum adlı oyundur. Arkada kartondan tasvir edilmiş bir İstanbul silüeti görülmektedir, bu görüntü içerisinde arkada yüksek katlı rezidanslar önde ise birkaç katlı eski İstanbul evleri dekoru oluşturur. Bu dekor tasarımı geleneksel Türk tiyatrosundan alışık olduğumuz bir sahne görüntüsü olmasının yanında tek boyutlu şekliyle epik tiyatrodan da kullanılan bir tasarımdır. (Ferhan Şensoy anlatıcı rolüyle sahneye elinde gitarla çıkar ve şarkıları söylerken bize sahnenin arkasındaki karakterleri ve olayların öncesini anlatır. Tarakçı kardeşleri görünce şarkısıyla beraber Tarakçı kardeşleri anlatır. Tarakçı kardeşler sahne üzerinde üç kişidir ve üçü de aynı çizgili takım elbiseyi giymektedir. Fatih Sultan Mehmet rolü vardır başında kavukla üstünde padişah cübbesi vardır. Mimar Sinan'ın elinde oyun boyunca gördüğümüz bir T cetvel vardır. T cetveli ile Karakterin ait olduğu meslek grubuna dair günümüzden bir gönderi ile hem gülmece unsuru sağlanmış hem de Bertolt Brecht oyunlarında rastladığımız gibi karakterin bazı özelliklerinin kostüm ve aksesuar kullanımı aracılığıyla altı çizilmiştir.)

İkinci olarak incelenen oyun Şahları da Vururlar'dır. Şah Rıza dönemini anlatan oyunda halkın başındaki otorite figürü ahlaki bakımdan noksan, acımasız ve kadın düşkündür. Oyunda anlatıcı bulunmaktadır, oyun esnasında dördüncü duvar kırılarak şu an bir tiyatro oyununun temsilinde olduğu vurgulanır, şarkılar oyundaki söylemleri destekler niteliktedir ve içinde hiciv unsuru barındıran sözler vardır. Oyunun yazım dili epizodik anlatıma dayanmaktadır tüm bu özellikleriyle epik tiyatrodan beslenmekte daha doğrusu epik ve geleneksel formu birleştirerek kendi tarzını ortaya koymaktadır.

Çalışmada son incelenen oyun Güle Güle Godot metnidir, aslında kronolojik olarak en erken yazılan eser olmasına karşın sahnelenişi diğer oyunlardan çok daha sonraya kalmıştır. Güle Güle Godot metni yazarın yaptığı uyarlama oyunlardan biridir. Oyunun dokusunda kullanılan Beckett vari iletişimsizlik ve absürt durumlar diğer oyunlarına nazaran farklıdır. İstanbul'u Satıyorum ve Şahları da Vururlar oyunları

kıyasladığımızda oyundaki gülmece unsurunun daha alt anlamlı olduğunu görürüz. Diğer oyunlarda daha açık söyleyişli bir taşlama unsuru varken Güle Güle Godot özelinde bu durumun tersini görürüz. Oyunda slogan cümlelerden sonra sonra müzik efekti yardımıyla konuşmanın altı çizilir. Oyundaki en belirgin epik öğeler, kostümler ve makyaj tasarımında görülür. Halkı temsil eden oyuncuların yüzlerini kaplayan beyaz bir makyaj görülmektedir. Bunun yanı sıra halkın kostümleri ayrıken devlet adamı oldukları anlaşılan karakter aynı takım elbiseyi giymektedir. Ve daha üst rütbeli bir devlet adamını canlandıran oyuncunun başında şapkası vardır. Bu şapkaıyla yaptığı oyunlar dönemin siyaset liderine bir gönderme barındırmaktadır. Bu bakış açısıyla ele alındığında oyuncunun şapka kullanımı yoluyla oyun içerisine ‘Gestus’ yerleştirilmiştir. Oyunda geçen şarkılar, sahnedeki durumlar hakkında bilgi vermektedir bu noktada da epik tiyatroyla benzerlikler kurulmuştur diyebiliriz.

SONUÇ

Bu çalışmada, Tiyatroda Epik Kavramı incelenirken, bu kavramın Geleneksel Türk tiyatrosunu en başarılı şekilde çağdaşlaştırarak yeni bir form halini veren Ferhan Şensoy'un tiyatro oyunları üzerinden incelemede bulunulmuştur. Epik kavramı incelenirken yazar Bertolt Brecht'ten bahsedilmiş, ülkemizde de Ferhan Şensoy'a değinilmiştir. Geleneksel Türk Tiyatrosu yapan diğer yazarlardan ziyade Ferhan Şensoy'un çalışma konusu olmasının sebebi geleneksel tiyatromuzu çağdaşlaştırırken benimsediği üsluptur. Bunun yanı sıra Brecht ve Şensoy'un, Tiyatro yapma anlayışları ve sanata baktıkları pencerenin benzeş olmasından dolayı çalışma daha kuvvetli bir noktaya oturmaktadır.

Konservatuvarda alınan eğitimin doğal bir sonucu olarak, izlediğimiz veya okuduğumuz eseri, bir kalıba sokma eğilimi içine giriyoruz. Özellikle bir Türk yazar okuyor/ izliyorsak aklımıza hemen nerede Geleneksel Türk Tiyatrosunu kullanmış sorusu geliyor. Her yazarın kendine özgü bir üslup benimseyebileceği fikrine ilk anda çok uzağız. Daha çok bildiğimiz kalıpların içine gördüklerimizi yerleştirmeye çalışıyoruz. Fakat tüm bunların gerisinde daha büyük bir gerçeklik olduğuna dikkat çekmek gerekmektedir. Bertolt Brecht yazarlık hayatına çok gençken başlayarak, yazarlığı bir tutku ve kendini ifade etme aracı olarak kullanmaktaydı. Çocukluk ve gençlik çağlarını buhranlı bir savaş ortamında geçiren Brecht için, insanlara yardım etmek ve doğruyu göstermek önemli olduğu için tiyatro yapmak tercih sebebi haline gelmektedir. Nihayetinde Brecht, sadece dünyayı yorumlamayı değil, dünyayı değiştirmeyi düstur edinmektedir. Benzer şekilde Ferhan Şensoy'da kendini ifade etme aracı olarak tiyatroyu kullanmaktadır. Her ne kadar batı tarzında bir konservatuvar eğitiminden geçse de kendisini geleneksel tiyatrodan uzak tutmamış ve bu tarzda eserler vermiştir. Fakat onun oyununda gördüğümüz Karagöz veya Kavuklu, orta oyunundaki oyun kişilerinin birebir tasviri olarak karşımıza çıkmamaktadır. Bakıldığında tiyatroyla alakası olmayan biri bile Ferhan Şensoy'un oyunlarını izlediğinde içindeki geleneksel öğelerin farkına varmaktadır. Fakat geleneksel olanın çağdaş yorumla birleşmesi ve epik öğelerle beslenerek, komedi unsurlarının yanına düşünsel boyutun ilave edilmesi Ferhan Şensoy'un şahsına münhasır tiyatro üslubunu oluşturmaktadır.

Söz konusu tiyatro olduğunda çok katı ve esnemez kurallara sahip olduğumuz görülmektedir, alınan katı eğitimin tiyatro icracılarına yeteri kadar esneme payı bırakmaması, eğer Shakespeare oynayacaksın bu kural ve kaidelere sadık kalacaksın, orta oyunu oynuyorsan da bu kural ve kaideleri aşmayacaksın görüşleri zihinlerimize öylesine nakşolmuş ki, sınırların içerisinde hapsolmaktan yaratıcı yönümüzü unutmaktayız. Bu noktadan bakıldığında, tiyatro olgusunu temelde algılayış biçimleri birbirine benzeyen Şensoy ve Brecht kendilerine dayatılan kalıpları yıkarak ortaya kendi tarzlarını koymaktadırlar. Bugün Brecht’i nasıl epik- diyalektik tiyatro anlayışını ortaya atan kişi olarak tanıyorsak, bu bakış açısının doğal sonucu olarak çok da uzun olmayan bir süre sonra Ferhan Şensoy’da ‘Ferhanesk’ oyun anlayışının mimari olarak anılacaktır.

“Unutmamak gerekir ki; meşhur “Orta oyunu Kavuşu”nun Kel Hasan Efendi’den İsmail Dümbüllü’ye, Dümbüllü’den Münir Özkul’a ve son olarak da Özkul’dan Ferhan Şensoy’a geldiğini hatırlatmakta yarar vardır.” (Yıldız: 2011:7)

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere Ferhan Şensoy bugün sahip olduğu konuma gelmek adına pek çok özveride bulunmuştur. Bunların en önemlisi hiç şüphesiz Ortaoyuncular adını verdiği tiyatrosudur, pek çok fedakarlıkta bulunarak yapıyı ayakta tutmuştur. Kavuşun sahibi olmayı da adından böylesine bahsettirmesini de sonuna kadar hak etmiştir. Anadolu’nun ve Batı’nın tiyatro anlayışını harmanlayarak ortaya kendi ‘Ferhanesk’ tarzını koymaktadır. Şensoy, Geleneksel Türk Tiyatrosunu çağdaş kalıpla en iyi birleştiren yazarlardan biridir. Türk Tiyatrosunun çağdaştırılma sorunları konuşulurken Ferhan Şensoy yaşamı boyunca aktif tiyatro yapmış, yeni eserler üretmiş 60’a yakın oyun yazmış ve sahnelemiş, Türkiye’nin her noktasında binlerce temsil yapmıştır. Tüm bunlar olurken Ferhan Şensoy kendi üslubunca eserler vermiş, oyuncularını kendi benimsediği tiyatro anlayışı üzerine yetiştirmiştir. Üstüne üstlük tüm bunları yaparken ülkemizde Batı etkisindeki tiyatro anlayışının kabul gördüğünü biliyordu, tüm bu gerçeklikler ortadayken böylesine eğitilmiş ve yetenekli bir oyuncu ve zamanının en popüler oyuncularından oluşan Ortaoyuncular ekibi çok daha basite kaçarak örneğin bir Shakespeare veyahut Amerikan gerçekçisi oynayabilirlerdi. Fakat bu algıyı yıkmak üzerine yola çıkmıştı Ferhan Şensoy, bizim kültürümüzün ne kadar kıymetli olduğunu ve tiyatromuzun da nasıl çok yönlü olabileceğinin farkındaydı. Sadece geçmişe takılmayarak, sadece bildiği sulara yüzmeyerek arkasında durduğu

tiyatro fikrine hep sahip çıkmaktaydı. Yeri geldiğinde seyirciye Güle Güle Godot izletirken, Beckett'i merak ettirmekte, yeri geldiğindeyse Fişne Bahçesu uyarlamasıyla Cehov'u anlatmaktaydı. Ülkenin gündemi neyse onun üstüne gitmekten kaçınmamıştır, eserlerinde çarpık kentleşme ve parsel parsel peşkeş çekilen İstanbul'u da anlattı, Şah devrimini anlatırken ülkemizdeki siyasi sorunlara da bir pencere açtı. Seyirciye vaat ettiği şey ilk bakışta gülmece gibi dursa da oyunları hep seyircinin salondan sorularla çıkmasına sebep olmuştur.

Şensoy, kendi dilini oluşturmuş ve kısa süre içinde tiyatroyla ilgilenen herkesi bu dilden haberdar konuma getirmiştir. Bu noktada Brecht'in yaptığı ve Şensoy'un yaptığı tiyatro anlayışında benzerlik tespit edilmektedir. En temelde bu iki isimde yaşadıkları toplumların sorunlarından etkilenerek eserler verdiğini söyleyebiliriz. İki isimde tiyatro oyunları yazmış, rejiler sahneye koymuş ve aynı zamanda oynamıştır. Tüm bunların ne kadar kıymetli ve aynı zamanda az rastlanır bir şey olduğunu bildiklerinden kendi ekollerini oluşturup bu düstur üzerine oyuncu yetiştirmişlerdir. *"Eğilip bükülme vakti değil Türkiye'yi aydınlığa çıkarma gibi bir mesuliyetimiz var."** diyen Şensoy eserlerinde pek tabi tarafsız bir bakış açısı benimsememektedir. Eserleri iğneler ve hiciv unsurlarıyla doludur.

Kendi tiyatro dilini oluşturmuştur, kendine özgü bir espri anlayışı, absürtlükler, taşlamalarla dolu ve her daim güncelliğini koruyan bir dilin temelleri atılmıştır. Geleneksel damardan beslense de sanat anlayışı biriciktir ve seyircilerde bunun farkındadır. Bu biricik olma durumu ona bugünkü Ferhangi veya Ferhanesk tavrı sağlamıştır.

Son tahlilde, Brecht'in epik tiyatrosu ve Ferhan Şensoy'un kendi üslubunca benimsediği oyun anlayışı arasında bağlantılı noktalar bulunmaktadır. Bu bağlantılı noktalardan ilki yabancılaştırma efekti kullanımıdır. Ferhan Şensoy, yabancılaştırma öğelerini oyunlarına yerleştirirken bunu anlatıcı kullanımı, şarkı seçimi, epizodik anlatım ve taşlama unsurlarıyla işlemiştir. Yabancılaştırma öğelerini kullanırken güncelliği her daim ön planda tutmaktadır on sene arayla sahneye konan aynı iki oyunun arasında bile farklara rastlanmaktadır. Geleneksel Türk Tiyatrosu, gülmece

* (<https://tele1.com.tr/ferhan-sensoyun-son-roportajindan-turkiyeyi-aydinliga-cikarma-gibi-bir-mesuliyetimiz-var-460886/>) (5.02.2023)

unsurlarının ön planda olduğu bir oyun anlayışı olarak tariflenebilir fakat tüm bunların yanında Ferhan Şensoy'un eserleri bundan çok daha ötede konumlanmaktadır. Gülmecenin içinde dikkat çekilmesi istenen düşünölmeyen noktalar zekice yerleştirilir ve yabancılaştırma unsurlarının yardımıyla bu kısımların altı çizilmektedir. İzlediğimiz düzen eleştirisi bizim zihnimize nakşedilir ve onun sonunda bilinç düzeyinde bir sorgulamaya girmemize yol açmaktadır. Tabi ki bu Ferhan Şensoy, epik tiyatro yapmaktadır demek değildir.

“John Gay'in 1728 de sahnelenen Dilenciler Operası'nı tam 200 yıl sonra güncelleştirmesini yapan Brecht'in Üç Kuruşluk Opera'sını bugünün Beyoğlu'suna uyarlarken, ben kendimi Brecht'ten çok ortaoyununa, Kel Hasan Efendi'ye, Abdülrezzak Efendi'ye yakın hissettim.” (Şensoy, 1998: 89)

Kendi tabiriyle de Ferhan Şensoy, kendisini Orta oyun geleneğine yakın görmüş ve Epik Tiyatronun Brecht'ten çok daha önce içerik bakımından geleneksel tiyatromuz içerisinde yapıldığından söz etmiştir.

Tüm bunların ışığında denilebilir ki Tiyatro Tarihi açısından Aristotelesçi anlayışın karşısına dikilen Epik Tiyatro, sanat alanında önemli bir makas ayrımı yaratmıştır. Fakat bu seyirci ve tiyatro literatürü açısından önem arz etmektedir. Değişen dünya düzenine uygun biçimde sanat yapma anlayışı Epik Tiyatronun oluşumuna zemin hazırlamaktadır. Geleneksel Tiyatromuzda ise uygulayış açısından bakıldığında Epik nüveler bulmak mümkündür. Geleneksel tiyatroyu çağımızda hala yapmaya devam eden ve oluşturduğu ekol sayesinde artık kendisi aramızda olmasa bile yetiştirdiği oyuncularla tiyatro anlayışını devam ettiren Ferhan Şensoy'un eserlerinde, çalışmanın içerisinde örneklerle belirttiğim şekilde epik öğelere rastlanmaktadır.

KAYNAKÇA

AND Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul: İnkılap Kitapevi, 1985.

AND Metin, *Türk Tiyatro Tarihi Başlangıcından 1983'e*, 4.b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

ARACI Ebru, *Ferhan Şensoy'un metinlerinde geleneksel halk tiyatrosunun çağdaştırılma biçimleri*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

ARİSTOTALES, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1987.

AYDOĞDU Ümit, *Meyerhold ve Piscator'un Gerçekçi Tiyatroya Karşı Bütüncül Tiyatro Anlayışları*, (Yüksek lisans tezi), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997.

AYKUT Cem, *Bertolt Brecht Estetiği ve Türk Tiyatrosu Etkileri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Lefkoşe: Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.

BALAY Metin, "OSMANLI MODERNLEŞMESİ VE ORTAOYUNU", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 30(30), 2009, ss. 93-109.

BECERİKLİ Rıfat, & DÖNMEZ Ahmet, 'Eleştirel Perspektiften Marksist Estetik ve Fotoğraf İlişkisi', *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 17 (36), 2021, ss. 3057-3088.

BENJAMİN Walter, *Brecht'i Anlamak*, 4.b., çev. Haluk Barışcan ve Güven Işısağ, İstanbul: Metis Yayınları, 2011.

BRAUN Edward, *Yönetmen ve Sahne: Natüralizmden Grotowski'ye*, çev. Bahadır Sıla Şener, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları, 2013.

BRECHT Bertold, *Tiyatro İçin Küçük Organon*, 2.b., çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2005.

BRECHT Bertolt, *Sanat Üzerine Yazılar*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi, 1987.

BROCKETT Oscar, *Tiyatro Tarihi*, 4.b., çev. İnönü Bayramoğlu, İstanbul: Dost Kitapevi, 2000.

ÇAKMAK Banu, *Gelenekselden Çağdaş Tiyatromuzda Kadınlar*, Bursa: Uludağ Üniversitesi Yayınları, 2012.

ÇELİK Yavuz, ‘‘EPİK TİYATRO NEDEN ve NASIL YABANCILAŞTIRIR?’’, *Sanat Dergisi*, 0(2), 2010.

DİNÇEL Burç, & İDEM DİNÇEL Burç, ‘‘BÜTÜNCÜL TİYATRO ANLAYIŞININ BELİRGİN ÖRNEKLERİ;"PEER GYNT" VE"RÜYA OYUNU"'’, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 0(7), 2012, ss. 121-136.

DİNÇ Ayşegül, ‘‘KARL MARX’IN YABANCILAŞMA KAVRAMININ EPİK TİYATRO MÜZİĞİNE ETKİSİ’’, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 61(2), 2021, ss. 774-788.

DOĞAN Abide, "TÜRK TİYATROSUNDA BRECHT ETKİSİ", *Elektronik Türkçe Çalışmaları*, 4(1), 2009, ss. 409-422.

EDEBİYATFAKULTESİ.COM. ‘‘Siyasal Politik Tiyatro’’
<https://www.edebiyatfakultesi.com/tyatro/siyasal-politik-tyatro>’’, (23.01.2023).

FUAT Memet, *Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Tiyatro Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1970.

GÜREL Hakan, ‘‘Araçlarını Arayan Tiyatro’’, *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, 1989, <https://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-1/araclarini-arayan-tyatro/>, (23.01.2023).

HILL Claude, ‘‘Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur’’, çev. Sevi Bayraktar, Sezin Gündoğan ve Canan Tanır, 1973, <https://buobrechtcalismalari.wordpress.com/brechtien-tyatro/modern-tyatro-epik-tyatrodur/>, (31.12.2022).

İPŞİROĞLU Zehra, ‘‘Bertolt Brecht Tiyatrosunun Açtığı Yollar ya da Brecht’in Güncelliği-Geçmişle Gelecek Arasındaki Köprü’’, *Alman Dili ve Edebiyatı Çalışması*, 0(18), 2012.

KARACABEY Süreyya, ‘‘Öğreti Oyunu Düşüncesi ve Önlem’’, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 21(21), 2006, ss. 45-57.

KEMALOĞLU, Mehmet Murat. *Brecht’in öğreti oyunları teorisinin tarihsel gelişimi ve incelenmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, 2005.

KESTİNG Marianne, *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*, 1.b., çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Adam Yayınları, 1985.

KONUR Tahsin, "ORTAOYUNU", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12(12), 1995.

MARKS Karl, *1844 El yazmaları*, çev. Murat Belge, İstanbul: Birikim Yayınları, 2013.

NUTKU Özdemir, *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*, 1.b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2007.

NUTKU Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, C.I, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1985.

NUTKU Özdemir, *Oyunculuk Tarihi 1*, Ankara: Dost Kitapevi, 2002.

Ortaoyuncular. ‘‘Ferhan Şensoy’’, <https://www.ortaoyuncular.com/tr/ferhan-sensoy/>, (5.01.2023).

Ortaoyuncular. ‘‘Ses 1885’’, <https://www.ortaoyuncular.com/tr/ses-1885/>, (23.07.2022).

<https://www.youtube.com/@ortaoyuncularitiyatrosu>, (28.01.2023).

ÖZDEMİR Abdullah, *Ferhan Şensoy'un Ferhangi Şeyler adlı oyununda geleneksel Türk tiyatrosunun izleri*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

ÖZSOYSAL Fakiye, ‘‘TİYATROMUZDA EPİK VE ABSÜRD UYARLAMALARDA DÜŞÜNSEL TASARIM VE ÜRETİLEN GÖRME BİÇİMİ ÜSTÜNE ELEŞTİREL BİR OKUMA MODELİ’’, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 28 (28), 2009, ss. 91-116.

PEKMAN Yavuz, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2002.

PEKMAN Yavuz, ‘‘HALDUN TANER TİYATROSUNDA "YABANCILAŞTIRMA"'’, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 0(7), 2012, ss. 16-39.

PEKMAN Yavuz, "TÜRK TİYATROSUNDA BİR 'BAŞROL' OLARAK MAHALLE", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 0(10), 2007, ss. 28-61.

SEZGİN Bülent, *Oyun-Tiyatro- Drama İlişkisi Kuram ve Uygulama*, 1.b., İstanbul: BGST Yayınları, 2015.

ŞENER Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 1.b., Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1998.

ŞENER Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 4.b., Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2006.

ŞENER Sevda, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, 1.b., Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2011.

ŞENSOY Ferhan, *Falınızda Rönesans Var*, 2.b., İstanbul: Ortaoyuncular Yayınları, 1998.

ŞENSOY Ferhan, *Ferhantoloji*, 6.b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 2020.

ŞENSOY Ferhan, *Güle Güle Godot*, İstanbul: Ortaoyuncular Yayınları, 1993.

ŞENSOY Ferhan, *İstanbul’u Satıyorum*, Yayınlanmamış Oyun Metni, 1988.

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

TARHAN Koray, ‘‘Brecht ve Şensoy Tiyatrolarında ‘‘Tarihsel’’ Buluşma’’, 2010, <http://improlog.blogspot.com/2010/11/brecht-ve-sensoy-tiyatrolarinda.html>, (1.02.2023).

TEMEL Taner, ‘‘Epik Tiyatro’da "Siyasal Olan" ve "Gestus" Kavramlarını Hannah Arendt ile Okumak’’, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 0(17), 2011, ss. 76-85.

TURGAY Nesibe Özgöl, & BOZKURT KATIKÇI Kadriye, "EPİK TİYATRODA MÜZİK", *Idil Journal of Art and Language*, 7(52), 2018.

‘‘Türkiye’de Brecht Uygulamaları’’, http://brechtbertolt.blogspot.com/p/turkiyede-brecht-uygulamalar_20.html, (20.12.2022).

YALÇIN Emre, *1960-80 Dönemi Toplumcu Tiyatromuzda Görülen Biçim Sorunsalı: Toplumcu Tiyatro Yazarlarımız Üzerine Eleştirel Bir İnceleme*, (Yüksek lisans makalesi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, 2013.

YILDIZ AKGÖL, Tölai. *Antik yunandan modern sonrasına "Myth" kavramının evrimi*, (Doktora tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2012.

YILDIZ AKGÖL Tölai, ‘‘Bertolt Brecht: Toplumsal Olan Değiştirilip Dönüştürülebilendir’’, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 35(35), 2013, ss. 7-22.

YILDIZ AKGÖL Tölai, *Dramatik Metinleri Mitolojiyle Okumak*, Bursa: Ekin Basım Yayınları, 2018.

YILDIZ Mehmet, *Geleneksel Türk Tiyatrosu Orta Oyunu Tiplerinin Ferhan Şensoy Oyunlarına Yansıması*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum: Erzurum Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.

YÜKSEL Ayşegöl, *Haldun Taner Tiyatrosu*. İstanbul: Habitus Yayınevi, 2013.