

**T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**



**GELENEĞE DAYALI TİYATROYA İKİ ÖRNEK: DARIO FO TİYATROSU
VE NEJAT UYGUR TİYATROSU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Erkay YAVUZ

**Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı
Tiyatro Yönetmenliği Programı**

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Selen KORAD BİRKİYE

Haziran, 2019



**T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**



**GELENEĞE DAYALI TİYATROYA İKİ ÖRNEK: DARIO FO TİYATROSU
VE NEJAT UYGUR TİYATROSU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Erkay YAVUZ
(Y1312.210010)**

**Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı
Tiyatro Yönetmenliği Programı**

Tez Danışmanı: Doç.Dr. Selen KORAD BİRKİYE

Haziran, 2019



T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ



YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Enstitümüz Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı Sahne Sanatları Tezli Yüksek Lisans Programı **Y1312.210005** numaralı öğrencisi Erkey YAVUZ'un "**GELENEĞE DAYALI TİTATROYA İKİ ÖRNEK: DARIO FO TİYATROSU VE NEJAT UYGUR TİYATROSU**" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 29.05.2019 tarih ve 2019/12 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile Tezli Yüksek Lisans tezi 27.06.2019 tarihinde kabul edilmiştir.

	<u>Unvan</u>	<u>Adı Soyadı</u>	<u>Üniversite</u>	<u>İmza</u>
ASIL ÜYELER				
Danışman	Doç. Dr.	Selen Korad BİRKİYE	İstanbul Aydın Üniversitesi	
1. Üye	Prof.	Mehmet BİRKİYE	İstanbul Aydın Üniversitesi	
2. Üye	Doç. Dr	M. Melih KORUKÇU	İstanbul Aydın Üniversitesi	
3. Üye	Doç.	Arif Can GÜNGÖR	İstanbul Aydın Üniversitesi	
4. Üye	Doç.	N. Uğur ÖZÜAYDIN	İstanbul Üniversitesi	
YEDEK ÜYELER				
1. Üye	Prof.	M. Reşat BAŞAR	İstanbul Aydın Üniversitesi	
2. Üye	Dr. Öğr. Üyesi	Yasemin Sevim SALMAN	Dokuz Eylül Üniversitesi	

ONAY

Prof. Dr. Ragıp Kutay KARACA
Enstitü Müdürü



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Halk Tiyatrosu Geleneğine İki Örnek: Dario Fo Tiyatrosu ve Nejat Uygur Tiyatrosu’nun Karşılaştırılması” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadar ki bütün süreçlerde, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. .../.../2019

Erkay YAVUZ





ÖNSÖZ

Yapmış olduğum tez çalışmamın konusunu seçerken isteklerimi göz önünde bulundurup bana yardımcı olarak bu çalışmamın planlanmasında, araştırılmasında, yürütülmesinde ve oluşumunda ilgi ve desteğini esirgemeyen, engin bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım, yönlendirme ve bilgilendirmeleriyle çalışmamı bilimsel temeller ışığında şekillendiren sayın danışman hocam Selen Korad Birkiye'ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Haziran,2019

Erkay YAVUZ



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ÖZET.....	xi
ABSTRACT	xiii
1. GİRİŞ	1
1.1 Halk Kültürü- Kitle Kültürü-Yüksek Kültür.....	4
1.2 Halk Tiyatrosunun Tarihsel Kaynakları.....	7
1.2.1 Halk tiyatrosunun gelişiminde belli başlı temsilciler.....	8
1.3 Halk Tiyatrosu'nun Konu Ve Biçemi	12
1.4 .Halk Tiyatrosunun Modern Dönüşümü.....	16
1.5 17.Yüzyılda, Halk İle Saray Ve Soylular Arasında Ortaya Çıkan Yeni Bir Tacir Sınıfı Ve Onun Tiyatrosu Olarak Burjuva Tiyatrosu	19
2. İTALYAN HALK TİYATROSUNDAN DARIO FO'YA	23
2.1 Commedia Dell 'Arte	23
2.1.1 Commedia dell 'artenin tanımı ve biçemi.....	23
2.1.2 Commedia dell'artenin tarihçesi	27
2.1.3 Commedia dell 'artenin metin yapısı	29
2.1.4 Commedia dell 'artede yönetmen	30
2.1.5 Commedia dell 'artede tipler, kostüm ve aksesuar	31
2.2 .Goldoni.....	45
2.3 Dario Fo Kimdir?	48
2.3.1 Halk tiyatrosu anlayışı	52
2.3.1.1 Fo 'nun oyunculuğu üzerine.....	55
2.3.1.2 Fo'nun yazarlığı üzerine	57
2.3.1.3 “Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü” oyununun halk tiyatrosu üzerinden incelenmesi.....	58
2.3.1.4 “Ödenmeyecek Ödemiyoruz ” oyununun halk tiyatrosu üzerinden incelenmesi.....	65
3. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNDAN NEJAT UYGUR'A	71
3.1 Meddah / (Story Teller):	71
3.1.1 Meddah'ın tanımı ve biçemi	72
3.1.2 Meddah'ın tarihçesi.....	73
3.1.3 .Meddah 'da tipler, kostüm ve aksesuar.....	73
3.1.4 Meddah' da konular	74
3.2 Karagöz	76
3.2.1 Karagöz'ün tanımı ve biçemi.....	76
3.2.2 Karagöz'ün tarihçesi	81
3.2.3 Karagöz'de tipler.....	83
3.2.4 Karagöz'de konular.....	84
3.3 Orta Oyunu	85

3.3.1 Orta oyununun tanımı ve biçemi	85
3.3.2 Orta oyununun tarihçesi	86
3.3.3 Orta Oyununun metin yapısı	87
3.3.4 Orta oyununda yönetmen	91
3.3.5 Orta oyununda tipler, kostüm ve aksesuar	91
3.4 Geleneksel Tiyatrodan Çağdaş Tiyatroya Geçiş	96
3.5 Nejat Uygur Kimdir?	102
3.5.1 Halk tiyatrosu anlayışı.....	104
3.5.1.1 Nejat Uygur’un oyunculuğu üzerine	107
3.5.1.2 Nejat Uygur’un yazarlığı üzerine	107
3.5.1.3 “Cibali Karakolu” tiyatro oyununun halk tiyatrosu üzerinden incelenmesi.....	108
3.5.1.4 “Akide Zadelere” tiyatro oyununun halk tiyatrosu üzerinden incelenmesi.....	115
4. SONUÇ	121
4.1 Fo ve Uygur’un Halk Tiyatrosu Anlayışlarının Karşılaştırılması	123
KAYNAKLAR.....	131
ÖZGEÇMİŞ.....	133

GELENEĞE DAYALI TİYATROYA İKİ ÖRNEK: DARIO FO TİYATROSU VE NEJAT UYGUR TİYATROSU

ÖZET

Geleneğe dayalı olan Doğu ve Batı Halk Tiyatroları Köken olarak ele alındığında , Antik dönemde ortaya çıkan gelenekli tiyatro anlayışı; Kaynağını, içinde bulunduğu coğrafyanın masallarından, efsanelerinden, hikayelerinden, şenliklerinden; ritüel dini merasimlerinden ve hayata dair olan doğum, ölüm,üreme,cinsellik, beslenme ,açlık gibi güdüsel olarak önem arz eden hayatı ihtiyaçların ortaya sunduğu konulardan oluşturmaktadır.

Halk tiyatroları; benzer ve aynı kaynaklardan beslenerek oluşsalarda, İçinde bulundukları toplumsal yapının baskıcı yada demokratik etkisi ile ortaya çıktıkları coğrafyadan aldıkları siyasi, dini, tarihi, felsefik , sosyolojik ve de beşeri etki ile şekil alarak ifade anlamında farklılık oluşturmışlardır.

Gücünü ve sanatçısını içinde bulunduğu halktan alan bu tiyatro türü; yapısal anlam ve özelliği bakımından günümüze kadar evrimini sürdürerek gelmeyi başarmış ve bu anlayışın/türün biçim anlamında uğradığı değişim ile beraber çağdaş tiyatrodaki karşılığı olan; politik tiyatro,halkçı tiyatro, popüler tiyatro, işçi tiyatrosu gibi türlerin temelini,yapısını ve ilham kaynağını oluşturan varlığını sürdürebilmeyi başarmıştır.

Hazırlanan bu çalışma ile günümüz karşılığına örnek olabilecek olan Dario Fo ve Nejat Uygur'un Halk Tiyatrosuna olan bakış açısı ve uygulama biçimi ele alınmış, ayrıca Halk Tiyatrosu'nun çıkış noktasını, nereden doğduğunu ve ortaya çıkan farklı kültürlerle ait halk tiyatrolarına nasıl biçim verdiği konusu incelenmiştir. Oyunların metinleştirilmesi, siyasi olaylar ve sosyolojik yapı ile başlayan değişim süreci ile halk tiyatrosu, dünden bu güne olan yolculuğunda almış olduğu son hali ile karşımıza nasıl çıkmış olduğu araştırılmaktadır. Bu bağlamda , Halk Tiyatrosu geleneğinden gelerek çağdaş tiyatroya yansıyan iki örneği diyebileceğimiz Dario Fo Tiyatrosu ve Nejat Uygur Tiyatrosu'nun karşılaştırılması tezimizin ana konusudur. Bu iki tiyatronun (Dario Fo ve Nejat Uygur) aynı yada benzer kaynaklardan nasıl yararlandıkları , birbirleri ile olan benzerlikleri ve farklı yönleri ile ele alınmıştır.

Anahtar kelime: *Gelenek, Halk, Halk Tiyatrosu, Türk Halk Tiyatrosu, İtalyan Halk Tiyatrosu, Karşılaştırma.*



TWO EXAMPLES TO TRADITIONAL THEATRE: DARIO FO THEATRE AND NEJAT UYGUR THEATRE

ABSTRACT

When we observe Eastern and Western folk theatre's origin which conforms to the tradition, we see that, its source mainly come from the geography that they are based in, their fairy tales, myths, legends, stories, festivals, spiritual rituals, death, birth, reproduction, sexuality, nourishment and starvation.

Public theaters; although they are formed from the same sources, they are different in terms of expression by taking shape with the political, religious, historical, philosophical, sociological and anthropological affects.

Public theater takes its power and artists from the people that they live in. In terms of its structural meaning and feature, it has succeeded to reach until today by continuing its evolution. As a result of this change, it has undergone in terms of different forms, such as; political theater, populist theater, popular theater, labourer theater, such as the basis of the structure, has managed to survive by establishing the structure and inspiration.

This study examines Dario Fo and Nejat Uygur's point of view and usage on the Public theatre.

It includes, the origin of the public theatre, where it was born and how it affected the public theatre of different cultures.

As a result of the changing period that started with the textualization of the plays, political events and sociological structure, Public Theatre took its present form. In this study, the reflection of two different traditional theatres (Turkish Public Theatre and Italian Public Theatre) in contemporary theatre, the similarities and different aspects of the Dario Fo Theatre and Nejat Uygur Theatre are presented as a comparison analysis.

Keywords: *Tradition, Public, Public Theatre, Turkish Public Theatre, Italian Public Theatre, comparison*



1. GİRİŞ

İnsanlık ve uygarlık tarihi nasıl ki sadece batı uygarlık tarihine indirgenemez ve tam tersine coğrafi açıdan doğu ve batı bütün medeniyet tarihini kucaklıyor ise; tiyatro tarihi de sadece batı tiyatrosuna indirgenemez.

Tiyatro tarihinde geriye ve kökenlere inildikçe tiyatronun, halk tiyatrosunun benzer ve aynı kaynaklardan ve geleneklerden geldiğini gözlemliyoruz.

Bir sıralama yapmak gerekirse, tiyatro tarihi de kökenleri olan; animizm, mitoloji, ritüeller, şenlikler, karnavallar ve benzeri tiyatro öncesi mevsimsel kutlamalar açısından tek tanrılı dinler öncesi pagan (çok tanrılı) dönemlere kadar geriye gitmektedir.

Bu bağlamda modern tiyatronun kökenleri nasıl ki Antik Yunan ve Roma Tiyatrosu'na temelleniyor ise; Antik Yunan ve Roma Tiyatrosu'da yukarıda anılan kültür ve sanat tarihinin başlangıcına kadar takip edilebilir.

Tarih içerisinde geriye gittikçe çağların ve coğrafyanın gitgide silikleştiği ve birbiri içinde eriyerek birbirine karıştığını, benzer ya da aynı öz kaynaklara dayandığına tanık oluyoruz.

Dolayısıyla günümüzde halk tiyatrosu dediğimiz yapının kökenleriyle batı tiyatrosunun kökenlerinin aynı ve benzer kaynaklardan geldiğini öngörebiliriz.

Özellikle halk tiyatrosunda yukarıda anılan mevsim törenlerinin nasıl olduğu gibi ya da evrimleşerek yer aldığını günümüzde halk tiyatrosunun ilk elden kaynakları olan köy seyirlik oyunlarında ve köy oyunlarında gözlemlemek olanaklıdır.

Aynı kökler bugün batı tiyatrosu olarak andığımız ve kökenleri Yunan ve Roma Tiyatrosundan alan yazar tiyatrosunda da örtük ve biçim değiştirerek yer aldığını konunun uzmanları tarafından sıklıkla belirtildiğine tanık oluruz.

Halk tiyatrosu, yazarı belli olmayan anonim yada masallardan destanlardan ve mitolojiden yararlanarak sözlü gelenekten beslenirken batı tiyatrosu ise aynı

kaynaklardan yararlanarak, yazarı belli olan belli bir metne dayanan ve profesyonelce yapılan bir tiyatro olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çerçevede bakıldığında bizim Geleneksel Türk Tiyatrosu, köy seyirlik oyunları ve Türk Halk Tiyatrosu olarak tanımladığımız tiyatro ile Batı Tiyatrosu' nun Antik Yunan ve Roma Tiyatro temelleri ile benzer, hatta aynı köklerden ve kaynaklarından yararlandığı ve vücuda geldiği, farklılıkların ise coğrafyaya ve yerelliğe uygun olarak çeşitlilik arz ettiğini söylemek mümkündür.

Geleneğe dayalı olan Doğu ve Batı Halk Tiyatroları benzer ve aynı kaynaklardan beslenerek ortaya çıksalar da çıktıkları coğrafyanın sunduğu siyasi, dini, tarihi ve de beşerî etkisi ile de şekil alarak ifade anlamında farklılık oluşturmuşlardır. Bu farklılık oluşumu Antik Yunan'da demokrasi kavramının etkisiyle de kendi içerisinde cesaret bulmuş ve ilk olarak Plautus ile sahnelenmiştir.

Plautus (İ.Ö 254-184) yazmış olduğu halk tiyatrosu oyunları ile o dönem uygulanan sansüre karşı bir duruş sergilemiş, temsillerinde zengin sınıf ile yoksul sınıfın arasındaki eşitsizliği ortaya çıkartmıştır.

Plautus, adeta Halk Tiyatrosu için yol belirleyici bir üslup ortaya koymuş, sonrasında gelişimini gösteren bu tiyatronun temel söyleminin zeminini hazırlamıştır.

Batıda, halk tiyatrosunda çağlar öncesinde başlayan bu ifade biçimi, tek tanrılı dinlerin olduğu dönemde varlığını göstererek atıfsal, eleştirel, taşlayıcı, alaycı bir duruş takınmıştır. (Nutku,2000)

Bu düstur ile devam eden Halk Tiyatrosu, Hıristiyanlığın ortaya çıkışıyla beraber de varlığını sürdürmüş, sonrasında ise kilise ile anlaşmazlığa düşmüştür.

Kilisenin anlaşılmaz, bağnaz duruşu Halk Tiyatrosu ekipleri için adeta bir malzeme kaynağı olmuş, bu bağlamda eleştirilerini hep halkın safında sürdürerek uyarıcı tavırlarını ortaya koymuşlardır. Aristokrasinin halk üzerindeki varlığını en ağır biçimde hissettirdiği dönemlerde halk tiyatrosu hep itirazcı ve taşıyan üslubu ile devreye girmeyi başarmıştır.

Ortaya çıkan bu protestocu duruş ile sınıfsal ve de politik anlamda görüş elde edilmesi ile Halk Tiyatrosu, tür olarak diğer tiyatro anlayışından (tragedya-komedy) ayrılarak kendi kitlesini oluşturmayı başarmıştır.

Aynı tavır, anlatı geleneği ile hokkabazda ve sonrasında 16. yüzyılın ortalarında karşımıza çıkan Commedia Dell Arte ile bir devam niteliği oluşturmuştur.

Doğu geleneğine bakacak olursak, Batıda gördüğümüz sınıfsal halkçı duruşun aksine, dinleti/vaaz kültürünün etkisinde, daha itaatkâr bir toplumla karşılaşmaktayız.

Geçmişinden gelen değerlere olan bağlılıkla beraber ortaya çıkan bu anlayış, kendine özgü bilgi, kültür, inanç ve töre anlayışı ile şekil almıştır. Seyirlik köy oyunları haricinde ele aldığımız meslekten gelme sanatçılar tarafından icra edilen Kopuz/Meddah, Karagöz, Orta oyunu gibi gelenekli oyunların çağlar boyunca görülen ortak özelliğinin, şehir kültürü ile gelişimini yakalayarak sarayda da kabul görmesidir.

Bu nedenle Batıdaki sınıfçı, politik halk tiyatrosu anlayışına, Doğu geleneğine dayalı olan halk tiyatrosu içerisinde pek rastlamamaktayız.

Bir dönem karagöz oyunlarında görülen taşlamalar, politik hicivler olmuşsa da, Payitaht'ın baskısı ile bu dil değişmek zorunda kalmıştır. (And, 1985)

Demokrasi kültürü ve muhafazakâr anlayış bu iki gelenek tiyatrosunun politik duruşunu söylem noktasında çeşitleyici ve sınırlayıcı bir kavram olarak yönlendirmiştir.

İnsanlık, uygarlık ve sanat tarihini, geçmiş deneyim ve birikimleri doğrultusunda kucaklar, bu anlamda Modernizm ise yenilik demektir. Yeni her zaman eskiyi yadsır ve yeni alternatifler sunar.

Ancak gelenek ve modernizm konusu sanatta ve tiyatrodaki farklı yönelimler gösterebilir. Yani bir gelenek tiyatrosu ya da gelenek çağdaş sentezi ya da karışımı bir tiyatro: bazen modernizmin güzel bir örneği olabilirken, bazı modern diye yapılan sanat ya da tiyatro ya da oyun gerici, ırkçı, nefret söylemli, propaganda güdümünde olarak hiç de moderniteye uygun olmayabilir.

Modernite, insanlığın ve uygarlığın ve sanatın geldiği en üst nokta, insan temelli, insanın yararına anlam ve değerlerin insan onuruna yakışan bir yaşam

lksnn betimlendiği bir kavram olması istenir. Ama aynı zamanda modernite; kapitalizm, tüketim, popülizm, hız ve teknoloji sanayileşme modern hayat demektir ki bunlar da en temelde insanın insanca bir yaşam konforu içinde yaşammasının garantisi değildir.

Dolayısı ile en temelde yapay ve dikey ilerleyen modernizm, mutluluk huzur ve nitelikli eşit yaşam konusunda yatay çizgide/düzlemde insan doğası ve beklentileri ile uzlaşır gözüktüğü halde aslında çelişir ve çatışır. Bunların sanatta ve tiyatrodaki yansımaları post modernizm, post- postmodernizm denilen sanat akımları olduğu söylenebilir.

Bu sanat akımının tiyatrodaki karşılığı belki de nitelik değil nicelik anlamında tiyatroların çoğalması, modernizmin medyadaki gibi sanatta da seyircinin asla yetişemeyeceği çoklukta bilgi eser ve yapıtın ortaya adeta bir bombardıman gibi sistemce sunulmasıdır ki bu da son çözümlemede modernizmin halka seçeneklerden çok aslında sistemin ve kapitalizmin elinde bir zorunlu seçenekler seeneksizliği sunmasına yol açar.

1.1 Halk Kültürü- Kitle Kültürü-Yüksek Kültür.

Halk kültürü; Halk, sosyal açıdan bakıldığında, sınırları ve kapsamı sürekli güncellenen, değişen bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle halk, herhangi bir coğrafi bölge de yaşıyan insanlara topluca verilen bir isimdir.

Sosyal ve toplumsal açıdan bakıldığında Halk , sınırları ve kapsamı sürekli güncellenen, değişen bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Halk kültürü, çağımızda şehirleşmemiş, sanayileşmemiş, eğitim almamış kesimin sanatı olarak da karşımıza çıkar. Bireysel ve anonim olarak sunulan bu kültürde ortaya çıkan ürün tüketiciye yöneliktir.

Halk tiyatrosunun en temelde, amatör ve profesyonel bağlamda iki türde İcra edildiğini görmekteyiz.

Birinci olarak daha çok kırsal bölgelerde, tarım ve hayvancılıkla uğraşan köylü halkın amatör bir heyecanla yapmış olduğu ve köy tiyatrosu yada köy seyirlik oyunları olarak anılan, kökenleri binlerce yıl önceki mevsim geçiş törenlerinin bir yansıması olarak, köy meydanlarında açık havada ve oracıkta hemen

bulunabilen, türlü aksesuarlar ve kendilerinin yaptığı kostümlerle gerçekleştirdikleri oyunlar ve gösterilerdir.

Halk kültürü, içinde bulunduğu ve ortaya çıktığı toplumun özelliklerini taşır. Halkın değer yargılarını yansıtır. Birlikte oluşturulan ve halkça izlenen, yine o halka ait olan toplumsal bir eylemdir. Halk, kendi kendine ürettiği bu kültür üzerinden maddi bir karşılık beklemez.

İkinci olarak da profesyonel anlamda, bir yazarı olan ve profesyonel ekiplerce sahnelenen, bilet yada para karşılığında oynanan kentlerde çarşı ve pazarda, konak ve saraylarda genellikle sponsor olan bir yerel yönetici yada zengince yada devletçe desteklenerek, onların himayesinde halka oynanan, konusu köy tiyatrolarındaki temel izlekler olan mevsim törenlerinin çok daha ince bir işçilikle işlenerek halka sunulan sanat değeri daha yüksek olan oyunlardır.

And'a göre gelenek tiyatrosunu, ritüelli köy tiyatrosu geleneğinden ayıran en önemli koşul; Orta oyunu, Meddah, Commedia Dell' Arte, Karagöz, Soytarılık gibi türlerin profesyonel anlamda mesleklerini icra etmeleridir. (And, 1985)

Aziz Çalışlar da "Tiyatro Ansiklopedisi" isimli kitabında, Halk için, profesyonellerin profesyonelce hazırladığı oyunlar olarak, iki farklı yapısal özellik içeren halk tiyatrosundan söz eder: Seyirlik halk oyunlarından ve bu oyunlardan farklı olarak, büyük kentlerde meslekten yetişmiş ve yazılı bir edebi metne dayalı tiyatro yapan profesyonel oyuncuların bulunduğunu ifade etmektedir... (Çalışlar, 1995)

Kitle kültürü; 17 yy dan sonraki dönemlerde sermayenin çoğalması ve büyük toprak sahipleri olan aristokratların elinden, yeni ortaya çıkan tüccar sınıfına ve burjuvaziye geçmesi ile eskiden kırsal da var olan nüfus yoğunluğunun sanayileşmeyle şehirlere göç edilmesiyle ,kentlerin nüfusunun taşraya oranla artmaya başladığını gözlemliyoruz. Özellikle 1789 Halk ayaklanmasından (Fransız İhtilali) sonra, büyük kentlerde biriken halk, eski eğlence anlayışından uzaklaşarak kent kültürünün eğlence anlayışının seyirini değiştirmiştir.

Orta sınıfın ekonomik gücü elinde tutması sonucu, arz talep durumu ile değişime uğrayan eğlence anlayışı, ahlaki değerleri yansıtan bir anlayışın ortaya çıktığını görüyoruz.

Bunun neticesinde ise sanat alınıp satılan, bir meta/madde haline getirilerek, ucuzlaştırılarak, yüksek sanattan farklı olarak, büyük kitlelere seslenen, popülist ve her iki anlamda da daha ucuz bir sanat ortaya çıkmıştır.

Biçim olarak ele alındığında, kitle kültürünün karmaşık bir yapıya sahip olduğu söylenebilmektedir. Profesyonel üreticileri ve sunucuları olan bu kültür, direk olarak tüketiciyi hedef alan bir anlayıştır. Ortaya çıkış kaynağı ve eser sahibi bilinen, eserin tüketime hazır durumda olması, patentli ve ya sahibi olduğunda yasallık kazanan, yeniden biçimlendirilmiş, çoğaltılmış olarak gösterime sunulan bir yapıya sahiptir. Yansıtmış olduğu kültürel değerleri, yeni formüller uygulayarak seyirciye aktarır.

Yüksek Sanatı ele aldığımızda ise, Kültürel ve sanatsal anlamda mevcut olan toplum üzerindeki sınıfsal ayrım; en temelde üretici sınıf ile üretileni pazarlayan, satan, ithal ve ihraç eden burjuva sınıfı, devleti yöneten brokratlar ve memurlar sınıfı ile askerler, din adamları ve saraya bağlı aristokrat sınıfı gibi çeşitli sınıflara ve bunların farklı sanat-kültür anlayışlarını belirlediğine tanık oluyoruz.

Yüksek sınıf ve yüksek sanat ve kültürün, doğrudan doğruya üretimden gelen artı değer biriktiği, hazineninde yer aldığı saray ve saray çevresinde , aristokrat ölçü ve beğenilerinin somutlandığı aristokrat moda , kültür ve sanat anlayışında ortaya çıktığını görüyoruz.

Aristo da , ortaya çıkan bu farklı sınıfsal yapının sonucunda seyirci farklılığına dikkat çekmiş ve yurttaşlar ve kölelerin izlediği sanatsal aktivitelerin farklı olması gerektiğini öngörmüştür.

Bunun nedeni olarak ise bahsi geçen bu iki farklı sınıfın aldığı hazzın birbirinden ayrıştığını söylemiştir.

Aristo, bilgili, eğitilmiş olan asiller ve yurttaşların eğitilmiş olmalarından dolayı, aldıkları haz niteliği, alt işlerde çalışan işçilerin, kölelerin haz niteliği ile eş tutulamayacağından; aynı gösterilerde seyirci olarak bir arada olmamaları gerektiğini savunmuştur.

Haz alabilme durumu, bilgi edinmeyle gelen yüksek sanat, okumuş ve aydın bir sınıfın sanatı olarak karşımıza çıkar. Aristokrat bir yapıya sahip olan bu yapı için aydın demek mümkündür.

Yüksek sanat egemen olan burjuvanın sanatı değildir. Bu nedenle ekonomik gücün üretimi olmamış, aksine her zaman kültürel egemenliğin bir neticesi olarak ortaya çıkmıştır.

Bu anlamda yüksek ve elit olduğu iddiasındaki aristokrat kültür ve anlayışı, popülist tiyatro ile yetinmemiş ve hayranı olduğu Antik Yunan ve Roma Tiyatrosu ve sanatının kendi çağlarındaki sanat ve kültürle ve müzikle birleştirilerek opera sanatının doğuşuna neden olmuştur.

1.2 Halk Tiyatrosunun Tarihsel Kaynakları

Halk kelimesinin kökeninin Batı Edebiyatı'nda Latince'de ki populus, volk ve vulgus kelimelerinden geldiği öngörülmektedir. Türkçe'de ise halk kelimesine köken olarak, ilk defa, M.Ö. 8. Yüzyılda Orhun Yazıtları'nda "Kara Budun" kelimesi ile karşımıza çıkmaktadır.

Halk tiyatrosu kaynak olarak incelendiğinde, ortaya çıkışının tiyatronun öz kaynaklarına kadar geriye takip edilebilmektedir.

Aristo'nun Poetika'sına göre, Halk Tiyatrosu'nun ortaya çıkışı; komedya ve tragedyanın doğuşundan çok daha önce başlamıştır. Aristoteles Halk Tiyatrosu'nu ayrı bir tür olarak nitelendirmiştir. (Nutku, 2000)

Özdemir Nutku, Halk Tiyatrosu'nun başlangıcının İ.Ö. 7.Yüzyılda Yunanistan'da Dor kavimlerinin gerçekleştirdiği dramatik etkinliklerin devamı olarak, İ.Ö. 5. Yüzyılda İtalya'nın Sicilya şehrinde Epicharmus'un yazdığı komedi oyunları ile başladığını belirtmiştir.

Bu alanda yazmış olduğu oyunlarla Plautus (İ.Ö 254-184), konularını ve tekniğini eski Yunan Tiyatrosu'ndan almış, yazmış olduğu oyunları ile seçkinlere değil, günlük Latince ile yığınlara seslenen bir halk yazarı olarak karşımıza çıkmıştır.

Plautus, Rönesans Tiyatrosu'nda birçok yazara oyunları ile örnek olmuş ve Roma Halkı tarafından çok tutulan bir yazar olmuştur. Çünkü o, halkı çok yakından tanıdığı için, Halkın beğenisine seslenebilmeyi başarmıştır.

Plautus'un oyunlarını yazarken referans aldığı ana kaynak “Yeni Komedya”¹ dir. Bu kişileri, konuları ve konuşmaları Roma' nın yaşamına uydurmuş, Roma'da o sırada sansür olduğu için siyasal konularla uğraşmaktan kaçınmıştır. Ancak oyunlarına, zengin yönetici sınıfla, yoksul emekçi sınıf arasındaki uçurumun nasıl gittikçe açıldığı yansır. Onun yarattığı hemen hemen bütün tipler, iyi bir gözlemin, hayatta karşılığı olan gerçek tiplerin sahneye yansımaları sonucu ortaya çıkmıştır. (Nutku, 2000)

Plautus'un Halk Tiyatrosu anlayışına göre, güldürmek ve bu yolla insan kusurlarını sergilemek, dolaylı yoldan katharsis denen tutkuların arındırılmasını gerçekleştirmektir. Kalıplaşmış palavracı, dalkavuk, cimri, hileci, ikiyüzlü tiplerinin yanı sıra, oyunlarında yalnız Roma'ya özgü yerli kişiliklere de yer vermiştir.

1.2.1 Halk tiyatrosunun gelişiminde belli başlı temsilciler

Halk Tiyatrosu'nun İtalya'daki gelişimi sırasıyla; “Phlyakes Oyunları”, “Atellan Farsı” , “Roma Mimusu” , “Ortaçağ'ın Gezginci Soyтары Oyunları “, “Commedia Dell'Arte”, “Opera Komik”, “Melodram” ve “Vodvil Oynayan Gezginci Tiyatro Toplulukları”na kadar uzanmıştır.

Gelişim aşamasında yer alan bu başlıkları şöyle bölümlemek mümkündür:

- Phylakes Oyunları: Antik Yunan Tiyatrosu'nda ki kaba ve açık saçık halk güldürüleridir.
- Atellan Farsı: Bu güldürü türünün Attika'nın satir oyunlarını hatırlatır bir biçimi vardır. Bunlar kısa oyunlardır. Çünkü Dramatik Yarışmalarda, oyunların sonunda eksodium (çıkış yada bitiş) olarak oynanmışlardır. Bu oyunda tipler grotesktir. Pappus (İhtiyar), Cicirrus (Asker), Bucco ile Maccus (maskaralar), Dosennus (bilgiç), Manduccus (Gevişgetiren) v.b.
- Roma Mimusu: Bu tür güldürü ile birlikte, sonraki çağlarda sık sık rastlayacağımız ; “Aldatılan Koca” , “Zayıf Karakterli Kadın” ve “Kadını

¹ Yeni komedya : İ.Ö. 330 dan sonra ortaya çıkmıştır.eski komedyada kullanılan maske kullanımı ile çok nadir olarak karşılaşılan ,mitolojik ve karikatür tiplerin olmadığı,siyasi eleştiriden ziyade daha kişisel meseleleri konu alan komedya türüdür.

Baştan Çıkaran Genç” üçlüsü ortaya çıkmıştır. Bu güldürüde, Atellan Güldürüsü’nün çok etkisi vardır. Seyircileri güldürmek için açık saçık cinaslı, imalı sözcükler kullanmak Halk Tiyatrosu türlerinin üslubu olmuştur.

- - Ortaçağ Gezginci Soyтары Oyuncuları: Roma’nın çöküşünden sonra tiyatro giderleri devletçe karşılanmayınca Mim Oyuncuları dağılmış, küçük göçebe topluluklar halinde, seyirci buldukları yerlerde temsiller vermişlerdir. Bunlara Avrupa’da sıkça rastlanmaktadır.

Bu Sanatkârların büyük çoğunlukla; masalcılar, dalkavuklar, paredebazlar, hokkabazlar, ip cambazları, hünerli hayvan gösterimcileri olduğu bilinmektedir. Bu bilgilerin arasında, bu gurupların bugün anladığımız anlamda dramatik oyunlar oynadıklarına dair kesin bilgi yoktur.

Kilise en başından beri bu gurupları kabul etmemiş, adlarını kötüye çıkarmış ve toplumdaki dışlanması için uğraş vermiştir. Yine de IX. yüzyılda, Mim, Histriones [Oyuncular] ve İoculatores (Oyunbazlar) - ki bunların hepsi din dışı gösterimlere dair terimlerdir- kendilerine karşı verilen fermanlara rağmen, özellikle Halk Tiyatrosu ile etkin olmuş ve çoğalmışlardır. (Brocket, 2000)

Prof.Dr. Metin And, Ortaçağ Döneminde Avrupa Halk Tiyatrosu’nun uygulanışı ve karşılaşmış olduğu sorunları, “Geleneksel Türk Tiyatrosu” kitabında, aşağıdaki biçimde belirtmiştir.

“ Antik Dönemde; Halk tiyatrosunun temsilcileri olan Mimus Oyuncuları; köyleri, kasabaları, kentleri dolaşıp, çoğu zaman kalacak bir yer yada oyun oynayacak bir sahne bulamamasına rağmen, açık alanlarda, boğaz tokluğuna soytarılık, dansçılık, şarkıcı-oyunculuk, kuklacılık, hikâye anlatıcılığı, hokkabazlık, gibi hünerlerini sergilemişlerdir.

Halk Tiyatrosu’nun temsilcileri olan Mimus oyuncular ile başa çıkamayacağını anlayan Kilise, en sonunda onlarla anlaşmayı denemiş ve tiyatro ekiplerine kendi çıkarlarına uyan oyunlar oynatarak Orta Çağ Tiyatrosu’nda Dinsel Oyunlar Dönemini başlatarak, tiyatroyu Halkın eski pagan döneminin açık saçık eğlence kültürünün yerine kendi dinsel dogmalarının propagandasının yapıldığı bir arenaya çevirmiştir. (And, 1985)

Dario Fo’ ya giden Halk Tiyatrosu yolunda anlatı geleneğinin doğuşundan bahsedecek olursak, Tiyatronun Anlatı geleneği, Ortaçağda soytarı geleneği ile

gelişen ve Dramatik Tiyatro'nun oluşmasına katkısı olan, Halk Tiyatrosu kökenli bir ifade biçimidir. Batı'da tek kişilik gezginci soytarı oyuncularında ve Ortadoğu'da ise Meddah'ta bu hikâye anlatı geleneğini gözlemlemekteyiz.

Anlatı kültürü, Doğu'da Meddahlık geleneğinde olduğu gibi Batı'da da soytarılık geleneğinde karşımıza çıkmaktadır.

Soytarılık, Meddahlık'ta olduğu gibi, malzemesini aynı coğrafi koşullar içerisindeki halktan alır. O halkın kültürünü, dilini ve yaşam tarzını konu alarak eğlence ve öğreti temalı anlatılan hikâyelerden oluşan bu tür; bir halk tiyatrosu geleneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

- Commedia Dell' Arte: 16.yüzyılda Güney İtalya' da karnavallarda ve Pazar yerlerinde ortaya çıkmış, oyuncuların maske kullanarak belirli tipleri doğaçlama ve tuluat yöntemi ile canlandırarak oynanan bir Halk Tiyatrosu örneğidir. Temeli Atellan Farsına, Roma Mimus'una, Ortaçağ Oyuncularına ve soytarılara kadar uzanmaktadır. (Çalışlar, 1995)
- Opera komik: Müzik ve şanın dışında konuşmalı bölümlerin de yer aldığı tiyatro gösterisidir. İtalya'da, izleyiciyi gerginlikten kurtarmak için opera seria perdeleri arasına, Commedia Dell'Arte den esinlenilerek oluşturulmuş güldürülü intermezzo adı verilen ara oyunlar yerleştirilmiştir. Bu opera seria intermezzolarını bağımsız bir gösteri biçiminde toplamaya girişildiğinde de, yeni bir gösteri türü olarak Opera Komik doğmuştur. Opera buffa, Pergolesi (1710-1736, La ServaPadrona [Hanım Olan Hizmetçi]). Galuppi, Cimarosa (1749-1801, Gizli Evlilik). Paisieio (1740-1816) gibi müzikçilerle XVIII. Yüzyılda'da, Rossini'yle de XIX.yüzyıl'da gelişme göstermiştir. (kaynak:internethttp://www.ansiklopedi.biz/sanat/opera-komik-nedir)
- Melodram: Karakterlerin iyi yada kötü olarak kalıplaştırıldığı, bu iki kalıbın sonucu belli olan bir mücadelesi içerisinde karşılaşılan tesadüflerin, ilişkiler arasında oluşmuş karışıklığın, hüznü ve mutlu durumların kalıplaşmış olarak işlendiği bir türdür, (Özön, 1981)
- Vodvil: Vodvil oynayan gezginci topluluklar, Avrupa'da Comedia Dell Arte'nin etkisiyle ortaya çıkan halk tiyatrolarının gelişmesiyle, Dünya edebiyatına ışık olmuş önemli yazarlar ortaya çıkarmıştır. Shakespeare, Moliere, Lope De Vega bu yazarlara örnek gösterilebilir. Özellikle Moliere

ve Lope De Vega gibi vodvil oyunu yazarları, İngiltere, İspanya, Avusturya gibi Avrupa'nın bir çok ülkesinde yıllarca turneler yapmışlardır. (Çiğdem, 2005)

Halk Tiyatrosu'nun ahlak anlayışı, ahlaksız olmayı ya da ahlaklı olmayı savunmadığı gibi, dini inanışların yada dinsizlik anlayışının da karşısında değildir. Hristiyanlığın doğuşu esnasında Roma Mimus'u bu duruma örnek gösterilebilir.

Roma Tiyatrosu'nun bir kolu olan Roma Mimus'u, Hristiyanlıktan önce çok tanrılı yapıyı (paganizm) ve bu yapıya inananları (pagan) temsillerinde burlesk bir ruhla ele almıştır.

Kaba ve abartılı komedi anlayışı ile olayları ve kişileri karikatürize eden burlesk ruh aynı eleştirel dili, doğuşuyla beraber Hristiyanlık içinde kullanmış, bununla beraber Halk tiyatrosu; aynı dönemde Hristiyanlığı ezen, hor gören erk yapıyı da alaya almayı ihmal etmemiştir.

Netice itibarıyla Halk Tiyatrosu, esas olarak mevcut durumun ve kurumsal yapının karşısında yer alır denilebilir. Halk Tiyatrosu anlayışının bu muhalif tavrı sadece sosyal normlara ya da kurumsal yapıya karşı değil; aynı zamanda, politik anlayışa/yapıya ve bu anlayışın mimarı olan yetkili kişilere de olmuştur.

Halk tiyatrosu, ortaya çıkışından bu yana gerek siyasi, gerek dini yapı olarak gücü elinde tutanları ve bu güçle uygulanan sistem hatalarını, haksızlıkları, din ve ahlak felsefesi adı altında işlenilen ahlaksızlıkları, yani kısaca paradoksal olanı gülmece unsuru haline getirmiştir.

Türkiye'de olduğu gibi Osmanlı Saray Tiyatrosu'da bu gelenekten kısmen de olsa beslenmiştir. Ortaçağ Soytarılarında gördüğümüz hikaye anlatıcılığının bir karşılığı olan meddahlar, hokkabazlar ve yine Commedia Dell Arte'nin karşılığı olan Orta Oyunu, karagöz gölge oyunu, köçek, kukla gibi aktiviteler saraydaki yerini almıştır.

Saray ve çevresi, seyirlik oyunlarla iki yönlü ilişki kurmuştur. Öncelikle, sarayda sanatçılar görev almıştır. Birçok sanat dalının eğitimi konusunda da çalışmalar yapılmıştır. Nedimler, müzahibler, meddahlar, hokkabazlar, hayalciler ve oyuncular bulunmuş, Ayrıca saraylılara, saray cariyelerine müzik, dans, kukla gibi sanatlar öğretilmiştir.

İkinci olarak da, şehzadelerin sünnet-doğum ve düğünleri ile yabancı bir konuğun gelişi vesilesiyle uzun süren şenlikler, ortaoyunu, karagöz, hokkabaz ve meddah gösterileri verilmiştir. (And, 1985)

Özellikle Orta Oyunu buna en güzel örnektir. Orta Oyunu İstanbul da gelişmiş ve İstanbul dışındaki kentlerde pek görülmemiş bir Halk Tiyatrosu türüdür. Batıda buna en yakın olan Halk Tiyatrosu türü Commedia Dell' Arte' dir.

1.3 Halk Tiyatrosu'nun Konu Ve Biçemi

Halk tiyatrosu doğası gereği, yaslandığı toplumun popülist eğlence ve kültür hayatının bir yansımasıdır. Bu nedenle yüksek kültürün seçkinci ve elit beğenilerinin bir yansıması olan Antik Yunan ve Roma sanat ve kültürünün aksine kendi gündemindeki sosyal politik ve ekonomik çatışmaların bir yansıması olarak kendi sınıfının çıkarları ile hakim sınıfların arasındaki çıkar kavgalarının kültür ve sanattaki karşılığı olarak daha çok komedi hiciv taşlama, anlatı ve eğlence kültürünü başat kabul etmiş, halkın çıkarlarına hizmet edecek şekilde, hakim sınıflara karşı kendi tiyatro anlayışını doğurmuş ve gerçekleştirmiştir.

Bu anlamda Halk Tiyatrosu, kökenlerini köy tiyatrosundan alan konuları kendi döneminin konuları ile birleştirerek her döneme ve çağa göre bu kadim konuları tekrar tekrar işlemiş ve güncelleştirmiştir. Bu bağlamda halk tiyatrosunun sanayileşmeyle başlayan süreçten itibaren, günümüze kadar toplumsallığını çoğaltarak politik tiyatroyu doğurduğunu gözlemlemekteyiz.

Halk Tiyatrosunun yapısal özelliklerinden bahsedecek olursak; öncelikle seyirciyi, yaşama pozitif bir bakış açısıyla bakmaya yöneltir. Güldürü ile ele aldığı sisteme dair olan sorunların halledilmesi gereksinimini, gerekli bir süreç olarak hedeflememektedir.

Yaşama dair olumlu, olumsuz, yanlış, doğru yada iyi kötü olanı görür fakat bu durumlar Halk Tiyatrosu için yararlanabilecek bir konu malzemesinden öte değildir. Bu normların toplumda oluşturduğu zıtlıklar, gülmece malzemesi yaratarak bir taşlama oluşturur. Halk Tiyatrosu'nun bu tavrı aynı zamanda eleştirel yapısını tanımlar.

Halk Tiyatrosu'nun amacını birçok biçimde değerlendirebilmekteyiz. Halk tiyatrosu, Halkın durumunun yansıtılması yada bu durumu değiştirmekten başka, halkın içinde bulunduğu problemlili yapının güldürü dili ile katlanılabilir olmasını sağlar.

Halk Tiyatrosu'nun bir başka tartışma konusu da uygulanış biçimidir. Halk tiyatrosunun biçimi Açık biçim olarak da ele alınabilir. Başka bir anlayış üzerinden değerlendirildiğinde bu yöntem, ‘oyunsallığı’ vurgulamaktadır. Değişime açık bir özeliğe sahip olan Halk Tiyatrosu'nun bu yetisi esnek yapıli özelliğinin bir karşılığıdır.

Halk tiyatrosu biçimini Farklı bir görüş/tartışma noktasında ele aldığımızda da seyircinin üretme ya da seyretme evresinde oyuna dahil oluşu kavramına gelmektedir.

Bu karmaşık yapı, çeşitli terimlerin ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. “Halka Dönük Tiyatro” , “Halk İçin Tiyatro”, “Halkın Tiyatrosu” , “Halkçı Tiyatro” , “Kamu Tiyatrosu”, “ Halk Tiyatrosu”,“ Popüler Tiyatro” bu terimlerden birkaçı olarak örnek gösterilebilir.

Bir de bu türlerden farklı olarak benimsenen ve tiyatronun değiştirmek ve dönüştürmek gibi bir yükümlülüğü olduğunu iddia eden “Sol ve Politik Tiyatro” genel hatlarıyla kabul gören ancak kendisini topluma karşı lanse eden ya da kendini böyle tanımlayan “Halkçı” Tiyatrolar da vardır. “Sınıf Tiyatrosu”.Devrimci Tiyatro, İşçi Tiyatrosu, Toplumcu Tiyatro, Politik Tiyatro vb.

Halk sözcüğü Rusya’da 1917 yılındaki Ekim devrimi ve Avrupa’daki büyük imparatorlukların çökmesi ve parçalanması ile yeniden tanımlanmış; halk sözcüğü Marksist ideolojinin önderleri tarafından kafa ve kol emeği ya da tüccar, aristokrat (soylu), asker, din adamı, esnaf, işçi, işveren (sermaye koyan), memur gibi sınıflara bölünmüştür.

Bu yeniçağda, Sol Dünya Görüşüne inanan yeni yeni Halk Tiyatroları türleri ve biçimleri ortaya çıkmıştır. ‘İşçi (emekçi/proletarya)Tiyatrosu’ , “Devrimci Tiyatro”,Sınıf Tiyatrosu”, “Politik Tiyatro”...vb.” (Balay,1995)

Günümüzde aşınmış ve tükenmiş tiyatro, yeniden dirilmek için kendine yeni kan ararken, gene Halk ve Köylü Tiyatrosu geleneklerinin kaynağından medet

ummaktadır. Bunun nedeni, bu alandaki yaygın bir inanca göre, Modern ve Çağdaş Tiyatroya kadar hemen hemen bütün tiyatro dönemlerinde ve yeni tiyatro türlerinin ortaya çıkmasında, başrolde hep Halk Tiyatrosu öz kaynağının rol oynamasıdır.

Antik Yunan ve Roma Tiyatrosu'ndan Ortaçağ ve Rönesans Tiyatrolarına, yazarlarına ve piyeslerine, hatta Deneysel ve Avangart (Öncü) Tiyatro Akımlarından Absürt Tiyatroya, Bulvar Tiyatrolarından Sokak Tiyatrolarına kadar olan tiyatro tarihinin tohumları hep bu Halk ve Köylü Tiyatrosu Geleneği tarlasında yetişmiştir.

Bu tarla, temel yapı taşlarını yaz ve kış karşıtlığı ve çatışmasından alır. Kış yılbaşısına denk gelen kaybolan ya da yeraltına kaçırılan bir Pagan Tanrının yada Tanrıçanın arkasından yakılan ağıtlar, yas ve kurban tören ve ayinleri evirilerek, günümüzde Dram adını alacaktır. Antik Dönemde Tragedia, Ortaçağda Dinsel İbret ve Mucize Oyunları, Rönesans'ta ise adı Trajedi olacaktır.

Ekim Dönemi Ritüelleri ve ağıtlarına karşılık, hasat ve bahar dönemi, eğlence, şenlik, festival, karnaval vb. bolluk bereket ve çoğalma ritüellerden evrimleşmiş olan komedya bizi karşılayacaktır.

İşte bu tragedyanın da, komedyanın da özü olan bu mevsim dönüşümü alegorileri ve ritüelleri; ya hemen hiç değişmemiş, yada her çağda ve dönemde kılık değiştirerek, az yada çok değişmiştir. Ama yine de özündeki doğanın değişim- dönüşüm ve yenilenme işlevlerini her zaman saklı tutarak günümüzde bile varlığını sürdürebilmiştir.

Rus Hikayeci ve Romancılarının Gogol'un "Palto'sundan çıkması gibi" , denilebilir ki tiyatro tarihi de; ritüel-tören-ayinlerin kadim çağlarının örtük yada açık bir uzantısı ve hala yaşayan arkaik bir tarlası olarak Halk ve Köylü Tiyatroları geleneğinden çıkmadır.

Özellikle Karagöz ve Orta Oyunu'nun temel karakterlerinin güldürü olması, onu diğer halk güldürüleriyle de bir kavşakta buluşturmaktadır. Aristophanes' in eski komedyalarından, Athellan Farslarından mimuslara, Commedia Dell' Arte' den İtalyan Halk Komedyası'na uzanan çizgide güldürü hep başat özellik olmuştur.

Gülünç olan konusunda genelde kuramcıların birleştikleri nokta; güldürünün özünü oluşturan karşıtlıktan, uyumsuzluktan, çelişkiden, katılıktan, mekaniklikten, zaaf ve kusurlardan kaynaklanan gülücün küçük düşürücü, dışlayıcı ve yok edici olmadığına ilişkindir. (Şener, 1979)

Buradaki gülme daha çok, insanı bastırılmış duygularından kurtararak boşalmasına, rahatlamasına ve insan ya da, insanın yarattığı değerlere ilişkin kusurları, zaafı gösterip cezalandırarak düzeltme ve iyileştirmeye hizmet eder.

Gülme eylemi ise ; ‘’bilinçaltındaki baskıların kaldırılmasını sağlar. Demek ki kişi, neyin baskısını duyuyorsa ona gülmektedir. Özgür olmanın bir ifadesi olan gülme eyleminin toplumsal yada siyasi baskıya uğrayarak kısıtlanma durumuna karşı oluşan bir baş kaldırışı, hatta bir intikam alma hissini getirir. Mizah ise gülmeyi ateşleyip, baskıların oranı ile ilintilidir.

Freud’da gülme eylemini baskı altında tutulan enerjiyle ilişkilendirir ve ‘’gülme eylemi bilinçaltında yasaklanmış, baskı altında tutulmuş enerjinin statik durumdan kurtarılması ve bilince götürülmesidir. Mizah kişiyi sarsacak, uyandıracak saldırgan bir eğilimden ya da istekten doğar. (Nutku, 2000)

Popüler Halk Tiyatrosu’nun yaşadığı ve geliştiği ortam ve dönemde, toplumda, baskı altında tutulan iki türlü olgudan söz edilebilir. Bunlardan biri ahlaki baskıysa diğeri de siyasi baskıdır.

Toplumun her alanında görülen bu iki tür baskı, geleneksel türlerde de güldürüyü ve dahası açık saçıklık ve küçümseyici eleştiriyi anlatım tarzı olarak kullanan fars ve yergi(taşlama) boyutunda güldürüyü getirmiştir.

Açık saçıklık, sınıksız kapalı olan bir toplumda, çeşitli baskılarla sindirilmiş bir halkın kaçamak araması ve nefes almasını sağlamıştır. Ve yine açık saçıklık aslında ahlakla ilgili bir sorunun aracı ve açıklaması olmuştur.

Sultan Abdülaziz Dönemi’nde bu türün yasaklanmasının nedeni, yine Türk Gölge Oyunu’nun bu iki özelliğinden kaynaklanmış olmasıdır. ‘’Siyasal eleştiri ve açık seçiklik ‘’ güldürünün fars ve yergi boyutuna ulaşması bütün halk güldürülerinde görülen ortak özelliktir.

Bununda nedeni: hangi toplumda olursa olsun var olan ya da kurulu olan mantıksal yapıya gülmeceyle başkaldırarak, insanın içgüdüsel olarak kendini özgürleştirecek enerjiyi açığa çıkartma isteği biçiminde değerlendirilebilmesidir.

Böylece halk güldürüleri kurulu düzenin ya da onun mantığının ortaya çıkarttığı olguların, durumların ve bunu içinde taşıyan insanların kusurları zaafı, yanlışlarıyla, çeşitli güldürme biçimlerini kullanarak alay etmeyi ve bu yolla intikam duygusunu da içermektedir.

Üreme amaçlı coşkuların, heyecanların uyarılması gibi içgüdüsel bir kaynaktan beslendiği içinde olağan insanı, dolaysız ve çıplak gerçeği içinde kaba bir biçimde güldürerek sunar. Bunu da ya fars ya da, biraz daha ileri götürerek yergi (taşlama) boyutuna taşır. (Tekerek, 2001)

1.4 .Halk Tiyatrosunun Modern Dönüşümü

Halk Tiyatrosu, içinden çıktığı toplumun tarihsel, dönemsel ve ulusal yapısına göre farklılıklar ortaya koymaktadır... Toplumun tamamına seslenebilmiş olması Antik Yunan Tiyatrosu kadar, soyluların yanı sıra orta sınıfa ve halka seslenebilmiş olması bakımından Elizabeth Dönemi İngiliz Tiyatrosu ile Altın Çağ İspanyol Tiyatrosu' nu da Halk Tiyatrosu bağlamında görmek gerekir.

Diğer yandan, İtalyan Tuluat Tiyatrosu; Comedia Dell' Arte ile 18. Ve 19. Yüzyıl Viyana Halk Tiyatrosu, seçkin sınıfa seslenen edebi tiyatro dışında tam bir Halk Tiyatrosu olmuşlardır.

Viyana Halk Tiyatrosu, 18.Yüzyılın sonlarına doğru gelişme ve büyüme sağlamıştır. Leopoldstad (1781), Carltheater (1787), Freihaustheater (1801) isimli tiyatrolar varlıkları ile adeta banliyö görevini üstlenmiştir. Bu tiyatrolar, belirli türlerle sınırlı olmadığı için; üzerinde opera, ditto ve pandomim karışımı yapılmıştır.

Barok mirası hem içeriğe hem de doğal efektlerin kullanımına uyarlanmıştır. Konvansiyonel mitolojik figürlere ek olarak, daha modern masallar, satir, keçi ve perileri yerine hayaletler ve periler öne çıkartılarak dönüştürülüp modernize edilmiş ve etki kazandırılmıştır.

Geleneği daha sonra, Ludvig Anzengruber, Eduard Zuckmayer, Marie Luise Fleisse ve Ödön Von Horvath tarafından işlenerek geliştirilmiş, Brecht'te epik anlatımını bulmuştur. (Örneğin, Bay Puntila ile Uşağı Matti.)

İrlanda'da Ulusal Tiyatro Hareketi, aynı zamanda İrlanda Halk Tiyatrosu hareketidir. İtalya da, 20.Yüzyılda De Filippo gibi yazarlar Halk Tiyatrosu'nun çağdaş örneklerini verirken, İspanya'da Garcia Lorca yazılı ve sanatsal Halk Tiyatrosu'nun en yetkin örneklerini vermiştir. (Çalışlar, 1995)

Fransa'da Saray gösterileri ve Neoklasik Oyunlar güç kazanırken, Fransız Halk Sahnesi çok kötü duruma düşmüş, statüsünü kısmen, Paris'teki teatral üretimlerin tekeli elinde tutan Confrerie De La Passion adlı bir kardeşlik cemiyetine bağlı olarak devam ettirmiştir.

Confrerie sık sık yer değiştirdikten sonra 1548 yılında yeni bir tiyatro binasının inşasına başlamıştır. Houtel de Bourgogne adı verilen bu bina, Roma döneminden bu yana Avrupa'da yapılan ilk halk tiyatrosu binasıdır.

Binanın yapımı sırasında dini oyunların yasaklanması ile topluluk yapımlarının geleneksel nedeni, ibadete ilişkin oyunların sergilenmesi ortadan kaldırılmıştır.

Bunun sonucunda Confrerie ye dünyasal tiyatronun yönetimi verilmiş, Farslar ve diğer din dışı oyunlardan kurulu yeni repertuarıyla popüleritesi azaltılmıştır. 1589 da IV. Henri'nin başa geçmesinin hemen sonrasında iç savaş ile başlayan karışıklıklar sonrası saray eğlenceleri büyük oranda azalmış ve Paris'teki halk gösterileri o dönem neredeyse tümüyle sona ermiştir.

Halk Tiyatrosu gösterileri, 1595 civarında eski halini aldığında, Fransız oyun yazarlığında hala önemli bir gelişme elde edilememiştir. Neoklasik yazarların aristokrat seyirciye hizmet etmesi ile uzun süre ilgi çekebilen oyunlar üretilmemiştir.

Halk Tiyatrolarında bir kaç öğretici oyun sergilenmişse de, yaygın ve popüler olan farstır. Farsların çoğu 1571-1588 arasında Paris'te oynamış olan ve 1599 dan sonra sık sık geri gelecek olan Commedie Dell' Arte Topluluklarının etkisiyle, doğaçlama oynanmıştır. (Brockert, 2000)

Sovyetler Birliği'nde Tiyatro devrimi hareketi, Almanya'da Ajitprop (Uyarma ve Propaganda Tiyatrosu) Hareketi de geniş halk kesimlerine (işçi, köylü ve

küçük burjuva) seslenmesi bakımından Halk Tiyatrosu bağlamı içinde yer alırlar. (Çalışlar, 1995)

Aynı dönemde, Doğu'da Halk Tiyatrosu'ndan bahsedecek olursak, bugünkü Pekin Operası'nın başlangıcı, 18.yüzyılın ilk yarısında Ç'ing hanedanlığının egemenliği sırasında.

Çin'de yer alan Çi'yen Lungtahta olduğu dönemde, Ülkede ki tiyatrolara verdiği destekle artmalarına ve gelişmelerine büyük katkı sağlamıştır. Bu desteğin sonucunda Pekin, birçok ekibin rekabet ettiği bir sanat merkezi haline almıştır.

Mevcut ekiplerin arasında en çok P'i-huang denilen üslup tutmuştur. Halk türkülerinin, balatların ve gölge oyunlarının yer aldığı bu üslup; halkın malı olmuştur. Halk arasında yayılmasının en başta gelen nedeni esnek olması ve her hangi bir gösteri sanatına uyarlanabilmesidir.

Özellikle gölge sanatı çok fazla değer görmüştür. Oyunların metni olmamakla birlikte kaynağını halk türkeleri oluşturmaktadır. Bu oyunlarda kullanılan öteki çalgılar “ti çu”ve “şeng” adı verilen trampet, dramatik biçimde okunan halk türkülerinden alınmıştır.

Bu oyunlarda kullanılan öteki şarkılar “ti çu” ve “şeng” adı verilen flütler, “yuehç'in” denilen “gitar” ve “pan” olarak bilinen tahta şakşaktır. Değişik kantonların üslubu içinde bulunan bu çalgılar tek bir üslup içinde birleştirilmiş, böylece yaygın bir halk biçimi elde edilmiştir. Bu tür: Çin seyircisinin ilgisini yitirmemiş, sinema gibi yeni ve etkileyici bir sanat bile, Pekin Operası'nın Çin Halk'ı arasındaki yerini yok edememiştir.

Japon Kabuki Tiyatrosu'nu ele aldığımızda, A.C. Scott, Kabuki çalışmasında, Budizm, Shintoizm ve Konfüçyus Felsefesi'nin Japon yaşamı ve tiyatrosu üzerindeki etkisini belirtmektedir. Scott, aynı zamanda teatral konulara ve konvansiyonlara katkısı olmuş olan domestik mimarı, giyim kuşam, yiyecek toplumsal ilişkiler, etik ve günlük yaşamın diğer görünümelerini de ele almaktadır.

Önceleri Japonya'da her şey ve herkes katı bir topluluk töresi ile kuşatılmış, yeme, içme, giyim, kuşam; yere ve zamana göre gezinmenin doğru yolları uygulanmıştır. Bu gerçek, Japonların kendine has kültürüyle, yaşam biçimiyle

birleşince, kendine has tarzı olan jestler ve hareketler yaratmış ve bunlar, sahne tekniği diline dönüştürülünce çok özel görsel efektler geliştirilmiştir.

Hem tek oyuncu, hem de topluluk kompozisyonu anlamında... Japon insanının efsaneleri, gelenekleri, alışkanlıkları, dini aşk ve nefretleri özgürce alınmış ve bu renkli tiyatronun yapı modeli içinde önemli bir yer oluşturmuştur.

Geleneksel Japon Tiyatrosu'nun üç önemli türünden biri olan Kabuki: 17.yy.'da Okuni isimli bir bayan tapınak hizmetkârı tarafından geliştirilmiştir. Kısa zamanda büyük kitleler tarafından ilgi görmüştür.

Kabuki'nin ilk zamanlarında, tüm oyuncular kadınlardan oluşmuştur. Ancak zaman içinde gelişen gayri ahlaki durumlardan dolayı, Shogun (Yerel Vali/ Yönetici) kadınların oynamasını yasaklanmış, o günden bugüne kadın erkek tüm rolleri erkek sanatçılar oynamışlardır.

Onnagata adı verilen kadın rolündeki erkek sanatçılar Kabuki Dünyası'nın yıldızlarıdır. Yoshizawa Ayame bu tarzın ilk örneği olmuştur ve onun başarısı bu rolleri oynayan sanatçılara olan ilgiyi inanılmaz arttırmıştır.

Kabuki'nin böylesi değişik roller, ilginç makyajlar, tuhaf saçlar, rengarenk kıyafetleri kadar enteresan olan bir başka özelliği de dinamik sahne yapısıdır. (Editörü, 2016)

1.5 17.Yüzyılda, Halk İle Saray Ve Soylular Arasında Ortaya Çıkan Yeni Bir Tacir Sınıfı Ve Onun Tiyatrosu Olarak Burjuva Tiyatrosu

17.yüzyıl da Fransa'da başlayan toplumsal hareketlerin bir sonucu olarak, ekonomik ve siyasal olaylar neticesinde değişime uğrayan ve yeniden biçim alan dini hiyerarşinin etki ettiği eğlence anlayışı, artık sanayileşen ve bu doğrultuda değişime uğrayan şehir hayatının da eğlence anlayışını belirleme noktasında bir Pazar oluşturmuştur.

Bu değişimle birlikte gücü eline alan burjuvanın talebi doğrultusunda, yavaş yavaş yeni bir anlayış kazanan tiyatro, yer verdiği evrensel konuların yerine, burjuvanın sorunlarını, günlük yaşamlarını ve zevklerini konu alan oyunlar oynamaya başlamıştır.

Orta sınıfa hitabeden bu oyunlar, konu aldığı normlara ait olan değerlerin yansımından başka bir etki verememiştir. (Tekerek, 2001)

Ekonomik anlamda güç kaybeden aristokrat kesim, bu soruna çözüm oluşturmak amacıyla kızlarını ve oğullarını; zengin burjuvaların oğulları ve kızlarıyla evlendirmeye başlamış, böylelikle aristokratlar ve burjuvalar, doğal olarak tiyatro alanında da daha çok birlikte yaşamaya başlamışlardır.

Bu durum yeni bir tiyatro seyircisi doğurmuştur. Oluşan bu gurubun beğenileri ve tepkileri önceki seyircilerin aksine çok daha değişik olmuştur. Burjuva seyircisi aristokratların beğendiği oyunları beğenmeye özenmiş, fakat bunu yapamamıştır. (Nutku, 2000)

Fransa ile İngiltere’de Burjuva Komedyası’nın doğal bir sonucu olan ‘‘Sentimental/Duygusal Dram/Melodram’’ güçlenme yoluna gitmiştir. Beaumarchais, 1767 yılında, o dönemin yazarlarını etki altında bırakacak bir inceleme yayınlamıştır.

Ciddi dram türü üzerine deneme dediği bu incelemesinde yazar , “artık Antik Tiyatro’nun örnek alınmasından vaz geçilmesi” gerektiğini belirtmiştir. Yazar eğer gözyaşı dökülecekse bunun günlük olayların sahne üzerinde gösterilmesiyle sağlanabileceği önerisinde bulunmuştur.

Beaumarchais e göre, Antik tragedyalar ve bu oyunlardaki kahramanlar barbarlığı temsil etmekteydiler.

Ayrıca bu kahramanların hitap ettiği kitle, çok az bir gürühtan oluşmaktadır. Bu dönemde insanlara etki edebilmek için olağan insanlar arasındaki ilişkiyi göstermek yeterli olmuştur. Bununla beraber ayrıca, kötülüğü ve kötü adamları göstermek için komedyaya yeterli olmuştur. Bunun nedeni komedyaya sahnesinde doğru olmayan kötü olan bir şeyde halkın sempatisini kazanabilmiştir.

Beaumarchais e göre kötülüğe karşı ancak duygularla gelişen ciddi bir dram türü geliştirilmeliydi, ancak ciddi bir oyunla kötülüğün karşısında iğrenti duyulabilir ve ağlanabilirdi. Bu düşüncelerle beraber içli tiyatro anlayışının genel çizgileri de yavaş yavaş belirlenmiş, gerçek olaylar ve didaktik ahlak anlayışı ölçü alınarak yeni bir oyun anlayışı ortaya çıkmıştı.

İngiltere’de bu formüle göre birçok oyun yazılmasına rağmen başarı elde edilememiştir. Aile saadeti ve didaktik ahlakçılığı vurgulayan bu tür oyunların yenisi yazılamamıştır. Fransa’da da hemen hemen aynı gelişme sağlanmış olup; içli oyun türü zamanla felsefi bir yola girmiştir. Bunun neticesinde ikinci üçüncü derece de oyun yazarları ortaya çıkmıştır.

Bunların arasında Philippe-Nericault Destrouches gibi yazarlar eli sopalı bir ahlakçılıkla ortaya varamamıştır. Almanya’da da benzer bir durum oluşmuş, Oyunlar yapısal olarak kuru, sıkıcı bir nitelik oluşturulmuş ve oyunların yalnızca ahlakçı ya da iyi tarafları vurgulanmıştır.

İçli oyunların o dönemdeki baş temsilcisi olan Otto Von Gemmingen’ ‘Aile babası’’ adlı oyunu ile örnek bir burjuva babasının nasıl olması gerektiğini anlatmıştır.

İtalya ve İspanya da içli dram türü etkisini göstermiş, İtalya’da Francesco Albergati Capacelli ve Simeone Antonio Sografi, Camillo Federici, Francesco Cerlone gibi yazarlar, hıçkırıklı sahneler ve mutlu sonlarla oyunlarını dengelemiştir. İspanya’da da Gaspar Melchor de Jovellanos, fedakârlık, pişmanlık ve onur duygularını konu alan didaktik ölçüde oyunlar yazmıştır.

Avrupa’da Fransız Halk ayaklanması sonucu ortaya çıkan bu sentimental yaklaşım ile; Halk Tiyatrosu modası geçmiş, eski, hiçbir popüleritesi olmayan basit gösteriler olarak algılanmaya başlamıştır. Seyircinin hızla değişime uğrayan bu yönelimi Halk Tiyatrosu yapan ekiplerin de bu akıma uymasını sağlamış, bu alanda turne yapan ekiplerin zamanla dağılmasına neden olmuştur.

Osmanlı ‘ya baktığımızda da paralel bir durumla karşılaşmamaktadır.19.Yüzyılın 2. yarısında Güllü Agop, Mınakyan ve benzer sanatçılar tarafından sentimental tiyatro (acıklı tiyatro) Osmanlı da da uygulanmıştır.

Bu durum aynı Avrupa da olduğu gibi Osmanlı da da mevcut olan Halk Tiyatrosu anlayışına büyük bir darbe vurmuştur. Batı anlamında tiyatro geliştirilirken, geleneksel kaynakların da geliştirilmesi düşünülmemiş, gelenek tiyatrosuna sırt çevrilmiştir. Türklerin geleneksel oyunları, Meddah, İbişli Kukla, Karagöz, Orta Oyunu gösterileri daha çok Ramazan ayına sıkıştırılarak oynanmaya başlamıştır. (Nutku, 2000)

1920’lerde Rusya da ki devrimin ardından, Meyerhold, Vakhtangov ve Foregger gibi Rus tiyatro yönetmenleri, oligarşik yapı ile ortaya çıkan sentimental tiyatro anlayışını yok edecek yeni bir popüler biçim arayışına girmişlerdir. .

Commedia Dell’ Arte’ nin belirgin tiyatro özelliğinin, Meyerhold un deneysel çalışmalarıyla kendini gösteren yeni bir Sovyet tiyatro türü ya da akımının şekillenmesinde etkili olduğu görülmüştür. Ancak, üzerinde çalışmak üzere onların ellerinde bulunan örnekler saray çevresinde oynanan yada 18. Yüzyılda Paris’te geliştirilen İtalyan kökenli bir tür değildi. Bu örnekler, Gozzi’nin masallarındaki 19. Yüzyıl duyarlılığı E.T.A.Horfmann’ın Fantastik Aşk Hikâyeleri ve Popüler Harlequina’de Pantomimlerinin mirasıydı.

Tiyatronun; başlayan bu yeni ve çağdaş hareketinin bir parçası olan Meyerhold, Commedia Dell’Arte gibi bir Halk Tiyatrosu türü ile deneysel anlamda bir başlangıç oluşturabilmeyi başarmış, Yeni Tiyatro anlayışı arayışı içerisine Halk Tiyatrosu’nu kullanarak kaynak oluşturmuştur.

Sonuç olarak, son yüzyıllarda değişen sosyal, ekonomik, politik ve kültürel süreçlerin sonucunda; Halk Tiyatrosu’nun burjuva tiyatrosu ile ilk karşılaştığında, bir ara tür olarak sentimental tiyatronun ortaya çıktığını, daha sonrada Halk Tiyatrosu’nun politika ile birleşerek Politik Tiyatro’nun ortaya çıkışına tanık oluyoruz.

2. İTALYAN HALK TİYATROSUNDAN DARIO FO'YA

Bu bölümde, Dario Fo'nun Halk Tiyatrosu anlayışının temelini oluşturan ve ona yön veren, oyunlarına etki eden İtalyan Halk Tiyatrosu Geleneği ‘Commedia Dell’ Arte’nin’ yapısal özellikleri ve günümüz tiyatrosundaki karşılığı incelenecektir.

2.1 Commedia Dell’Arte

Commedia Dell’ Arte: 16.Yüzyılda Güney İtalya’ da karnavallarda ve Pazar yerlerinde ortaya çıkmış, oyuncuların maske kullanarak, belirli tipleri doğaçlama ve tuluat yöntemi ile canlandırarak oynadığı bir Halk Tiyatrosu örneğidir. Temeli Atellan Farsına, Roma Mimus’una, Ortaçağ Oyuncularına ve soytarılara kadar uzanmaktadır. (Çalışlar, 1995)

2.1.1 Commedia dell’artenin tanımı ve biçemi

Commedia Dell’ Arte, Halkın, Saray duvarları içine kapanmış; tragedya ve komedya gösterilerine karşı kurmuş olduğu bir tiyatro türüdür.

Kahan, Commedia Dell’Arte deyiminin çevirisinin güçlüğünden söz açar ve yaklaşık olarak “sanatçıların komedisi” anlamına geldiğini, bir yandan da amatörlerin gösterilerini dışarıda bırakarak profesyonellerin gösterilerini ifade ettiğini söyler.

Kahan, biçime verilen başka adlardan da söz eder: Commedia Alla Maschera(maskeli komedi), Commedia Improvviso (doğaçlama komedisi) ve Commedia Dell’Arte all’improvviso (doğaçlamaya dayalı komedi)gibi.

Bir başka yorum Goldoni’nin, Commedia Dell’Arte deyimini kullanma biçimi üzerinden deyimini açıklamaya yönelir. Goldoni’nin yazılı komediyi, maskeli ve doğaçlama komediden ayırmak için kullandığını söyler. Goldoni’ye kadar, başka bir deyişle 18. Yüzyıla kadar, Commedia Dell’Arte profesyonel gösteri toplulukları için kullanılmamıştır. (Süner, 2007)

“saraylar ve akademilerdeki temsiller aristokrat seyirciler için özel vesilelerle verilmekteydi. Oyunlar genellikle saray şairleri tarafından yazılmakta ,dekor ve kostümler saray mimarları ve ressamlarınca yapılmaktaydı. Oyunculuk, saray mensuplarınca gerçekleştiriliyor, müzik saray müzisyenlerince sağlanıyor ve yapımlar genellikle bir kez gösteriliyordu. Böylece yüksek görsel kalitelerine ve kendilerinden sonra gelen tiyatro uygulamasını etkilemelerine rağmen yapımlar, asal olarak belirli bir zümreye ait gösterilerdi. Bu nedenle İtalya da halka ait, profesyonel bir tiyatronun gelişimi diğer kaynaklar yoluyla gerçekleşecekti” (Brocket, 2000)

“Arte” sözcüğünün yalnızca sanat olarak değil, aynı zamanda “zanaat ve yöntemini bilmek” olarak çevrilebileceğini de göz önünde tutarak, Dario Fo’nun da arte için sanatta serbestliğe işaret ettiğini hatırlamak gerekir.

Commedia Dell’Arte, sanatçı olarak kabul edilen profesyonel sanatçılar tarafından sahnelenen komedi demektir. Sadece otoriteler tarafından tanınan sanatçılar, commedia oyuncusu olarak sınıflandırılmışlardır. (Rudlin, 2000)

Dolayısıyla denebilir ki: Fo’ya göre Commedia Dell’Arte deyimini sanatsal bir durumdan çok “profesyonellerin birliği” anlamına gelen sosyal bir yapıya işaret eder. Bu da oyuncuların karşılıklı koruma ve saygı sözü verdikleri bir birlik anlamına gelmektedir.

Tüm bunlardan hareketle Fo, Dünya Tiyatro Tarihi’nin Commedia Dell’Arte geleneğine doğru isim seçmemiş olduğu sonucuna varır. Aslında bu türü Commedia Dell’Arte diye isimlendirmek yerine, bazı bilim adamları tarafından önerildiği gibi, bu türün “komedyenlerin komedisi” ya da “oyuncuların komedisi” olarak tanımlanması kabul edilebilir.

Oyuncu, aktör, yazar, sahne sorumlusu, hikayeyi anlatan kişi, yönetmen olarak, tiyatroya ait bütün işler onların omuzlarına yüklenmiştir. (Rudlin, 2000)

Pazar yeri” Commedia Dell’Arte geleneğinin doğuşu söz konusu edildiğinde anahtar kavramlardan biri olarak ele alınabilir.

16. Yüzyıl ortalarında oyuncuların geçimlerini sağlayabilmek için kalabalığı etkileyip ilgi çekmeye çalıştıkları bir mekan olarak tariflenebilecek olan pazar yeri, Commedia Dell’Arte’nin doğuşuna mekan olmuştur.

Aynı biçimde “karnaval” sözcüğü de Commedia Dell’Arte’yi biçimlendiren bir kavram olarak karşımıza çıkar. Bir kişi, Commedia Dell’Arte’nin giyinip süslenme ile doğaçlamanın bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bir gösteri olduğunu söylediğinde, doğrudan doğruya, kökeni karnavala dayanan birçok kültürel olayın ritüel doğasına ulaşır.

Karnavalda, maskeleri, dili, saçmalığı, hicvi, taklitçiliği, akrobatlığı, tek kelimeyle değişmez karakterlerinden birini oluşturan göçebelikle birlikte doğaçlama geleneğine geçen unsurların tümünü buluruz. Başka bir ifadeyle, karnaval ruhunun Commedia Dell’Arte’nin doğasında olduğunu söylemek mümkündür.

Mikhail Bakhtin, karnaval tanımını yaparken, karnavalın hayatın ve kültürün gizil gücünü ve dinamizmini dışa vurduğunu, toplumda egemen kılınmaya çalışılan güçlerin, ideolojilerin bastırmaya çalıştıkları dinamikleri gün ışığına çıkardığını söyler. Karnavalın bireyi değil topluluğu eksene aldığını, böylece topluluğun diğer bireyleriyle, samimi ve köklü ilişkiler kurarak var olma ve paylaşma sevincini hayata geçirme imkânı bulduğunun altını çizer. Bakhtin’e göre karnaval: paranteze alınmış bir asılı zamandır.

Tıpkı karnavalda olduğu gibi Commedia Dell’Arte dünyasında da gevşek dokulu, her an her şeyin olabileceği, tekinsiz, sınırların kalktığı, her türlü aşırılığın, abartının mümkün olduğu, gülünç ve korkunçluk karşıtlığının bir arada olduğu grotesk bir zemin vardır. Commedia Dell’Arte oyuncularının sadece maske kullanımlarına bakmanın bile kaçınılmaz olarak grotesk ve karnaval dünyasına işaret ettiği açıktır.

Commedia Dell’Arte’nin kaynağına ilişkin anılan görüşlerin hiçbirisi tamamen benimsenmemiş ya da tamamen reddedilmemiştir. Denebilir ki, türün doğuşuna ve gelişimine pek çok etken neden olmuştur. Geleneğin anavatanı İtalya olmakla birlikte Fransa için “Commedia Dell’Arte’nin ikinci evi” demek yanlış olmaz. Topluluklar İspanya, Almanya, Avusturya, İngiltere ve Avrupa’nın pek çok bölgesinde oynamışlar ve gittikleri yerlerdeki tiyatro anlayışını ve oyun yazarlarını derinden etkilemişlerdir.

Commedia Dell’Arte topluluklarının genelde yaklaşık olarak on-oniki üyesi bulunur ve dağılım genellikle yedi sekiz erkek, üç veya dört kadın oyuncu

biçiminde olabilmektedir. Tipik bir topluluk için iki çift aşık, bir kadın Uşak, bir Capitano, iki Zanni ve iki Yaşlı bulunması gerekirken, oyuncu sayıları, topluluğun mali durumuna göre artış ya da azalma gösterebilmiştir. Commedia Dell'Arte yapımları topluluğun ya en saygın üyesi ya da belirlenmiş bir liderin yönetiminde/sorumluluğunda gerçekleştirmiş. Söz konusu lider ya da yönetici yalnızca gerekli oyun malzemesini sağlamakla değil, aynı zamanda tipleri açıklamak, gelişecek olan aksiyonu netleştirmekle de yükümlü olmuştur. Pek çok topluluğun paylaşımı esas olarak yönetildiği, kârın bölüştürüldüğü, genç oyuncuların maaşla çalıştırıldıkları bilinir.

Sürekli olarak turneye çıkan topluluklar, her gittikleri kentte izne bağlı olarak oyun oynamışlar ve hem açık havada hem de sarayların kapalı salonlarında aynı biçimde oynayabilme yetisine sahip olmuşlardır. Denebilir ki, bir Commedia Dell'Arte topluluğunun başarısındaki en önemli etken: değişen koşullara uyum sağlamada gösterdikleri hünerde saklıdır.

Kendiliğinden oluşturduğu halk tiplereleri ve güldürüye dayalı bir yapısal özellik içeren Commedia Dell'Arte' ye ilişkin olarak Özdemir Nutku şu tespitte bulunur:

“Yalın bir yükseltiden ibaret olan sahnenin dekoru arka düzeydeki boyalı panolarla süsleniyor. Dekor bu kadar. Gerektiği zaman iskemleler getiriliyor. Ama genel olarak sahnede bin bir hünerle pişmiş oyuncular var. Oyuncuların kostümleri göz alıcı ve çok çeşitli. Oyuncuların gülünç olanları maske takıyorlar; ağız kısmını açıkta bırakan maskeler bunlar. Oysa âşıklar maskesiz; coşkun, pırıl pırıl gözleriyle genç erkekler ve baygın bakışlı, cilveli genç kızlar. Halk heyecanla izliyor sahnedeki oyunu. Hepsinin yüzünde ilgi ve dudaklarında hiç eksilmeyen gülümseme var. Oyuncular bir perdenin arkasından çıkıyorlar ve sahnedeki görevleri bitince onlar için ayrılmış yere gidip oturuyorlar. Oyunun en komik tipleri uşaklar. Yapmadıkları şey yok, öyle hünerleri var ki dilini yutar insan. Cambazlık onlarda, gözbağcılığı onlarda” jonglörlük onlarda. (Nutku, 2000)

Dönem itibariyle sarayla sınırlı kalan komedy ve tragedyalara karşın bir “halk hareketi” olarak da yorumlayabileceğimiz Commedia Dell'Arte, halkın kendi tiyatrosu olarak önem kazanmıştır. Daha önce de değindiğimiz gibi Ruzzante'nin bir zanni tiplemesi ile başlayan, daha sonrasında bütün bir kent

tiplerini içererek gelişen Commedia Dell'Arte Tiyatrosu: tek kişilik gösterilerden topluluklara dönüşmüş ve halk tuluat tiyatrosu biçimini almıştır.

Commedia dell'arte 1775'lere kadar devam etmiş fakat 1650'den önceki prestijini bir daha asla kazanamamıştır. En çok İtalya'da popüler olmasına rağmen, Fransa ikinci evi olmuştur. Ayrıca bu oyun türü ile sahne alan guruplar; Avrupa'da, başta İspanya, Almanya, Fransa olmak üzere birçok ülkeye seyahat etmişlerdi. Nereye gittilerse oranın yerli oyuncularını ve yazarlarını etkilemişlerdi.

1650'ye kadar İtalya'da gelişen dramatik türler, eleştiri ilkeleri ve teatral uygulamalar; sonraki 150 yıl boyunca tüm Avrupa' da etkin olmuştur. Neo Klasik Ülkü, Klasik Komedy ve Tragedya, Opera, Commedia Dell'Arte, tiyatro üzerinde çok büyük bir etki sahibi olmuştur.

Bir İtalyan Halk Tiyatrosu Geleneği olan Commedia Dell'Arte: günümüzde Dünya' nın birçok yerinde; profesyonel, amatör ya da üniversiteli v.b. birçok tiyatro topluluğu tarafından halen oynanabilmekte ve varlığını sürdürmektedir.

Commedia Dell Arte, oluşturduğu bu modern yapısı ve kendine ait özgün duruşu ile, çağdaş tiyatro anlayışı noktasında yer bulmayı başarmıştır. (Brockert, 2000)

2.1.2 Commedia dell'artenin tarihçesi

Commedia Dell'Arte, yaklaşık iki yüzyıl kadar Avrupa Tiyatrosu'nu etkisi altına almış, çeşitli ülkelerin tiyatro yaşantılarını derinden etkilemiş İtalyan Halk Tiyatrosu geleneğinin adıdır. Commedia De'll Arte'nin kökeninin 16. Yüzyılın ikinci yarısında görülen tek kişilik gösteriler olduğu düşünülmektedir. Commedia Dell' Arte, Antik formlar olan Atellan Farsı ile Mimius oyunlarından özellikler taşımaktadır.

Ortaçağ jonglör ve soytarı geleneğinin de bir uzantısı olduğu söylenen Commedia Dell'Arte' nin ilk oluşum evresi, Ruzzante ve Calmo gibi oyuncuların belli bir “zanni” tipi içinde Güney İtalya'daki karnaval günlerinde oynadıkları farslardır. (Çalışlar, 1995)

Bu yorumun başka bir çeşitlemesi, geleneğin kökenini Konstantinopolis'in Osmanlı İmparatorluğu tarafından ele geçirilmesiyle birlikte, olasılıkla Batıya

göç eden Bizans Mim oyuncularında bulur. Bir başka yorum ise Commedia Dell'Arte'nin Terentius ve Plautus'un komedyalarının doğaçlamalarından geliştiğini ileri sürer. Kimi yorumlar ise köken konusunda 16. Yüzyıl İtalyan farslarına bakılması gerektiği üzerinde durur. (Süner, 2007)

Commedia Dell'Arte'nin kaynağı ve kökenini saptamaktaki karışıklığın tersine, net olan şudur ki, anılan gelenek 1600'lerden önce tüm Avrupa'ya yayılmış, 1700'lerin ortasına kadar popüler eğlence biçimi halini korumuştur.

İtalyan Halk Tiyatrosu geleneği Commedia Dell'Arte'nin gelişimi üç belirgin dönemde ele alınabilir.

- 1.Dönem: Yaklaşık olarak 1565-1637 yılları arasını kapsayan anılan dönem “Büyük Topluluklar Dönemi olarak anılır. Sözü geçen dönem Gelosi, Confidenti, Uniti, Accesi, Fedeli gibi ünlü toplulukların varlıklarını sürdürdükleri bir dönemdir.
- 2.Dönem: “Toplulukların Etkilerini Yayma Dönemi” olarak adlandırılan, yaklaşık olarak 1637-1700 yılları arasındaki yıllara denk gelen ikinci dönemde commedia dell'Arte geleneğinin merkezi Parma, Modena ve Paris olur.
- 3.Dönem: Üçüncü dönem ise “Toplulukların Yazılı Metne Geçme Dönemleri” olarak anılır ve yaklaşık olarak 1700 ile 1765 yılları arasına denk düşer. Brockett, Commedia Dell'Arte'nin etkinliğini 1775 yılına kadar sürmekle birlikte 1650'den önceki itibarını bir daha asla kazanamadığına dikkat çeker. (Süner, 2007)

Commedia Dell'Arte topluluklarının toplulukları arasında şunlar sayılabilir: Accesi, Confidenti, Desiosi, Fedeli. Bu topluluklar, İspanya, Fransa İngiltere saraylarında (1546) temsiller vermişler, Almanya, Polonya ve Rusya ya kadar gitmişler; özellikle Fransa da uzun bir süre kalarak, Comedie Italienne adını almışlardır.

Rönesans'ta halkın yaratıcı gücünün, halk dilinin ve ince zekâsının toplumun yüksek ve alt tabaka insanlarına bakışın tiyatrodaki anlatımı olan Commedia Dell'Arte, Avrupa' da Comedie Italienne yoluyla Moliere ve Viyana Halk Tiyatrosu üstünde doğrudan etkili olmuştur; her ülkede oranın özgül kimliğine

ve diline bürünmüştür. Değişen sosyal ve siyasal yapı ile birlikte sona eren Commedia Dell'Arte'yi Goldoni ve Gozzi yeniden yaşatmak istemişlerdir. Commedia Dell'Arte'nin altın çağ İspanyol Tiyatrosu, klasik Fransız Komedyası, yer yer Shakespeare ve Ben Jonson üstünde olduğu kadar, grotesk tiyatro ile çağdaş İtalyan tiyatro yönetmenleri, özellikle Strehler, Dario Fo ve De Filippo üstünde büyük etkisi olmuştur. İtalya dışında ise, 'yeniden tiyatrolaştırma' hareketi içinde, Avusturya ve Almanya da Reinhardt, Rusya da Meyerhold, Tayrov ve Vaktangov, Fransa'da ise Copeau, Dullin ve Barrault, Commedia dell'arte 'den yararlanmış tiyatro yönetmenleridir. (Çalışlar, 1995)

2.1.3 Commedia dell 'artenin metin yapısı

Doğaçlanarak oynanan commedia gösterilerinin oyuncularını, yazılı bir metni ezberleyerek oynayan diğer meslektaşlarından çok farklı bir ustalığa sahip olmak zorundadır. Doğaçlama, Commedia Dell'Arte'yi diğer sahneleme biçimlerinden ayıran ve ona kendine özgü karakterini veren en önemli bir özelliktir.

Commedia Dell'Arte gösterileri her seferinde aynı şarkılar çalınsa bile birbirine benzemeyen jazz-session'ları gibidirler. Oyuncular sahne üzerinde kendi yazarları olurlar ve dolayısıyla oyuncunun ustalığı dediğimizde kastedilen, onun rolünü doğaçlama yeteneğidir. "İtalyan oyuncusu hiçbir şeyi ezberlemez... Herkes ezber yapabilir ve ezberlediklerini sahnede tekrar edebilir, ama bu İtalyan oyuncusunun yaptığından oldukça farklıdır." İtalyan oyuncusu sahneye çıkmadan önce oyunun taslağına bir kaç dakika bakar. Bu taslaklar genellikle sahne girişlerine asılır ve sonra, sahnede bu taslağı ustalığını kullanarak zenginleştirir. Rolünü doğaçlayarak oynayan oyuncu diğer oyuncularından ve seyircilerden Commedia Dell'Arte oyuncusunun karşısında çoğu zaman sataşarak ve laf atarak oyuna müdahale eden bir seyirci kitlesi vardır. Gelen tepkilere karşı her an hazır bulunmalıdır; bu nedenle her an canlı ve uyanık bir imgeleme sahip olmalıdır. İyi bir Commedia Dell'Arte oyuncusu imgelemeyi ezberden daha çok kullanır ve Oynayacağı her an söyleyeceği sözcükleri düzenler.

Commedia Dell'Arte geleneğine ait kanava metinler zaman içinde sadeleşmiş, bir düzene girmiş ve bir topluluktan diğerine geçmiştir. Bu metinlerden binden

fazlası korunmuş ve en eski elli tanesi Flaminio Scala tarafından 1611 yılında basılmıştır. Metinlerin içinde az sayıda ciddi konuları ele alan metinler varken büyük bir çoğunluğu komik, bir bölümü de melodramatiktir. Ancak topluluklar popülaritelerini daha çok aşk, entrika, yanlış anlamalar üzerine kurulu komedyalara borçludurlar. Commedia oyuncularını zaman zaman yazılı oyunları da sahnelemişler ve sarayda da gösteri yapmışlardır; bu nedenle sarayın erudita oyunlarından etkilenmiş olabilirler. (Brockert, 2000) Doğaçlama komediyalar olan Commedia Dell'Arte, içinde belli düğüm ve uğrak noktalarının yer aldığı öykü ve eylem örgüsü (kısa senaryo yada kanava) çevresinde meslekten oyuncularca bütün bütüne doğaçlama olarak geliştirilip çeşitlendirilmişlerdir. burada önemli olan tema, önce babaları tarafından izin verilmeyen , ancak sonra rıza gösterilen iki genç arasındaki aşk ile oyun kişileridir.

Antik Roma Komedyası (Plautus) ile Rönesans edebi komedyası olan Commedia Erudita, akrobasi ve soyтары (saltimbanchi) sözsüz oyunu, Commedia Dell'Arte' de bir araya gelmiştir. Burada, önemli olan, konunun özgünlüğü değil, zaten bilinen bir olayın biçimsel çeşitlemesidir. Karşılıklı konuşmalar kadar, ara sözsüz oyunlarda, çok yetkin, usta işi, uyumlu ve zekicedir . Oyunlar açık havada, halkın içinde, ufak bir yükselti üstünde oynanmaktadır .

2.1.4 Commedia dell 'artede yönetmen

Commedia Dell'Arte kumpanyası, rollerinde ustalaşmış, takım oyununa alışkın, sahnenin 'geleneksel' kurallarından haberdar oyuncuların meydana gelir. Ancak bu oyuncular gösteri öncesinde oynayacakları komedinin öyküsünü, sahnelerin sırasını, dekorların düzenini bilmezler. Bu nedenle bir yönetmen – corago, concertatore yada guida-gerekmektedir ki bu görev genellikle baş oyuncuya verilmekte ayrıca oyun uzun zamandır oynanıyor olsa bile her gösteriden önce yönetmen ve oyuncuların hazır bulundukları toplantılar yapılmış olup , bu toplantılarda yönetmen oyunun öyküsüne ve sahnenin düzenine ilişkin açıklamalarda bulunup, direktifler verir.

Yönetmen öncelikle sahnedeki evlerin kimlere ait olduğunu söyleyerek işe başlamamıştır. Sahne üzerinde bir karmaşanın oluşmaması için oyuncular hangi evin kime ait olduğunu bilir. Bir komedi sahnesi, sahnenin sağında ve solunda yer alan iki yada daha fazla evden oluşur. Oyuncular gerektiğinde bu evlerin

kapılarından girip çıkarlar, pencereden dışarıyla konuşurlar ya da evin yan duvarını konuşanları gizlice dinlemek için siper edinmişlerdir. Evlerin paylaştırılmasının ardından yönetmen sahnelenecek öykünün öncesindeki olayları anlatan kısa bir argomento (özet) okur. Bu “ Argomento” aynı zamanda tüm oyunun genel bir çerçevesini çizerek doğaçlamaların tema dışına çıkmasını engellemektedir. “argomento”nun okunmasından sonra yönetmen oyunun sahne planı üzerinden giderek her oyuncunun söylemesi gerekenleri ve kaba mizansenleri belirler.

Bu toplantılarda bütün oyuncular hazır bulunmak zorundadır. Andrea Perucci’nin aktardığı bir anekdot bu toplantılarda disiplinin ne kadar önemli olduğunu gösterir: oyuncular yönetmenin etrafında daire oluşturup onun anlattıklarını dinlerler. Bu sırada,oyunculardan biri bütün bu anlatılanları bildiğini söyleyerek gider. Oyunun başlamasına az bir süre kala bu oyuncu yönetmene giderek “bildiklerinin tazelenmesini ”ister. bunun üzerine yönetmen, bir kova dolusu buzlu su getirir ve bunu oyuncunun başından aşağı döktükten sonra “işte, şimdi tazelendin” der. Sicilyalı bir manastır rahibi olan Andrea perucci (izlediği gösterilerden derledikleriyle oluşturduğu "dell'Arte Reppresen tativa Premeditata e all'inprovisso (169.9) adlı bir kitap yazmıştır

2.1.5 Commedia dell 'artede tipler, kostüm ve aksesuar

Comico innamorato: Gözü sevdiği kızıdan başkasını görmeyen, modern görünümlü ,şehirli genç bir adamdır. Kendini yakışıklı zanneder ve sevdiği kadınla buluşmak uğruna her türlü tehlikeyi alır.

Comica innamorata: Comico innamorato nun karşısında comica innamorata vardır. o da erkeği gibi aşık genç bir kızdır.

Baskıcı bir ailenin kızıdır. Sevdiği adamla gizlice buluşur. Güzel bir genç kızdır. Genellikle kendisine hem gençlerin hem yaşlıların kur yaptığı genç bir hanımefendidir. İki çift aşık olduğu zaman genellikle aralarındaki zıtlıklar vurgulanır. (Brockert, 2000)

Commedia Dell 'Arte' nin temel tipleri komik kişileridirler. Bunlar kendi tiplerine uygun yarım maskeler takmaktadırlar. (Nutku, 2000)

Pantalone: Comedia Dell' Arte'nin birinci vecchi si olan Pantalone, bazen iflas etmiş bazen zengin bir tüccar, genellikle bir dükün yada kralın danışmanı olan Venedikli bir asildir. "II. "Magnifiko" adıyla bilinir. (Kerem & İhsan, 1994)

Pantalone, Commedia Dell' Arte de Attellan komedyasında rastladığımız "Papus" un devamı olarak vücut bulmuştur.

Yanında çalışan hizmetçilerine emriler yağdıran, evlatlarına her konuda baskı yapan otoriter bir babadır. Birbirini seven genç âşıkların arasına girer ve onların hayatlarını birleştirmelerine engel olmaya çalışır.

Pantalone, diğer karakterler içinde İtalyan Halk Tiyatrosu geleneğinin en önemli ve en değişmez karakteri olarak karşımıza çıkar. (Nutku, 2000)

yaşlıların başında Pantalone gelir.

Kadınlara olan zaafı yüzünden sürekli aşık olup parasını kaptıran bir ihtiyardır. Onun cimriliği yalnızca kadınlara karşı ortaya çıkmaz. Siyasetle uğraşır fakat bu konuda yeteneksizdir. Beraber olduğu kadınlar tarafından sık sık aldatılır. Kendi kızı bile aşığı ile buluşmak, evden kaçmak için bir bahaneyle Pantalone'yi atlatmaktadır.

Onun kurnazlığı ve tedbirsizliği adeta iç içedir. Varyemez hallerine nazaran gösterişi seven Pantalone, öfkelenildiği zaman, kasıp kavuran, etrafa küfürler eden, belalar okuyan fakat sonrasında ani sinir krizleri ile küfürler ve beddualar savuran; ama yine de iyiliksever görünen geveze bir ahmaktır.

Kendini kurnaz zanneder fakat sürekli çıkılmaz durumlara düşmesi onun komik hallerini ortaya çıkartır. Kurnaz hizmetkârlarının çevirdiği hilelere kanıp parasını ve itibarını kaybeder. (Kerem & İhsan, 1994)

Önceleri uzun kırmızı, sonra uzun kara pelerin giyen Pantalone' nin ayağında Türkiye' den ithal edilmiş çedik pabuç vardır. Gaga ya benzeyen bir burun yapısı ve koyu renkte bir maskesi vardır, beyaz saçlı ve uzun keçi sakallıdır. Cinsel organını ortaya çıkartmak için bacaklarını ve kalçalarını saran uzunca bir tayt giymektedir. Vücut hatlarını ortaya çıkaran Dar bir ceket giyer. Kafasında kırmızı renkli yünden bir kasket bulunmaktadır. Ayağına giydiği çoraplar uzundur ve kırmızı renklidir. (Rudlin,2000) siyah üzerine kırmızı çizgilerden

oluşan geniş kollu bir cübbe giyer. Pantalone'nin giydiği bu cübbe; ayrıca Türkler tarafından esir alındığında yaşadığı sıkıntılı dönemi de simgeler.

Pantaloneyi, homurtulu bir Venedik aksanı ile duyarız. İnce bir ses ile gülmektedir. Sinirlendiği zaman nefesi daralır ve durmadan öksürmeye (adeta kriz girmişçesine) başlar.

Para çantası daima kemerine asılıdır. Bu ayrıca cinsel organını korumak için almış olduğu bir önlem niteliği taşımaktadır.

(Henke,2002) duruş olarak incelediğimizde kamburu çıkık dizleri kırıktır. Birbirine bitişik topuklar ve ayrı yöne bakan ayakuçları temel halidir. Boynuna astığı zincirinin ucunda büyükçe bir madalyon taşır. Belini saran kemerinde de asılı bir hançer bulunmaktadır. (Rudlin,2000) Pantalone cimri olmasına rağmen ihtişamı ve şatafatı sever, sert olmasına rağmen kibar ve hayırsever bir yaşlı tavrı takınır. Havlaması ısırtıcıdır. Oyunun öyküsünde Pantalone'nin önemli bir yeri vardır. Öykü genellikle aşkla ilgilidir ve Pantalone de aşıkların önünde aşılması gereken bir engeli oluşturur. Bazen kızını sevdiği gence değil de Dottore'ye vermek isteyen baba, bazen de oğluyla aynı kıza âşık olan yaşlı bir çapkındır.

Commedia Dell Arte karakterlerinin en popülerleri olan Pantalone, aksiliği, çapkınlığı, bencilliği ve ikiyüzlülüğüyle batıda yerleşmeye ve saygınlığa başlayan “çekirdek aile”kurumu için tehdit edici ve kabul edilemez bir nitelik gösterir.

Sonunda Goldoni'nin yazdığı oyunlar yoluyla (“iki efendinin uşağı”, “yalancı”, vb.) Pantalone karakteri ehlileştirilir ve dürüst, halim selim bir kentli burjuvaya, iyi kalpli bir aile babasına dönüştürülür. (Kerem & İhsan, 1994)

Dottore: İkinci “vecchi” Dottore, Plautus'un “çifte bakhislerindeki” pedagog Lidus'u çağırıştırır. Birçok ismi vardır ama en çok kullanılanları Dottore Baloardo, Dottore Balanzone, Dottore Graziano ve Dottore Gratiano'dur. Roma komedyasındaki Dosennus'un devamıdır. Senaryolarda genel olarak Pantalone'nin yakın dostudur. (Nutku, 2000) Dottore'nin, toplum içinde Pantalone gibi önemli bir konumu vardır. Bir hukuk uzmanı ya da doktordur. Çoğu zaman Aşık çiftlerden birinin babası olur. Bolognalı Dottore Rönesans

Hümanizminin ‘‘bilgiye’’ verdiği önemin bir taşlamasıdır. (Kerem & İhsan, 1994)

Ülkedeki bütün akademilere üye olduğunu söyler. Onun ukala ve küstah tavrı çok bilmişliğinden kaynaklanır. Bolognalı Dottore, Rönesans Hümanizminin ‘‘bilgiye’’ verdiği önemin bir taşlamasıdır. (Kerem & İhsan, 1994)

Ağırbaşlı olmaya çalıştıkça beceriksizliği ortaya çıkar.

Her konu hakkında fikir sahibidir. Mutlaka konuşmak için bir bahanesi vardır. Dottore, *Commedia Dell Arte*’ de diyalekt özelliği olan bir tiptir. İtalya’ nın kuzeyinde yer alan Bologna bölgesine özgü bir aksanla konuşur. Ukala ve bilgece görünme çabası , Dottore nin bir gösteriş budalası olmasının kaynağıdır. Fakat bu bilgece görünmesinin ardından çoğu zaman aptallığı yüzünden diğerlerinin tuzağına düşer. Dottore , karısı tarafından sürekli aldatılır. Cinsel içerikli şakalar yapmak tipik özelliğidir. Doymak nedir bilmez; yemek yemeyi çok sever. Pantalone gibi çelimsiz değildir. Onun iyi ve kilolu hali bir karnaval kültürü özelliğidir. (Rudlin,2000)

Kendine özgü bir yürüyüşü vardır. Adımlamaları küçüktür. Yürürken kıvırtır. Sesli düşünür. Düşünürken elini yüzüne koyarak ayrı bir tavır oluşturur. Oturur, kalkar; çözüm bulması ile birlikte yine o ukala tavrı ortaya çıkar ve adeta caka satarcasına yürümeye başlar. (Rudlin,2000)

Dottore, akademisyenlerin üzerine giydiği bir cüppe kullanmaktadır. Kafasında da bilgece görünmesini sağlayan bir kep bulunur.

Yanakları açıkta bırakan bir maske takar. Bu maskenin burun ve alın kısmını kapatan bir biçimi vardır. Maskesi sadece burun ve alnını örter, yanakların kırmızı renkte ve açıkta oluşunun nedeni, Dottore’nin içkiye düşkünlüğünü belirtmek içindir.

Dottore, uzun ve gereksiz konuşarak diğer tiplerin zaman kazanmasını sağlayabilir ama bu uzun konuşma biçimi, bir süre sonra diğer tiplerin sabırlarını tüketir ve sahneye girip Dotore’yi dışarı almalarına neden olur. (Süner, 2007)

Capitano: Kökeni ve ortaya çıkışı, Roma Komedyası yazarlarından Plautus'un yazmış olduğu palavracı asker oyununa dayanır. Genç tipler arasında en önem arz eden tip odur.

Herkese kafa tutar, sürekli böbürlenerek konuşur. Kavga esnasında hemen olay yerinden uzaklaşır. Kavga başladığında korkaklığı ve acemiliği ortaya çıkar.

Önceleri aşıklardan biri olarak tanınmasına karşın, daha sonrasında savaşta ve aşkta kazandığı zaferleriyle övünen; fakat sonrasında her ikisini de yitiren bir tip olarak karşımıza çıkar. (Brocket, 2000)

Rudlin' e göre Capitano'yu dört farklı özellikte tanıyabiliriz.

- Türklerden çok korkar. Bu nedenle Türklerin saldırdığını öğrenirse hemen karşı tarafın safında yer alır, hatta kendisinin bir Türk olduğunu söyler.
- Tam anlamıyla bir korkaktır.
- zor bir durumla karşılaştığında onun için yalnızca kendi çıkarları önemlidir.
- kendini beğenmiştir. Tanrı'nın kendisini kadınlar için özel olarak yarattığını söyler.

Kostüm olarak Capitano, kafasında tüyü olan bir şapka, bir kılıç ve uzunca bir pelerin kullanır. Yüzündeki maskede bulunan uzunca bir burun bulunmaktadır. Bu aynı zamanda fallik döneme ait göndermedir.

Capitano 'nun birden fazla ismi vardır. Bunlardan birkaçı Meo Squasquara, Cocodrillo, Fanfarone, Matamorus, Spavento, Giangurgulo, olarak bilinmektedir. Genç kadınlarca asla tercih edilmeyen bir aşık olan Capitano, aynı zamanda Pantalone'nin de bütün pis işlerini yapmaktadır. Onun gözünde Capitano tam bir zamparadır. (Süner 154)

Görünüşü dehşet verici, ama hareketleri gülünçtür. (Nutku, 2000)

Scaramuccia: En belirgin özellikleri olarak gitar çalması ve kılıç kullanımı konusundaki becerisi gelmektedir. Asla ayık değildir. Sarhoş bir uşak ya da sarhoş bir asker olarak görünür. Zamanla kılıç aksesuarı kaldırılmış ve oyunlarda maskesiz görünmeye başlamıştır. İlkel bir Güney İtalyan tipidir. Büyük bir olasılıkla Pulcinella'yı geliştiren ve Capitano, Matamonos rolünü oynayan Silvio Fionillo'nun oğlu olan Napoliten oyuncu Tiberio Fiorilli (1602-94) tarafından geliştirilmiştir.

1608'e doğru İtalya'daki İspanyol yüzbaşılarının devri sona yaklaşmıştır ve yaşlı İtalyan yüzbaşları da uzun zamandan beri unutulmuşlardır. Napoliten oyuncu topluluklarında İspanyol yüzbaşının yerini alacak bir oyuncunun bulunması bir gereklilik haline gelmiş, böylece Scaramuccia yaratılmıştır. İtalya'da bu kişiliğin, yüzbaşı karakterinin özelliklerinden farklı bir özelliği hiçbir zaman olmamıştır.

Scaramuccia'nın fiziksel yapısından bahsedecek olursak: bir kulağı sağırdır ve omuzu da tamamıyla düşüktür. Uzun boylu ve dimdik duruşu, çok yaşlanana kadar kalmıştır. Hatta yaşlılığında bile çok az olacak şekilde sadece omuzları düşer ve hafif kamburu çıkar. Şimdiye kadar görülen en çevik oyuncuların biridir. Doğa ona, vücudunun ve yüzünün aldığı şekillerle istediği her şeyi anlatmasını mümkün kılan bir yetenek vermiştir. Yıllar boyunca, onun üzerinde çalışmış olan ünlü Moliere'de, kendi jestlerinin bütün güzelliğini ona borçlu olduğunu açıkça ifade etmiştir.

Geniş, yumuşak ve sarkık beyaz bir yaka ve beyaz kolluklarının dışında, baştan aşağıya siyah, boyundan arkaya doğru sarkan siyah bir şapka, hatta bu şapka omuz hizasından aşağıya kadar sarkar. Uzun, baştan başa düğmeli, kollara sımsıkı oturan ceket ve omuzlarda apoletler. Bazen yere kadar inen siyah pelerin: kesiminden dolayı, naples de uzun bir süre saray halkının, sulh yargıçlarının ve savaşçıların kıyafeti olarak giyilen, İspanyol kıyafetlerinin bir taklididir.

Scaramuccia maske takar. Ancak fiorilli maskeyi çıkarmış, pudrayla yüzünü beyazlaştırmış, kaşlarını koyultarak kaldırmış, sarkık bir zapata bıyığı ve keçi sakalı kullanmıştır.

Konuşma ile jestleri mükemmel bir biçimde birleştirme yeteneği vardır. Vücudunun her yerinin bir dili olduğu söylenebilir, ayakları elleri, başı ve onun en küçük bir jesti bile derin düşüncelerin ürünüdür. Parlak bir hayal gücü vardır fakat nadiren konuşur. Söylemek istediğini sözcükler ile ifade etmekte büyük zorluk çeker.

Pulcinella ile birlikte olduğu zaman, hırsızlar arasında mükemmel bir şakadan anlama ve olayları gülünç yönünden görme yeteneği vardır. Pulcinella ile birlikte kasabada vakit geçirmekten hoşlanır. Ancak Pulcinella sarhoş olup

kendini kaybettiği zaman, dikkat çekmeden sessizce ortadan kaybolur. Hikayedeki işlevi: ortalığı karıştırıp, hareketlendirir. Scaramuccia hem kendisi ile durmadan övünür hem de korkağın biridir. Bu tür tiyatronun en ilgi çekici tipleri uşaklardır. (Rudlin, 2000)

Zanni: Zanni figürü, İtalyan Halk Tiyatrosu geleneğinin uşak tiplerine vermiş olduğu ilk isimdir.

Kuzey İtalya'nın Bergamo bölgesinden büyük şehre göçmüş bir köylüdür. Geçim kaynağı hamallıktır. Üzerine giydiği elbiseleri işe yaramaz yırtık çuvallardan yapılmıştır. Maskesi suratının tamamını kapatmaktadır. (Suner,2007) karnaval maskesidir. Fakat zannata olarak bilinen kısa oyunların gelişmesi, Pantalone ve çeşitli Zanni'lerin arasındaki doğaçlama diyaloglar ile birlikte maskenin alt kısmına menteşe takılmak zorunda kalmış ve sonunda tamamıyla küçültülmüştür. Diğer Commedia Dell' Arte karakterlerinde olduğu gibi, Zanni'nin burnu ne kadar uzun olursa, o kadar aptal olur. (Rudlin, 2000)

Zanniler kendilerine ait olmayan değerli eşyaların emanetçiliğini yaparlar. Mücevher, çanta vb. aksesuarların koruyucusudurlar. Sesleri her yerden duyulur. Pazarda sesini duyurarak mal satmaya çalışan pazarcıların çatlamış seslerini andıran bir tınıları vardır. Aç gözlü ve oburdur. Bunun nedeni ise hayatta kalmak adını verdiği yaşam mücadelesidir. Cahilliği ve kaba saba özelliğinin yanı sıra, Sadık ve hilekâr bir kurnazdır. (Süner, 2007)

Kuzey İtalya kasabalarında hamallıkla hayatını kazanmaya çalışır. Bergamo Venedikliler tarafından ele geçirilince, kırsal alanda açlık baş gösterir. Çünkü köylüler mallarına, rekabete dayanabilecek fiyatlar koyamadığından pazarlar Yunanistan, Osmanlı'dan ve Ortadoğu'dan gelen ve köle işçiliğine dayanan ucuz ithal malların akınına uğramıştır. Bunların arasında iki şehir devleti Venedik ve Cenova, her şeyi gerçek anlamda yuttuğundan dolayı İç bölgeleri kemirerek yerli pazarların hepsinin bitmesine sebep olmuşlardır. On binlerce insan için bu açlık ve sefalet demektir. Ardında ezilen ve yok olan bir toplumun (zanni) korkunç gerçeği kalmış, birçoğuna göre, felaketin kaynağı olan şehirlere göç etmek, tek seçenek olmuştur. Garzoni, göçe özenen bu işçileri şöyle tanımlar:

‘‘Kaba adamlardır. Basit ve iyi huyludurlar. Para kazanmak ve türlerinin devamını sağlamak için Bergamo dağlarından inmişlerdir. Şehrin içinde yiyecek ve şarap satarlar. Sepet örenler en fakirleridir. Diğerleri kömür taşır ve omuzlarına atılmış çuvallarıyla ayak işlerine bakarlar... Sandalın içine atlayan kediler gibi çevik bir şekilde çantalarınızı, paketlerinizi, bohçalarınızı, çıkınlarınızı bir yerden bir yere atarlar ya da şehrin diğer ucuna kadar sırtlarında taşırlar’’

Giyisileri, tamamıyla uygarlıktan uzak bir görüntü sergiler. Çullarının kokusunu metrelerce uzaktan duyabilirsiniz. Konuşmaları öyle biçimsiz ve gülünçtür ki, duyduğu her şeyin söylenişin ya da diğer özelliklerini bir papağan gibi taklit eden zanniler, kalabalığı eğlendirmek amacıyla bu konuşmaları komedilerinde kullanmışlardır.

Ağırlık merkezi daha aşağıdadır. Toprak işçiliğinden geldiği için ya da ağır çantalar ya da tahtirevanlar taşımasının sonucu olarak Zanni’ nin sırtı kavis çizer gibi eğilmiştir. Dizleri bükülüdür ve yana doğru açılmış ayaklarından ayrı bir taraftadır. Destek sağlayan dizi bükülüdür, diğer bacağı da gergindir. Parmak uçlarında durur. Konuşurken ya da dinlerken başını aşağı yukarı sallamadan aynı pozisyonda kalarak ayağını defalarca değiştirir. Bir bacağı bükülmüş, diğer ayağı çapraz şekilde o bacağın üzerinden atılmış bir biçimde ayakta durur. Bükülmüş bacağın tarafındaki kol, diğer kolu dirsekten tutarak destekler. Dirseğinden tutularak yukarı doğru kalkan kol, Sallanan baş için bir destek sağlar. Hareketler: dinamik ve abartılıdır. Baş, sürekli vücuttan bağımsız olarak hareket eder. Hızlı düşünebilen Zanni daha çeviktir. Zanni’nin hareketleri her zaman acelecidir. Sinirleri gergin ve endişeli görünür. Çok konuşur, sürekli başını hareket ettirir. Burnu vücudunun ritmini belirler, çünkü burun Zanni’nin hareketlerinin merkezidir. Eller anlam yüklüdür ve sürekli olarak söylediği şeyleri örneklemek için kullanır. Bütün bedensel işlevleri anında kendini belli eder. Zanni genellikle bir horlayıp bir gaz çıkararak uyur. Bazen vücudu kendine tamamen yabancılaşır; hayali bir durumu anlatırken kontrolü dışında hareket etmeye başlar. (Rudlin, 2000) Zanni’ler yıllar geçtikçe diğer uşaklar olan Arlecchino ve Brighella olarak değişmiştir.

Arlecchino: Aptal uşak Arlecchino Bergamo’lu dur. Venedik’e çalışmak için gelmiştir. Uşaklık yapmaktadır. zeri baklava desenli bir kıyafeti vardır. Yarım deri bir maske takar. Kafasında, kenarları geniş tüylü bir şapka bulunur. (alışlar, 1995) yüzün alt kısmından başlayıp, başın üstüne kadar uzanan siyah bir çorap, kökenlerine uygun olarak Afrikalı bir kle duygusu uyandıran, tam bir karnaval maskesidir. Siğillerle kaplı düşük bir alın, küçük yuvarlak gözler ve elinde tahta bir şak şak bulunan Arlecchino (alışlar, 1995) Batocchiosunu her zaman yanında taşır. Batocchio İtalyanca’da ‘anın içindeki tokmak’ anlamına gelir. Fakat aynı zamanda İngilizce de mecazi olarak ‘ bir tahtası eksik’ anlamında kullanılır. Buradaki tahta yani gerçek anlamıyla ‘sopa’ Fransızca batte (tokmak)sözcüğünden gelir. Komedisel anlamda ‘‘Botacchio’’ Bergamo’daki köylülerin sığıruları gütmek için kullandıkları değnekten türemiştir. Birbirinden ayrıık iki ince tahta parçası elde tutulur ve bir yere vurulduğunda bu parçalar birbirine çarpar. Bu sopa, kalçanın üzerine düşen bir kuşağı takılıdır.

Antonio Fava, ‘‘Botacchio’’ Arlecchino’ için bir erkeklik simgesi oluşturmaktadır. Arlecchino, asla sopasını elinden indirmez kimseye vermez. Tipinin bir zellğ olan akrobatik hareketler sırasında bile ‘‘botacchio’’ hep elindedir. Pantolone ile kavgalarında hep sopasını bu kullanır. (Sner, 2007)

Lordosis’e (bel kemiğinin öne doğru kamburlaşması) neden olacak şekilde, sürekli eğik durur. Bunun nedeni çanta ve tahtirevanları taşımasıdır. Bu gittikçe artan yer çekimi gövdede, önüne geçilemeyen ve yukarı doğru bir enerji ile dengelenir. Ayaklar gergindir, fakat her zaman yere tam basar. Dirsekler bükülüdür, kollar sürahi sapı pozisyonundadır ya da baş parmaklar kuşağı takılı olmak üzere eller kaladadır. (Rudlin, 2000)

Akrobatik zellikleri, dans edebilme yetisi, evik oluşu başlıca fiziki özellikleridir.

Bazen kurnaz bazen de aptal bir uşak olan Arlecchino; dönen tüm entrikaların ortasında bir merkez oluşturmaktadır.

Colombina ya açıktır, fakat cinsel arzuları, nnden geçen herhangi bir kadına da yönelebilir. Mesajı yerine iletmek için görevlendirilen ve yola çıkan Arlechino, asıl görevini unuttur ve türlü olayların içinde kalır.

Kostümü zaman geçtikçe değişim göstermiştir; Zanni hali ile ilk olarak görüldüğündeki yamalı, çuvaldan bozma kıyafeti, yerini baklava desenli renkli yamalardan bir kıyafete bırakmıştır. Bu aynı zaman da ekonomik durumunun düzelişi ile doğru orantılı bir detay oluşturmaktadır. Kemerine takılı olan çantasında her türlü malzemesini muhafaza etmektedir. Bazen bir dilenci, bazen ise bir hırsızdır.

Kullandığı maskenin ifadesi aptallık ve kurnazlık görüntüsü vermektedir.

O aldattığı gibi, başkaları tarafından da aldatılabilir. Arlecchino çoğu zaman senaryoların başkişisidir. (Nutku, 2000) Zanni'nin devamı olan Arlecchino aynı ses özelliklerini taşır. Gırtlaktan gelen boğuk, kısık bir pazarcı sesi kullanır.

Hatalarından ders almak gibi bir huyu yoktur. Kendini asla cahil biri olarak görmez. Başlattığı ayak oyunları başarısızlıkla sonuçlanır ve ne olursa olsun işin içinden sıyrılmayı becerir. Düştüğü çemberden intihar ederek kurtulmaya çalışır fakat ölümü onu korkutur ve korkudan bayılır. (Selim Cinisli, 2015)

Brighella: Cavicchio dur. Brighella, (bela), brigare (dolap çevirmek ya da ağız dalaşı yapmak) ve aynı zamanda imbrogliare (aldatmak, aklını karıştırmak, şaşırtmak) sözcüklerinden; bütün sorunlara bir çözüm bulabilme yeteneğinden dolayı cavicchio ya da cavillo (kaçamak cevap, bahane, hile) sözcüklerinden gelir.

Rudlin'e göre köken olarak Brighella, Bergamo'daki Val Brembana' dan gelir. Daha doğrusu kökleri, halkının hazır cevaplıkta, (ikinci Zanni'nin vatani olan) kentin aşağı mahallelerdeki halkından daha hünerli ve daha becerikli olduğu yukarı Bergamo halkına dayanır. Bazıları, Brighella 'nın Kuzey Afrika ya da Türk kökenli olduğunu ileri sürmektedirler. Brighella aynı zamanda el çabukluğu ile geliştirilmiş bazı gizli güçlere sahip bir şarlata da olabilir. (Rudlin, 2000)

İtalyan Halk Tiyatrosu geleneğinin açıkgoz, nükteli, keskin fikirli uşak tipidir. Arlecchino ile kıyaslandığında Brighella, statü ve kendini geliştirmiş biri olarak karşımıza çıkmaktadır

Brighella çoğu zaman bir lokanta patronu ya da bir hancıdır. Entrika, ihanet ve dünyanın geri kalanıyla alay etme konusundaki başarısı onu hilelerden, oyunlardan usanmayan bir tip haline dönüştürür. Birçok durumda zekâsı ile öne

çıkar. Bıkmak bilmeyen bir yalancıdır. Yaptığından pişmanlık duymak gibi bir özelliği yoktur. Dikkatlidir; yaptığı oyunları ve entrikaları saklamaz. (Süner, 2007)

Brighella, statü olarak kendinden daha üst olan birine yol gösterebilir. Örnek verecek olursak; sevgilisinin evine gizlice girmek isteyen bir aşığa Brigella akıl verir, yardım eder. Öte yandan dramatik ortamda Brighella'nın, başka hiçbir şey olmaksızın yalnızca Zanni rolünü yeniden keşfetmesi istenebilir. Brighella bu role daha farklı bir boyut getirir. Brighella, bir uşaktan daha çok acemi bir çavuş, cellat, medyum ya da kendisinden beklenen her role giren kişiliktir. Brighella hiçbir zaman bir kurban değildir ve konumunu diama korur. 17. yyın sonlarında ve 18. yyda Brighella'nın statüsü düşer. Artık sade bir uşaktır. (Rudlin, 2000)

Brighella, uşak tipi olarak ele aldığımızda, Arlecchino'dan sonra gelmektedir. Karga gagasını andıran uzun bir burun, kalın dudaklar ve katili andıran bakışları onun en keskin ifadeleridir. Brighella ile kıyaslandığında Arlecchino çok daha insani bir tiptir. En bilinen suçu usta ve anlaşılmaz bir biçimde karşısındaki insanı kolaylıkla dolandırmasıdır. Brighella keskin kamasını kullanarak, karanlık bir bölgede mekânda sokakta, düşmanını hiç acımadan ve düşünmeden rahatlıkla öldürebilmektedir.

Kostüm olarak incelediğimizde, Kafasında kırışık bir şapkası, paçaları geniş bir pantolonu ve yarı uzunlukta bir pelerin ile karşımıza çıkar. Mandolin onun oyunda çalabildiği bir aksesuarıdır. (Nutku, 2000)

Brighella'nın oldukça garip görünümlü, rengi yağ ile açılmış, yarı sinik, yarı tiksindirici bir ifadesi olan maskesini bir kez gördüğünüzde bir daha unutamazsınız. Çakal eriği şeklinde bir çift göz, karıncaya benzeyen bir çift burun, oldukça belirgin ve kalın dudaklar, seyrek sakalları dikilmiş yabani bir çene biçimindedir.

İlk izlenimde maskesindeki ifadesinden iyi bir karakter olduğu zannedilir; ama Brigella görünüşünün aksine şeytanca, canı, esrarengiz, hilekâr ve kötü bir kişiliktir.” (Rudlin, 2000) Kendine bir güven havası veren, uçları yukarı kıvrılmış züppe bıyığı sayesinde hemen fark edilir.

Pulchinella: Köken olarak incelersek Pulchinella’da, Atellan komedyasında karşılaştığımız Maccus’tan izler görürüz. Yine bu türün bir izi olan Bucco da Pulchinella’nın oluşumuna katkı sağlamıştır. Bu tiplerde görülen çıkarını kollayan, bencilce davranıp asla kimseye acımayan, iyilik bilmez bir tiptir. (Nutku, 2000) tam adı Pulcinella Cetrulodur (aptal). Fransa’ da Polichinelle, Hanswurst (Almanya), Toneelge (Hollanda), Kasperle (Avusturya), Petrushka (Rusya), Karagöz Türkiye ve İngiltere’de mrr. Punch’a dönüşmüştür. İşçi ya da patron olabilir; hangisi olursa olsun, bir diğerinde olduğundan daha saygın olamaz. Örneğin: hâkim, fırıncı, öğretmen, casus, hatta şair olabilir.

Pulcinella, Commedia Dell ‘Arte’ye tam olarak 1620 yılında, giderek naples’ nin çalışan sınıfının komik temsilcisine dönüşen ve ülkenin kuzeyinden gelen beyaz önlüklü bir köylü olan Pulcinella ‘yı oynayan (zanni’nin kökeni ile karşılaştıran) ünlü Yüzbaşı Matamoros’un yani Silvio Fiorillo’nun çabalarıyla katılmıştır.

Pulcinella diğer ülkelerin kültürlerine de yerleşmiş ve farklı şekilde gelişme göstermiştir. Bunun nedeni, Pulcinella’nın yerel sosyal ve kültürel koşulların bir ürünü olmasıdır. Antonio Fava, Pulcinella’nın tam bir dönüşüm olmadan diğer dillere çevrilemeyeceğine inanır.

Pulcinella, akıllıymış gibi davranan, aptalı ya da aptalmış gibi davranan akıllıyı oynayabilir. Hangisi olursa olsun Pulcinella tam anlamıyla bir egoisttir. Dışarıdan bakılınca iyi bir yaradılışa sahipmiş gibi görünmesi onun içindeki vahşiliği gizler. Pulcinella için bir insanın hayatının, bir pireninkinden fazla bir değeri yoktur. Dövüşmekten zevk alır ve kavga çıkarmak için yer arar ayrıca kan dökmeye bayılır. Başlıca ilgi alanları kadınlar içki ve yemektir. Görünüşünün kendine özgü, kolaylıkla ayırt edilebilen özelliklerine rağmen bir bukalemun gibi, herhangi bir tip haline gelebilir. Bütün doğayı kendi görüntüsü içinde görür. Vahşi, çirkin ve yıkıcı; İnsana özgü iyilikseverliği anlayabilecek yeteneği olmadığı için; diğer insanlara iyi davranmanın ne demek olduğuna dair hiçbir fikri yoktur.

Pulcinella' nın uzun torba gibi sarkık duran beyaz bir gömleği vardır. Bel hizasında, üzerinde sopasını ve para kesesini taşıdığı deri bir kemer takar. Gömleğin yakası yoktur. Geniş bir pantolonu vardır. Gri fôtr şapkasının yerini 17.Yüzyıl sonlarında beyaz bir kukuleta (coppolone) almıştır. Uzun gagaya benzer bir burnu olan kahverengi ya da siyah bir maske, alında büyük sihiller ya da çibanlar ve kırıksıklıklar vardır. Sert ve dik kıllarla kaplı siyah bir sakal ve bıyığı vardır. 17.yüzyılda bıyık ve sakaldan vazgeçilmiştir.

Pulcinella'nın şerefi ve güvenliği olarak gördüğü bir sopası vardır. Çünkü bu sopa onun, borçlarını ödediği parasıdır. Ağırlık, kamburunu dengelercesine bir bacağının üzerindedir. Biçim bozukluğunun bu duruşu gereksiz kıldığı daha sonraki yorumlarda bile bu şekilde durmaya devam etmiştir. Ağırlık merkezi yukarıdadır. Küçük adımlarla sallanarak yürür. Bazen, hopyaya zıplaya kaçarken ya da koşuyormuşçasına yürüdüğü durumlarda çok hızlı ve çeviktir. Düşünme kabiliyetinin ve konuşmasının aksine yavaş ve son derece ağırdır. Fakat akrobatikte olabilir ve trapezde ya da ip üzerinde gösteriler yapabilir. Genel jestler yapar, ayrıntılara girmez ve jestleri çok az kullanır. Mükemmel bir taklit yeteneği vardır. Konuşması tavuk gıdaklaması gibidir. Ne zaman susması gerektiğini bilmeyen bir gevezedir. (Rudlin, 2000)

Servetta: Commedia dell'Arte senaryolarında kadın hizmetçilere de rastlanır. Franceschiaa Smeraldina, Colombina gibi isimler alan bu hizmetçilere "serve", "servetta" ya da fantasche" denir. "Zanni"den farklı olarak "Servetta" değişik isimler olsa da bu değişiklik onun karakter özelliklerine yansımaz. Yani "zanni" Arlecchino'yla "zanni" Brighella arasındaki işlevsel ve niteliksel farklılıklar "servetta" Franceschina ile "Servetta" Smeraldina arasında görülmez. Hizmetçinin yorumu karakterin belli başlı değişmez özelliklerine değil de o rolü oynayan oyuncuya bağlıdır.

18. yüzyılda 'Servetta' yorumunda belirgin bir değişim olur. 1600'lerin franchescinası orta yaşlıyken, 1700'lerin Colombinası uçarı bir genç kız haline gelir. Roldeki bu değişim kostümde de kendini gösterir. Franceschina geniş boneli, sade bir hemşire kostümü giyiyorken, Colombina zarif ve süslü bir kostümle sahneye çıkar.

Plaminio scala komedilerinde ‘‘Servetta’’ oyundaki kadın aşkın hizmetçisi rolündedir. Birkaç senaryoda uşaklardan birinin karısı ya da pantalone veya Graziano’nun hizmetçisi olarak görünür.

Efendisine bağlı, yufka yürekli bir tiptir ve komedideki entrikalara karışmakla beraber bu olaylarda dolaylı bir rol oynar. (Kerem & İhsan, 1994) Kadın hizmetkar tiplerinin en ünlüsü Colombinadır.

Şarkı söylemeyi ve dans etmeyi çok seven Colombina, güzelliyle kendine aşık eder. Göz alıcı güzelliği ve sevimli oluşu ile kendini herkese sevdirebilmiştir. (Nutku, 2000) Colombina dışı bir Arlecchino’ dur. Commedia Dell’Arte’de akli başında kötü bir özellik taşımayan, okumayı ve yazmayı seven, diğer uşaklarda bulunan kurnaz dolandırıcı halleri asla bulunmayan bir tiptir. Evin hanımın yardımcısıdır. Bu nedenle kıyafetleri temiz, rengarenk ve güzeldir. (Süner, 2007)

Tartaglia: Kekelemek anlamındaki İtalyanca fiilden gelir. Kökleri:1630 dolaylarında, büyük bir olasılıkla Paris’te, Verona’lı Beltrani tarafından yaratılmış gibi görünmektedir. Fransız seyirciler arasında, Pantolone ve Dottore’ ye karşı duyulan hevesin azalması nedeniyle, bunu dengelemek üzere yaratıldığı sanılmaktadır. Başında gri bir kumaştan yapılmış başlığı, bol, büyükçe bir patiska yaka; üzerinde yeşil ve sarı renkte çizgili desenlerden oluşan bir pelerin, deri den ve kahverenginde ayakkabılar görünen beyaz çoraplar. Beyaz çoraplar ve sarı ya da kahverengi, deri ayakkabılar. Büyükçe bir Maskesi, kalın, daire şeklinde, yeşil ya da açık mavi ve yüzünün yarısını kaplayan bir gözlük.

Bir kekemedir. Kendisine söylenen herhangi bir cümle içindeki en müstehcen söze yapışıp kalır. Komedi, yalnızca kekelemek üzerine değil aynı zamanda Tartaglia’nın, konuşmadaki tıkanıklığı gidermek amacıyla alternatif olarak denediği sözcüklerin üzerine kuruludur. Bu nedenle Perucci’nin tanımlamasının çevirisini yapmak çok zordur. Konuşmayı beceremediği zamanlarda Tartaglia, kendine ve diğerlerine kızarak hiddetinden küplere biner. Commedia da her zaman olduğu gibi, komik bir kusurun ardında, sosyal bir gerçek vardır: Tartaglia, kronik göz iltihabının sıkıntısını çeken, bedensel ve zihinsel gelişimi çocukluk dönemlerinde durmuş, iklimin yıprattığı bir güneyliyi temsil eder. (Rudlin, 2000)

2.2 .Goldoni

1750'lere kadar komedya, Commedia Dell'Arte türüne kanalizel olmuştur. Ancak 17. Yüzyıldan sonra hayati bir önem taşıyan bu tür, son derece tekrarcı bir üsluba bürünmüştür. Yan karakterler, müzik ve şovunda dahil edilmesiyle çeşitlilik kazandırılmaya çalışılan Commedia Dell'Arte, sentimentalizm yaygınlık kazandıkça, kaba ve duygusuz olarak nitelendirilmeye başlanmıştır. İşte, İtalya'nın en büyük komedya yazarı Carlo Goldoni böylesi bir ortamda ortaya çıkarak Commedia Dell'Arte topluluklarına senaryo yazmaya başlamıştır. (Brocket, 2000) Goldoni, Padova'da hukuk öğrenimi görmüş, 1731 yılında mezun olmuştur. 1731-1733 yılları arasında Venedik'te, 1744-1748 yılları arasında Pisa'da avukatlık yapmış ve yine Pisa'da avukatlık yaparken Kariyerine, 1734 yılında Commedia Dell'Arte'nin son limanlarından birisi olan Venedik şehrinde ve çevresinde oynayan commedia topluluklarına senaryo yazmakla başlamıştır. Daha başından itibaren, bu türün birçok özelliğine karşı duran Goldoni, 1738' de başlattığı bir reform programı çerçevesinde, mana of the world (Hayat Adamı) adlı oyununda baş kahramanın rolünü ilk kez yazılı metne dökmüştür. (Brocket, 2000) ilk sahne başarısını ve komedi oyun yazarlığını da Pisa da yapan Goldoni, yapmış olduğı çalışmalarının karşılığında topluluklar ve oyuncular tarafından da destek görmüştür.

İtalya da çeşitli önemde tiyatro kuramcısı XVIII. Yüzyılın kapılarını açarak. Bu yüzyılın başlarında İtalyan tiyatrosuna yol göstermişler ve yine bu yüzyılın ikinci yarısında İtalyan ulusal komedyasını var edecek ortam hazırlamışlardır. Bu yazarların arasında önem arz edenlerinden bahsedecek olursak, Giovanni Mario Grescimbeni, Giovanni Vincenzo Gravina, Lodovico Antonio Muratori ve Francesco Saverio Quadrio gibi isimlerden bahsedilmekte ve daha sonrasında Carlo Goldoni'nin de ortaya çıkmasıyla İtalyan Ulusal Komedyası'da temelleri üzerine oturmuştur. Goldoni, örnek olarak Moliere'i almıştır. (Nutku, 2000)

Goldoni, Commedia Dell'Arte oyunlarının zaman zaman tekrara düşen kurgusal özelliklerini; olay örgüsü açısından daha gerçekçi ve ayakları üzerine basan bir yapıya sokmuştur.

Goldoni ile birlikte Karakterler, gerçekçi yapıya uymayan maskeli kalıp tipler yerine daha gerçekçi karakterlere dönüşmeye başlamıştır.

Fars oyunlarına ait standart bir yapı özelliği olan oyun kanavasını ve finalinin önceden bilinebilir durumu; Goldoni' nin yazım yaklaşımıyla yerini gelişim ve neşe ölçüsü bakımından Commedia Dell Arte'yi daha verimli bir hale getirmiştir.

Bu yenilikler nedeniyle Goldoni, yapmış olduğu bu yeniliklerle birlikte İtalya'da gerçekçi komedinin kurucusu olmuştur ve Commedia dell' arte' nin, yani İtalyan Halk Tiyatrosu'nun özelliklerinden hareket ederek gerçekçi anlayışa yönelen burjuva komedyasını getirmiştir. 1749'larda geleneksel karakter tiplerini değiştirmeye başlamış, 1750 yılında Goldoni' nin Comic Theatre'ı, Commedia'nın eskimiş geleneklerine saldırarak, mimik hareketlerinin görünmemesinden dolayı maske kullanımına bir son verilmesinin, konuşmaların daha geliştirilmiş üsluplar kullanılarak yapılmasının ve comedia'nın kalıplaşmış konuları yerine, gerçek yaşantılardan esinlenen konular bulunmasının gerekliliğini savunan bir çağrıda bulunmuştur.

Goldoni, kendi tiyatrosunda doğaçlama yöntemini çoktan kaldırdığı için, onun bu programı neredeyse türün bütün özelliklerini değiştirmeyi amaçlamıştır. Böylece Goldoni, 1761 yılında Venedik'i terk edişine kadar, Commedia Dell' Arte türünün kurgu ve işleniş olarak ele alındığında önemli yer tutan tüm fantastik, kaba-saba ve gerçekçi olmayan düzenlemelerini yok etmiş, bunların yerine komik olanı, rafine duyguları ve realizmi getirmiştir. Klişe tipler hem kişileştirilmiş hem de yumuşatılmıştır. Örneğin, geleneksel senaryoların, gülünç şehvet düşkünü ve cimri ihtiyarı olarak bilinen Pantalone, artık dürüst bir tacir, iyi bir baba ve güvenilir bir vatandaş görünümünü almıştır.

Goldoni bu metotları sayesinde, Commedia Dell'Arte ve komedi türleri arasındaki farklılığın da ortadan kalkmasına yardımcı olmuştur. (Brockert, 2000)

Goldoni "İki Efendinin Uşağı" oyunu ile yeni bir dönemin başlangıcının ilk adımını atmıştır. Goldoni'nin bu oyunu, ilginç bir özelliğe sahiptir: Commedia Dell'Arte'nin hem değerini ve önemini belirleyen bir oyun olmuş hem de bu türde, metinleştirilmiş ilk oyun olarak Commedia Dell'Arte'nin tuluat biçimine

değişim anlamında yön vermiştir . John Rudlin'in Commedia Dell'Arte isimli kitabında ‘‘İki Efendinin Uşağı’’ isimli oyununun yazım nedenini aşağıdaki gibi belirtilmektedir.

Goldoni, orjinal olarak geleneksel commedia akımına uygun tek bir senaryo yazdı. Bir gün, pisa da bir gösteriye katıldı. Ancak bu gösteriyi hiç beğenmedi: oyuncuların doğaçlamaları çok düzdü, vs. Eve dönünce, senaryosunu yazmaya başladı. İki efendini uşağı , kendi başına bir paradoks olan, yazılı bir commedia oyunudur. Strehler, Commedia Dell'Arte'nin çökme çağıının temsilcisi olan bu oyunu yönetti. (Rudlin, 2000)

1762 yılında Parise yerleşen Goldoni, burada 1773 yılındaki emekliliğine kadar ‘‘Comedia Italienne’’ için oyunlar yazmayı sürdürmüştür. Goldoni, yalnızca Commedia Dell'Arte ya da komedy türünde yazmakla yetinmemiş ve o dönemlerin en üretken sanatçılarından biri olarak tam 10 tragedya, 83 müzikal oyun ve 150 komedy yazmıştır. Yazdıklarının çoğu önemsiz olmalarına karşın, aralarından bazıları o dönemin en mükemmel oyunları arasında sayılmıştır. Goldoni, yaratıcılık özelliğini kullanarak, oyunlarında kurgu bütünlüğü sağlamak için bir çok değişik yöneme başvurmuş ve ayrıca eylemler arası bağlantıyı sağlayabilmek için bazen La Boltega Del Caffè'de (kahvehane, 1750) olduğu gibi bir mekan bazen, II.Ventaglio'daki (yelpaze,1765) gibi bir nesne, bazen De La Donne Curiose'deki (Kadın Merakı, 1753) gibi bir oyun kişisi kullanmıştır. Goldoni, oyunlarında her sınıf ve meslekten insana yer vermesine karşın, alt ve orta sınıf tiplerini idealize etmesinin yanında, soylu sınıf tiplerini ise sahtekâr ve işe yaramaz nitelikli olarak sunmaktan çekinmemiştir. Hepsinden önemlisi, La Locandiera (Otelci Kadın,1753) adlı oyununda olduğu gibi, tüm kadın karakterlerini de, ideal insanlar olarak ayırmıştır. Goldoni'nin oyunlarında sentimentalizmin bıktırıcı izlerini görmek yazarın oyunlarının nüktedanlığı, cazibesi ve canlılığı sayesinde büyük ölçüde hafifletilmiştir. (Brockel, 2000)

2.3 Dario Fo Kimdir?

Dario Fo (1926 sangiano/varese): İtalyan oyun yazarı, oyuncu ve tiyatro eylemcisi. (Aziz çalışlar, Tiyatro Ansiklopedisi) Resim üzerine çalışmak için Milan'a gitmiştir. Sonrasında okulu bırakarak politeknik enstitüsü mimarlık okuluna kayıt olmuştur. Tiyatroya karşı zaten amatör bir ilgisi olmuş ancak 25 yaşına gelinceye kadar profesyonel olarak bu alandaki olanakları değerlendirmemiştir. Akademinin verdiği ve hala sahip olduğu disipline rağmen, bu alanda yetersiz olduğunun, kendisi için bu tür bir araştırma tabanı üzerinde çağdaş gösterinin duvarlarını yükselteceği bir temel oluşturması gerektiğinin farkındadır. Üzerinde çalıştığı popüler mimaride bulunan standartların popüler tiyatrodan da olması gerektiğini savunmuştur. Diğer öğrencilerle birlikte yerel taş ocaklarından çıkardıkları taşlardan yapılan basit kiliselerin, özellikle ekmek ve şarap ayininin ritüellerine uygun düzlükler ve akustik odalar yaratma konusunda anlamlı bir işlevselliğe ulaşmak için mimarların aracılığına gereksinimleri olmamıştır. Fo' nun araştırması hemen hemen, Rönesans öncesi kiliselerle ilgili yaptığı araştırma ile aynı zamanda başlamıştır. Fo, konuşma dilini incelemeye yönelik bu eğilimin, bilinçsiz bir şekilde, kendisine miras kalan bir özellik olduğunu fark etmiştir. (Rudlin, 2000) Ayrıca Fo, öğrencilik yıllarında kaleme aldığı siyasi yapıyı, güldürü yoluyla taşıyan skeçlerle ustalığını ortaya koymuştur.

Tüm ülke de başarı gösteren Kabare gösterilerinin ardından, radyoda on sekiz hafta süren bir monologlar dizisi yayımlamıştır. Fo'nun Halk Tiyatrosu anlayışında yer alan güldürü trükleri, güncel ve toplumsal olayları kaynak alışından dolayı kışkırtıcı bulunmuş ve sürekli resmi makamların baskısı sonucu soruşturmayla uğramıştır.

1952'de Milano'da Teatro Odeon'a oyuncu olarak girmiştir, küçük kentlerdeki şov deneyimlerinden yararlanarak, Franco Parenti ve Giustino Durano'yla birlikte siyasal-yergisel revüler hazırlamıştır: *Il dito Nell'ochie* (1953, Taciz Etmek), *Sani da Legare* (1954,Asıl Bağlanacak Akıllılar); bu çalışmalardan yol alarak eşi oyuncu Franca Rameyle birlikte, *compagnio Dario Fo-Franca Rame*'yi kurmuştur ve siyasal polemikleri izleyicilere ince saldırgan bir dille sunan kendi grotesk halk güldürüleri üslubunu gerçekleştirmiştir: *Ladri*, *Manichini e Donne Nude* (1957-58, Hırsızlar Mankenler ve Çıplak Kadınlar),

Gli Arcangeli Non Giocano a Flipper (1959,Yer Melekleri Uçmaz),Aveva Due Pistole Con Gliocchi Bianchi e Neri (1960,Biri Siyah Biri Beyaz Gözlü İki Tabancası Var), Chi Ruba Un Piede e Fortunato in Amore (1961,Domuz Ayağını Çalan Aşkta şanslı olur); Isabella,Tre Caravelle e Un Cacciaballe (1963,Isabelle,Üç Karavel ve Bir Şarlatan),Settimo: Ruba un Po'meno (1964,Yedinci Emir: Biraz Daha Az Çal), La Signora e Da Buttare (1967,Fırlatıp Atılacak Kadın),

Fo ve Rame, ünlenmelerini sağlayan Conzanissima isimli TV programı ile tüm İtalya'da kendilerinden söz ettirmişlerdir. Fakat daha sonra sansürle karşılaşmalarından dolayı, İtalyan Komünist Partisi çatısında, Nuova Scena isminde yeni bir tiyatro gurubu oluşturarak, hapishane, fabrika, kent banliyösü gibi mekânlarda çıkarttıkları yeni oyunlarını sergilemeye başlamışlardır. 1968'de İtalya'da ve Dünya'da gerçekleşen siyasi değişimlerin etkisi ile sürdürmüş oldukları tiyatro anlayışlarını değiştirmeye karar vererek politik ve sosyalist bir söylem noktasında halk tiyatrosu yapmaya karar vermişlerdir.

Grande Pantomima Con Bandiere e Pupazzi Piccoli e Medi (1969,Küçük ve Orta Boy Kukla ve bayraklarla Pantomim)

Ortaçağ döneminde, Halk Tiyatrosu oyuncularının oluşturmuş olduğu popüler din içerikli oyunlardan alınan monologlar ile ortaya çıkan Mistero Buffo oyunu ile Fo: İsa, Dilenci, Papa gibi rolleri tek başına oynamıştır. (1969, Güldürülü Gizem).

Fo eşi Franca Rame ile, 1970'te La Commune topluluğunu kurmuş ve geniş işçi kesimlerine kadar uzanan , onların sorunlarını ele alan tiyatro oyunları da başarıyla gösterime sunmuşlardır.

Çağdaş bir biçimde politik ve siyasal halk tiyatrosu anlayışı ile, Güncel konular üzerinden hazırlanan bu oyunlar, sadece İtalya'daki siyasi hareket ve işçi eylemlerini konu almamış; Dünya üzerinde ki olayları da oyunlarında işlemiştir. Şili Devrimi, Filistin Meselesi, siyasal terör, polis zorbalığı ile uygulanan işkence yöntemleri gibi konular, oyunlarında seyirci ile birlikte tartışılarak işlenmiştir.

Giuseppe Pinelli adında bir demir yolu işçisinin, polis sorgusu esnasında, işkenceye maruz kalmasından dolayı dayanamayıp, kendini karakolun camından

aşağı atarak ölmesini konu alan Morte Accidantele Di Uno Anarchico (1970,Bir Anarşistin Kaza Sonucu ölümü),Tutti Uniti,Tutti Insieme! Ma Scusa,Guello Non e il Padrone? (Hepimiz Birimiz,Birimiz Hepimiz İçin! Pardon Ama, Burda Patron Kim) Pum Pum,Chile? La Polizia! (1971, Tak Tak! Kim o? Polis!), Non Si Paga, Non Si Paga! (1974,Bedava mı sandın), Il Fanfani (1975 Kopan Şamata), La Ma Rijuana Della Mama e la Piu Bela (1976,En İyi Annenin), Tutto Casa Letto e Chiesa (1977,F.Rame'yle,Sadece Çocuk, Mutfak, Kilise),Storia Della Tigre e Altri Storie .(Aziz çalışmalar , Tiyatro Ansiklopedisi)

1977 yılında, İtalya'da Feminizm anlayışının aktif olarak yaşandığı bir dönemde ortaya çıkan kadın oyunları; kadınların yaşadığı sorunları ele alan feminist harekete destek veren bir yapıda sahnelenmiştir. Meydanlarda, salonlarda sahnelerde, fabrikalarda oynanmış; ülke dışında da ilgi görmüş ve seyirci ile buluşmuştur. Fo, her oyununda olduğu gibi bu oyunlarında da soru sormayı sürdürmüştür. (1982, Bir Dişi Kaplan Öyküsü ve Başka Öyküler), Clacson, Trombette e Pernacchi (1981, Klakson,Trompet ve Hönkürtü).

1983 Mayıs ayında Kanada: Francais, “Tutta Casa, Letto e Chiesa” ile birlikte Festival Québécois du Jeune Théâtre'ye katılmaya davet edilmiştir.

Oyunun İsveç'teki çarpıcı başarısının ardından Dario ve Franca, kocası rolünde (Milan'da Teatro Ciak) Nicola de Buono ile “Coppia Aperta” olarak sahneye çıkmışlardır. Bakanlar Komisyonu, 18 yaşından küçükler için oyunu uygun görmemiştir. Karar daha sonra basından ve halktan protestolar sonrasında geri çağırılmıştır.1983-1984

1997 de Dario Fo ve Franca Rame Tiyatrosu ' Dario Fo'nun yönettiği Il Diavolo Con Le Zinne oyunu ile büyük başarı yakalamış, İtalya'nın her yerinde turneler düzenlemiştir.

Fo, 1997 yılında, “Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü ” adlı oyunuyla Nobel Edebiyat Ödülü kazanmıştır.

Oyunları İçerik bakımından sakıncalı bulunduğundan oynatılması yasaklanmış ve skandal olarak nitelendirilmiştir. Fo, yasaklanan bu oyunların sonunda gözaltına alınmış, tutuklanmıştır.

Dario Fo'nun oyunları; İspanya, Hollanda, Yugoslavya, Türkiye, İsveç, İngiltere, Polonya, Güney Afrika, Sri Lanka, Güney Kore dahil olmak üzere 30 dile çevrilmiş ve büyük ses getirerek başarıyla oynanmıştır.

Fo, solunum yetmezliği neden ile Milano da kaldırıldığı hastanede 13 Ekim 2016' da hayata gözlerini yummuştur.

Eserleri :

- 1958 - Satılık Korse (Un Morto Da Vendere)
- 1959 - Büyük Melekler Langırt Oynamaz” (Gli arcangeli non giocano a flipper),
- 1959 - Erdemli Hırsız (sigara tutti i nuocere vengono ladri)
- 1960 -İki Tabancası Vardı Ve Gözleri Siyah Beyazdı
- 1964 - Yedinci Emir: Daha Az Çal (Settimo: ruba un po meno)
- 1969 -Biri Herkes İçin, Hepsi Biri İçin!
- 1970 -Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü
- 1972 - Bir Arap Kadın Konuşuyor
- 1973 - Mistero Buffo
- 1973 - Şili Halk Savaşı
- 1974 - Ödemiyoruz! Ödemeyeceğiz
- 1975 - II Fanfani Rapito
- 1976 - La Esrar Della Mamma e la Piu Bela
- 1977 – Parliamo Di Donne
- 1977 – Tutta ca
- 1977- Aynı Hikâye
- 1978 - Bir Dişi Kaplanın Hikayesi
- 1981-l’opera dello sghignazzo
- 1984 - Elisabeth,Tesadüfen Kadın

- 1989 - Papa Ve Cadı
- 1998 - İmdat, Halk Geliyor!
- 1997 - Oyuncunun El Kitabı
- 2004- İlk Yedi Yıl
- 2009 - Francis Kutsal Jester
- Kitapları :
- Kadın oyunları I – on bir oyun
- Kadınlardan konuşalım – Kahraman kadın- Şişman kadın
- Kadın oyunları II: Açık Aile Neredeyse Ardına Kadar Açık
- Ödenmeyecek! Ödemiyoruz!
- Neredeyse Kadın: Elizabeth
- Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü
- Marino Serbest! Marino Masum!
- Klakson, Borazanlar Ve Bırtlar
- Sıradan Bir Gün Ve Diğer Oniki Komedi
- Seks? Eh, Hayır Demem

2.3.1 Halk tiyatrosu anlayışı

Dario Fo ve Franca Rame 1968 yılında ülkedeki ve dünyadaki politik değişimlerden etkilenerek tiyatro anlayışlarına farklı bir biçim getirerek, halk tiyatrosu yapmaya karar vermişlerdir. Aldıkları bu kararla oyunlarındaki seyirci sayısında büyük bir artış gerçekleşmiştir. Bir sezonda 240000 kişi oyunlarını izlemeye gelmiş ve bu kitlenin büyük çoğunluğu yaşamlarında daha önce tiyatro seyretmemiş kişilerdir.

Başlatılan bu Halk Tiyatrosu anlayışı ile Fo'nun oyunları popüler bir hale gelmiş ve seyirciyi tiyatroya çekmeyi başarmıştır.

Fo, Halk tiyatrosu yaparak onların dilini konuşmuştur. Halkın sorunlarını siyasi baskılardan korkmadan sahneye taşımayı başarmıştır. Yaptıkları hicivlerle, hep

sömürülen, ezilen kesimin sorunlarını anlatmış ve söz konusu kitlenin varlığından bahsedilmesini sağlamıştır.

Ayrıca Fo' nun sergilediği gösteriler ile işçi sınıfının sorunlarına yabancı olan burjuvazi ve aydınlar, bu oyunlara konu olan işçi kesiminin meselelerini takip edebilmişlerdir. (Fo-Rame,2015)

Fo, Halk tiyatrosunu büyük bir eğlence çatısı altında; varoluş gerçeği, bilinç kazanma, açlık, şiddet cinsellik, sevmek-sevilmek gibi konuların içerisinde işlemiştir.

Fo, (Franca Rame ve Nuova Scena adındaki bir topluluk ile) radikal öğrenci hareketleri ve grev yapan işçilerle ilişkilerini güçlendirerek fabrikalarda ve futbol sahalarında gösteriler yapmıştır. Bu topluluk 1970 de (büyük ölçüde içteki politik anlaşmazlıklar nedeniyle) dağıldığı zaman, Fo'nun tek başına gösteri yönündeki tercihiyle sul piazza (meydanda) öne çıkmıştır.

Papalık sistemine karşı şiddetli taşlama saldırıları da içeren ve Orta çağ karşıtı kültüre bakışlarla süslenmiş tek kişilik gösterisi, Mistero Buffo (Bay soytarı), Giullare'nin politik cesaretinin, commedia topluluklarının kendini koruyan içgüdülerine karşı üstünlük sağladığı konusundaki hislerini doğrulamıştır.

Fo, Commedia Dell Arte' nin en enerjik çağında, özel bir isim olan Giullare'nin kötü anlamda kullanılan bir terim haline geldiğini sık sık belirtmektedir.

Mistero Buffo'nun büyük başarısı nedeniyle Fo 'nun gösteri işi çok daha bireysel bir hale gelmiştir ve kişisel bir örnek oluşturmuştur. (Rudlin, 2000)

Dario Fo ve Bertol Brecht Tiyatrosu ilişkisine ve benzerliğine gelecek olursak, her ikisinin de komünist ve enternasyonal Dünya görüşüne sahip oluşundan yola çıkarak; Dario Fo'nun yaptığı politik tiyatronun Bertolth Brecht'in Epik Tiyatrosu'ndan etkilenmiş hatta onu örnek almış olduğunu söyleyebiliriz. Dario Fo; Bertolt Brecht kadar ideolojik olarak sınıfsal anlamda yabancılaştırmayı kullanmadıysa da daha çok yabancılaştırma öğelerini kullanmıştır.

İtalyan Halk Tiyatrosu (Commedia Dell 'Arte) trüklerini tiyatro sahnesine başarıyla aktaran Fo, halkı eğlendirmeyi başarmış ve onları bir düşünce ortamına dâhil etmiştir. (Demirel, 2003)

Fo, Halk Tiyatrosu'nun bir gülmece tiyatrosu olduğunu düşünmektedir. Gülmeceye dayalı tiyatrodaki bir eleştiri duygusu olduğunu, yani taraf olarak düzeltmeye yönelik bir eleştirelilikten çok, özgürlükçü bir eleştirelilik olduğunu söylemektedir.

Fo' nun işaret ettiği bir başka nokta da Halk Tiyatrosu içindeki fantezidir. Ayrıca en trajik konularda bile Halk Tiyatrosu'nun mizahi bir yan kattığını, komik çelişkiler yarattığını söylemesi, bu çalışmanın ortaya koymaya çalıştığı Halk Tiyatrosu kavramıyla örtüşmektedir.(Balay, 1995)

Fo, politik tiyatro kavramından pek hoşlanmamaktadır:

“Bu politik deyim günümüzde, insanların pek fazla iştahını kabartmayan bir nitelik kazandı ve insanlar bunda çok haklılar; çünkü politik tiyatro sıkıcı tiyatroların, ukala tiyatroların, kuralcı tiyatroların, şematik tiyatroların, eğlendirici olmayan tiyatroların bir tür alt başlığı haline dönüştü.” (Chesneaus,1977)

Bu noktadan hareketle kendi tiyatrosundaki çalışmaları Halk Tiyatrosu olarak niteler.

Fo, Halk Tiyatrosu'nun temel üslubunu günümüz tiyatrosu için bir çıkış olarak görürken, bu üslubun aynı zamanda gerçekçi bir üslup olduğunu da düşünmektedir. Böylece seyirci izlediğine aktif olarak katılabilecek, kendisine bombardıman edilen verileri olduğu gibi almak zorunda kalmayacaktır. Çünkü, ironik ve fantastik yaklaşım, yaşamın gerçeklerini bizlerden gizleyen, izlemeye alıştığımız şablonları kırarak ve böylelikle seyircinin bakış açısı, özgürlük kazanacaktır. Fo' ya göre taşlama da Halk Tiyatrosu'nun önemli bir öğesidir. (Balay,1995)

Fo, girizgâhtan ayrı olarak bu gelenekte özel bir dil bulmaktadır. Bu dilin arkaik bir tadı vardır. Lehçeler kullanılır. Değişik lehçelerin kullanılması ve lehçelerden anlaşımlar yapılması sonucu Halk Tiyatrosu geleneğinin geliştirdiği ve Fo' nun alıp büyük bir ustalıkla kullandığı başka bir öğe ise ” grammelot” dur. Grammelot, bilinmeyen bir dil ya da lehçeyi, içinden seçilmiş belli başlı sesleri ve vurguları kullanarak konuşuyormuş gibi yapmaktır. Bir tür dil taklidi gibi olan grammelot un zorluğu, bu konuşma biçimi ile bir öykü anlatmadadır. Sözü hiç kullanmadan söze dayalı bir iletişim kurulmaktadır ki, bu neredeyse imkânsız başarıdır. Fo'nun bu gelenekten aldığı bir başka ustalık ise,

anlatıda ikinci ve üçüncü hızlı tekrarlardır; bu da halk söylence geleneğinin en önemli öğelerinden biridir.

Dario Fo'yu izleyenler, alışıla geldiği gibi sadece ağlayarak ya da gülerek evlerine dönmezler. İzleyici katılımcıdır. Oyunlar izleyici ile paylaşılır. Çoğu zaman onların yönlendirmesi ile oyunların metninde değişimler olur. İzleyici sorgulayıcıdır. Oyunun politik aksiyonuna katılır. Fo Tiyatrosu'nun amacı uygar, çağdaş, bir tiyatro için gereken bilinçli bir kamuoyu oluşumuna yardımcı olmaktır.

2.3.1.1 Fo 'nun oyunculuğu üzerine

FO, özellikle Giullare, Fabulatore² gibi anlatı geleneğinin önemli basamaklarından clown gibi tek kişilik gösterimlerden çok etkilenmiştir. Bu türlerin ayrıntılı analizini yapmış ve gerek dramaturgisinde, gerek oyunculuğunda bulgularını, saptamalarını değerlendirmeye çalışmıştır.

Fo'ya göre bu gelenek gerçekliğin fantezi ve groteskle çarpıtılarak, norm dışı olanın oyunlaştırılmasıyla norm dışı olan büyük bir eğlendiricilik yaratır.

Fo, ayrıca bu gelenekten özel bir anlatı mekanizması öğrendiğini söyler. Bu mekanizmanın en önemli ögesi girizgâhtır. Anlatılan öyküyle hiçbir ilgisi olmayan, ama izleyicilerin ilgisini çekecek gündelik bir konudan söz ederek öyküye başlamak, Fo' ya göre seyirciyi, gösterimin öznesi olmaktan çıkarıp nesnesi olmaya hazırlar ve böylece dördüncü duvar gerçek anlamıyla yıkılır ve seyirci gösterime etkin yaratıcı olarak katılır.

Fo, Commedia Dell' Arte karakterleri içerisinde, amaçlarına en yakın olan Arlecchino'yu seçmiştir. Aşağı tabakadan olan ve her zaman aç olan Arlecchino'dan kaçmayı hiçbir zaman başaramamıştır. (Balay,1995)

‘İstesem de istemesem de hep Arlecchino' yu oynadım. Her zaman, özelliklerimin dönüp dolaşıp bu kalıba sıkıştığını gördüler. Arlecchino'da beni en fazla etkileyen şey, her türlü durumu berbat edebilme yeteneğidir.’

² Giullare : Commedia Dell Arte' nin en enerjik çağında, özel bir isim
Fabulatore: lago-maggiore gölünün kıyılarındaki öykü anlatıcıları

Pulcinella, daha güçlü bir bireysel çalışma tabanı oluşturabilirdi. Ancak Fo, kendi sinikliğinden sakınıyor gibi görünür. 1985 de hayali bir giulare'ye değin Arlecchino' nun kendisine dayalı tek kişilik bir gösteri yaratmış, bu gösteri, Mistero Buffo gibi popüler ve eleştirel bir evrensel onaylama ile karşılaşmamıştır.

“Bu gösterinin, Commedia Dell'Arte'nin önemini vurgulayan, yüzeysel ve kısa girişi, hiçbir şekilde geleneği tam olarak tanımlayan soytarılığı zenginleştirmemiş ve commediayı yeniden canlandırmayı amaçlandıran Lazzi... ve skeçler, Fo'nun çağdaş tek kişilik gösterisi ile tamamen gölgede bırakılmıştır. Modern İtalyan yaşantısının bu parodi ve taşlamaları, sahte akademik unvanlar dağıtarak comedianın etkisini göstermiştir. Bu aynı zamanda Fo'nun bağımsızlığını, bu bağımsızlık sayesinde ciddiyet ve ağırlık kazandığını ortaya koymuştur.

Ancak en azından, gösterinin Arlecchino/Fo'nun, Pantelone'nin kendisine rahatsızlık veren prostatı için hazırlanan bir şişe ilacı içtiği bölüm olan Arlecchino Fallotroppo bölümü, gösteriden ayrı olarak oynanmış ve büyük bir beğeni kazanmıştır. Gerçek belkide Fo' nun kendi alanında hicvi seven, modern bir soytarı olduğu ve artık (seyirci için)popüler tarihi bir rol bahanesine gerek duymadığıdır. Fakat kendisi için bir role ihtiyacı var gibi görünmektedir. Muhafazakârlık, ona belirli tipler araştırmasına yönelmiş, hakaret edici, kırıcı ve hala Marksist olma olanağı sağlamıştır.

“Commedia Dell'Arte üzerinde çalıştığınız zaman , çalışmalarınızın temeli olarak hangi politik çizgiyi , hangi kültürel tabanı esas alacağınıza karar vermek zorundasınızdır.”

Dario Fo ve Bertol Brecht Tiyatrosu ilişkisine ve benzerliğine gelecek olursak, her ikisinin de komünist ve enternasyonal dünya görüşüne sahip oluşundan yola çıkarak, Dario Fo'nun yaptığı politik tiyatronun, Bertolth Brecht'in Epik Tiyatrosu'ndan etkilenmiş, hatta onu örnek almış olduğunu söyleyebiliriz.

Dario Fo; Bertolt Brecht kadar ideolojik olarak sınıfsal anlamda yabancılaştırmayı kullanmadıysa da, daha çok yabancılaştırma öğelerini kullanmıştır.

Halk Tiyatrosu'nun doğaçlama özelliği, Dario Fo 'nun üzerinde durduğu bir başka özelliktir. Fo, bu doğaçlamanın sıradan bir doğaçlama olmadığını belirtir. Oyuna çıkılmadan önce belirlenen bir kanava, öykü anlatıcılar tarafından üzerinden çeşitlemeler yapılarak sunulur. Ancak bu çeşitlemeler, öykünün anlatım anında yaşanan gerçekliğin, seyircilerin, iklim koşullarının ve hatta o anda rastlantısal olarak oluvermiş bir şeyin dikkate alınarak yapıldığı bir doğaçlamadır. Önceden belirlenmiş doğaçlama diye isimlendirdiği bu doğaçlamanın, tüm Halk Tiyatrosu örneklerindeki doğaçlama olduğunu ve kendi çalışmalarında da aynı nitelikteki doğaçlamalara başvurduğunu belirtmiştir. (Balay,1995)

Fo, yararlandığını söylediği tür ve kişiler arasında Antik Fars, Atellan Farsı, Ortaçağ Soyтарыsı, Il Ruzzante, Cmmedia Del'Arte, kaynağı 17.yüzyıla kadar giden öykü anlatıcılar, el kuklası, gezginci tiyatro toplulukları, Clown, Sportelli ve de Martino gibi İtalya' da İkinci Dünya Savaşı sırasında, yaygın bir Halk Tiyatrosu türü olan ve sinemalarda film aralarında sunulan Avans Pettacolo ustaları, Jackues Lecog gibi bir pantomim ustası, Shakespeare, Moliere, Aristophanes, Plautus gibi Halk Tiyatrosu'nun sanatlaşmasına katkıda bulunmuş yazarlar, Labiche, Feydeau bir melodram ve vodvil ustaları, De Filippo Kardeşler,Toto ve Cesco Basseggio gibi İtalyan Halk Tiyatrosu Geleneği'nin yaşayan büyük oyuncularını bulunmaktadır.

2.3.1.2 Fo'nun yazarlığı üzerine

Dario Fo, kendisi ile yapılan pek çok söyleşide ve bizzat kaleme aldığı birçok makale ve kitapta, tiyatroya bilmeden bir halk tiyatrosu oyuncusu olarak başladığını, sonra da zaman içinde yaptığı işin kökeninin çok eskilere kadar uzandığını fark ettiğini ve bu yüzden de Antik Farstan başlayarak Atellan Farsı'nı, Latin Komedyası'nı, Commedia Dell'Arte 'yi, melodramı ve vodvili ayrıntılı olarak çalışmış, bunlardan özellikle yazarlığında yararlanmış.

Bu kaynaklara yönelişi, önceden saptanmış bir sistematik içinde değil, yaşadığı tiyatro pratiğinin gereklerine yönelik somut yanıtlar arama çerçevesinde olmuştur. Bütün bunlara rağmen, Fo'nun kuramsal yazılarına bakıldığında bunların sistematik bir bütünlük oluşturduğu görülür.

Ayrıca bu kuramsal yazıları ortaya koyuş şekli ise, tam anlamıyla Halk Tiyatrosu geleneğinin anlatı tekniğine yaslanmaktadır. Sanki karşımızda bir Halk Tiyatrosu sanatçısı bize sanatında neyi, niye, nasıl yaptığının hesabını veriyor gibidir.

Halk Tiyatrosu'nun dil özelliği kelime ve söz oyunları, akıl dolu cevaplar ile günlük konuşma dilinden farklı bir tiyatro dili taşır. Bu esnek yapıdaki doğal olmayan tiyatro dili, kendine özgü tarzıyla, halkın kolayca anlayacağı bir yalınlık ve zenginliktir.

Kendisiyle yapılan çeşitli söyleşiler ve bizzat kaleme aldığı çeşitli yazılar bir araya getirildiğinde, Fo'nun anlatı geleneğinden şöyle yararlanmaya çalıştığı ortaya çıkar:

Fo, öncelikle bu geleneklerde (soytarı, clown, öykü anlatıcı) bir gülmece bulmaktadır. Fo' ya göre, halk kültürünün egemen kültüre göre farklı özelliği bu gülümseyen tavrıdır. Ayrıca Fo, gülmecenin basit bir taklit ya da yüzeysel bir eleştiriden değil, çelişkili olanın, aykırı olanın, paradoksal olanın ortaya konmasından kaynaklandığını söylemektedir. (Balay,1995)

2.3.1.3 “Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü” oyununun halk tiyatrosu üzerinden incelenmesi

Konu: Giuseppe Pinelli sosyalist bir demir yolu işçisidir. 1969'da Milano'da Milli Tarım Bankası'nda bombalı bir saldırı olur ve Pinelli masum olmasına rağmen suçlu görülür. Bu Patlamada 16 İtalyan vatandaşı yaşamını yitirir. Suçlu olduğunu kanıtlayacak herhangi bir delil olmamasına rağmen İtalyan polisi Pinelli'yi gözaltına alır. Pinelli üç gün boyunca sorguda kalır. Bu sorgudan netice alamayan polis, Pinelli'yi kaza süsü vererek pencereden atar ve ölümüne sebep olur.

Olayın üstü henüz kapanmamışken, akli dengesi yerinde olmayan bir deli sorgu için karakola getirilir. Kendini İçişleri Bakanlığı'nda çalışan bir müfettiş olarak tanıtan “Deli” , yasaları emniyetteki polislerden iyi bilmektedir. Baştan sona kılıktan kılığa girer ve emniyet görevlilerini sorgular. Onları köşeye sıkıştırır ve dosyadaki tutarsızlıkları bir bir ortaya koyar. Delinin oyununa gelen polisler İşledikleri cinayeti itiraf ederler. Polislerin verdiği ifadeler ile aslında Pinelli'nin cinayete maruz kaldığı anlaşılır. Oyun ilk kez 1970'de İtalya'da

sahnelenmiş ve Halk Tiyatrosu adına önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmıştır. (Fo-Rame,2015)

Yazan: Dario Fo

Çeviri: Füsün Demirel

Karakterler: Deli, Emniyet müdürü, 1.Komiser (Bertozzo), 2. Komiser (Calabresi),1.Polis Memuru, 2.Polis Memuru, Gazeteci, Kız

Dario FO'nun yazıp sahneye koyduğu ‘‘Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü’’ isimli oyunu, 1972 yılında seyirci ile buluşmuş ve bu dönemin en uzun oyunu olmuştur. Dönemin İtalya’sında giderek artan terör olaylarından yola çıkılarak mizahi bir güldürü anlayışı ile ele alınmıştır.

Dario Fo’nun anlatı geleneğinden geliyor olması özelliği, Söze dayalı olan bu oyunda karşımıza çıkmaktadır. Bahsi geçen olayın, uzayıp giden ve sonuca bağlanamayan sorgusu, oyunun konusunu oluşturmaktadır. Oyunun mekânı, ‘‘İçşeri Bakanlığı Gizli Operasyonlar Dairesi’’ bürosudur. Oyun da Büyük Şef olarak gördüğümüz ‘‘Deli’’ sürekli sahnede kalmaktadır. Bunun dışında gördüğümüz diğer karakterler ise sürekli oyuna dahil olup çıkmaktadır. Oyun boyunca terör olaylarının yönlendirilişini ve ardında yatan gerçeğin saklanmaya çalışıldığını görürüz.

Eser, sosyal demokrasi görünümlü kapitalizmin eleştirisini oldukça başarılı bir biçimde tiyatro sahnesine taşımaktadır.

Oyunun yazım aşaması öncesinde yapılan detaylı ön hazırlık çalışması, gerçekte yaşanan terör olaylarına ait dosyalardan, bu dosyalara ait soruşturmalardan, ilgili haber ve belgelerden, elde edilen bağlantılardan , alınan ayrıntılı bilgilerden yola çıkılarak; çok kısa bir süre de kaleme alınmıştır. Ön hazırlığı oluşturan çalışma, yaklaşık üç yüz sayfadan oluşan bir giriş olarak basılı oyun metninin önüne eklenmiştir.

Halk Tiyatrosu’nun en dramatik konuşmaları, durumları bile işlerken hep grotesk ve farsı kullanan yapısal özelliği, kara mizah anlayışının da etkinliği ile oyun içerisinde sıkça karşımıza çıkmaktadır.

‘‘Niye grotesk bir fars? Çünkü biz halk tiyatrosu yapıyoruz. Bunu, bu oyunun ilk gösterimlerinden birinin sonunda yaptığımız seyirci söyleşilerinden birinde dile

getirmiştim. Halk tiyatrosu en dramatik konuşmaları, durumları bile işlerken hep groteski ve farsı kullanmıştır.

Fars, halkın bir icadıdır. Çünkü kahkaha insan ruhunun ta dibinde, sivri ama yapışmayan bir çöküntü gibi kalır. Çünkü kahkaha büyük bir tehlikeyi, katharsis'i engeller. (Balay,1995)

Sekizinci yüzyılda başlayıp, günümüze kadar dramatik öykülerin hep grotesk bir biçimde anlatıldığını görüyoruz. Bütün geleneklerde bu böyle. Ayrıca Yunanlılara da bakabiliriz. Onlarda da bu böyle. Romalılarda da soylu tiyatro ile gülmeceye dayalı halk tiyatrosu arasında büyük bir fark bulunduğunu birinin tümüyle gülmecedan yararlanmasına karşılık, ötekisinin tepeden tırnağa ciddiyet olduğunu, söylemek artık gereksiz. Biz oyuna gelen insanları uğradıkları aşağılanmadan kurtarmak istemiyoruz. Hiddetlerinin içlerinde kalmasını, açığa çıkmamasını istiyoruz. Ve yeri geldiğinde bu hiddet zamanın akışıyla işlev kazansın, savaşa katılsın istiyoruz. Çünkü, eğer, her şeyi alt üst ederek, Bak ne biçim insan bunlar? Ne rezil herifler! Dersek, acı çığlıklar atarsak, oyunu böyle sergilersek, oyun bitimi de herkes ahlak, vahlar ve her şey uçar gider. Ama insanların içindeki iyilik özü de bu ahlak vahlar ile uçar gider ve böylece içlerinde temiz olarak kalması gereken şey kirlenmiş olur.

Fo' nun Halk Tiyatrosu ve gülmece üzerine belirttiği görüşleri yukarıdaki ifadesinde açıkça belirtilmiş, ayrıca Halk tiyatrosundaki gülmece ve komedideki gülmece arasında ki fark da ortaya konmuştur.

Sahte müfettiş olan Deli, Roma Komedyasındaki Palavracı Asker tipine benzemektedir. Her ikisi de gerçekte olmadıkları tipin kılığına girmişlerdir. Ne ki Fo'nun Delisi, toplumsal Çürüme ve kapitalizmin faşizmi nasıl kullandığını ortaya çıkartan olumlu bir karakter ve oyun da bir kara komedidir. Commedia Dell Arte' de "komedyenlerin komedisi" ya da "oyuncuların komedisi" olarak nitelendirilen durum, oyunda deli karakteri ile kendini göstermektedir. Sahnede oyunu ve diğer oyuncularını yönlendiren de yine bu karakterdir. Commedia Dell'Arte de, eski bir numara olarak geçen "şırınga ile iğne yapma" geleneği ve ayrıca yine deli karakterinde gördüğümüz ağzından fırlayan takma dişler, korsan göz bandı ardından düşen takma göz, takma elin çıkması ve yerine yedek el takılması gibi eylemler oyunun hareket komedisini oluşturur. Oyunda yapılan grammelot gösterisi ise yine bu tarihi modelin geçmişten günümüze

uyarlanmış halidir. Fo nun Molier'den esinlenerek uyguladığı bu modele, Fransa'ya göç eden bir Commedia dell'Arte gurubu oyuncusu olan scapino mucitlik etmiştir. Tartüf oyunu, örnek bir din adamı sahnesinin sakıncalı görülmesi üzerine yasaklanır ve ancak bu sahne kaldırılırsa oynanılmasına izin verilecektir. Durum üzerine Molier, aynı salonu paylaştığı ve Fransızca bilmeyen Scapino'dan Fransızca konuşuyormuş taklidi yaparak beden dili ve jestlere dayalı olarak din adamlarını eleştirdiği bu sahneyi oynamasını istemiştir. Scapino, Molier in bu isteğini büyük bir ustalıkla gerçekleştirir ve grammelot tekniği doğmuş olur. Fo, grammelotla ilgili bu hikâyeyi Büyük Şef'e anlattırdıktan sonra, bu kez aynı numarayı iyi bir politikacının nasıl olması gerektiği konusunda yorumlamıştır. Fo'ya göre Moliere döneminin iki yüzlü din adamlarının günümüzdeki karşılığı politikacılar olmuştur. Söz oyunlarının çokça yer alması ve oyundaki ritmin baştan sona hiç düşmemesi ara şarkılar ve danslar yine halk tiyatrosunun birer kalıntısıdır.

Eser, sosyal demokrasi görünümlü kapitalizmin eleştirisini ve bu çarpık düzenin varlığını oldukça başarılı bir biçimde tiyatro sahnesine taşımaktadır. Ayrıca yargı ve adalet kavramlarını, bürokraside ki çıkar ilişkilerini mizahi bir dille ele alsa da, aslında bireysel ve güçsüz kalınmasına karşın birlikte hareket ederek bilinçli bir tutumla hiddeti ve nefreti ortaya çıkartmaktır.

Verilen bu örnek aynı zamanda Halk Tiyatrosu'nda sıkça rastlanılan bir güldürü tekniği olan tersinlemeye örnek teşkil eden Politik bir güldürü sahnesi örneğidir.

Faşist polisler, hep bir ağızdan; Deli' nin yönlendirmesi ile, cinayeti örtbas etmek adına, devrimci marşını söylemeye başlarlar...

DELİ- ...Bir tebessüm, gözyaşı...bir şarkı bile olmadan!...oysa bütün bu yalanlar ağında,düştüğünüz çelişkileri herkes hoş görebilirdi.Yeter ki sizin de bir kalbiniz olduğunu hissettirebilseydiniz. İki “yürekli insan”, bir an için polisliklerini bırakıp, anarşistle birlikte onun şarkısını söylüyorlar...onu mutlu etmek için ..”.Yurdumuz bütün Cihandır bizim”...Kimin gözleri yaşarmaz...Kim böyle benzeri bir hikayeyi duyduğunda, unutulmaz isimlerinizi haykırmaz! Rica ediyorum! Kendi iyiliğiniz için...soruşturma sizin isteğinize göre ilerleyecek...Söyleyin! (Alçak sesle, çekingen şarkıya başlayan müdüre, iki polis memuru ve s.komiser de ardı ardına eşlik eder.)

Dağları aşıyor.

Daha yüksek !(onları omuzlarından yakalar, ayağa kaldırır.)

Bu bir rüya değil !

Bağırın yüksek!

Bu bir hülya değil !

Yıldızıdır kurtuluşun!

Kara deryalarda bir fenersin...!

(Yavaş yavaş hepsi yüksek sesle şarkıyı söylerken salon kararır).

DELİ- Şey, haksız da sayılmaz. Belli bir yaşa gelmiş bir emeklinin, üstelik ister savaş malulü, ister iş malulü olsun; emekli bir işçinin tanıklığı nasıl objektif kabul edilir ki tanıklık için. Emekli işçiden gerekli olan ruhsal ve bedensel zindeliği taşımaları beklenemez.

GAZETECİ- Neden emekli işçiden beklenmesin açıklar mısınız?

DELİ- Siz nerede yaşıyorsunuz, küçük hanım? Meksika'ya, Kamboçya 'ya, Vietnam'a gidip de oralarda röportajlar yapacağınıza, bir kere de İtalyan sanayi bölgelerine gidip oralara bir bakın. Bir işçinin ne olduğuna dair bir fikriniz var mı sizin? Bir işçinin emekliliği geldiğinde suyu sıkılmış limona dönmüştür artık. Refleks diye bir şey kalmamıştır... Paçavra gibidir!

GAZETECİ-Kanımca fazla karamsar bir tablo çiziyorsunuz.

DELİ- Ya öyle mi ...? E, o halde gidinde bu emeklilerin kâğıt oynadıkları kahveleri bir gezin bakalım. İçlerinden biri oyun sırasını şaşırdığında nasıl da birbirlerinin tepesine binip, hakaretler yağıyorlar: “Güzel yediliyi ben oynadım, Allah'ın cezası”. Yok yahu, sen onu ilk el oynamıştın, şimdi değil. “yahu hangi ilk el, bugün oynadığımız ilk el bu işte... Sen bunamışsın.” “bunak sensin, öyle olmasaydın, yediliyi elinde tutardın... Oysa bizim komşuların masasına gidip orada oynadın” “ben mi bunağım? Sen kiminle konuştuğunun farkında mısınız?” “Hayır, ya sen” “Ben de?”

Commedia Dell Art'e geleneğinde gördüğümüz şırınga ile iğne yapma numarasına deli karakterinde rastlamaktayız.

DELİ- Sanırım... Ufak bir sinir krizi... (çantasından bir şırınga çıkarır ve bertozzo'ya) sıkıca tutun, bu sana iyi gelir... Mübarek bir sakinleştirici.

MÜDÜR- Mübarek mi?

DELİ- Evet. Şırınga içinde okunmuş su! (hızla Bertozzo'ya iğne yapar. İğneyi çekince havaya kaldırıp bakar.) biraz daha kaldı...Siz de ister misiniz? (cevabı beklemeden müdürün koluna iğneyi batırır. Müdür boğulur gibi inler.)

Oyunun bu bölümünde fars trüklerine rastlamaktayız. Tiplerden çok, durumlar üzerinde durulan ve güldürüyü sağlamak için olay dizisinin sağlamlığından feragat ettiren bu komedya türü özelliği; Tekmelemeler, düşmeler, kalkmalar ve benzeri durumlarla Dario Fo'nun yorumu doğrultusunda karşımıza çıkmıştır.

BERTOZZO- Memnun oldum, Ben Komiser Bertozzo... Hayır, neyi anlayacakmışım? (Bertozzo, Müdür'den ve Deli'den birer tekme yer. Sonra bundan keyiflenir ve müdüre kendisi bir tekme atar. Deli aynı anda komiserin ve Bertozzo'nun enselerine birer darbe indirir. Bertozzo, kendisine vuranın sportmen Komiser olduğunu zanneder.) Görüyor musunuz müdürüm, yine o başlattı!...(Deli, bu itiş kakışa son vermek için Gzeteci'nin kışına da bir şaplak atar ve sonra Müdür'ü gösterir)

GAZETECİ- Sizin tarzınız bu mudur?

MÜDÜR- (Kadının polisler arasındaki itişmeyi kastettiğini zannederek) Haklısınız bende anlayamadım. Bertozzo, kes artık, beni dinle! Küçük hanım buraya önemli bir röportaj için geldi. Anladın mı? (tekmeler, göz kırpar)

Oyunun bu bölümünde, Halk Tiyatrosu'nun esas olarak statükoya ve kurumsal yapının içerisindeki çarpıklığa, politik olay ve kişilere karşı olan muhalif tutumunu taşıma yoluyla ifade eden yapısından bölümler görülmektedir.

DELİ- Yüksek bir yargıç mı? Washington'dan mı geliyor? Evet, Roma'dan demek istedim. Bizim hükümetin Roma'da olduğunu hep unuturum.'

DELİ-Evet sağlıklı biri için sahtekârlık bir suç olabilir. Ama ben deliyim. Hem de raporlu deli... İşte hastane raporum. On altı kere tedavi gördüm... Hepsinde neden aynıydı: bende bir kişilik saplantısı var. “Adı ıstromani” yani ıstrione den geliyor. Tiyatro oyuncusu demektir. Hep farklı parçaları, kişilikleri oynamaktan keyif alıyorum. Yalnız ben gerçekçi tiyatro yaptığım için rol

arkadaşlarımın da gerçek yaşamdan olması gerekiyor. Henüz rol yapmayı öğrenememiş olmalılar. Hem sonra benim sermayem de yok, onlara para ödeyemem. Gerçi Kültür Bakanlığı'na yardım için başvurdum ama politikacılardan bir torpilim olmadığı için...

DELİ- İnsanlar gerçek adaleti mi talep ediyorlar. Biz de onlara daha az adaletsizliği sunarak, onları hoşnut ederiz. İşçiler 'bu vahşi sömürünün utancı yeter.' diye bağırдыıklarında, biz bu vahşi sömürüyü daha aza indiririz ve özellikle utançlarını hafifletiriz; ama sömürü hep devam eder. Fabrikalardaki iş kazalarında gebermek istemediklerinde, bu kazaları önleme yönetmeliklerinin birkaçını değiştiririz. Dullar için de fazladan birkaç ödöl koyarız. Sınıfsız bir toplum istediklerinde, farklılıkları göze batmayacak bir şekilde düzenlemeler yaparız. Devrim istediklerinde reformlar yaparız, bol bol reformlar. Reforma boğarız ortalığı. Yada reform sözleri vererek boğarız ortalığı; çünkü zaten bunları asla vermeyeceğiz!'

Oyunun final kısmına geldiğimizde, Deli'yi daha önceden sorguladığı için tanıyan Komiser Bezzo, diğerlerine onun kılık değiştiren bir yalancı, bir deli olduğunu söyler.

Diğerleri Komiser Bezzo'nun açıklamalarına şaşırırlar. Deli deşifre olmasından ötürü, çevirdiğı entrikadan sıyrılmak ister ve birden etrafındakilere bütün konuşmaları ses kayıt cihazına aldığını ve hepsini gazetelere, devlet kurumlarına ve siyasi partilere iletceğini söyler. Son söylediğı cümlelerle oyunu bitirir.

DELİ- 'İnsanlar gerçek adaleti mi talep ediyorlar. Biz de onlara daha az adaletsizliği sunarak, onları hoşnut ederiz. İşçiler 'bu vahşi sömürünün utancı yeter.' diye bağırдыıklarında, biz bu vahşi sömürüyü daha aza indiririz ve özellikle utançlarını hafifletiriz; ama sömürü hep devam eder. Fabrikalardaki iş kazalarında gebermek istemediklerinde, bu kazaları önleme yönetmeliklerinin birkaçını değiştiririz. Dullar için de fazladan birkaç ödöl koyarız. Sınıfsız bir toplum istediklerinde, farklılıkları göze batmayacak bir şekilde düzenlemeler yaparız. Devrim istediklerinde reformlar yaparız, bol bol reformlar. Reforma boğarız ortalığı. Ya da reform sözleri vererek boğarız ortalığı. Çünkü zaten bunları asla vermeyeceğiz!'

DELİ- ‘Önemli olan skandal yarat! Ve İtalyan Halkı da nihayet Amerikan ve İngiliz Halkı gibi, sosyal demokrat ve modern olabilir. Sonunda göğsünü gere gere şöyle haykırabilir: Boğazımıza kadar bok içindeyiz, bu doğru ve işte bu nedenle başımız dimdik yürüyoruz!’

Son olarak bu bölümde Halk Tiyatrosu’nun protesto eden anlayışını ve iktidarda olup, gücü elinde tutan yapının çarpıklığını, bu yapının içinde bulunduğu durumu ve karşı olan duruşun ifade edilmekte olduğunu görmekteyiz.

2.3.1.4 “Ödenmeyecek Ödemiyoruz ” oyununun halk tiyatrosu üzerinden incelenmesi

Konu Oyun, İtalya’nın fakir bir mahallesinde yaşam mücadelesi vermekte olan işçi kadınların, hayat pahalılığından bunalması sonucu eyleme geçip, market ürünlerine para ödemeyip el koyma kararı aldıktan sonra, birbirlerine ve sisteme karşı verdikleri mücadeleyi konu alan bir komedidir. Gün geçtikçe fiyatlardaki artışa dayanamayan bu fakir insanlar, en sonunda dayanamayarak; ‘‘zamsız, eski fiyattan ödeme yapacağız. ‘’ Diyerek, süper marketteki ürünlere el koyarlar. Durum üzerine başlayan polis kuşatmasıyla evlerinin basılıp aranması ve beraberinde olayları farklı bir boyuta getiren aile içi fikir ayrılıkları oyunu tırmandıran bir diğer etkidir.

Yazan: Dario Fo

Çeviri: Fisun Demirel

Karakterler: Antonia, Giovanni, Margherita, Luigi, Mali Polis Şefi, Onbaşı (Carabiniere), Mezarıcı, Büyükbaba

Ödenmeyecek Ödemiyoruz Oyunu: Halk Tiyatrosu’na ait trüklerin tamamını görebileceğimiz başarılı bir yapıt olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir süper markette alış veriş yapan kadınların, Hayat pahalılığına isyan ederek, para ödememe eylemi ile başlayan oyun; kadınların market ürünlerini yağmalamasıyla devam eder. Eylemi gerçekleştiren kitle, fakir semtlerde oturan ve geçimlerini işçilik yaparak sürdürmeye çalışan, dar gelirli insanlardır. Olayların büyümesi ile semt, polis tarafından kuşatma altına alınır ve olaylar değişir.

Bu oyunda Fo, ikinci dönem oyunlarındaki yaklaşımı (vodviller ve kısa oyunlar), yıllar boyu kazandığı deneyimlerle, geliştirip yetkinleştirerek kullanmıştır. (balay,1995)

Oyunun teması Halk Tiyatrosu'ndan meydana gelmektedir. Halk Tiyatrosu'nun önemli bir konu başlığı olan açlık; bu oyunda, olayları başlatan bir durum olarak karşımıza çıkmıştır.

Fo'nun Halk Tiyatrosu geleneği anlayışında yazmış olduğu oyun; fars özelliklerinin ağır bastığı bir biçimde kendini göstermektedir.

Fo' nun sahne dekorlarını, eşyalarını hareketli bir şekilde oyunlarına dahil etme tarzı, bu oyunda bolca görünmektedir.

Polisten ceset saklama, koşturma, kaçma gibi devinim isteyen bir eylem içerisinde oynanan oyun; vodvil, fars ve anlatı kültürü trüklerini karşımıza çıkartmıştır.

Oyunda gördüğümüz başkarakterler ise, yine Commedia Dell Arte' de sıkça rastladığımız tiplerdir. Oyun, bu tiplerin modern tiyatroya uyarlanması olarak geçerli bir örnek teşkil eder.

Oyunda, başkarakter olarak izlediğimiz Giovanni'yi, Commedia Dell Arte'den tanıdığımız "Zanni" tipinin bir karşılığı/devamı olarak görürüz. Oyunda kullanılan sololar, oyunculuk tarzı ve anlatı özellikleri, Commedia Dell Arte Lazzoları'nın yansımasıdır.

Yine karşımıza polis müfettişi olarak çıkan karakter için ise, Capitano'nun vücut bulmuş halidir diyebiliriz. Aynı şekilde Ölü Gömücü, Komşular, Yaşlı Adam tipleri ve Antonia ve Margarita'nın arasındaki ilişki özelliği de Halk Tiyatrosu iletisi Halk Tiyatrosu'nun devamı niteliğindedir.

Metin üzerinde gösterecek olursak: Zannilerin yemek yeme iç güdüsünün ve açlık halinde ki tavırlarının ve durumlarının Giovanni karakterine de yansımış olduğunu, oyunun bu bölümünde görebilmekteyiz.

GIOVANNI: Espri yaptı. Benim açlıktan espri kaldıracak halim mi var? Ne olsa yerim... (Bir konserve bulur. Evire çevire okumaya başlar) Evcil hayvanlarınız için tadına doyum olmaz bir yemektir! Lezzetli ve homojendir... Sadece kokusunu merak ettim! Nasıl açılıyor acaba? Ah, tabii konserve açacağıyla,

nasıl da unuttum! Haydaa, vidalıymış! Kedi-köpek konservelerini vidalıyorlar demek. (Kutuyu açar ve koklar) Eh, kokusu fena değil. Sirkeye yatırılmış kuzu böbreğiyle, yağa yatırılmış balık ciğeri ezmesine benziyor. (Konserveye dikkatle bakar, güler) Deniz kokusu hissediliyor! (Gülmesi artar) Bu iğrenç şeyleri yediklerine göre kedi ve köpekler geri zekâlı olmalı! (Sesini değiştirir) Tadına bakacağım! Kolera kapmamak için iki damla limon damlatayım!

Politik taşlamaya bir örnek verecek olursak:

M.POLİS ŞEFİ: (Sesini dışarı ışıttirmeye çalışır) Herhalde ilerleyin! Canımı sıkmayın! Diğerkatlara gidin! Ben de birazdan geliyorum. (Giovanni ile konuşmasına döner) Mezun oldum, diyordum. Babam beni okutmak için hep kemer sıkarak yaşadı. Sonunda elime ne geçti? Hiçbir şey. Ya göçmen olacaksın ya da belediyede, emniyette bir memuriyet! Bana bu görev adeta emredildi! "Gel, polis teşkilatına gir ve dünyayı tanı!" Ben de dünyayı tanıdım. Güzel dünyayı! Dünyanın kaç bucak olduğunu, hırsızların, pezevenklerin dünyasını iyi tanıdım!

GIOVANNI: (Şaşkın durumda) Hepsi sizin gibi düşünmüyor ama. Emniyette kendini çok iyi hissedenler de var.

M. POLİS ŞEFİ: Evet, onlar şan, şeref, onur, fedakarlık duygularının propagandası ile avutulanlar! Birilerinin, başkalarının emirlerine uymaya, başkalarının baskısı altında yaşamaya mecbur olduğuna inandırılanlar... Bir kafede kahvesini yudumlarken vahşice öldürülen bir meslektaşları için bakanlığın bir taziyesi ya da dulluk madalyası onlara yetiyor. Bu sürü toplumunun geri zekâlı bırakılmış çocukları işte.

GIOVANNI: (Şaşkın) Duyduklarıma inanamıyorum! Affedersiniz ama, siz gerçek bir polissiniz değil mi? Eğer benimle eğleniyorsanız, o başka! Hayır, bu durumda bana polisi savunmak düşer. Bunu öğrenirlerse fabrikada benimle çok dalga geçerler! Her neyse, bu mesleği sürdürmeyi istiyor musunuz, istemiyor musunuz? Belki biraz daha demokratik şartlarda istersiniz. Yoksa işler bir kaosa dönüşür! Herkes kafasındaki doğruya göre davranıp öyle hareket edemez. Alışveriş yapacaksa parasını ödemelidir! Yoksa yasalar uygulanır!

M.POLİS ŞEFİ: Ya yasalar da rezilse? Soygun ve talan için birer kılıfsa?

GIOVANNI: Ee, ne bileyim, parlamento var, partiler var. Demokratik yollardan mücadele yöntemleri var. Yasalar yeniden düzenlenebilir.

M.POLİS ŞEFİ: Reformlardan mı söz ediyorsun? Hangisi? Nerede bu reformlar? Reformların hepsi düzmece! Yirmi yıldır bize vaatlerde bulunup durdular sonra da akaryakıt zamları, ek vergiler, vesaire reformlarını gerçekleştirdiler... Aralarında faşist parti de olmak üzere, kırk milyarı tüm partiler pay ettiler. Önce çalıp sonra da aklanmak için otofinans sistemini kurdu, bu hükümetin düzülmüş hırsızları. Bir soygun yapıyor, sonra da onu yasallaştırıyorlar! Bunların arasında sosyalistler de var!

GIOVANNI: (Tıpkı bir bıçak darbesi almış gibidir) Sosyalistler mi?

M.POLİS ŞEFİ: Evet!

GIOVANNI: (Sıkıntıyla) Biliyorum! Bu pislikler benim de hoşuma gitmiyor!

M.POLİS ŞEFİ: İnanın, tek ciddi reform halkın düşünmeye, başlamasıdır. Kendileri adına hesaplaşmalarıdır. Halkın yetkinleşmeye başlaması güven verecek, sabırla, sorumluluk duygusuyla, hoşgörüyle, otokontrol ve otodisiplinle bu pisliklerin hepsi temizlenecek. Hiçbiri kılını kıpırdatamayacak! Şimdi izninizle görevime devam etmeliyim. (Şapkasını başına geçirir ve kapıya yönelir)

Commedia Dell Arte'de kılık değiştirme ve yine ‘‘Palavracı Asker’’ trükü, bu bölüm de kendisini göstermektedir. Daha öncesinde Mali polis Şefi olarak gördüğümüz karakterin, bu sahne de kılık değiştirip, bir Onbaşı olarak teftişe geldiğini görürüz.

(Kapı yeniden çalmaya başlar. Giovanni açmak için kapıya yönelir) Kim o?

SES: (Dışarıdan) Polis, açın!

GIOVANNI: Yine mi?

MARGHERITA: Aman Allahım!

Giovanni kapıyı açmaya gider. Az önce Mali Polis olarak sahneye gelen oyuncu, şimdi bıyık takarak onbaşı olmuştur. Beraberinde iki görevli daha vardır.

GIOVANNI: Ha, iyi akşamlar... Yine mi siz?

ONBAŞI: Ne demek yine mi?

GIOVANNI: Affedersiniz, sizi ilk gelene benzettim.

ONBAŞI: Hangi ilk gelene?

GIOVANNI: Mali Polis şefine.

ONBAŞI: Oysa ben onbaşıyım.

Oyunun bu kısmında, karşımıza yine Halk Tiyatrosu'nun; düzenin adaletsiz işleyen çarkına, işçi sınıfının dertlerini dile getirerek yapılan bir eleştiri örneğini görmekteyiz.

ANTONIA: (Söver gibi bağırmaya başlar) Elbette, herkes işini yapmalı! Biz fabrika tezgahlarında sekiz saat yorgunluktan ölelim, sen sekiz saat hayvan gibi çalış, onlar sekiz saat arama yapsınlar, sonra kimse kimseyi yargılamasın! Patronların buyurduğu maaşlara boyun eğelim! (Görevliler dolabı ve büfeyi açar) Siz hiç götürü usulü ödemelerle boğazımızı sıkmayan sözleşmelere rastladınız mı? Hani yardım sandığını yüzümüze çarpmayan, iş güvenliği maddelerini uygulayan, ücretleri düşürmeyen, bizi kapı dışarı etmeyen, bizi açlığa mahkum etmeyen sözleşmelerden bahsediyorum! (Giovanni, karısı konuşurken, onu sakinleştirmeye çalışır)

Halk Tiyatrosu'nun fars özelliği, oyunda ikinci perdenin başında daha yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır. Aksiyon çizgisi üzerinden fars bölümü aşağıdaki gibidir.

İkinci perdenin başında Mali Polis sokaktadır. Luici ve Covanni sokağa gelir, Mali Polisi tanır, devrilen kamyonla alakalı konuşurlar. Durumla alakalı konuştuktan sonra Mali Polis olay yerinden ayrılır. Ayrılmasından çok kısa bir süre sonra Onbaşı olarak sahneye girer. Onbaşı gelir, olanı biteni sorar ve sistem adına bir konuşma yapar. Daha sonra Mali Polis'e bakmak için ayrılır. Gitmesiyle birlikte Luici ve Covanni malları çalmak için harekete geçer. Bu esnada On Başı başka bir yerden sahneye dahil olur. Durumuna uymayan Luici ve Covanni kaçarak uzaklaşır. Sonra Kadınları hamile kılığında görürüz. Büyük Baba'nın Marul ve lahanalarını karınlarına doldurmuşlardır. Kadınların geçişi esnasında Luici ve Covanni kadınların peşinden gider, Onbaşı'da peşlerine düşüp takip eder. Luici ve Covanni on başıyı atlatmak için Luici'nin evine

gitmeye karar verirler. Onbaşı eve gelir, kadınlar malzemeleri saklamaya çalışır. O esnada elektrikler kesilir ve Onbaşı'ya bir oyun ederek gardıroba sokarlar. bu esnada Onbaşı kafasını vurur ve bayılır. Onbaşı'nın nefes almadığını düşünerek öldürdüklerini sanırlar. Oksijen tüpüyle hava verip hayata döndürmek isterler. Kalp masajı yaparlar. Yanlışlıkla Oksijen yerine hidrojen verdikleri için Onbaşı şişmeye başladığından onu hamile bıraktıklarını sanırlar ve diğer sahneye geçilir. Sokak sahnesinde Luici'nin evinin önünde mezarcıyı görürüz. Luici ve Covanni Onu Onbaşı zanneder. Luici anahtarı unuttuğundan dolayı eve giremez. Tabut teslimi için gelen Mezarcı, tabutu teslim edememiştir. Durum üzerine Covanni, tabutu evine götürebileceğinden bahseder. Çaldıkları malları da tabutun içine koyup eve doğru yol alırlar. Diğer sahneye geçtiğimizde kadınlar onbaşıyı gardıroba, askıya astığını görürüz. Kapağı kapattıklarında Luici mezarcı kostümleri ile eve girer. Mezarcı kostümlerini onbaşıya tanınmamak için giyer. Bunu gören Margarita paniğe kapılır. Antonio o esnada Onbaşı'yı kaldırdığı için altına kaçırıldığından içeridedir. Margarita da Luici'yi görünce panikle Antonio'nun yanına kaçır. O sırada mezarcı ve Covanni tabutu bırakır. Mezarcı gider gitmez , Luici ve Covanni malları yatağın altına doldurur. Tabutu gardıroba koymaya çalışırlar. Luici ve Covanni onbaşıyı gardıropta görür.

Dario Fo 'nun Ödenmeyecek ödemiyoruz isimli tiyatro oyunu; gerek fars, gerek politik ve gerekse anlatı ve İtalyan Halk Tiyatrosu özelliklerinin, metinsel olarak ve rejî anlamında bolca görülmesiyle bize bir Halk Tiyatrosu örneği olduğunu göstermektedir.

3. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNDAN NEJAT UYGUR'A

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun kollarını oluşturan Meddah, Ortaoyunu ve Karagöz biçimlerinin ve oyunculuğunun; Nejat Uygur'un sanatında birebir karşılıklarını görmek ve incelemek mümkündür.

Ayrıca Nejat Uygur'un, hayran olduğu Şarlo ve Clown Oyunculuğu ile geleneksel oyunculuk birikimini ustalıkla sentezlediğini ve iç içe erittiğini gözlemliyoruz.

Nejat Uygur, Oyunlarında canlandırdığı kişilerde, kullanılan dilde, oyunculuk biçiminde, oyunların sahneye konulmasında; Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun direk olarak etki ettiği görülmektedir. (Çalışlar,1995)

Nejat Uygur, geleneksel malzemeyi çok iyi bildiği Batı Tiyatrosu formları olan vodvil, fars ve bulvar tiyatrosu biçimlerini ustalıkla sentezleyerek; Cibali Karakolu oyununu uzun yıllar sahnelemiştir. Örneğinde olduğu gibi, aslında bir Fransız Vodvili olan Cibali Karakolu Oyunu: "Zifaf Gecesi (Nuits de nocés)" isimli bir Fransız komedisinden adapte edilmiştir.

3.1 Meddah / (Story Teller):

Meddahlık, uzak köylere kadar yayılmış ve halk tarafından sevilmiş bir gösteri türüdür. Anadolu'da meddah bazen bir halk ozanının yeteneğini de kendinde toplamıştır. Hem meddah, hem saz şiiiri olan birçok sanatçının adı bilinmektedir. Böylece, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun halk arasındaki en yaygın, en sevilen ve en çok yetenek gerektiren türü meddahlık olmuştur. İlk başlarda yalnızca dinsel konuları ve destanları anlatan bir kişi olarak gördüğümüz meddah, özellikle XVIII Yüzyılın başından bu yana, konularını serüvenlere oturtarak, işin mizah yanına önem veren bir sanatçı olarak göze çarpar. (And,1985)

3.1.1 Meddah'ın tanımı ve biçemi

Meddah, Türk Halk Tiyatrosu geleneğinin en önemli öğelerinden biridir. İçeriği bakımından Karagöz ve Orta Oyunu'ndan daha fazla anlatıya yer vermektedir. Karagöz ve Orta Oyunu gibi, söyleşmeler, canlandırmalar, kişileştirmeler olduğu için; meddahın da dramatik türler içerisinde yer aldığını söyleyebiliriz.

Çeşitli hikâyelerin seyirci önünde dramatize eden meddah, anlatıcı olmaktan çok bir oyuncudur. Bu nedenden dolayı Meddahlık, yalnızca halk edebiyatımızı değil; Türk halk tiyatrosunu da ilgilendirir. Hatta daha çok, ‘’tiyatro’’ açısından önemlidir.

Meddah, söz konusu mimesisi, taklidi sadece konu ve olaylar örgüsünün taklidinde değil (Aristoteles'in değimi ile tragedyanın hareket taklidiyle değil) aynı zamanda hikâyede geçen karakterlerin birebir taklidini de ortaya çıkarır. Bunun için oyuncunun tuvali olan bedenini yüzünü ve mimiklerini ayrıca sesini, çeşitli şiveleri ustalıkla kullanır.

Meddahlık geleneği, seslenmiş olduğu seyirci kitlesinin kültürüne, dinine, töresine, bilgisine, donanımına, birikimine bağlı olarak her anlatışta farklılıklar ve değişiklikler içeren, gevşek ve doğaçlamaya açık bir yapıdır.

Aristoteles'in Poetika Eseri: sanatın, epik olsun, dramatik olsun; doğanın, hayatın ve insanın bir taklidi (mimesis) olduğunu belirtir. Bu bağlamda Antik Yunan Tiyatrosu'nun özünü vurgulayan ‘‘mimesis’’ kavramı, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda ‘‘taklit’’ sözcüğü ile belirtilir. Örneğin, bütün orta oyunlarımız ‘‘falanca hikâyesinin taklidini aldım’’ diye başlar. Taklit yapanlara bu yüzden bizim geleneğimizde ‘‘mukallit’’denilmektedir.

Geçmişte, halkın bedii ihtiyacını temin eden bu sanatkârlar; Doğu'nun her yanında rağbet görmüş ve aralarında büyük kabiliyetleri ile nam kazananlar saraylara kadar girebilmişlerdir. Kıssahan ve meddahlara saraylarda kendilerine özel bir mevki verilmiş ve zamanla muarrif ve nedim unvanı almışlardır. Galatasaray ağaları arasında hayalcilikle şöhret yapmış olan Hayali Hamit Enderun'a alınmış, Meddah Salih Efendi de has odaya kabul edilmiştir. Ünlü Orta Oyuncuların taklitlerini yapmakla tanınmış; Hazineî Kambur Esat, Seferliden Meşhur Hüseyin Ahmet, Hazineî Çavuş Aziz Bey, Kör Mustafa Bey, Kilerden Meddah Salih, Baytar İbrahim Hoca, Uslu Şükrü, seferliden

Zenne İbrahim, Türkçe çıkan Emin Ağa, Çilingir Oğlu Çavuş Ahmet Ağa, Yahudi taklitçisi Seferli'den Koca Yekta, Ermeni ve Frenk mukallidi Malak Halım Bey. Osmanlı Ali, Kambur Haşmet, son devirlerde ise sırasıyla Kör Hafız Hacı Müezzîn, Kız Ahmet, Sandıkburnu kahvelerinin bülbülü Meddah Şükrü, Nazif Dilencioğlu, Şekerci Salih, Aşık Haşan, Piç Emin, Tesbihçioğlu, Musahip Nuri Avvazoğlu, İsmet Sürûri, Aşkî Muhsin, Borazan Tefvik ünlü meddahlarımızdandır. (Nutku,1985)

Sonuç olarak meddah; Karagöz ve Orta Oyununa kaynaklık etmekten başka, ayrıca Çağdaş Türk Tiyatrosu için bitmek tükenmek bilmeyen ve yaşayan bir esin öz kaynağımızdır.

Meddahlık geleneği, tek kişilik oyun geleneği ile Karagöz ve Ortaoyunu'na sadece esin ve yol göstermekle kalmamış, aynı zamanda hikâyenin Karagöz ve Ortaoyunu'nun sahnelenmesi aşamasında da ufuk açıcı özelliği ile karşımıza çıkmayı başarmıştır. (And,1985)

3.1.2 Meddah'ın tarihçesi

Anadolu' da halk hikâyeciliğini temsil edenler, yüzyıllar boyunca, meddahlar olmuştur. Hicri 600-800 yılları arasında Anadolu sahasındaki eserler incelenecek olursa bunların genellikle konu itibariyle halka hitap ettiğini söylemek mümkündür. Bu sıralarda halk arasındaki sahânlık vazifesini gören kimseler de mevcut olup, Bunların halk meclislerinde okudukları veya --- naklettikleri hikâyeler çoğunlukla hamasi (Yiğitlik Edebiyatı) ve mesnevi bir mahiyet taşımıştır. Bu kıssahânlara IX yy. dan itibaren meddah denmeğe başlanmıştır. Yine IX. yıldan itibaren çıkışı ve yayılımı kabul edilmiştir.(And,1985)

3.1.3 .Meddah 'da tipler, kostüm ve aksesuar

Meddah, Karagöz gibi aslında tek kişilik bir performans sanatı olan, aynı zamanda bir anlatı ve gösteri sanatını kucaklayan mukallitlik sanatını icra ederken meddahlık geleneğinin olmazsa olmazları olan mendil, baston, tespih gibi aksesuarlardan yararlanır.

Örneğin, meddahın mendili, aşıkların birbirine verdiği oyalı ve işlemeli bir mendil olabildiği gibi, hikayenin ve canlandırılan karakterin özelliklerine uygun

olarak kimi zaman bir mektup, kimi zaman padişah fermanı, bayrak, başa konulduğunda da bir baş örtüsü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aynı şekilde baston ise yine hikâyenin özelliklerine uygun olarak, kimi zaman karşımıza bir mızrak, bir bayrak, bir tüfek, bir büyülü değnek olabilmektedir. Bu baston veya sopa, meddahın kullanmış olduğu, hikâyede geçen bütün gök gürültüleri patlamalar ve işitsel efektlerin yaratılmasındaki en önemli araçtır.

Meddahın yaratışı ne kadar büyükse bu iki yalın aksesuarın kullanılışı da o kadar hayranlık verici olur (Nutku, 2000). Meddahlar, birbiriyle münasebetli olmayan şeyleri, görünüşte yan yana getirerek halkı şaşırtırlar ve bu suretle de genel ilgiyi arttırırlar. Bu gibi usullere, vasıtalarla başvurmeyan meddahların sözleri durgun görülerek dinleyenlere azap vermekten, halkın ruhunu sıkmaktan başka bir şey yaramamaktadır. Meddahın hikâyesi, çeşitli tabloların birbirine gevşek bir yolda bağlanmasıyla oluşur. Bu, meddahın sanat açısından ve onun rahatça doğaçlamalara gidebilmesi yönünden gereklidir. Meddah hikayeleri iki ana bölümde ele alınabilir. Bunların biri, meddahın kendi yaşantısında gördüklerini ve geçirdiklerini hikâye biçiminde anlatması, ikincisi de edebiyatta var olan hikayeleri kendi üslubuna göre nakletmesidir.

Meddahlar arasında şöyle bir ayırım yapmak gerekirse,

- hikâye anlatan
- taklit yapan
- hem hikaye anlatan , hem taklit yapan olarak üçe ayırabiliriz (Nutku, 2000).

3.1.4 Meddah’ da konular

Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu’ndan farklı olarak; efsaneler, kıssalar, masallar, destanlar gibi çok çeşitli kaynaklara dayanır. Bu nedenle meddahta anlatılan olaylar, olay örgüleri, konular, kişiler, acıklı ya da güldürü öğelerinin yer aldığı işleyiş bakımından karagöz ve orta oyunu ile kıyaslanamayacak kadar çok çeşitlilik ve zenginlik barındırır (And, 1985).

Meddah hikâyeleri ve meddahlık geleneği halk tiyatromuzun Karagöz ve Ortaoyunu gibi Türk tarihinin ve kültürünün en zengin temsilcilerinden biridir.

Meddahlık geleneği, halk kahvehanelerinde, konaklarda, kervansaraylarda ve saraylarda her çeşit insanın keyif ve zevkle katıldığı bir temaşa sanatıdır. Meddah hikâyeleri, bu zengin içeriği ile İşlam Medeniyeti'nde her türden katılımcıya seslenebilen ve türlü kahramanlar, taklitler, tipler, şiveler, şaka ve nükteler ile her sınıf halkı eğlendirebilen bir içeriğe sahiptir.

Meddah hikayelerinde başlıca konular olarak; Dede Korkut, Kör Oğlu, Kerbela, Battal Gazi, Hazreti Ali ile ilgili kıssalara destanlardan yararlanarak işlendiğini gözlemliyoruz.

Meddah geleneğinin köken ve anlambilim açısından bakıldığında meddahın meth etmek (övmek), yüceleştirmek, anlamından geldiği görülür. Bu bakımdan bu geleneğin sadece İşlam ve peygamberimizin övüldüğu şiirlerle ve bunların İşlam tapınaklarında okunmasının öncesinde de oğuz ve Alper Tunga gibi Türk tarihinin İşlam öncesi kahramanlarının anılması ve adlarının yaşatılması için aşıkların ve ozanların yazdıkları sagular ağıtlar ve şiirler geleneği ile yakın bir akrabalık bağı olduğu aşıkardır.

Meddahların kadim Türk ve İşlam kahramanlarını anlatan övücü şiirlerden ve onların acıklı hayat hikâyelerinden sonra zamanla, daha sonraki dönemlerde güldürmeceye de yöneldiğini gözlemliyoruz.

Meddah geleneğindeki gerçeķçi öyküler olan Hančerli Hanım, Binbir Direk gibi hikâyelerin zaman içerisinde Karagöz ve Ortaoyunu'nda yeniden yorumlanarak ve güncellenerek güldürü formatında karşımıza çıktığına tanık oluyoruz.

Meddah hikâyelerinin yeniden yorumlanmasında ve güncellenmesinde meddahların ve kıssahanların, dengbejlerin, kadim sözlü ve yazılı kaynaklardan haberli olduklarını okuma yazma bildiklerini, mevcut hikâye ve destan geleneğinden haberdar olduklarını çıkarsamak mümkündür.

Meddahın anlattığı hikâyede anlatılan konular ve kahramanlar hemen hemen tamamen anlatı geleneğine ve seyircinin zihninde ve imgelem dünyasında yaratılırken; karagöz ve orta oyununda çeşitli tiplerin deriden figürleri veya oyuncuların canlandırmış olduğu karakterlerle sahnelenmek suretiyle işlenir. (Nutku 1985)

3.2 Karagöz

3.2.1 Karagöz'ün tanımı ve biçemi

Karagöz oyunları türlü milletlerin yaşadığı bir merkez olarak İstanbul' da karşılaştığımız yöresel, azınlık ve yabancı tiplerin hayal perdesine yansıtıldığı; İstanbul şivesi dışında kalan nükteli konuşmalara, şaka ve yergilere yer veren zengin bir halk güldürüsü geleneğidir (Kudret, 1992).

Tek kişi tarafından oynatılan karagöze ‘‘hayal oyunu’’, ‘‘zıll-i hayal’’, ya da ‘‘hayal-i zıll’’ denildiği de olur. Oyuncu yerini tutan figürlerle birlikte hayvanları, cin ejderha gibi olağan üstü varlıkları, her birine özgü hareketlerle karagözcü tek başına konuşturur. Çeşitli gürültüleri, ses ve diyalektleri de yine karagöz oynatıcısı yapar. bu bağlamda karagöz ‘‘ görünmeyen tek oyunculu ‘‘ ve ‘‘ gürünen cansız çok oyunculu’’ bir oyun özelliğini taşır (Naili, 1997).

Yazılı metinleri genellikle bir kanavadan ibaret olan oyundan oyuna, hayalciden hayalciye değişerek oynatılan karagöz oyunları, esnek yapıları ve doğmaca niteliklerine rağmen belli kalıplar içindedir. Genellikle dört bölümden ibaret olan oyunların giriş ve bitişleri birbirine benzer. Semai ile perdeye gelen Hacivat perde gazelini okur. Bu gazel adeta oyunun anlam ve amacını verir. Her oyunda aynı şekilde başlayarak karagözün gelip Hacivat’la kavga etmesiyle girişi oluşturur. Perdeye gelen Hacivat ve karagöz ile muhavere bölümü başlar. İşte bütün çeşitleme değişkenlik bu bölümdedir. Konuşma örgüsünde sağlanan uzatma ve kısaltmalarla oyun esnek görünüm kazanır. Bu bölümü izleyen fasıl’da da konuşma örgüsünde değişiklik yapmak, kişilerin giriş çıkış sırasını değiştirmek olasılığı varsa da kanavası oldukça durağandır (Sokullu, 1992).

Karagöz oyunu, seyirciyi dar bir alana ve süre ye hapsetmez. Karagöz oyununda konu birliği de yoktur. Seyirci ve karagözcü arasında kurulan gizli ve doğaç bir anlaşma oluşur. Seyircinin imgeleminde oluşturulan hayal ortamı ile yüksek maliyet tutarındaki yapım masraflarına gerek duyulmaz. Düşünülen tüm fikirler hayal perdesinde canlandırılabilir. Oluşturulan bu ilüzyon sahnesinde çağdaş bir yazar; dekor, aksesuar, yer, zaman, mekân gibi sorunları yenmiş olabilir.

Gerçeği, giderek güncelliği böylesine simgesel bir mantıkla verme olanağı ancak Karagöz’e özgüdür. Karagöz, ya da karagözdeki kişiler isteseler, kendilerinden başka bir şey olabilirler.

Karagöz oyunlarında her kişi hem kendisidir hem simgelediği gurubun temsilcisidir. Böylece Karagözüyle, Hacivatıyla, Tuzsuz Deli Bekiriyle, Beberuhiyle, Arnavut Bayramıyla. Kastamonulu Himmetiyle, Lazıyla, Kürtüyle, Arapıyla, Yahudisiyle, Ermenisiyle, Frenkiyle, Efesiyle, Tiryakisiyle, Zenneleri ve Çelebileriyle, yalnız bir İstanbul mahallesi değil, bir Osmanlı İmparatorluğu kesiti verilmiş olur.

Karagöz tipleri, birbiriyle çatışkı içindedirler. Çatışkı nedeni çok kez basit bir nedendir. Ama onlar birbirlerinin dillerini anlamadan ya da anlamazlığa gelerek veya sözcüklere ayrı ayrı anlamlar vererek o toplumun karmaşıklığını, isteklerinin birbirinden farklı, birbirine karşıt olduğunu basit ve sayısı otuzu geçmeyen konular eksenini etrafında sergilerler.

Bu karşıtlığa bir örnek:

II. Hanım- "o kim ümmid-i la-lin sinede manend-i can saklar."

Karagöz- kuru bamya pişirse bana da bir sahan saklar.

II. Hanım- "şemim-i kâkülün beyhude hıfz eyler saba sanma"

karagöz- sucuğu peyniri sıçan aşırmasın diye her gün"

II. Hanım- "meşam-i ahuvan-i deşt-i çin-e armağan saklar."

Karagöz- "dolabın arkasına iki yaylı bir kupon saklar"

II. Hanım- "sual etme ne hacet Gülşen-i rüyünde halinden"

Karagöz-hacivat belki misafir gelir diye, bizim karı"

II. Hanım- "o gül-ruh bağ-ı hüsnünde Habeşten bağban saklar."

Karagöz- "iki kutu kepekle bir kutu ala saman saklar."

Karagözün maskaralık gibi görünen bu benzerlikleri toplumsal yaşamdaki ekonomik karşıtlığı sergilemektedir. Benzer olmamakla beraber deyiş özelliklerindeki aykırılıklarda ironik gülünçleme içine sokulabilir. Bu yolla çeşitli etnik gurupların yaşayış ve töre farklılıkları gösterilebilir (Sokullu, 1992).

Karagöz oyunlarının grotesk gülünçleme kadar fars gülünçlemesine de zenginliği, doğal güdülere hitap eden ve onların sergilenmesine fırsat veren "Fars" türünün halk güldürüsü niteliğiyle açıklanabilir.

Halk edebiyatında bulunan ve aynı zamanda da türk edebiyatı geleneğinde de görülen karagöz diline ait özellikler, sonraki dönemlerde ortaya çıkan Türk tiyatro sanatına da dil anlamında etki etmiştir. Bu öğeler, çene yarıştırma kafiye düşürme, yanlış anlamadan doğan söz gülünçlemeleri, grotesk gülünçleme, fars gülünçlemesi v.b. olan trükler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Grotesk gülünçleme: Söz ve harekete dayalı olan ve her oyunda karşılaşılan bir öğedir. Örnek verilecek olursa; Karagöz'ün bir meyhane sahnesinde Bekçi Bekir'in bardağına işemesi.

Fars gülünçlemesi: Abartılı ve gürültülü bir girişle dinginliğin kırılması ve gülünç ortamın oluşturulmasıdır. Burada ön planda olması gereken durumlardır. Örnek: Kabadayının sakinliğin başlamasıyla birlikte, bir anda nara atarak perdeye dahil olması.

Kafiye düşürme: Karagöz'ün kendisine okunan şiirin, mısra sonundaki kelimesinden türetilen bir kafiye ile alakasız bir cevap vermesi. Buna örnek:

H-Gel benim serseri gezenim.

K-Gelirsem kafanı ezerim!

H- Gel benim serv-i bülendim

K- Gelemem sümüklü beyefendim

Yanlış anlamadan doğan söz gülünçlemeleri: Karşılıklı oluşan dialogların Karagöz tarafından yanlış anlaşılıp kelimenin benzeri bir kelime ile karşılık vermesi sonucu ortaya çıkan güldürüdür.

Çene yarıştırma: Karşılıklı muhavere denilen bölümde Karagöz ve Hacivat arasında geçen atışmadır.

Bu açıklamalara örnek verecek olursak;

H-gelsene burada çok güzel çocuklar var

K- ne! Sucuklar mı var?

H-Aşağı gelsene karagözüm

K-Memgel

H-Pergel mi?

K-Beş on tane usta dölger.

H-Aman Karagözüm, aşağıya ne ile gelirsin?

K-Arabayla.

H-Araba olmazsa

K-Şimendiferle.

H-Anlaşıldı karagözüm senin canın letaif istiyor

K-Nasıl bilirsin canımın kadayıf istediğini.

H-Karagözüm dil bilir misin?

K-Dilde bilirim, dudakta, yanak da.

H-Mesela Rumca bilir misin?

K-Bilirim.

H-Elado.

K-Elin doluysa oraya ko (y) !.

(Sevilen, 1969)

‘‘Bir çağdaş yazar, bu çatışkıyı çok daha derin nedenlere dayandırarak, bu sözcüklerde anlaşmazlığı, kavramlarda anlaşmazlık, fikirlerde anlaşmazlık, çıkarlarda anlaşmazlık düzeyine çıkarabildiğinde, bugün ki toplumumuzun kaotik havasını, güncelliğini de koruyarak simgesel veremez mi? ‘‘

Karagöz bu simgeselliğin yanında bir yandan da o kadar gerçekçi, o kadar doğaldır ki, Osmanlı devleti gibi yalnız yasalarında değil, ahlakında, geleneğinde göreneğinde bile en şiddetli yasakların bulunduğu bir toplumda hiçbir yasak tanımaz.

Toplumun ahlak yapısına uymayan (küfür) konuşmaların ve cinsel içerikli konuların kimseden çekinmeden dile getirilmesi, Karagöz’ün tabusal olarak görülen bu yapıyı kırdığının bir göstergesidir. Ancak Karagöz’ den çok sonra bu dili Batı tiyatrosunda görebilmekteyiz.

Durmadan didişen bu iki kafadar ne birbirinden olabilirler nede birbirleri ile. Yaşam zaten bu zıt karakterlerin çatışkısının doğrultusunda oluşur. Bu karşıtlığı ortadan kaldırırsak Karagöz diye bir şey kalmaz. Hacivat bilmiş edasıyla,

tumturaklı diliyle, çıkarıcılığıyla, o kendinden büyüklere gösterdiği, kendinden küçüklerden ise beklediği dalkavukluğuyla sınıf değiştirme süreci içinde ve kurulu düzenden yanadır. Karagöz ise bu düzene direncini ve kendi varlığını sürdürebilmek için, bazen işine geleni anlar bazen de işine geleni anlamaz. Sağduyusunu bir saflık, ilişkililiğini bir vurdumduymazlık maskesi altında gizlemeye çalışır. Yine de çok kez çıkarları Hacivat'ın çıkarlarıyla çatıştığı ve eli ona hala erişebildiği için onunla hile çıkarır, dayağı da çok kez kendisi yer.

Karagöz oyunları güncel ve çağcıl olan toplumsal sorunları yansıtmaktadır. Fakat sorunları çözümlemeye yönelmez. Toplumsal çelişkiler gösterilmekle birlikte temeldeki güçlere de değinilmemektedir. Elimizdeki metinlere göre seyirciyi tavır almaya, eleştirmeye doğrudan doğruya yöneltmemekle beraber sorunları tanıtıp dile getirerek bilinçaltı boşalımını sağlayarak, seyirciyi ruhsal ve biyolojik gerginlikten kurtararak katlanmayı ve sağlıklı kalmayı temin etmektedir. Bütün Karagöz oyunlarının sonundaki bağışlama ile de toplumu pekiştirme amacı güdülmüştür. Belli bir konu hakkında bilinçlendirme olasılığı sansürle Karagöz sanatçısının elinden alınınca bu oyunlar toplumsal dayanışmaya ve bireysel sağlığa yönelmiş olup, birbirini tamamlayan iki işlevi ile koruyucu tutumunu sürdürmektedir. (And,1985)

O halde Fars ve Grotesk karakteri ile Karagöz oyunları için bilinçaltı dünyasını boşaltarak gevşetmeye, rahatlamaya yaramakta ve günlük yaşamın temelindeki toplumsal sorunları sergileyerek ise uyandırmayı amaçlamaktadır denilebilmektedir.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, bu oyunlarda düzenin baskısından bunalanlara baş kaldırma yolu açılmış yada öğütlenmiş değildir. Fakat toplumun gizil gücünün simgesi olan Karagöz, oyunun sonunda kurulu düzenin temsilcisi olan Hacivat'a "bir daha sefere elime geçersen ben de bilirim yapacağımı" diyerek gönüllerde bir umut ışığı yakar. Böylece bir dahaki sefere kadar dayanışmayı ve bağışlamayı sağlamış olur. Toplumun dağılmamasını pekişmesini gözetken Karagöz oyunları bu amacını hazza ve zevke yönelik bir eğlendiricilikle sağlar. (Sokullu,1992)

3.2.2 Karagöz'ün tarihçesi

Son araştırmalarda gölge oyununun Türkiye'ye XIV. yüzyılda, Mısır yoluyla geldiği iddia edilmektedir. Oysa tarihte bilinebilen en eski gölge oyununun Uzak Doğu'da ve Java'da ortaya çıktığı ve buradan İslam ülkelerine yayıldığı savlanmaktadır.

Ayrıca Orta Asya şaman geleneğinde ruhlar ve cinlerle (daimonlar ile) konuşulduğu ve şamanın Thespis gibi tiyatro tarihinin ilk oyuncusu olduğu göz önüne alındığında geçmişi binlerce yıl öncesine dayanan mağara resimlerinin gölge tiyatrosu olarak evrimleşmek suretiyle günümüze kadar geldiğini öne süren araştırmacılar da vardır.

Çin Tiyatrosu, gölge tiyatrosu içerisinde Java gölge oyunundan ve Mısır'daki Karagöz benzeri gölge tiyatrosundan siyah beyaz olmasından farklı olarak, çok renkli olmasıyla farklılık gösterir. Bizim Karagöz geleneğimiz de Java ve Mısır'da ki siyah beyaz gölge oyunundan farklı olarak Çin Gölge Oyunu'nda olduğu gibi renklidir. Bu nedenle, Karagöz ve Çin Gölge Oyunları'nın; tarihin bilinmeyen noktalarında, aynı kaynaktan geldikleri ya da Karagöz Gölge Oyunu'nun, Çin Gölge Oyunu'ndan esinlendiği veya kaynaklandığı öne sürülebilir. (Nutku,1985)

Gölge tiyatrosu konusunda, akademisyenlerin ve uzmanların tartışmalı oldukları bir konu da; gölge tiyatrosunun aynı zamanda bir kukla tiyatrosu olarak anılması ve kategoriye ayrılması sorunudur.

Bizim bu konudaki görüşümüz ve çıkarsamamız odur ki, gölge tiyatrosunun olmazsa olmazı olan gölge ve ışık oyunlarının üzerinde yapıldığı perdede yansıyan suretlerin, anladığımız anlamda bir kukla olmayıp, deriden yapılma bir tasvir olması nedeniyle, gölge tiyatrosunun bir kukla tiyatrosu olarak değil, bir gölge tiyatrosu olarak anılmasının daha doğru olabileceği yönündedir.

Bu nedenle ayrıca Karagöz ve Çin Tiyatrosu bir kukla tiyatrosu olmayıp, renkli tasvirlerle oynatılan bir oyun olduğu için, bir ışık perde ve gölge oyunu olarak adlandırılması daha uygun olabilir.

Metin And'ın "Bizans Tiyatrosu" adlı kitabında Karagöz ve Ortaoyunun kaynakları konusunda çok ilginç bilgiler ve kaynaklar vardır. Söz konusu eserde sık sık Bizans Tiyatrosu'nun Türk Tiyatrosu üzerinde etkisinden söz açılıyor.

Bunlardan birisini ilk defa Karagöz incelemelerinin babası sayılan Profesör Jacobe göstermiştir. İsveçli bilgin Ljungman'a göre, Karagöz ve köy oyunları Mimus'dan gelmektedir. Ljungman, bu tezine kanıt olarak Mimus ile Karagöz ve köy oyunları arasındaki paralelliklere vurgu yapmaktadır. Her iki gelenekteki kamburlar, dionizos oyunlarındaki kışın kabarıklaştırılması ve dans etmesi, dazlak kafalar, çingiraklar, phallus betimlemeleri, hayvan benzeşmeleri, çeşitli milletlerin konuşma farklılıkları, kadın rollerini erkeklerin canlandırması gibi örneklerdir. (Ignacz, 2001).

Ljungman'a göre mimus oyunu da bitki tapımı törenlerinden çıkmadır. Metin And ise Ljungman'ın yanıldığı noktanın, bugün köylülerin oynadığı seyirlik oyunların, eski bolluk törenlerinin kalıntısı olduğunu görmeyip, bunları Mimus'tan çıkartması olduğu yönündedir.

İşte bu paralelliklere bakarak Reich, Türk gelenek tiyatrosunun ve Karagöz'ün kişilerinin Antik Yunan ve Roma taklitli güldürüsünden çıktığını öngörmektedir. Gerçekten de bizim gülmece geleneğimizin baş aktörü olan Karagöz Puncinella'ya benzetilebilir. (Ignacz, 2001).

And'a göre, Mimus ve Karagöz arasındaki benzeşmeleri en iyi gösteren Reich olmuştur. Kitabında, Doğu Mimus'u Karagöz'e ayırdığı bölümde Reich, Karagöz ile Mimus arasındaki benzerliklere örnekler vermektedir. Bunlar; erkeklik aygıtı olan Phallus, Karagöz, Hacivat, tellal ile çeşitli milletler olan Arap, Laz, Emeni, Yahudi vb. tiplerdir. (And,1985)

And'a göre, bir başka Karagöz incelemecisi olan Kunoş, Karagöz ile ortaoyunlarının esasının taklitten ibaret olduğunu, yani eski Yunanlılar'ın Mimos denilen oyunlarına denk geldiğini belirtiyor.

Kunoş'a göre; Batı'nın iki soytarı tipi olan ' ' Mimos ' '; ' ' Pişekar ' ' ile ' ' Hacivat' a' ' , ' ' Maccus ' ' ise Kavuklu ile Karagöze dönüştürülmüştür (Ignacz, 2001).

Cevdet Kudret'e göre ise de Karagöz oyunları türlü milletlerin yaşadığı bir merkez olarak İstanbul' da karşılaştığımız yöresel, azınlık ve yabancı tiplerin hayal perdesine yansıtıldığı; İstanbul şivesi dışında kalan nükteli konuşmalara, şaka ve yergilere yer veren zengin bir halk güldürüsü geleneğidir (Kudret, 1992).

3.2.3 Karagöz’de tipler

Gerçekten karagöz oyunlarının hepsinde imparatorluğun dört bir yanından gelen Acem, Arap, Laz, Kayserili, Hırbo, Rumelili, Arnavut gibi unsurların bir akış halinde meydanı-ı sühandan geçtikleri görülür.

Acem: Azeri Türkü’dür. Mübalağacı, nispet verici bir sima olarak kKaragöz karşısında yüksekte atar. Keten helvacıdır, dükkân, tezgâh sahibidir. Elinde nargilesi ve eşeğiyle perdeye çıkar.

Laz: Çok hızlı konuşan ve karşısındakini asla dinlemeyen bir tiptir. Karagöz ona bir şey söylemek istediğinde eliyle ağzını kapatır ve konuşmanın çaresini bulur. Yerinde durmayan aceleci bir tiptir.

Kürt: Harput’tan gelir. Sahneye Kürt havasıyla oynayarak girer. Mesleği ya hamallıktır ya da bekçiliktir.

Kayserili: Koyu Orta Anadolu aksanı ile karagözün en çok uğraştığı tiptir. Kurnazdır ve fırsat düşkünüdür. Ya pastırma tüccarı ya da boyacıdır.

Rum: Bazen laf ebesi bir doktor bazen bir meyhaneci olarak görünür. Bozuk bir Türkçe ile kendini anlatmaya çalışır. Fakat bir türlü anlaşılamaz. Yüze gülmesini çok iyi bilir ve zaman zaman ukalalığı ile Karagöz’ün karşısındadır.

Tuzsuz Bekir: Hayal Perdesi’nin belli başlı kişilerindendir. Elinde şarap şişesi, belinde saldırmacı, gözleri dönük, kavuğu eğik, sahnenin sonunda çıkıp herkese meydan okuması ile suçluları cezalandırma özelliği oyunun önemli bir rengini oluşturur.

Yahudi: Osmanlı Dönemi Hayal Perdesi’nin en önemli, en vazgeçilmez komedi unsurlarından biri de Yahudi’dır. Kendine mahsûs garip aksanı ve iğneli şakaları, nükte ve kinayeli, kafiyeli kelime oyunları ile karşısındaki ile alay etmektedir. Her şey den kendine bir fayda çıkartması onun en belirgin özelliğidir.

Arap: Hacı, fitil, vey, hacı fiş fiş diye anılmaktadır. Seyyahtır. Şekerci ve baklavacı olarak karşımıza çıkar. Ses tonunun değişik oluşu ve telaffuzunun bozukluğu yanlış anlamalara neden olur ve bu durum yanlış anlama gibi birçok gülünç sonuçlar verir (Sevin, 1968).

Trakyalı: Çatalca tarafından gelir. Trakya türküleri ile sahneye girer. Mesleği pehlivanlıktır. Hüsman Aga veya Pehlivan ismiyle anılır. ‘‘Muhallebici’’ demek onun için ‘‘İstanbullu’’ demektir. Her güreşte yenilir ve ‘‘kısmetimi giymeye gidiyorum, gelince görüşürüz.’’ diyip sahneden çıkar.

Arnavut: Bir Palavracı Asker bir Capitano da gördüğümüz kabadayılık taslama ve sıkıyı görünce kaçma özelliği Arnavutta mevcuttur. Çok çabuk kızması, cahil oluşu, güvenilirliği,

Tipik özelliklerindendir. Ayrıca birini öldürmek onun için sıradandır. Bazı kelimeleri kekeleyerek söyler, zorlanır. Arnavut bunların içinde genellikle sadece acem zengindir. Diğerlerinin hemen hepsi işsizdir ve İstanbul’a iş aramaya gelirler.

Bu oyunlarda toplumun çeşitli etnik kesimlerinden birer temsilci bulunur. Bütün Karagöz oyunlarında Karagöz işsizdir. Hacivat’a iş istemek için başvurur ve onun yardımıyla iş sahibi olur. Karagöz’ün işsizliği çelebinin aylaklığına benzemez. Çelebi, babadan kalma malıyla geçinen bir mirasyedi, Karagöz ise hem meteliksiz hem mesleksiz bir gariptir. (Sokullu, 1992)

3.2.4 Karagöz’de konular

Karagöz oyunlarında olaylar dizisini oluşturan, psikolojik gerçekleri açıklayan, istemin yarattığı olaylara, karakter gelişimini gösteren yaşantılara rastlanmaz. Olaylar hep aynı biçimde başlar ve biter. Taklitler bütün oyunlarda aynı tipi yansıtır.

Fakat yine de oyunun tümünden bir hayat gerçeği çıkar. Hem çağının töresine hem de toplumsal sorunlara ayna tutar ve ibret verir. Günlük yaşam sorunlarından yoksulluk, işsizlik ve cehalet her oyunun ana temasıdır diyebiliriz.

XVII. yüzyılda kesin biçimini alan Karagöz, gelişimi açısından ve öteki ülkelerin gölge oyunlarından değişik olarak, iki yol izlemiştir.

Bunlardan biri, Türk toplumunun, günlük yaşamını ve dolayısıyla toplumsal, siyasal eleştiriye yönelmesi, öbürü de açık seçikliği olmuştur.

Yabancılar tarafından Karagöz, yalnız kaba çizgili ve açık saçık bir güldürü türü olarak ele alınırken, yerli incelemeciler de bu açık saçıklığı kabul etmeme üzerinde kalem oynatmışlardır.

Oysa önemli olan, Türk toplumunun yaşamına giren ve bu toplumun insanların çeşitli dertlerini yansıtan karagözün toplumsal ve siyasal eleştiri niteliğini geliştirmesidir. (Nutku, 2000)

İşsizliğin, yokluğun/fakirliğin, açlığın ve eğitimsizliğin bir getirisi olarak karşılaşılan toplumsal sorunların başlıca olanları zorbalık ve düzen bozukluğu olarak karşımıza çıkar. Karagöz imgesiyle bütün bu sosyal kusurlar ve eksiklikler perdeye yansıtılmaktadır.

Güldürü yöntemi ile örtülen bu kusurlar, yansıtılan eğlenceli ve renkli mahallenin sosyal yaşamının asal problemi olarak karşımıza çıkar.

Niyazi Berkes'in Türkiye de çağdaşlaşma adlı eserinde saptadığı gerçek Karagöz oyunlarında ortaya çıkan duruma çok güzel ışık tutmaktadır:

“Çiftini, çubuğunu kaybeden köylü başka yerlere kaçmaya çalışıyordu.

Taşradan hamal, kayıkçı ve başka işler için gelen Lazlar, Kürtler, Arnavutlar,

Türkler (Anadolu lurençber reaya) içeri sokulmamaya çalışılıyordu.

Başkent'in erzak ve geçim güçlükleri yüzünden oraya sokulabilmek çok güçtü.

Açıktaki kalanların birçoğu eşkiyalığa döner, sonunda bir derebeyinin himayesine girerdi” (Berkes , 1973).

3.3 Orta Oyunu

3.3.1 Orta oyununun tanımı ve biçemi

İsminden de varsayılarak ortaoyunu, ortada oynanan oyun olarak bilinmektedir. Ayrıca meydanda, seyircileri etrafına alarak oynanan bir oyundur.

Orta Oyunu'nu doğaçlama oynanan ve yazılı bir metne bağlı olmayan bu oyunun en önemli ve de değişmeyen kişileri Pişekâr ve Kavuklu dur. Pişekarın taktimi ile oyun açılır zurna peştevi ile kavuklu oyun dahil olduktan sonra sırası ile farklı Halk tiplerini görürüz.

Halkın tiyatrosu olan Orta Oyunu ve Karagöz’de, birçok dil özelliği bulunmaktadır. Yanlış anlamadan doğan söz gülünçlemeleri, Grotesk Gülünçleme, Fars Gülünçlemesi vb olan karşılıklı konuşmalar, verilen hazır cevaplar, şive taklitleri Karagöz’de olduğu gibi ortaoyununda da karşımıza çıkmaktadır. (Sokullu,1979)

3.3.2 Orta oyununun tarihçesi

Türk halk tiyatrosunun öğelerinden olan Ortaoyunu, Osmanlı coğrafyasına ait özelliklerden ortaya çıkmıştır. Kendi halkını, halkın çevresini ve sorunlarını anlatır. Tarihte yerini alması ile alakalı olarak net bir tarih vesika bilinmemektedir.

Rivayetlerden yola çıkarak, tarihsel sürecinin başlaması ile ilgili iddialar ortaya atılmıştır. Bunlardan ilki, Kanuni Dönemi’nde Ortaoyununun Süleymaniye Tımarhanesi’nde yer alan akıl hastalarına rehabilitasyon / tedavi sağlayabilmek amacıyla oynatılmış olmasıdır (Gerçek, 1942).

Bir başka rivayet üzerinden incelendiğinde, Fatih Sultan Mehmet’in İstanbul’u almasından sonra Venedik ve Cenevizliler’in ticaret gemilerinin İstanbul’a gelişi ile girdiği söylenmektedir. Türkçe’de bulunan birçok İtalyan kökenli kelimede bu varsayıma bir kanıt olarak gösterilmiştir.

Commedia Dell’Arte de gördüğümüz “Arte”, Osmanlı’da “orta” kelimesi karşılığı olarak Ortaoyunu ismini almıştır. Bu varsayımdan yola çıktığımızda Türkler seyrettikleri Commedia Dell’Arte oyununu kendi kültürlerine ve de halkına uyarlayarak sergilemişlerdir.

Örnek verilecek olursa; compagnia-kumpanya, pagliaccho-palyaço, prova-prova, teatro- tiyatro gibi.

Orta oyunu, gelişimini 19. yüzyılın ilk yarısında tamamladıktan sonra, bir erkek oyunu olmasından dolayı “kol” oyunundan da etkilenerek erkek dansçılardan (köçeklerden) oluşan oyunlar başlamıştır. Daha sonrasında Cumhuriyet’in ilan edilmesiyle birlikte, hükümet tarafından köçek oyunu yasaklandığından dolayı, bu bölüm orta oyunundan çıkartılmıştır. (And,1995)

3.3.3 Orta Oyununun metin yapısı

Orta Oyununda, Karagöz Kavuklu'nun; Pişekâr ise Hacivat'ın karşılığıdır. Tiplerin özellikleri hemen hemen aynıdır.

Ortaoyununun Karagöz'den farkı, meydan da oynanması ve gölge olmamasıdır. Cevdet Kudret Ortaoyunu adlı kitabının 6. ve 7. sayfasında orta oyunu repertuarında bulunan oyunların hemen hepsinin, ortaoyunundan çok eski bir mazisi olan hayal oyunları, Karagöz repertuarından alınmış olduğunu söylemektedir (Kudret, 1992).

Orta Oyunu güncel gerçeğe eğilmiştir. Fakat karagözün yansıttığı güncel gerçek ile Orta Oyunu'nun yansıttığı güncel gerçek arasında bir hayli fark vardır. Karagöz oyunları, imparatorluğun dört bir yanından İstanbul' a yönelen bir akışı yansıtır.

İşsizlik ve geçim sıkıntısıyla İstanbul'a gelenlerin perdede yaptığı resmigeçit aynı zamanda zorbalık ve asayişsizliği dile getirir. Orta Oyunu'nda bu akış ve gidiş geliş bir oranda dinginlik kazanmıştır.

Gerçi gene taklitler ya alacaklarını toplamak ya da bir iş tutmak için gelip giderler. Fakat oyunda bu durum asal sorun olarak işlenmemiş, Karagöz oyunlarında olduğu gibi toplumsal düzensizlik, çökmekte olan bir yönetimin perspektifinde ele alınmamıştır.

Ortaoyununda yaşantı ve yaşamı paylaşan insan daha çok önem kazanmıştır. Bir anlamda insan ilişkileri ön plana alınmıştır denebilir. Gerçi bu ilişkiler ne derinliğine ne de ayrıntılı biçimde sahnelenmemiştir.

Fakat her oyunda günlük yaşam kuralları ve onun gerekleri, bazen bir atasözü ile desteklenerek gösterilmek, anlatılmak istenmiştir. Eskici Abdi de kavuklunun zeybek ile aralarında çıkan anlaşmazlıktan sonra, Pişekar, '*insanın alacası içindedir*' derler diyerek kavukluyu uyarır (Kudret, 1992).

Büyücü hoca oyununda eşinin dostunun yalvarması ile büyücü hoca kavukluya sanatını öğretmiştir. Fakat kavuklunun ilk işi hocayı dondurmak olur. Kendisini kınayanlara savunması şöyle olur. 'sen bilmezsin ki bu dünyada iyilik kemliktir. İşte ben de onu yaptım (And, 1962).

İnsan ilişkilerinin günlük yaşamda ortaya çıkan yanlış ve aksak yönleri bu yolla orta oyununda eleştirilir.

Ortaoyunlarında insan ilişkileri bir sorun olarak ele alınmamakla birlikte eğlence gülünçleme ortamını bozmayacak biçimde her ilişkiye değinilmiştir. Gene aynı oyunda kadın erkek ya da evlilik ilişkilerine yüzeysel olmakla birlikte çeşitli yönleriyle bakıldığı görülür. (Kudret, 1992) Orta oyununun olmazsa olmazı denilen Pişekar ve kavuklu tiplerinin içinde bulundukları toplumun siyasal, sosyal ve töresel anlamda ortaya çıkan anlayışın birer simgesi olduğunu söyleyebiliriz.

Bu bağlamda güldürü türü olmasının da bir getiriyle halk tarafından da sevilen ve hoş karşılanan orta oyunu, baskıcı bir yönetimin idaresindeki halkın yargılama imkanını da doğurmuştur.

Orta Oyunu'ndaki "yabancılaştırma" yöntemiyle açlık, tokluk, sevmek, acı çekmek, kötülük ümit gibi mefhumlar. İzleyiciyi zihin yoluyla tesir edici, ölçülü bir çabaya itmektedir.

Dramatik oyunlardaki duygusallıktan farklı olarak Orta Oyunu'nda seyirci, ihtiyacı olanı, çevresel ve toplumsal nitelik gibi kavramsal özellikleri akıl aracılığıyla yorumlar.

Orta Oyunu'nda oynayan kişiler "tip"tir. Davranış özellikleri içsel değil, bedensel ve öndedir. Her tip bir temsilci olduğundan, bedeninde figürler barındırır. Dramatik oyunlardaki karakter öğeleri Orta Oyunu'nda bulunmaz. Orta Oyunu'nun Seyirci de duygusal bir etki bırakmaması da bu stilin bir yansımasıdır. Duygu kavramının arka da tutulması seyirci tepkisinin de akıl yoluyla vermesini koşullar. Seyirci ile herhangi bir duygu alışverişi oluşmaz. Seyirci olayın birebir şahidi değildir. İkinci bir kişiden dinlercesine oyuna eşlik eder.

Orta Oyunu, yabancılaştırma kavramı ile durumları yansıtır. Seyredilenin aslında bir oyun olduğu seyirciye birtakım efektlerle hatırlatılır. Oyunun yapısını oluşturan bölümler/epizotlar anlatıcı ile birbirine bağlanır. Bu da bir yabancılaştırma unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yabancılaştırma kavramı, aynı zamanda seyirci üzerinde bir yanılsama kurmayı ve duygusallık durumunu da ortadan kaldırır.

Orta Oyunu daha az sorunsal olduğu için gülünçlemesinde Karagöz oyunlarının ince eleştirisi dokunaklı sözleri gücünü yitirerek hüner gösterisine dönüşmüştür. Karagöz oyunlarında yaşam sevinci, insanın hayvan yanını da göstermekten sakınıp utanmayan bir gülünçleme ile belirtilmiştir.

Orta Oyunlarında böylesine bir yaşam sevincini yansıtan gülünçlemeden oldukça kaçınılmıştır. Bundan dolayı bu nitelikteki grotesk gülünçleme çok azalmıştır. Karagöz oyunlarında izlediğimiz lehçe, şive ayrılıkları, deyiş özellikleri ortaoyununda da gülünçleme konusu yapılır.

Karagöz’de olduğu gibi yergisel gülünçlemenin acımasız ve düşmanca niteliğine Orta Oyunu’nda da rastlanmaz (Sokullu, 1992).

Taklitler ve Kavuklu’ nun taklitlerle çatışması da komikliği yaratan durumları ortaya çıkarır. Taklit orta oyunun beğenilmesinin ve rağbet görmesinin en mühim amillerindendir. Zira Pişekâr her ne kadar söz oyunu sarf ederse etsin, kavuklu tekerlemesini ne kadar ustalıkla söylerse söylesin oyun başlangıcında her ikisinin karşı karşıya kaldığı mühlet acemi bir saattir. Taklitler ise onların hazırladıkları zemin üzerinde her biri şahsi kimlik, ırki meziyet ve kusurlarını meydana dökerek oyunun devam etmesi icap eden zamanı iki ila üç saat doldururlar.

Grotesk öge hareket ve görüntüde şöyle ortaya çıkar. Kavuklu arkası denilen cüce ya da kambur daha oyunun başında grotesk bir görüntüyü getirir. Zennelerin dadısı olan Arap Bacı’nın kavukluyla her çatışmasında babaları tutar. Ağzından köpükler çıkararak yerlerde yuvarlanır ve garip sesler çıkararak dövünür. Kavuklu kızdığı insanlara tükürür. Bu öğeler oyunun tümünü kapsamasa da grotesk öge Türk sanatçısının anlatımında vazgeçmediği bir araç olarak ortaya çıkmaktadır.

Ortaoyununda ironik gülünçleme unsuru, çok seyrek olarak bazen Yahudi’nin bazen Hırbo’nun ağzında bir hayat felsefesi gibi görünen ve sanki bir karşıtlığı sergiliyor duygusunu veren gülünçlemeleri gösterebiliriz diyerek devam ediyor. “Bu karşıtlıklar görünüşte tiplerin eleştirisi gibi görünmekle birlikte kendi başına da bir hayat gerçeğinin ifadesidir” demektedir.

Aynı Karagöz oyununda olduğu gibi Ortaoyunu’nda da hareket ve söz soytarılıklarından oluşan Fars Gülünçlemesi’ne bol bol rastlanır. Dayak atma

sahnelerinin özelliği, stilize edilmesi ve tıpkı yürüyormuş gibi görünmesine rağmen dayağın gerçekten atılmamasıdır. Arnavut'un kavukluyu görünce korkup silahına davranmasını, kavuklunun zennelerle atlıkarınca gibi koşmaları gibi hareketlerini bu meydanda sayabiliriz. Harekete dayanan bu gülünçleme ortaoyununun tipik özelliğidir.

Aşağı yukarı her oyunda başvurulanan oyunbozanlık kandırmacının yüze vurulmasına dayanıyor. Bu yöntem oyun biçimiyle de ilgili olmakla birlikte güldürmeyi sağlayan önemli bir öge niteliği taşıyor. Çünkü oyunun kurallarını bozan kavuklu simgesiyle seyirci, kurulu düzenin ve onun yönetiminin aldatmacası ve yutturmacası altındaki ezikliğinin hıncını paylaşıyor. Bu yadsımadan dolayı bir zevk alıyor, oyunbozanlığı paylaşarak içini boşaltıyor, gevşiyor.

Ortaoyununun mozaik görünümü, yaşıntının spotlar halinde yansıtılmasına elverişlidir. Bu spotlar, çatışmayı içeren devinimden çok toplumsal yaşamdaki davranış biçimlerini sergiler. Toplumun davranış biçimleri Pişekâr ve kavuklu karşıtlığında yansıtılır (Sokullu, 1992). Ortaoyununda en önemli öge güldürüdür. Bu yöntemle toplumsal sorunları, doğru olanı, eksikliği, kötülüğu, zorbalığa, haksızlığa karşı halkı uyarmayı güldürü örtüsü ile sağlamaktadır.

Ortaoyununun işlevsel yapısı, kıssadan hisse çıkarma özelliği ile ortaya çıkmaktadır.

Tiplere ait olan jestlerin ve mimiklerin bedene dayalı grotesk bir dille ortaya çıkan ileti dilinin toplumsal ve çok çeşitli, imgesel bir yapıyı anlatmaktadır. Birçok orta oyunu tekniği ile tarihsel ve toplumsal olayları yabancılaştırma kavramı ile biçimlendirerek seyirciye aktarıldığı söylenebilir. Bu teknikler çene yarıştırmaya, sandık boşaltma, kavuk devirme, papuç sektirme, etek savurma gibi oyuncu hünerleri üzerinden doğar (Nutku, 2000).

3.3.4 Orta oyununda yönetmen

Ortaoyununda yönetmen görevi oyunu başlatan Pişekara aittir. Aynı Commedia Dell Arte de rastladığımız oyun öncesi hazırlığı, ortaoyununda da görülür. Belirli bir kanava ve belirli lafların söylenişi, yada bir eylem başlangıcı/bitişi ile sahne değişimleri gerçekleşmektedir. Her oyuncu kendi müziği ile gelir. Oyunun kontrolünü sağlayan Pişekar, oyunu başlattığı gibi, aynı zaman da diğer oyununda tarihini vererek kapanışı sağlar.

3.3.5 Orta oyununda tipler, kostüm ve aksesuar

Kavuklu: Kavuklu, Ortaoyunu'nun "baş komik"idir; oyunu Pişekar'la birlikte yürüten "ikinci aktördür". Pişekar oyunu açtıktan sonra meydana girer, bir kahvenin ya da dükkânın kiralanması ile ya da sorumluluğunun verilmesi ile vazife alır. Maksat kavuklunun daima oyunda olmasını temin edecek bir icadıdır. Hazır cevap ve kurnaz olduğu kadar, durumlar karşısında aptallaşır. Kaba ve cahildir. Karagözün tiyatrodaki karşılığıdır.

Kavuklunun uzlaşmaz, anlaşmaz tavrı, bilgisizliği, yol yöntem bilmezliğiyle açıklanmış. Fakat bu tutumda yıkıcı başkaldıracı bir ıra vurgulanmamıştır.

Kırmızı bir kaftanı ve kavasında yine kırmızı yuvarlak, etrafı beyaz şeritli bir kavuğu vardır. Siyah bir şalvar altına da deri bir pabuç giyer.

Onun oyun bozanlığı toplumsal yaşamda Pişekar'ın ödüncü siyasetine bir alternatif olarak getirilmiştir, adeta bir karşılaştırma konusu yapılmıştır (Sokullu, 1992).

Pişekar : Elinde daima, ortaoyununun tek sabit aksesuarı olan pastav bulunur. Buna şak şak da denir. (Tecer, 1955) pastav karagöz şamarının Pişekar'a intikal etmiş halidir. Ancak, Pişekar, Karagöz'ün şamarını alet şekline sokmuş ve onu daha çeşitli yerlerde ve dayak atmaktan başka maksatlarda kullanmıştır. Esasen karakteri gereği kavgaya itibar ve tenezzül eden bir tip değildir.

Gerçeği söylemek, yarayı deşmek yerine, düzeni korumak ve sarsmamak eğilimi Pişekar'ın asal karakteridir. İçi iltihaplı yarayı sarıp sarmalayan düzen anlayışı karşısında sanatçı nesnel kalmış, bu yönelimleri taraf tutmadan seyircinin yargısına sunmuştur (Sokullu, 1992).

Oyunun başlattığı gibi bitirende yine Pişekar'dır. Ortaoyunu temsili, ekseriya seyircilerin sonraki oyuna da gelmelerini tavsiye eden bir cümleinin Pişekar tarafından söylenmesi ile biter.

Bu, afiş sanatının henüz mevcut olmadığı bir devirde, oyun kolunun kendi programını kendisinin duyurmasını gerektiren zaruretten doğmuş; bir adet, bir gelenek haline gelmiştir.

“Pişekar” kelimesinin etimolojisi: Kelimenin Peşekar şeklinde kullanıldığı da vakidir. Şemseddin Samikamüs-ı “kelimeyi bu şekli ile de kaydetmiş ve “orta oyununda kavuklu ile muhavere ederek oyunu açan oyuncu”. Hokkabaz Peşekarı: Hokkabazla muhavere eden oyuncu.” diye anlamlandırmıştır (Gerçek , 1942).

Pişekar başına al, mavi, sarı, siyah dört dilimli, pamuklu sivri bir külah giyer, arkasında mutlaka bir kürk bulunur. Kürk ya mavi çuhadan kenarı siyah yahut da düz sarı üstüne beyaz karakulak olur. Pişekar'ın kürkü iki parmak kalınlığında yakadan itibaren iki taraflı olarak topuğa kadar dışına kaplıdır. Bu kürkün altına aynı renkte çuhadan çakşır giyer. Pabuçları kısa ölçekli sarı bir terlikten ibarettir (Tecer, 1969).

Kavuklu Arkası: Bu tip Kavuklu ile sahneye girer Kavuklu'nun arkasından ayrılmadığı için ona Kavuklu Arkası da denir. Bazen Kavuklu'nun oğlu bazen de kavuklunun çarşıdan alışveriş yapmak için dışarı çıktığı bir komşudur. Oyunun içerisinde çok önemli bir rolü olmamasına karşın, kavuklu arkasının kavuklu ile sahneye girmesi bir gelenek halini almıştır.

Laz: Laz bütün oyunlarda aynı ismi taşır. “Hayrettin” Meydana daima kemeçe çalarak oynayarak gelir. Kavuklu'yu da kendisi ile beraber oynatır. En büyük zevki horon oynamaktır. Nefes almadan konuşur ve en gereksiz bilgileri bile sadece konuşmuş olmak için öğrenmeye çalışır. Laz; bu özellikleri ile kalıplaşmış orta oyunu kişileri arasına yerleşmiştir.

Kayserili: Sürekli tüccar olarak karşımıza çıkmaktadır. Pastırmacı ya da bakkal olarak da görülür. Elinde tahta kaşıklarla türkü söyleyerek oynaya oynaya gösteriye dahil olur. Bu tip, kurnazlığı, becerikliliği ile övünür bazen de saldırgan ve küstahlığı ile ortaya çıkar.

Hırbo: Orta Anadolu’lu tiplerin ortak adı Hırbo’dur. Kayserili ile birçok dış benzerlikleri vardır. Hırbo, Türk ya da Anadolulu ismi ile de bilinmektedir. Kayseri’li tipinden ayıran en belirgin özelliği saf oluşudur. Kabasabadır, Kavuklu’nun sorduğu sorulara hep ters cevaplar verir.

Arnavut: Ortaoyunundaki asi tiplerden biridir. Metinleşmiş orta oyunlarının neredeyse tamamına yakınında yer almıştır. Kendisine iyi davranıldığı zaman uysaldır fakat kötü bir davranışla karşılaştığında eli silahına gider. Karşısındakine sıradan bir durumdan söz ediyormuş gibi onu öldüreceğinden bahseder. Cahil fakat dürüştür. Ortaoyunun en sempatik tiplerindendir.

Çelebi: Zengin bir mirasyedi, tanınmış bir ailenin varisidir. Çok şık giyinir. Tam bir İstanbul beyefendisidir. Kibardır, kimseyi kırmaz ve asla küfür etmez düzgün bir Türkçe konuşur.

Arap Bacı: Siyahi dadı rollerinde görülen bacıdır. Kayarto argodaki adı olarak bilinir. Bacılar kullandıkları şiveli konuşmalarından dolayı Kavuklu’nun sataşmalarına hedef olurlar.

Zenne: Zenne adı ortaoyununda kadınlara verilen ortak addır. Hangi yaşta ya da hangi statüde olursa olsun kadın karaktere Zenne adı verilir. Basit de olsa, içinde entrika unsuru bulunan oyunlarda, daima önemli yer almaktadırlar. Hafif meşrepliklerine kurnazlıklarını da ilave ederek, türlü yollardan olayların karışmasını, gelişmesini sağlarlar. Bazı oyunlarda da bu durumun tam tersi bir olay içerisinde, tam bir sadakat ile temsil edilir.

Yahudi: Elinde kutsal kitabı ile oyuna dahil olur. Salınır dua eder, etrafa üfler. Bu tarz bir eylem sadece Yahudi’de vardır, diğer tiplerde görülmez. Daima olayların içinde hesapçı bir tutumu vardır. Cimridir; eskici, kuyumcu veya sarraf olur. Yaygaracı ve korkaktır. Kavuklu’nun uzaktan yumruk tekme hareketi yapmasına bile avazı çıktığı kadar bağırıp feryat ederek karşılık verir.

Rumelili-Muhacir: Yöresel bir türkü ile meydana gelir. Her zaman pehlivandır. Bazen de arabacı olarak karşımıza çıkar ve bileğinin asla bükülmeyeceğinden söz eder; fakat, ne zaman güreşe kaybeder. Yenilgisine sürekli bir bahane uydurur. Kısmetini giyip tekrar geleceğini söyler ve sahneden çıkar. (And1985)

Acem: Daima tüccardır. Alıp sattığı nesneler değişir. Farsça bir şiir okuyarak sahneye girer. En belirgin özelliği mübalağa yapmasıdır. İster halı taciri ister tömbekici ister antikacı olsun, şiirden asla vazgeçmeyen bir tip olarak tasavvur eder. Fakat Kavuklu ile kavga halinde şiiri bir kenara bırakıp ağzına geleni söyler.

Kürt: Sahneye oynayarak gelir. Kavuklu'yu da kendisi ile oynamaya zorlar. Çocuksu, munis, geçim ehli bir karakter olarak temsil edilir. Taklitlerin çoğunun aksine, Kavuklu ile maraza çıkartmaktan çekinir.

Kabadayı: Ortaoyunu ve Karagöz de karşımıza çıkan kabadayı sarhoş ve de belalı bir tiptir. Yolsuzlukları önlemek, düzene sokmak için, devlet otoritesinin yerine, gülünç bir sembol olarak Tuzsuz Deli Bekir veya Matiz ortaya çıkar. Nara atıp sahneye girer ve kesip biçtiği insanlardan bahsedip bu durumla gururlanır. Etrafındaki herkesi ölümle tehdit eder ve hizaya getirir. Kırmızı bir kuşak takar, aksesuar olarak bir hançer ya da bir tespîh görebiliriz. Kafasında yana yatık bir fesi her zaman vardır. (Türkmen,1969)

Son iki hükümdar olan Abdülaziz ve Abdülhamid dönemlerinde, Saray'ın desteğini görmesine karşın, Batılı tiyatronun etkisi ile, 20. Yüzyılın başlarında, büyük ustalarını yitirdikten sonra; siyasi devrimin de etkisi ile rağbetini ve gücünü kaybetmiştir.

Sonuç olarak, sırasıyla Meddah, Karagöz ve Orta Oyunu, adeta bir matruşka gibi birbirlerinin içinden çıktıkları söylenebilir.

Meddah, tek kişilik bir anlatı tiyatrosu ve bütün karakterlerin tek oyuncu tarafından adeta Thespis gibi oynanan bir en eski Geleneksel Halk Tiyatrosu örneğidir.

Karagöz, Meddah gibi yine tek kişi tarafından oynatılan ve oyunda geçen tüm karakterlerin şive ve dil oyunları ile perde de canlandırılan tek kişilik bir gösteridir.

Ortaoyunu ise, Karagözün perdeden sahneye inmiş ve bütün karakterlerin oyuncularca canlandırıldığı İstanbul'a özgü bir tiyatro türüdür.

Görüldüğü üzere bu üç geleneksel türde aynı geleneksel öz kaynaklarımız olan masallar, destanlar, efsaneler ve günlük sosyal ve toplumsal konularını işleyen,

biçimde ise; kendine has oyun alanı, oyun üslubu olan halk tiyatroları örnekleridir.

Buna örnek /kanıt olarak; Eski İbb Kültür Daire Başkanı Apdurrahman Şen, Mezun Vermeyen Mektep İsimli kitabında, Nejat Uygur'un Geleneksel tiyatroya ve özellikle de Orta Oyununa olan tutkusunu ve birikimini anlatmaktadır:

“Hepimizle tek tek ilgilendikten sonra, Fatih’te oturmamdan ve edebiyata olan ilgimi aktarmamdan sonra Nejat usta benden bir isteği olduğunu söyledi. Heyecanlandım elbette... İçeri gidip elinde Cevdet Kudret’in “Ortaoyunu” isimli kitabıyla geldi.

O günlerde işinin çok yoğun olduğunu, oynamakta olduğu oyundan sonra neyi oynamaya karar veremediğini, o kitaptaki orta oyunu metinlerini iyice okuyup 3 tanesini oynayabilmesi için kendisine tavsiye etmemi istedi.

Ayaklarım yerden kesilmişti! O kitabı Nejat Uygur ustanın bana verdiğini ve kendisine oyun seçmemi istediğini nasıl heyecanla yayıyordum etrafa anlatamam. Hemen okumaya koyuldum.

Elbette hata yapmamak, mahcup olmamak için kitabı kısa süre içinde birkaç defa okudum ve 3 oyunu işaretledim. Oyunun birinin klasik “Çeşme” oyunu olduğunu hatırlıyorum.

İşaretlediğim oyunları gördükten sonra gelenekle güncel arasında yol bulamayan herkesin işine yarayacak ilk dersini vermişti usta; “Seçtiğin oyunlar çok isabetli, aferin. Demek ki benim sahnemi anlamışsın.

‘Çeşme’ oyunu ise benim en çok oynadığım oyun.

” Anlayamamıştım. Durmadan “Çeşme” oyununu oynamıyordu ki! Şaşkınlığımı dersiyle gidermişti

Nejat usta; "Oyunlarımdan birinde o ‘Çeşme’yi dükkan olarak kullandım. Bir başka oyunda o çeşme köşk oldu... Ana hikâye gelenekten ama günümüzle alâkalı anlatmak istediğim hikâyeye hangi mekân uygunsa o çeşme o oldu!"(Şen,2016)

3.4 Geleneksel Tiyatrodan Çağdaş Tiyatroya Geçiş

Osmanlı imparatorluğu tarihinde Tanzimat, batılılaşma girişiminin kültür yaşamımızı en çok etkilediği dönemdir (Sokullu,1992). Abdülmecit ve Mustafa Reşit Paşa'nın çabası ile 1839'da Tanzimat Fermanı, bazı iyi noktaları da kapsamakla beraber, kayıtsız şartsız bütün kapılarını batıya açmıştır. Abdülmecit yeniliklerin bütün halkın arasında yayılmasını istemiş ve bunun için de ilk olarak günlük yaşamda, önce biçimsel görünüşlerin değiştirilmesini istemiştir. 1840'dan itibaren piyano İstanbul'a getirilmiş ve sonrasında piyano konserleri ve dersleri verilmeye başlanmıştır. İtalyan opera besteleri çalınmaya, giyim kuşamda değişiklik yapılmaya ve yabancı dil öğrenimine önem verilmeye başlanması ile yeni reformları uygulayan hükümetin yenilik isteği, saray tarafından kararlı bir çalışmayla halka empoze edilmeye başlatılmıştır. Ama bu reformlar halk üzerinde yalnızca biçimsel düzeyde kalabilmiştir.

Bütün bu yenilikler arasında, batı anlayışı biçimli tiyatro da Osmanlı İmparatorluğu başkentine girmiştir. Tiyatronun gelmesiyle daha çok Hristiyan halkın oturduğu Beyoğlu'nda o güne dek görülmemiş bir tiyatro eylemi ortaya çıkmıştır (Nutku, 2000).

1839 da Gülhane Hattı Hümayunu'nun okunması ile başlayan bu tiyatro hareketi, yine batı tiyatrosunun kökleşmesi adına büyük bir adım olmuştur. 1858'de Dolmabahçe, 1889'da Yıldız'da Saray Tiyatrosu bu dönemde ortaya çıkmıştır (And, 1985). Saray dışında 18. yüzyılda Galata'da yapılan tiyatro binasını, 19. yüzyılda Beyoğlu ve diğer semtlerde yapılan tiyatro binaları izlemiştir. 1842'den itibaren çeşitli yabancı yapıtlar Türkçeye çevrilmeye başlanmıştır. Bunların ilki Belisario olmuştur. A. Ubcini Türkiye Mektupları'nda bu olaydan şöyle söz etmektedir:

“(İstanbul'da) en çok belirtmeye değer bulduğum şeyler arasında(...) Pera'da 1842'de oynanan ama üzerinde yazarının adı bulunmayan Belisaire adlı bir dramın çevirisidir. Bu tarihten sonra ve özellikle İstanbul'da oturduğum sırada Sultan'ın özel buyruğuyla Moliere'in çeşitli komedyaları bu arada Le Bourgeoisgentilhomme'u ile LeMaladeImaginaire'i Türkçeye çevrildi ve Çırağan Sarayı'nda Haşmetli' nin huzurunda oynandı.”

İbrahim Şinasi'nin 1859 senesinde yazmış olduğu “Şair Evlenmesi” her yönden bir Türk yazarının özelliklerini taşıdığı için ilk Türk komedyası özelliğini taşır. Batı Tiyatrosu'nu yakından tanıyan Şinasi, daha önce belirtilen batı ve doğu özelliklerini uzlaştırarak bu alanda bir örnek oluşturmuştur.

Şair evlenmesi eski dönemlerdeki görmeden evlenme anlayışının yanlışlığını gösteren bir töre komedyasıdır. Şinasi, bu oyununda, yanlış evlenme töresini taşlarken, oyunun çeşitli özellikler gösteren kişilerle de genellemesine bir toplum eleştirisine yönelmiş olup bu kişilerle din tefecilerini, bilgisizliği, suya sabuna dokunmayan kişileri , kişiliği olmayan,yığın psikolojisi içinde hareket eden ve her şeye baş sallayan bir halkı, kadınların bir ‘mal’ olarak alınıp verilme durumunu göstermiştir.

Şinasi'nin önce iki bölüm yazdığı bu komedyanın sonra dan ilk bölümü kaldırılmış ve oyun yalnız bu ikinci bölümüyle oynanmıştır; günümüzde de oyun yine böyle oynanmaktadır. Bazı küçük kusurları olmasına karşın, tek bölüm içinde, önemli sorunları özetleyen bu yapıt, Şinasi'nin düşüncesine uygun bir biçimde hem yerli özellikleri hem de Batı Tiyatrosu'nun niteliklerini kapsamaktadır. Oyunun sahne bölümlemesi, kişilerin girişleri çıkışları ve olayların sürekliliği Batı Tiyatrosu'nun niteliklerini getirirken, oyundaki tipler, komedyanın göstermecî biçimde yazılmış olması psikoloji yerine genellemelere yöneliş, cinaslı sözler, şive taklitleri, tekerlemeyi andıran konuşmalar da geleneksel tiyatromuzun özelliklerini yansıtmaktadır (Nutku, 2000).

Türkiye de yeni başlayan batı tiyatrosu için en önemli sorun oyuncu bulmak olmuştur. Türkiye’de ki mevcut Ermeni azınlık oyunlarını ilk önceleri Ermenice oynamışlar, fakat tiyatroya seyirci çekmek için daha sonrasında oyunlarını Türkçeleştirmişlerdir. Ancak, yetişkin, Türkçeyi iyi konuşan profesyonel nitelikte oyuncu bulmakta zorlanmışlardır. Türkiye'nin ilk ulusal tiyatrosu sayılacak Güllü Agop'un Osmanlı tiyatrosu özellikle Türk oyuncularına ve Türk yazarlarına kapılarını açmaya önem vermiştir. Yapılan çağrılar etkisini göstermiş, oran bakımından az olmakla birlikte gerek Osmanlı Tiyatrosu'nda gerek başka topluluklarda Türk oyunculara rastlanmıştır.

Güllü Agop'un üzerinde durmuş olduğu sorunların başında dil sorunu gelmektedir. Oyuncuların çoğunun Ermeni olmasından dolayı Türkçeleri'nin bozuk olması tiyatroda bir telaffuz sorunu oluşturmuş, bu durum uyarılarla ve

yardımlarla düzeltilmeye çalışılmıştır. Dönemin büyük yazarları Ali Bey, Nuri Bey, Namık Kemal Bey gibi önemli isimler telaffuz dersleri vermişlerdir.

Güllü Agop, 16 Mart 1870 tarihinde devlet tarafından kendisine verilen resmi şartname ile İstanbul, Üsküdar ve Beyoğlu'nda Türkçe drama, tragedy, komedy ve vodvil oynamak tekeli on yıl süre ile almıştır. Çeviri, uyarlama ve teliflerle birlikte oyun dağarı zenginleştirilmesi, Osmanlı'da Batı Tiyatrosu'nun ilerlemesi adına bir etken olmuştur. Bu süre içerisinde başka tiyatrolara oyun izni verilmemesinden ötürü diğer tiyatro gurupları, tiyatro oyunlarını sahneleyemedikleri için ekonomik olarak zor bir döneme girmişlerdir. Fakat opera ve benzeri müzikli türlerin bu tekelin dışında bırakılmış olması, opera ve operet oynayan toplulukları ve metinli olmadığı için oynanabilen tuluat tiyatrosunu ortaya çıkartmıştır. (And,1972)

Hamdi Efendi yönetiminde zuhuri kolu Molliere'e öykünen gösterimlere başlamış, Aksaray'da bir sıra locası olan 300 kişilik yeni bir tiyatroda, bir İtalyan orkestrasıyla birlikte temsiller vermişlerdir. Müslüman kadınların sahneye çıkma yasağından dolayı erkek oyuncular kadın rollerine de çıkmışlardır. Bu dönem de gazetelerde Hamdi Efendi idaresinde "Hayal Hane Osmanî" başlığı altında duyurulara sık sık rastlanılmaktadır. Oyunculardan oluşan "Hayal Hane i- Osmanî" topluluğunun kuruluşu, ayrıca Türk Tiyatrosu tarihinde önemli yeri olan tuluat tiyatrosunun da başlangıcıdır. Geleneksel Tiyatrocular ve Tekele karşı olan diğer ekipler, kendilerine uygulanmış bu tekeli yıkmaya yolu arayışına girmişler ve nihayetinde Batı'yı örnek alan tiyatroyu karşısına alan bu tiyatro eylemi, köşeye atılmış Türk tiyatro sanatçılarının hiçbir destek görmeden kendi başlarına ortaya çıkarttıkları olumsuz bir sentez olmuştur. İçinde, bol bol kantoların, İbişlerin, geleneksel tiplerin yer aldığı; dışarıdan bakışla Batı tiyatrosu görünümünde olan, yani kapalı bir tiyatro salonunda oynanan, belli bir metni ve yazarı olan "Operetler Dönemi" işte böyle başlamıştır. Meddah, Karagöz, Ortaoyunu, Ateşbaz, Hokkabaz gibi meydan oyunlarının evirilerek salona geçişi ile almış olduğu yeni yapılanma, eski haliyle artık sadece Ramazan aylarında halkın karşısındaki yerini alabilmiştir (And, 1985). Sevengil, tuluat tiyatrosunun ortaoyunu tekniğini kullanmakla birlikte Orta Oyunu'ndaki klasik tipleri bıraktığını, bunların yerine günlük yaşamdaki tipleri aldığını belirtmektedir. Tuluat tiyatrosunun dağarı da

değişiktir. Orta Oyunu'nun eski metinleri ve bazı ünlü yapıtlar bu tiyatronun yapısına uygun bir biçimde uyarlanarak sahneye aktarılmıştır. Örneğin, Kavuklu Hamdi, Ahmet Vefik Paşa'nın "Köylü Kibarı" adıyla Türkçe'ye uyarladığı Moliere'in Le Bourgeois Gentilhomme adlı yapıtını kendine göre değiştirmiş ve ondan bir kaba adam tipi ortaya çıkartmıştır.

Başlayan bu değişimle beraber, Batı Tiyatrosu'nun benimsenmesi düşünce ve yayın hayatında yeni ve günümüz açısından çok ilginç olan tartışmaları doğurmuştur. Kimi yazarlar, geleneksel temaşamız terk edildiği, hor görüldüğü için yakınmaka; ortalığı kaplayan batı taklidi eserlerle milli bir tiyatroya ulaşılamayacağı fikrini savunmuşlardır.

Batının düşünce hayatına getirdiği yeni değerlere hayran yazarlar ise milliyetçilik, özgürlük gibi yeni kavramların eski biçimlerle verilmesinin olanaksızlığına ve eski tiyatronun yetersizliğine işaret etmişlerdir.

Oyun yazma çabası 1866'dan sonra başlamış, 1872'den sonrada hızlanmıştır. Avrupa'da yüz yıla yakın süren Romantizm, bizde daha kısa süreli olmuştur ve yine batının etkisiyle Romantizm'in yanısıra gerçekçi anlayışta oyunlar yazılmıştır.

Tanzimat Dönemi yine de İkinci Meşrutiyet ile karşılaştırılınca kapalı ,kendine özgü sorunları olan bir dönem olduğundan dolayı pozitivizm yönelimi yaygın olamamıştır. Darwin, George Bernard Shaw, Emile Zola yoluyla gerçekçilik Türkiye'ye girmiş ve yazarlarımızı etki altına alan bu evrimsel süreç, kısa bir süre içinde yazarlarımıza da yansımıştır. Tıpkı batıda olduğu gibi bizde de Romantizm ile gerçekçilik arasındaki geçiş dönemi içli (sentimental) oyunlara yer vermiştir (Nutku, 2000).

Bu dönemin yazarları içinde Tanzimat Edebiyatı'nın şu belli başlı isimlerini sayabilmekteyiz: Ahmet Mithat (1844-1912), Şemsettin Sami (1850-1904), Recaizade Mahmut Ekrem (1847-1941), Ebüzziya Tevfik (1894-1913), Samipaşazade Sezai (1858-1936), Muallim Naci (1852-1937), Ali Bey (1844-1899), Abdülhak Hamid (1852-1937), Manastırlı Rıfat Bey (1851-1907), Hasan Bedrettin Paşa (1850-1911), Feraizci M. Şakir (1853-1911), Ali Haydar Bey (1834-1914), Mustafa Naci Bey (1844-1906) ...(Sokullu, 1992).

Batı anlamında tiyatro geliştirilirken, geleneksel kaynakların da geliştirilmesi düşünülmemiş, gelenek tiyatrosuna sırt çevrilmiştir. Türklerin geleneksel oyunları, meddah, kukla, Karagöz, Orta Oyunu gösterileri daha çok Ramazan aylarında yoğunlaşarak oynanmaya başlamıştır. Ancak yabancı dil bilen bir azınlık dışındaki halkta, Batı anlamında tiyatroya alışamadığı için, geleneksel oyunları yaşatacak bir potansiyel hep var olmuştur. daha sonraları bu güç zayıflamış ve geleneksel kaynaklar yeni bir senteze ve gelişmeye sokulmadan yozlaşmaya terkedilmiş, XX. yüzyılın başlarında can çekişme evresine girmiştir (Nutku, 2000).

Cumhuriyet Dönemi ile birlikte devam eden komedyalar, Tanzimat ve Meşrutiyet komedyalarının devamı niteliğinde olmuşlardır. Fakat elli yılın tüm komedyaları incelendiğinde, Tanzimat-Meşrutiyet yolu ile Batı izinde olan bu komedyaların, giderek hem içerik hem biçim bakımından değiştiği görülmektedir.

Cumhuriyet komedyalarında çağdaş düşüncelerin biçimlendirdiği Batı absürt sanatının ve epik tiyatrosunun öz ve biçimi üzerine etkilere rastlanılmaktadır. Aynı zamanda gelenekten eğilim ve özelliklerin ağırlığı da azımsanamaz.

Geleneksel tiyatronun toplumsal, siyasal eleştiri ve taşlama niteliği, Meşrutiyet'te yazılan İzah ve İstizah'ta ve sonra Cumhuriyet döneminde Müsahipzade Celal'in komedyalarında ortaya çıkmıştır. Musahipzade Celal'in oyunları genellikle hafiftir, müzikli bir yapıya sahiptir ve tarz olarak da sanatçı töre güldürüsünü benimsemiştir.

Musahipzade Celal, oyunlarının konusunu daha çok Osmanlı tarihinden alır. Onun oyunlarında çeşitli dönemlerdeki sosyal hayat, töreler, batıl inançlar mizahî bir eleştirel tavırla sahneye aktarılmıştır. Musahipzade, asıl ününü Cumhuriyet döneminde verdiği eserlerle edinmiştir.

Fon olarak 18.Yüzyıl halk yaşamını kullanan ve o günlere ışık tutmayı amaçlayan Celal, oyunlarında Batı tiyatrosu'yla Orta Oyunu'nun bir bileşimini elde etmeye çalışmıştır.

Yıkılan imparatorluğun bozuk düzenindeki çelişkileri, bazen taşılayıp, bazan güldürerek sergileyen Müsahipzade Celal'i; 1960 'lardan sonra yazılan toplumsal-siyasal taşlamalar izler.

Yine aynı biçimde Geleneksel Türk Tiyatrosundan yararlanarak tiyatro eserleri yazan oyun yazarı Sadık Şendil’de bu alanda bir çok kalıcı esere imza atmıştır. Kanlı Nigar, Yedi Kocalı Hürmüz gibi başarılı eserlere imza atan Şendil; yazmış olduğu oyunlarında Geleneksel Türk Tiyatrosu motiflerini, konu ve öğelerini modern tiyatroya uyarlamayı başarmıştır. Modern bir tarzda oluşturduğu metinler, içerik olarak geleneksel bir yaklaşım göstermektedir. Siyasi taşlamaların, atışmaların, güldürünün ustaca işlendiği oyunlarda geleneksel metinlerin çağdaş tiyatroya uyarlanması hususu önemli bir örnek teşkil etmektedir. (Kuzucular,2016)

Geleneksel temaşa eğilim batı vodvil ve bulvar komedyaları tarzı içinde, tuluat tiyatrosunun öğeleriyle de karışarak popüler halk güldürüsü biçimini alır (Sokullu, 1992).

Bugün bu anlamda tiyatronun başlıca sözcülüğünü Ferhan Şensoy tiyatrosu yapmaktadır. Halk güldürüsü tiyatrosu olarak halk tiyatrosu, ülkemizde Viyana Halk Tiyatrosu geleneğinde ya da İrlanda tiyatrosu, Lorca de Filippo örneğinde görüldüğü gibi edebi sanatsal bir nitelikte gelişme göstermemiş; daha çok geleneksel halk tiyatrosunun genel yöntemi içinde kalmıştır.

Halk tiyatrosu, bulvar tiyatrosuyla da karışmıştır (Örneğin Nejat Uygur Tiyatrosu, Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatrosu). Ancak çağdaş sanatsal halk tiyatrosunu gerçekleştirme çabalarına sürekli tanık olunmuştur; örneğin, Nazım Hikmet (Ferhat ile Şirin, Sabahat vb.), Haldun Taner (Keşanlı Ali Destanı, Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım vb.), Sermet Çağan’ın (Ayak Bacak Fabrikası), Güngör Dilmen’in (Deli Dumrul) oyunları.

Türkiye’de tiyatro etkinlikleri içinde uygulama olarak halk tiyatrosunu amaçlayan topluluklar da yer almıştır. Örneğin, halk oyuncular; bu tür tiyatrolar, salt “halk güldürüsü” tiyatrosu (tulua tiyatrosu) olmanın dışında siyasal bildiri taşıyan ve öğretici olduğu kadar sanatsal kaygılar taşıyan tiyatrolar olmuşlardır (Çalışlar, 1995).

3.5 Nejat Uygur Kimdir?

1927 de Kilis'te doğan Nejat Uygur, henüz on bir yaşında, daha ilkokul öğrencisiyken tiyatroyla tanışmıştır. Asker çocuğu olmasından ötürü tayinlerden dolayı, öğrenimini Anadolu'nun farklı illerinde bitirmiştir. Siirt, Ezine ve İntepe' de geçen ilk okul yıllarında yaptığı müsamerelerle sahneye ilk adımını atmıştır. Ortaokul yıllarını Sarıyer, Çanakkale ve Manisa'da geçiren Uygur; Lise bittikten sonra Güzel Sanatlar Akademisi Heykel bölümünü kazanmıştır. Heykel bölümünde resim eğitimi de almış fakat mezun olamamıştır.

Atletizm ve su topu dışında at binicisiliği ve boks ile de ilgilenen Uygur, 1949 yılında "Necat Uygur Tiyatrosu" ile profesyonel tiyatro hayatına başlamış ve bir sene sonra da Necla Uygur ile evlenerek dünya evine girmiştir.

Uygur, 1950 ve 1967 yılları arasında Anadoluyu gezerek tuluat tiyatrosu yapmıştır.

Kısa bir süre Sarıyer halk evinde Semih Serken, Toron Karacaoğlu, Suna Pekuysal ile de çalışan Nejat Uygur, gezici tiyatroya devam etmiş, Daha sonrasında Adana Şehir Tiyatrosu'nda "Çikolata Sevgilim" isimli oyunda görev almıştır. Uygur, Aktör ve yönetmen Gürbüz Boran'ın yönetiminde doğaçlama yapmama şartı ile Adana Şehir Tiyatrosunda Batılı Tiyatro yapmaya başlamıştır. (Alptekin,2003)

1964 yılında Altan Karındaş ile gönül avcısı oyunuyla İstanbul'da oyunlara tekrar başlamıştır. "Ne Hakla Otuz Beşe Bakla" ile tuluat tiyatrosuna devam etmiştir. Kısa zamanda İstanbul seyircisinin sempatisini kazanan Uygur, İsmail Dümbüllü' nün de seyircisi olduğu bir "Ayyar Hamza" oyununun ardından aldığı övgü ile Nejat Uygur, Halk Tiyatrosu'nda adından söz ettirmeye başlamıştır. Yönetmenliğini Tunç Başaran'ın yaptığı 1970 yapımı siyah beyaz bir film olan "Cafer Bey"de, başrol oynayan Uygur, beyaz perdeye de ilk adımını atmıştır. 1971'de Fevzi Tuna'nın yönetmenliğini yaptığı "Cafer Bey İyi, Fakir ve Kibar"adlı sinema filminin başrolünde oynamıştır.. Ardından 1974'te fikret uçak ın yönettiği "Cafer'in Nargilesi" ile yine başrolde görev almıştır.

1998'de Kültür Bakanlığı tarafından Nejat Uygur'a "Devlet Sanatçısı" unvanının verilmesi layık görülmüştür. Yine Uygur, 1999'da "22. Avni Dilligil Tiyatro Ödülleri'nde "Belkis Dilligil Onur Ödülü"nü almaya hak kazanmıştır.

2004'te Yılmaz Erdoğan'ın "Vizontele Tuuba" filminde rol alan Nejat Uygur, 2006'da "Kemal Sunal Kültür Sanat dl" gecesinde "En İyi Tiyatrocu" seçilmiş, 2007'de ise, "Altın Kelebek TV Yıldızları Yarışması, Tiyatroya Destek Yılı zel dl" ne uygun görülmüş, son olarak 2007'de de Mahsun Kırmızıgül'n "Beyaz Melek" filminde oynamıştır. Nejat Uygur, 10 Eylül 2007 tarihinde beyin damarlarında oluşan bir tıkanıklık nedeniyle vücudunun sol tarafı kısmi felç olmuştur. Uzun bir dönem evinde bakılan Nejat Uygur Kaldırıldığı hastanede 18 kasım 2013 tarihinde solunum yetmezliği sebebiyle hayatını kaybetmiştir.

ÖDÜLLERİ:

1999- 22.Avni Dilligil Tiyatro dlleri "Belkıs Dilligil Onur dl"

2006-Kemal Sunal Kültür ve Sanat dl "En İyi Tiyatrocu"

2007-Altın Kelebek Tv Yıldızları Yarışması "Tiyatroya Destek Yılı zel dl"

Oyunları

1968 / Leyleğin mr

1972 / Cibali Karakolu

1973 / Param Yok Mehmet

1973 / Hey Amigo Ver Bir Salata

1974 / Alo Orası Tımarhane mi?

1978 / mit mi Simit mi?

1984/ Miğferine iek Eken Asker

1986 / Demirel'e Söylerim

1992 / Aman Özal Duymasın

1991 / MintiMinti

Yazdığı Oyunları

Akide Zadelers (Hanedan)

3.5.1 Halk tiyatrosu anlayışı

Büyük Usta, bir tuluat sanatçısı olarak kurmuş olduğu Nejat Uygur Tiyatrosu ile Anadolu'nun en ücra bölgelerine bile tiyatro götürmüştür. Nerede, nasıl olursa olsun seyirciyi küçümsememiş, ön yargıyla bakmamış, her zaman onları yücelten bir bakış açısıyla oyunlarını sergilemiştir.

Uygur, Anadolu seyircisinin mizah anlayışının kent seyircisinden daha güçlü olduğunu ve bunun temelinde kendi seyirlik oyunlarının varlığını bilmelerinin yattığını söylemektedir. Kendisi, Anadolu insanının özünde, kültüründe ve geleneğinde, kıssadan hisse alınan öykü anlatma sanatının köklü bir biçimde var olduğuna inanmaktadır. Bundan dolayı insanlarımızın öykü anlatmayı ve dinlemeyi, oyun oynamayı ve seyretmeyi; bu bağlamda mizah yapmayı, şaka yapmayı, komedi yoluyla eğlenerek öğrenmeyi daha iyi bildiğini söylemiştir.

Seyircinin sahnede kendisine ait en ilkel hallerini görmesi ve bu duruma tepki olarak verilen olumlu karşılık ise Nejat Uygur'u kabul etmeleri olarak yorumlanabilir. Seyirci sahnede kendisini görmekte ve kahraman olarak da Nejat Uygur'la kendisini özdeşleştirmektedir. Böylece, seyirci, Uygur'un üzerinden kendisini; halk kahramanı olan modern bir Keloğlan ve halk tiyatrosu kahramanı olan modern bir Karagöz ve Kavuklu gibi zorlukların üstesinden akıl ve komedi yoluyla gelen bir kahramana dönüştüğünü düşünmektedir.

Güldürü ve taşlama esaslı oyunlarla politik olan ve halkın unuttuğu bir durumu hatırlatarak onlara geri vermesi ve bunu kahkahalarla ulaştırması seyirci üzerinde rahatlama ve deşarj durumu oluşturmuştur.

Uygur oyunlarında, asıl amacının ve derdinin seyirciye doğrudan mesaj vermek olmadığını belirtmektedir. Ona göre, seyirci oyun içerisinde kendine yarayanı alabilmeli vede kullanabilmelidir.

Uygur'un, sahnede her türlü politik espriyi cesurca söylediği, hangi siyasi görüşten olursa olsun seyircilerin; ekonomik ve sosyolojik açıdan ortak sorunlarla yaşam mücadelesi veren halkı birleştirebildiğini söylemek mümkündür.

Uygur'un, halkı olanca zenginliğiyle kucaklayan güler yüzlü sanat anlayışı, onun geniş kitlelerce benimsenmesini sağlamıştır. Onun toplumsal eleştirel halk tiyatrosunda benimsediği yöntemin ajit provakatif, kaba ve kalın çizgili politik

eleştiri yapmaktan çok, amacının çelişkileri sergileyerek halkın çektiği sıkıntıları ve dertleri; sistemin birey üzerinde yarattığı baskılar sonucu, insanın nasıl ikilemlerde kaldığının altını çizmek olduğu söylenebilir.

Bu yüzden Uygur'un oyunlarında yapılan eleştirilerin temelini; taklitsel ya da sıradan, yüzeysel bir yapı içeriği ile değil; olguların, çelişik ve aykırı olanın ifade edilmesinden kaynaklandığı ileri sürülebilir.

Uygur'un sanat görüşü olarak; sistemin halka zorla dayattığı düzenin ve baskının karşısına halkın hayata ve otoriteye karşı yapmış olduğu alaycı ve eğlenceli bir karşı çıkış olduğu söylenebilir. (Alptekin,2003)

Ortaya çıkan bu yapı ile kural olarak halka dayatılmış, yerleştirilmiş, ilke ya da yasayla kabul ettirilmiş durumlar karşısında eğlenceye dayalı bir üslup ortaya konmuştur. Bu büyük eğlencenin ana sebebinin ve kaynağının, isyandan çok alaylı bir bakış açısının olduğu görülmektedir.

Oyunlarda rastlanılan küçük insanların elde ettiği büyük zaferler, her oyunda karşımıza çıkan bir tersinlemedir. Toplumsal koşullar değiştikçe, halkın da çevresel faktörlerin etkisi ile değişimi kaçınılmaz olur.

Bu değişimin içine seyirci tepkimeleride dahildir. Bu bağlamda oyunlar, tepkimeyi doğuracak gündemi, toplumsal değişim ve devinimi yakından takip eden ve halkın nabzını yakalayan bir temel anlayış ile yazılmış ve rejilendirilmiştir.

Nejat Uygur Tiyatrosu biçimsel anlamda her yeni oyun ile gelişimini sağlamasının yanında, bu geleneğe uymayan bir yaklaşımda bulunmamıştır. Türk Halk Tiyatrosu'nu temel alan Nejat Uygur, tüluat tiyatrosunu Batı tiyatrosuna sentez yaparak ayakta durmayı başarmıştır.

Nejat Uygur kimi zaman gizli bir Karagöz kimi zaman bir Kavuklu olarak karşımıza çıkmıştır. Oynadığı karakter haricinde, oyuna dahil olan tüm karakterlerin yapısal anlamda ortak özelliklerinin pasör oluşları bu biçime kıyasta en doğru örneklerdendir. (Alptekin,2003)

“Hepimizle tek tek ilgilendikten sonra, Fatih’te oturmamdan ve edebiyata olan ilgimi aktarmamdan sonra Nejat usta benden bir isteği olduğunu söyledi. Heyecanlandım elbette... İçeri gidip elinde Cevdet Kudret’in “Ortaoyunu” isimli kitabıyla geldi.

O günlerde işinin çok yoğun olduğunu, oynamakta olduğu oyundan sonra neyi oynamaya karar veremediğini, o kitaptaki orta oyunu metinlerini iyice okuyup 3 tanesini oynayabilmesi için kendisine tavsiye etmemi istedi.

Ayaklarım yerden kesilmişti! O kitabı Nejat Uygur ustanın bana verdiğini ve kendisine oyun seçmemi istediğini nasıl heyecanla yayıyordum etrafa anlatamam. Hemen okumaya koyuldum.

Elbette hata yapmamak, mahcup olmamak için kitabı kısa süre içinde birkaç defa okudum ve 3 oyunu işaretledim. Oyunun birinin klasik “Çeşme” oyunu olduğunu hatırlıyorum.

İşaretlediğim oyunları gördükten sonra gelenekle güncel arasında yol bulamayan herkesin işine yarayacak ilk dersini vermişti usta; “Seçtiğin oyunlar çok isabetli, aferin. Demek ki benim sahnemi anlamışsın.

‘Çeşme’ oyunu ise benim en çok oynadığım oyun.

” Anlayamamıştım. Durmadan “Çeşme” oyununu oynamıyordu ki! Şaşkınlığımı dersiyle gidermişti

Nejat usta; “Oyunlarımdan birinde o ‘Çeşme’yi dükkân olarak kullandım. Bir başka oyunda o çeşme köşk oldu... Ana hikâye gelenekten ama günümüzle alâkalı anlatmak istediğim hikâyeye hangi mekân uygunsa o çeşme o oldu! (Şen,2016)

Uygur da tiyatro tarihinin mihenk taşları diyebileceğimiz Antik Yunan Tiyatrosu’nun başlıca yazarları olan Aiskylos, Sophocles, Euripides, Aristophanes ile Lope De Vega ve Sheakespeare’in olduğu gibi kendi tiyatrolarının aynı zamanda yazar, yönetmen ve oyuncusu olan tümel birer tiyatrocusu ve total, komple sanatçılar geleneğinden gelmektedir.

3.5.1.1 Nejat Uygur'un oyunculuğu üzerine

Uygur, verim ve enerjisini; sanatçı yaratıcılığını da kullanarak seyircisine iletmiştir. Tüm bu geleneksel yapının haricinde, kostüm ve performans anlamında önemli varyasyonları ile değişik bir geleneğe sahip olan clows oyunculuğunu da ustaca sahneye aktarmıştır.

Gerek kullanılan kostümler, gerek uygulanan makyaj ve oyunculukların bize bu tarzı işaret ettiğini söyleyebiliriz. "MintiMinti", "Zam Salak", "Param Yok Mehmet" oyunları bu tarzın yoğun uygulandığı örnekler arasında gösterilebilir.

Clows oyunculuğu, sıra dışı ve yaratıcılığa dayalı, mim tarzında, fiziksel komedinin esas olduğu, komik bir türdür. Kelime anlamı palyaço olan bu tarzı sirk palyaçoluğundan ayıran durum: Karakter ve ilişkileri vurgulamış olmasıdır. Kişinin kendi yaşam deneyimlerini kullanarak kavramsallaştırmadan ve doğaçlamadan doğan bu tarz, seyirciyi kişisel bir insan portresine tanıklık ettirir.

Uygur, kıvrak, ışıklı ve dinamik bir sahne enerjisi ile modern tiyatro içerisine adapte ettiği tuluat geleneğinin yanında; Clows tiyatrosu anlayışının da görülüyor olması, bir bakıma sürrealist bir üslup olarak karşımıza çıkmıştır. (Alptekin,2003)

3.5.1.2 Nejat Uygur'un yazarlığı üzerine

Uygur, ortaoyunu metinlerinin çağdaş tiyatroya adapte edilmesini gözetir. Gerek oyun karakterlerinde gerek oyun konularının biçimlenmesinde, halk tiyatrosunun esnek yapısı özelliğini kullanmıştır. Aynı Kavuklu'da ve Karagöz'de gördüğümüz çene yarıştırmaları, kafiye düşürmeler, yanlış anlamalar ve kelime oyunlarını günümüz seyircisine uyarlayıp, metinli bir tiyatro düzeneği halinde sunmuştur.

Uygur gerçek bir adaptasyon ustasıdır. Oynadığı oyunların tamamına yakınında olan ortak özellik, içerisinde gelenek tiyatrosunda yer alan orta oyunu yada karagöz kanavalarından doğan bölümlerin yer almasıdır.(bayülgen,2007)

3.5.1.3 “Cibali Karakolu” tiyatro oyununun halk tiyatrosu üzerinden incelenmesi

Konu: Cibali Karakolu kırık dökük bir karakoldur. Başkomiseri olan Cafer, sert görünümlü ve çapkın biridir. Bir yandan karakolun işleri ile uğraşırken bir yandan da çapkınlıklarının düğümünü uyanıklığıyla çözmeye çalışır. Son sevgilisi tiyatro aktristi Ayfer, arkadaşı olan Avukat’ın eski sevgilisi çıkınca olaylar sarpa sarar.

Cibali Karakolu, hali hazırda varlığını koruyan pek çok gerçeğe ışık tutarak geçmişten günümüze yansıtan, kullanmış olduğu eleştirel dili ile ayna olmayı başarmış bir oyundur. Öğrenilmiş kadın erkek ilişkileri başta olmak üzere, paranın ilişkilerdeki etkisi, çeşitli kurumlardaki eksikliklerin neden olduğu yetersizlik, toplumsal ve politik yaşama dair eleştirilerle biçimlenen oyun, güldürmek kadar yeniden cevaplanması gereken pek çok soruyu da beraberinde getirmektedir.

Oyun, Nejat Uygur tarafından kendi yorumuyla oynanmış ve Nejat Uygur’un en akılda kalan oyunlarından biri olmuştur.

Yazan: Henri KEROUL, Albert BARRE

Uyarlayan: Muammer KARACA, Refik KORDAĞ

Karakterler: Komiser Cafer, Turgut, Adem, Leyla, Ademin karısı, Kayınvalide, Kayınpeder, Rana, Şerefiye, Hizmetçi, Bekçi Ali, Nermin, Komiser yardımcısı Sami, Sami’nin eşi, Sami’nin kızı, Müzisyen, Vatandaş 1, Vatandaş 2, Çaycı.

Cibali Karakolu oyunu, sadece Nejat Uygur Tiyatrosu’na ait olan bir oyun değildir. 1950’li yıllara dayanan, “Zifaf Gecesi (Nuits de nocés)” adlı oyun, bir Fransız komedisidir. Türkçeye uyarlandıktan sonra, önce “Bir Komiser Geldi” ismiyle şehir tiyatrosunda oynanmıştır. Ancak seyirci tarafından fazla rağbet görmemiş olup buna karşılık, Refik Kordag ile Muammer Karaca tarafından uyarlanan ve Muammer Karaca Tiyatrosu tarafından ilk kez 1951’de Cibali Karakolu ismiyle sahnelenmiştir. Eser 16 yılda 3 binin üzerinde oynanarak Türkiye’nin en uzun süre afişte kalan oyunu olmayı başarmıştır. Oyunun popüleritesinin artmasından dolayı yurt içinde bazı korsan gösterimleri olması üzerine, Karaca Tiyatrosu bu gösterimlerin korsan olduğunu ve halkın kandırıldığını belirten gazetede ilanları vermiştir. Bu rakama Nejat Uygur’un

80'li ve 90'lı yıllardaki gösterimlerini de eklersek karşımızda bir tiyatro fenomeninin olduğunu söyleyebiliriz.

Oyun istanbul'da ki çeşitli ulusları ve bu ulusların tuhaf konuşmalarını taklit eder. İkisinde de meyhaneci, tacir, dilenci, Yahudi, Ermeni, Arap vb. tipleri bulunmaktadır. Roma mimusunda da aynı yapı görülmektedir. Karagöz'de temel bir durum oluşturan taklit, aynı görev ile mimus içinde yapısal olarak yerini almıştır.

Çeşitli ulusların tuhaf özelliklerinin taklidi bazı Orta Oyunu ve Karagöz oyunlarımızın kaynağında Antik Yunan Aristophanes'in Latin oyun yazarları Plautius ve Terentius'tan izler görülmektedir. Cibali Karakolu'nun kökenlerinde de Roma döneminden kalan tiyatro yazarlık ve oyunculuk geleneklerinden izler ve devamlılıklar taşıdığını söyleyebiliriz. Attellan Farsı ve Roma Mimusu oyunlarında rastladığımız, Aldatmalar, yalancılar, kimlik karışıklıkları ile sarpasaran aşk konuları, bir kadının bir erkekle ilişkide bulunması, evli bir kadının ya da erkeğin başka bir erkekle ya da kadınla beraber olması gibi aksiyon oluşturan trükler karşımıza çıkmaktadır. Bu yapıya örnek "Palavracı Asker" oyunu gösterilebilir.

Uygur, Cibali Karakolu'nda sadece çapkın, kaba bir komiser değil, aynı zamanda modern bir Karagöz, Palavracı Asker, çağdaş bir Kavuklu, günümüzden bir İbiş'tir...

Oyunun her sahnesinde karakollarda vatandaşa yapılan kötü muameleyi ve adam kayırmacılığı göndermelerine de rastlamaktayız. 80'li yıllarda, halk arasında bir lügat haline dönüşen ve günümüzde de zaman zaman kendini hatırlatan "karakolda vatandaş muamelesi yapmak" deyimi; ya da "karakola büyük adam düşürüp de bizi şarka sürdürme" diye başlayan karakol duası oyunda verilerek toplumsal hafızamızda çoğunlukla olumsuz yargılarla yer alan karakolları trajikomik bir biçimde yeniden hatırlatmaktadır.

Uygur'un hayat verdiği Başkomiser Cafer Kısıvrak karakteri, bilgisizliğini despot tavırlarıyla bastırmaya çalışan, yeri geldiğinde işkence de yapılabileceğini ima eden, kasıntı ve övünge tavırları ile polislikteki sözde başarılarını ve kadınları elde etmedeki ustalığını anlatırken gülünç duruma düşen çağdaş bir palavracı asker modeli olmuştur.

Politik göndermelerin yanı sıra geleneksel temaşa sanatlarından seyircilerin aşına olduğu yanlış anlamaya dayalı esprilerin, cinsel göndermelerin ve kelime oyunlarının metin içerisindeki güldürü özelliğini ortaya çıkartması, hiç şüphe yok ki Uygur'un Şarlo tarzı hareketler ve mimiklerle birleşen ve clown tarzı oyunculuğu ile seyirciye aktarılmıştır.

Nejat Uygur'un kullandığı bıyık makyajı, canlandırdığı karakterin özelliklerine uygun biçimde kullanılmıştır. Daha öncesinde Chaplin bıyığı olarak popüler olmuş, fakat daha sonra İkinci Dünya Savaşı sırasında Faşizm ile yönetilen Almanya'nın liderliğini yapan Adolf Hitler'in simgelerinden biri haline gelmiştir. Kullanılan bu "diş fırçası" modeli bıyığı, oyunda polis zorbalığına bir gönderme niteliğindedir. Ayrıca kostüm ve aksesuar olarak karşımıza çıkan polis üniformaları ve siyah uzun deri çizmeler de yine 2. Dünya Savaşı sırasında "es-es subaylarının" giydiği üniformaları andırarak faşizm eleştirisi taşımaktadır...

13 Kasım 1955 tarihli Halit Kıvanç imzasını taşıyan haberin manşeti şöyledir:

"749 defa temsil edildikten sonra 'Cibali Karakolu' piyesi şimdi kaleme alınıyor." Muammer Karaca oyunların daha profesyonel bir biçimde sahneye konulması için M. Musenidis aslen Trabzonlu bir Yunan yönetmenle çalışmaya başlıyor. Yönetmenin Karaca'dan ilk talebi ise Cibali Karakolu'nun metnini okumak. Ancak Muammer Bey'in buna yanıtı olumsuz oluyor. Sekreterler tutup hafızalarındaki oyunu kâğıda aktarmaya başlıyorlar. Böylelikle Kıvanç'ın da belirttiği gibi "tulûat tarihinin" büyük bir eseri metin halinde toplanmış oluyor.

Bu aynı zamanda geleneksel gösteri sanatlarının metin ve yazıdan çok söze ve doğaçlamaya dayalı olan yapısı oyunun güncel özelliğini korumasında en önemli etken olmuştur. Uygur Tiyatrosu'nun yıllarca kapalı gişe oynadığı oyunun popülaritesinin bir nedeninin de oyuncuların güçlü yorumlarının yanı sıra oyunun sürekli yenilenen içeriğiyle güncel politikayı takip etmesi, seyirciye ve döneme göre değişen espriler olmasıdır. Bu durum aynı zamanda geleneksel gösteri sanatlarının metin ve yazıdan çok söze ve doğaçlamaya dayalı olan ayrıca güncel durumlardan beslenen yapısını da göstermektedir.

Karagöz ve ortaoyununda bir nevi Karagöz-Hacivat atışması diyebileceğimiz kelime oyunları "Randevu Evi" yerine "Randıman Evi", "Boğaziçi-Gırtlak İçi",

“Nişantaşı-Hedef taşı”, “Osmanbey-Abdurrahman Bey” gibi örneklerle oyun boyunca devam etmektedir.

Yine bu yapıyı farklı bir örnek ile desteklemek gerekirse:

Ortaoyunu ve Karagöz’de sıkça karşılaşılan “yanlış anlama” dan doğan güldürü oyunun bu bölümünde karşımıza çıkmaktadır:

TURGUT- Efendim bir ricamız vardı da.

BAŞ KOMİSER- Dilekçe denir ona. (Adamdan dilekçeyi alır ters tutmaktadır.)

TURGUT - Olmadı başaşağıya oldu ters tuttunuz.

BAŞ KOMİSER- Sen hiç ters durdun mu?

TURGUT - Hayır efendim.

BAŞ KOMİSER - Seni de durdururum burda görürsün ha! Bir başkomiser bunun ters mi düz mü olduğunu bilmez mi...Ben orda parmak izi arıyorum. (Dilekçeyi incelemektedir. Okuma yazma bilmediğini belli etmemeye çalışır.) Karışık yazmışsın al kendin oku.

TURGUT - Ne karışığı, daktiloyla yazdım.

BAŞ KOMİSER- Daktilo arızalıymış, bozuk çıkmış.

TURGUT - Bu bir piyestir efendim.

BAŞ KOMİSER - Piyasada gezersin biz karışmayız ona.

TURGUT - Hayır. Yani bir temsil vereceğiz efendim.

BAŞ KOMİSER - Fırına tepsi vericen karakola mı soruyon vicdansız!

TURGUT - Değil efendim. Otello bu yani.

BAŞ KOMİSER - Yaz ...otel müsadresi...otel açacağımdan karakolunuza soruyom kaç pencere olsun. Benle dalga mı geçiyon lan?

Bu bölümde, ortaoyununda kabadayının özelliklerinden biri olan, oyunun sonunu bağlama özelliği, Cibali Karakolu Oyunu’nun final bölümde Başkomiser Cafer karakterinde karşımıza çıkmaktadır.

BAŞ KOMİSER -(Turgut ve Hanımına) Yeni evlisiniz. Bak sana bir nasihat vereyim. Evlilik denizde giden bir gemi gibidir. Deniz bu ya! Deniz fırtınası

olmaz mı? Rüzgârı olmaz mı? Deniz bu ya! Sakin zamanı mı olacak hep. Maksat el ele verip o fırtınadan gemiyi kurtarmak.

(Yanındaki kadına) Size gelince. Genç, güzel bir kadınsınız, kendinize başka bir yol çiziniz. Artık bu yerlerde olmaz. Evlenip çoluk çocuğa karışın. Hadi Allah mesut etsin, güle güle.

(Diğer kadına) Siz de serbestsiniz.

EFEMİNE- (Efemine karakter çıkmak için hareketlenir) Aa çok teşekkür ederim.

BAŞ KOMİSER - Bir dakika sizin yanınıza bekçi vereyim.

EFEMİNE-O neden oefendim?

BAŞ KOMİSER - Bu saatte Beyoğlu'nda iki kadın yalnız olmaz.

Yine ortaoyunu ve Karagöz'de karşımıza çıkan Kabadayı ya da Palavracı Asker tipine ait başka bir özellik, kendinden güçlüsünü gördüğünde çark eden cesaretliliği ve dalkavuk bir tutumun ortaya çıkması özelliğinin de bu bölümde görmekteyiz.

SAMİ ' NİN KIZI : Cafer Bey Amca?.

BAŞ KOMİSER: Bağırma lan zibidi ne bağıırıyorsun? Kim bu be? Geç bakım şuraya. Sami Bey'in kızı mısın sen? Utanmıyor musun bacak kadar kız randuman evlerinde basılmaya, geç lan şuraya geç! Ya da dur bakım orada. Herkes özel ifade verecek bağırma çağırma yok ona göre. Buyur anlat bakayım. (Sigara yakar)

SAMİ'NİN KIZI : Cafer Bey Amca, nikahlı kocam Turgut'la beraber o eve gittik.

BAŞ KOMİSER: Bir dakika, bir dakika. Bana kocanızı gösterebilir misiniz?

SAMİ'NİN KIZI: (Kibar bi şekilde) Kocam.

BAŞ KOMİSER: Aha şu de aha şu!

SAMİ'NİN KIZI: Aha şu.

BAŞ KOMİSER: Aha şu mu güzel?

RANA: Ulan senin nikahlı karın var da benim niye haberim yok. (Ortalık karışır.)

BAŞ KOMİSER: İmdat polis!

BEKÇİ: (masa altından düdük çalarak çıkar.)

BAŞ KOMİSER: Durdu mu kavga?

BEKÇİ: Durdu başkomiserim.

Aynı yapıyı başka bir örnek ile güçlendirmek gerekirse

BAŞ KOMİSER: Alo kimsiniz? Beyefendi burası Cibali Karakolu, ben Başkomiser Cafer Kısıvrak. Hakkınızda şikâyet var. Bağırma ulan ne bağırıyorsun! Valla duman ederim seni haaaa, valla gelirsem analar ne aslanlar doğuruyor görürsün haa! Kimsin? Kim dedim? Veli mi? İster Ali ol ister Veli (korkarak) ney vali mi? Anam... Mimikleriyle durumu anlatır.)

TURGUT – Ne oldu komiserim?

BAŞ KOMİSER- Ulan gözüme artist girdi!

TURGUT - Artist mi girdi?

BAŞ KOMİSER - Hastalık artist. Neydi o? Rafael.

TURGUT - Rafael felç.

BAŞ KOMİSER - Felç! Felç girdi gözüme. (Yüzünü kontrol eder). Alo sayın büyüğüm. Nasılsınız? Ellerinizden öpmek için açtık. Hep böyleyiz efendim. Allah sizi başımızdan... (telefonu kenara koyar, hizmetçiye döner.) Yedim ulan seni. Göreceksin analar ne aslanlar doğuruyor, göreceksin nasıl kükrüyorum. (telefonu tekrar eline alır) Bi emriniz varsa yaparım. Çarşıdan bir şey alınacaksa biz alalım. Allah başımızdan eksik etmesin sizi. Beni başka bir vazifeye tayin edebilir misiniz? Yok ben başkomiser- öyle büyük vazifeler istemiyorum, beni Aksaray meydanına kaymakam yap yeter. (telefonu göstererek) Kalk lan ayağa, görmüyor musun? Selam durun bakim, selam durun. Allah başımızdan eksik etmesin. (masaya doğru eğilerek) sağ olun efendim, sağ olun.(yüzünü masaya çarpar). (hizmetçiye döner) Ulan beni bekçi mi yaptıracaksın sen!

Attellan Farsı ve Roma Mimusu trüklerine rastlanılan sahnelere örnek:

BAŞ KOMİSER- İyi ki beni bir defa sinema locasında bir karıyla yakaladın.

KADIN- Ne cesaretle kadına sımsıkı sarılmıştın? Ama nasıl yakaladım.

KOMİSER- Senin marifetinden mi yakalandım ben! Işıklar sönünce sinema başladı zannettim. Ulan elektirik idaresi yaktın beni. Başın altında kalsın. Meğersem arızaymış abi. Benim bildiğim arıza sekiz saat devam eder. Söndü yandı.

BAŞ KOMİSER- Alo burası Cıbalı Karakolu ben Başkomiser Cafer Kısıkvrak... İsmim geçince selam durun (bekçi ve polise) kız... Kimsin sen? Sermayemisin o evde? Ver ananı ver ananı patronu ver... Kimsiniz? Sen misin Esma!... Yaptığım istibarata göre karakolun pek yakınında bir yerde randevu evi açmışsın! İcrai faaliyette bulunuyormuşsun? Sus lan! Hadi ordan! Çoluk çocuk var aile oturuyor vicdansız karı utanmıyor musun? Derhal o evi boşaltıcaksın. Cehennem dibine gidersin o kadar! Uzatma diyorum sana. (birden naifleşir) Sen de bi karı vardı duruyo mu sarışın? Beni mi sordu, ne zaman sordu? Deme lan! (Hoşuna gider, yumuşamıştır. Az önceki sert tavırdan eser yoktur)

Baş komiser Cafer, karısının yanından ayrılmış ve metresi olan Rana'nın yanına gelmiştir.

BAŞ KOMİSER: Yarın akşam kaçta buluşuyoz?

RANA: Yarın akşam 8 de buluşalım.

CAFER: Güzel karar verildi. Şimdi yarın akşam nasılsa buluşuyoz. Sen yarın akşamkine mahsumen bana bir avans ver, öpücük ver bakıyım.

RANA: (utanır gibi yaparak) Aaaaaa.. aaayy.. aayy olacak iş değil ay şuna da bak öpücük istiyo ay olmaz.

CAFER: Haklı, ilk defa öpülüyor ya utandı kız. Len gel bi defa öpüyüm len.

RANA: Aayy vallahi olmaz Mıstık olmaz ay olmaz da olmaz.

CAFER: Arap kırsığı yerinde duramıyor. Ulan fitik oldum gel bi kere öpüyüm lan.

RANA: O zaman şöyle yapalım ilk ben seni öpüyüm.

CAFER: (utanmış gibi yaparak) Sayy vallahi olmaz ay olmaz da olmaz. Ulen ver bi öpücük başının...

RANA: Ben sana öpücük veririm ama biraz pahaliya mal olur.

CAFER: Güzel kaç mal olur peki?

RANA: Bir öpücüğe üç bin lira alırım.

CAFER: Ben sana bir öpücüğe beş bin lira veririm... Beş bin lira veririm ama fena döverim bak.

RANA: Sen beş bini ver de, döv.

CAFER- Bak ikaz ediyorum beş bini veririm fena döverim diyom.

RANA: Ya beş binlik dövsen dövsen ne kadar döversin ki sanki.

CAFER: Valla beş bini geri alana kadar döverim haaa!! Kuruş bırakmam valla. Ulen öpeyim artık.

RANA: Hadi öp bakalım hadi.

CAFER: Şişir yanağını 80 hava bas yanağına (tam öpecekken) ne lan bu leş gibi kokuyon, ne kokusu bu?

RANA: Ezne sürdü.

CAFER: Zevksiz karı.. Ben sana koku alayım sen onu sür.

RANA: Ne kokusu?

CAFER: Hacı yağı. Gel bakalım bi öpelim gayrı. (öper.. bu sırada Turgut içeri gelir).

TURGUT: Öhöö öhöö!

3.5.1.4 “Akide Zadeler” tiyatro oyununun halk tiyatrosu üzerinden incelenmesi

Konu: İstanbul un ileri gelen ailelerinden olan Akide Zadeler ekonomik olarak zor günler geçirmektedir. Ailenin reisi olan İhsan Bey’in yüklüce bir kumar borcu vardır. Dedelerinden kalan miras kumar yüzünden yavaş yavaş erimiş ve sona gelmiştir. Cemiyet hayatının hatırı sayılır ailelerinden biri olmalarından dolayı uğranılan bu maddi kayıp, aileyi çözüm üretmeye itmiştir. Borçlardan dolayı oturdukları konağında ellerinden gitmesi aileyi daha da zor bir duruma sokmuştur. Kendilerine cemiyet nişanı vermek için konağa bir müfettişin geleceği haberini alırlar. Hayatlarının hiçbir noktasında toplumun hakikatlerini bilmeyen bir aile olan Akide zadeler için bu ödül vaz geçilmez bir gerçekliktir. Yine bu esnada evin hizmetçileri maaşlarını alamadıkları için konağı terk

ederler. Aile ne yapacağını bilemez bir haldeyken Nüvit Geceden olacakların kokusunu almıştır ve çare olarak Arkadaşı Boncuğu konağa çağırmıştır.

Boncuk bu ailenin mensuplarıyla çok farklı bir dünyadandır. Anadolu da yetiştiğinden şehir kültüründen uzak büyümüştür. Boncuk sorunların çözüme kavuşmasında zaman zaman kıvrak zekasını kullanır ve onun sayesinde Aile kaybettiği gücüne geri kavuşur hayatlarının en büyük derslerini alırlar.

Karakterler: Boncuk, Nükrettin Çizer Dikeroğlu, Emel Hanzade, Nermin Hala, İhsan Akidezade, Nüvit Akidezade, Rüya Akidezade,

Yazan: Nejat Uygur

Oyun, Osmanlı İmparatorluğu'nda "Tanzimat Dönemi" diye adlandırılan(1839-1876) yılları arasında ki bir dönemde geçmektedir. Dönemin oluşum sürecinden sonra toplumun elit kesiminde ki cemiyet hayatı, sanatın edebiyatın ilk yerli oyunların(Şair evlenmesi) oynandığı sosyal gelişimin bir reform olarak görüldüğü dönemdir.

Oyunun geçtiği mekan tarihi bir konaktır. Bunun anlamı tarihin derinliği ve zenginlidir. Konakta yaşayan Akide Zadelers yenilikçiliği köklerini yok saymak olarak algılamış bir hayat tarzının içerisindeydir. Bu durum aile bağlarını oluşturan değerleri yok saydığı gibi aynı zamanda yavanlaşmayı da doğurmuştur.

Konaklar dedelerden torunlara, kuşaklar boyu hayatların harmanlandığı özel mekanlardır. Dünya edebiyatında konaklar üzerinden hayatların sorgulandığı birçok eser gösterebiliriz. Bu tarafıyla konak geçmiş ile geleceğin bir köprüsüdür. Konakta yaşayan insanlar, sadece gündelik hayatı yaşayarak kültürlerini yok saymaya başladıklarında, konak, yani toplum çatırdamaya başlar.

Oyun, geçtiği dönemin kültürel değişimine ayak uyduran yada direniş gösteren kişileri de göstererek seyirciye ayna tutmaktadır.

Uygur'un kaleme aldığı "Akide Zadelers" Oyununda, geleneksel öz ve ulusal bilincin yansıması olan Boncuk karakteri orta oyununun ibişi olarak göze çarpar.

Boncuk karakteri , mizahı içine sindirmiş, cahilliğiyle barışık ama her zaman öğrenmeye aç, güngörmüş ancak böbürlenmeyen, kendi kusurları üzerinden başkalarının yanlışını gösteren, iç dünyasında ki çocuksu coşkusuyla, dramatikleştirilen yaşam biçimlerinin gerçek tehlikesinin altını çizen bir bütün olarak karşımıza çıkar.

Yine aynı biçimin bir parçası olarak Pişekar tiplemesinin günümüz karşılığını da, oyunda Nüvit karakterinde görmekteyiz.

Geleneksel Türk Tiyatrosunda oyuncunun söz ve hareket komiğiyle, kıvrak zekasını seyirciye sunduğu, içinde hiciv ve de taşlamanın olduğu kurgusal dünya, çağdaş tiyatro anlayışı ile yeni bir boyut kazanmıştır.

Geleneksel yapıda, usta çırak ilişkisi ve görgüsü içerisinde yeniliği zor kabul eden orta oyunu, Tanzimat dönemiyle beraber farklılaşmaya başlamıştır. Toplumun içerisine nüfus etmeye başlayan özellikle Fransızca kelimeleri, deyimleri, jestleri ve yabancılaşmaları kullanarak toplumla yenilikçilik arasında köprü vazifesini görmüştür. Bu batı taklitçiliğini hem küçümseyen hem de ondan yararlanan pozitif bir yaklaşımdır. Oyun içerisinde sıkça rastlanılan Doğu ve Batı kültürünün çatışması noktasını esas alan bu durum, gülmece unsuru olarak kullanılmıştır.

Metin üzerinde karşılaştıracak olursak;

Uygur'un , Halkın temsili karakteri olarak izlediğimiz Boncuk üzerinden , Sınıfsal ayrıma ve eşitsizliğe vurgu ve atıf yaptığı bu bölüm ile toplumcu Dünya görüşü ortaya çıkmaktadır.

BONCUK- Anladım efendim; O halde herkes beni iyi dinlesin. Ben evet bu konağı aldım, bu gün satsam bir servet eder. Gerçi bunun sizler için bir anlamı var mı? Sanmam. Sizler para kazanmanın, alın teri dökerek para kazanmanın ne demek olduğunu çoktan unutmuşsunuz. Ben sizin gibi tumturaklı sözlerden anlamam, sizler gibi yüksek sosyetenin kaldırım taşlarında etek sürtmedim. Ben ancak şunu bilirim; Dürüstlüğün ve doğruluğun karşısında hiçbir yapı, kale, kalp, ve maddiyat duramaz. Bu gün cemiyet hayatından çok özel bir nişanı aldınız, ne oldu? ne değişti? Ömrünüz mü uzadı? Şimdi konağınız, hor gördüğünüz tahtası eksik dediğiniz bir adamın elinde. Evet, kafamdan birkaç tahtam eksiktir. Eksik kalsın kafamda birkaç tahta ne olur? daha çok güneş

girmez mi gönlüme? Yağmur yağmaz mı düşüncelerime? sizler, demirlerle kapatmışsınız kalbinizi. Küflenmiş, pas tutmuş hala görmezsiniz hakikati.

Evet ben bir halk çocuğuyum. Nasıl olurda yanınızda, yakınınızda olurum, Merak etmeyin ben gidiyorum. Nüvit bu kızı al, Kızım sende bu çocuğa aşıksan daha fazla uzatmayın bu işi. Rüya hanım; İstikbaliniz artık kendi ellerinizde, bu tapu senedini yırtıyorum ve sizi özgür kılıyorum. Hala hanım, şu ailede herkesi anladım da sizi anlayamadım. Ne olur şu suale bir cevap verin öyle gideyim.

Oyun içerisinde yer alan bu bölüm, Ortaoyunun da yanlış anlamaya ve kelime oyunlarına örnek gösterilebilmektedir.

NÜVİT- Değil yavrum, bu elimde ki müzisyen değil. Elimde ki edebiyatçı hem de edebiyatçıların en büyüğü elimde ki Goethe.

BONCUK- Şimdi bu Mozart, bu... Ne dedin anlamadım?

NÜVİT- Bunu mu soruyorsun? Goethe'nin resmi.

BONCUK- Puh Allah belanı versin. Almış eline makbuz gibi gezdiriyor. Lan çoluk çocuğun eline geçer, kaldır şunu.

NÜVİT- Daha iyi ya geçsin be. Çoluk çocuk da merak eder, kurcalar, aslını öğrenir.

BONCUK- Ne... Ulan sen ne kadar değişmişsin be.

NÜVİT-Bu da Bach'ın resmi. Bach bu.

BONCUK-Bakıyorum bende, bak

NÜVİT-Bak demedim lan ayı. Bach, Bach

BONCUK-Tamam, bakıyorum işte. Bakıyorum gözüme mi sokayım? aman ne güzel işte bak, fevkalade bak gördük

NÜVİT-Değil yavrum, değil. Johann Sebastian Bach.

BONCUK-Desene Sabahattin'e bak diye.

Oyunun ikinci perdesinin sonuna doğru olayların çözülmeye başlaması ile ortaya çıkan farısı durumlar, bize yine bir Halk Tiyarosu özelliğini ıspatlamaktadır.

Cemiyet temsilcisinin, aileye cemiyet nişanı vermek için konağa gelmesi ile, konakta bir hareketlenme başlar. Boncuk ve cemiyet temsilcisinin karşılıklı konuşmaları sonucunda ortaya çıkan yanlış anlamalarla oluşan ve ailenin Boncuk'u düzeltme çabaları, oyunun ritmini arttırır. Sonraki sahnede konağı satın alan Boncuk'un emlakçısının elindeki evrakla konağa gelmesi, beraberinde Boncuk'un gizli tuttuğu konağın yeni sahibi olması sırrını da ortaya çıkartır. Bu sıralı gelişen hadiseler, oyunda fars özelliklerine örnek teşkil etmektedir.

CEMİYET TEMSİLCİSİ- Efendim sizlere bir soru daha soracağım, Avrupa'da gezdiğiniz yerleri sıralar mısınız?

BONCUK-Tabi efendim Avrupa'nın en önemli şehirlerine gittim. Örneğin Edirne, Kırklareli, Lüleburgaz, Şarköy

CEMİYET TEMSİLCİSİ-Hahahaha efendim pek de şen samimi ve de mizahı kuvvetli bir mizaca sahipsiniz.

BONCUK -Hemşire küfür mü ediyor bu.

NERMİN HANIM -Aman efendim, olur mu? Size iltifat da bulunuyor.

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun tarihinde halka mal olmuş, Tiyatroyu halkla buluşturmayı kendine görev edinmiş usta sanatçı Nejat Uygur, birçok oyununda, Osmanlı'nın mizahıyla Cumhuriyet dönemi'nin mizahını harmanlamıştır. Gelişimin ilk kuralı olarak köklerimizi bilmenin gerçekliğini bizlere yazdığı ve oynadığı bu oyunuyla da göstermiştir.



4. SONUÇ

Halk Tiyatrosu, kökenlerini bolluk, bereket, ritüel ve ayinlerinden; mevsim döngülerinden, üreme, çoğalma törenlerinden alır. Bu bağlamda cinsellik de üreme ve çoğalmanın, doğa ile bir olmanın ve yaşamın kutsanmasının bir izdüşümü olarak halk tiyatrosu ve komedi geleneğinin olmazsa olmazıdır.

Antik dönemin, pagan, çıplak tanrı ve tanrıçaların yerini daha sonraki tek tanrılı dinler döneminde insanın doğadan ve doğasından uzaklaşmasının bir yansıması olarak halk tiyatrosu ve komedi geleneğinde "örtük" olarak yer aldığını, Fallus'un Pastav'a, Commedia Dell'Arte' de ise bastona dönüştüğünü gözlemliyoruz. Cinsellik ise gestuslara ve cinsel ima ve esprilere.

Uygur'un Cibali Karakolu Oyunu'nda da bu cinselliği yine örtük bir biçimde, kahramanın çapkınlığı üzerinden görebiliriz. Tiyatronun altın çağ denilen dönemleri hep bu kaynaklardan gücünü almıştır. Halk, kendi tiyatrosunu yaratmış, Halk için tiyatro değil; ancak Halkın tiyatrosu dendiğinde doğruya varılmıştır.

Fo'nun "Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü" Oyunu'nda ise tiyatronun köklerinden gelen maske takmak, kılık değiştirmek (ki kökenleri mevsimlerin değişimi ve dönüşümdür; köy seyirlik oyunlarımızdaki gelinler ve kaçırılması, özünde yaz ve kış karşıtlığı ve Yer Altı Tanrısı (Kış), bahar ve yaz tanrıçasını kaçırmalarının bir yansımasıdır) gibi trükleri, Delinin kılık değiştirerek Müfettiş rolüne girmesinde gözlemleyebiliriz.

Nejat Uygur'un "Cibali Karakolu" Oyunu'nda da benzer trüklerle karşılaşırız. Cibali Karakolu'na da politik komedi diyebiliriz. Bu yüzden Cibali Karakolu Oyunu: Batı tarzı Türk Tiyatrosu'nun, yani Batı ve geleneksel tiyatro sentezi olan Türk tiyatrosunun genetik şifresi niteliğindedir.

Roma Dönemi'nden kalan tiyatro, yazarlık ve oyunculuk geleneklerinden izler ve devamlılıklar taşıdığını söyleyebiliriz. Attellan Farsı ve Roma Mimusu oyunlarında rastladığımız; aldatmalar, yalancılar, kimlik karışıklıkları ile sarpa

saran aşk konuları, Bir kadının bir erkekle ilişkide bulunması, evli bir kadının ya da erkeğin başka bir erkekle ya da kadınla beraber olması gibi aksiyon oluşturan trükler karşımıza çıkmaktadır. Bu yapıya örnek Plautus'un ‘‘Palavracı Asker’’ oyunu gösterilebilir.

Uygur Tiyatrosu, Cibali Karakolu’nu otuz yıla yakın yıllar boyunca, Türkiye’nin değişen siyasi ve toplumsal dönüşümlerine uygun olarak, her döneme oyunu uygulayarak müthiş bir fenomen yaratmıştır.

Son çözümlemede, içinde, kendisinden önce, Ahmet Vefik Paşa’nın Molier adaptasyonlarından ve Musahipzade Celal’in yaptığı geleneksel ve Batı Tiyatrosu sentezinden izlerin olması, bu bakımdan anlamlı ve değerlidir.

Cibali Karakolu oyunu için, Çağdaş Türk Tiyatrosu’nun komedi dalının arkeolojisi açısından da bir başvuru/referans eseri diyebiliriz. Bunlar bilinmeden Haldun Tanerler, Keşanlı Aliler, Oktay Arayıcılar, Rumuz Goncagüller, Turgut Özakmanlar; Resimli Osmanlı Tarihi, Bir Şehnaz Oyunu oyunlarının bilimsel açıdan yeterince anlaşılması ve analiz edilmesi zor olabilir. Muammer Karaca ve Nejat Uygur, Cibali Karakolu ile geleceğin Türk komedi tiyatrosuna eşsiz bir örnek ve esin kaynağı bırakmışlardır.

Nejat Uygur, Cibali Karakolu’ndaki tipi ile hem Hitler faşizmine hem de baskıcı dönem ve liderlere bir eleştiri ve gönderme yapmıştır. Tabii ki Nejat Uygur eleştirisi ve "Politik Tiyatrosu/Cibali Karakolu" çok hassas kıldan bir köprü dengesinde yürümüştür.

Uygur’un, dönemin iktidarına; Dario Fo gibi doğrudan saldırmak ve eleştirmek yerine, deyim yerinde ise zülfü yare dokunmadan, dolaylı yoldan, incelikle ve eleştirisini toplumculukla sınırlayarak yaptığı söylenebilir.

Tiyatro sanatının, işlevsel açıdan son çözümlemede; toplumsal fayda ve yararı gözettiği söylenebilir. Bu bağlamda gerek dram ve trajedi olsun, gerekse komedi ve komedya olsun; tiyatro sanatı ile ve katarsis (arınma, iyileşme, temizlenme, tutkulardan arınarak ve boşalarak yeniden olumlu duygularla dolmak) ile; gülerek ya da ağlayarak, toplumların yenilenerek olumlu anlamda dönüşümünü amaçlar.

Komedi, Aristoteles'in Poetika'sında belirtmiş olduğu gibi, "Ortalamadan aşağıda olan ide (düşünce) ve karakterleri" konu alır. Trajedi ise, "ortalama dan yukarıda olan ide ve karakterleri" konu alır.

Tiyatro sanatı, "kötülerin kötülüklerini, iyilerin iyiliklerini, çağının ne olup ne olmadığını gösterirken" (Shakespeare), dolaylı olarak da insanlığa ve uygarlığa ait olan anlam ve değerleri de kutsar.

Komedi geleneğinin, bu kutsamayı dram ve trajedinin aksine; tersinden ve tersinleyerek yaptığı ileri sürülebilir.

Komedi de, doğanın ve doğanın önüne çıkarılan bütün yapaylıklar, engeller, yanlışlar, eksiklikler, çarpıtmalar Fars ve Grotesk biçimiyle karşımıza çıkmaktadır.

Sonuçta komedi de insani değerlerin çoğalmasına, büyümesine, olumlu anlamda değişimine ve dönüşümüne dolaylı bir katkı sunar.

Tiyatronun genelde ve özelde de komedinin bu işlevleri yeterince bilinmedikçe, tiyatronun da bilimsel ve estetik / sanatsal, doyurucu bir analizini yapmak kolay değildir.

Önermemiz odur ki Fo ve Uygur, çağlarının ve dönemlerinin bir aydın sanatçısı olarak, içinde bulundukları toplumu daha ileri götürmek adına komedi sanatını yetkin bir şekilde, komedinin tarihini ve evrimini kucaklayarak sanatlarını icra etmişlerdir.

Fo ve Uygur Tiyatroları'nın amaç ve işlevleri aynı; fakat yöntemlerinin, yerel farklılıkları bir kenara koyarsak benzer olduğu söylenebilir.

4.1 Fo ve Uygur'un Halk Tiyatrosu Anlayışlarının Karşılaştırılması

Fo ve Uygur, her ikisi de kendi geleneksel halk tiyatrosu geleneklerini temel aldıkları ve alabildiğine kucakladıkları söylenebilir.

İtalyan Halk Tiyatrosu "Commedia Dell Art'e" geleneği, kökenlerini Yunan ve Roma Komedyası ile Mimus ve Atellan Farsı'nın bireşiminden ve sentezinden almıştır.

Dolayısıyla İtalyan Halk Tiyatrosu, hem yazarlı ve büyük kitlelere; anfi tiyatrolarda sergilenen kamu tiyatrosunun, hem de panayırlarda ve meydanlarda

oyuncunun doğaçlamasına ve h nerlerine dayalı olan ve yapı itibarıyla bizdeki geleneksel tiyatromuzun ve Orta oyunumuzun kanavasının ( yk s n )  zg rce kullanıldığı halk tiyatrosu (Mimus ve Atellan Farsı) geleneğini birleştirmiştir.

Dario Fo'da, hem bu yazar eksenli Yunan ve Latin komedya geleneğini ve hem de clown oyuncu eksenli Mimus ve Atellan Farsı geleneklerini kendi tiyatro anlayışı içerisinde erittiğini gözlemliyoruz.

Dario Fo'nun oyunlarındaki  ağdaş tiplerin ve olayların temelinde, Commedia Dell Art'e tiplerini ve olaylarını apaçık görmek mümkündür.

Nejat Uygur'a geldiğimizde de yine benzer bir koşutluğu görebilmekteyiz.

Nejat Uygur'un, gerek şarlovari /Clawnik oyunculuğu, gerekse repertuarını oluşturan hemen hemen bütün oyunlarında; kişilerin ve olayların Orta Oyunu'ndan yapı itibarıyla hemen hemen birebir alınarak g ncellendiğine tanık oluyoruz.

Dario Fo'nun Halk Tiyatrosu anlayışında önemli bir yer tutan anlatı geleneği, küçüklüğünde öğrendiği öykü anlatıcılığının da etkisi ile, tüm sanat yaşamına yansımış ve bu gelenek anlayışının, onun sanatında izlediği temel bir yol olduğu görülmüştür.

Fo' nun tiyatro sanat anlayışı; yaşamı olduğu gibi resmeden, hayata güler yüzle bakmayı sağlayan, gülmece unsurundan ders çıkartmaktan çok; seyredene bir yaşam enerjisi vermek amacı üzerine kurulduğunu  ne sürebiliriz.

Onun tiyatrosu, egemen sisteme karşı tutumu, kullandığı sivri dili ile eleştirisinin dozunu, Uygur'un toplumcu fayda adına yaptığı eleştirinin ötesine geçerek, politik tiyatro sınırlarına uzanmıştır. Böylece Fo, Uygur'dan farklı olarak  ağdaş tiyatroda hem geleneksel halk tiyatrosunu  ağdaş bir yorumla yeniden güncellemenin, hem de tiyatronun toplumun dönüşümünde daha politik bir rol oynayabileceğini kanıtlamıştır denilebilir.

Dario Fo'nun ‘‘Bir Anarşistin Kaza Sonucu  l m ’’ ile Nejat Uygur'un Cibali Karakolu’’ halk tiyatrosu oyunlarında ortaya çıkaran konular; insan yaşamının temelini oluşturan korunma beslenme gibi içgüdülerin karşılaştığı toplumsal

zorluklar, toplumsal tıkanıklıklar, baskılar, egemen sistemin koymuş olduğu yasaklara dayanmaktadır.

Buna bağılı olarak, bu tip oyunlarda söz konusu toplumsal gerçeklik; aldatma, cinsellik, aşk, evlilik; kurnazlık, din, maddi güç, açlık, ölüm gibi temalar üzerinden işlenir.

Genel üslubun kaynağı olan ve hayatın bütünü oluşturarak bu kaba gerçekler; güldürü, fantezi, fars ve grotesk bir anlatı ile sahnelenir. Tercih edilen bu yolun amacı, eksik ve yanlışları sadece gülme yolu ile cezalandırmak ve iyileştirmektir. Trajedi de olduğu gibi komedide kurbanlar ve ölümler yoktur. Aksine, alay edilenler bile sonunda affedilir. Bundan bütün toplum ortak bir yarar sağlar.

Uygur ve Fo, güldürü ve taşlama esaslı; özünde politik olan ve toplumsal sorunları çelişkileriyle sergileyerek seyirciyi bilinçlendirme amacı gütmüşlerdir. Bunu da popülist tiyatronun halka doğrudan seslendiği ve halkın da mesajı doğrudan aldığı güldürü ve komedi üzerinden vermişlerdir.

Toplumsal olaylar nedeniyle yaşanan ve biriken olumsuz enerji, komedi yoluyla dışsallaştırılarak ve seyirci rahatlatılarak toplumun kahkahalarla rahatlama ve deşarj olması durumu gözetilmiştir.

Dario Fo, komedi tekniğinde tıpkı Uygur Tiyatrosu'nda olduğu gibi, geleneksel tiyatrodan ve onun zengin olay ve tiplerinden, üstelik bu tiplerin gelmiş olduğu bölgelerin birbirleriyle olan karışıklık ve çelişkilerini şiveleriyle birlikte aynen alarak yararlanmıştır.

Buna artı olarak; Fo ve Uygur, geçmişten kalma söz oyunlarında tekrara düşmemiş, benzer kalıpta söz oyunlarını modernize ederek ortaya çıkartmışlardır. Oyunlarında rastlanılan gelenek kökenli lehçe dili kullanma ustalığını, kendine özgü yeni yorumlarla güncellemişlerdir.

Henry Bergson'un "Gülme" kitabı'nda anlattığı ve bilimsel anlamda gülmenin yapısını incelediği "Gülme Teorisi" üzerinden Halk Tiyatrosu'ndaki güldürü öğelerinin ve komedinin analizi üzerine güldürüyü yorumladığımızda...

Bergson'un Gülme Teorisi, tiyatronun ele aldığı komedi geleneğinin sınırlarının çok daha üstünde olarak hayatın ve sanatın her alanında komik olanın ve

güldürücü olanın yapısal olarak, ruh bilimsel bir analizinin yapıldığı, alanının temel referans kitaplarından biridir.

Halk tiyatrosundaki gülmece ile komedideki gülmece arasında fark vardır. Aristofanesçi komedi kahkahasının kathartik olduğu genel olarak kabul edilen bir gerçekliktir.

Gülme Teorisi'nin ise, Halk Tiyatrosu komedi geleneğinin bir üst şemsiyesi olduğu söylenebilir.

Gülme teorisi, komedinin yapısını parçalara ayırarak akademik anlamda inceler ve analiz eder. Oysa Halk Tiyatrosu komedi geleneği ise, deyim yerindeyse, teorikten çok pratik uygulamalara dayanır.

Halk tiyatrosu ve komedi geleneğinin; Gülme Teorisi'nin pratiğe döndüğü, tiyatro diline uygulandığı ve sahnelendiği bir platform olduğu ileri sürülebilir.

Bergson'un felsefi anlamdaki Gülme Teorisi, temelde doğanın ve doğal olanın mekanikleştirilerek ve makineleştirilerek; doğasından kopartılarak kuklalaştırılan insana ve hayata, insan aklının verdiği psikolojik bir tepkiye (gülme) dayanır.

Beden ve ruh çelişkisi, gülmecenin olduğu kadar komedinin de ortak kaynağıdır.

Örneğin: Commedia Dell' Arte ve Geleneksel Türk Tiyatrosu tiplerinde bu ruh ve beden çelişkisini; her tipin farklı bir ritimde ve karakterine uygun bir center/merkez noktası temel alınarak ve bu söz konusu çelişkiyi vurgulayacak biçimde yürümesi ve dans etmesi; İbiş'in ve Zanni' nin oyun boyunca oyunda söz edilen ruhsal konuları evirip çevirip sözü bedene ve bedeninin en temel gereksinimi olan yemek yemeye ve açlığa getirmesi; oyun boyunca Palavracı Asker'in ve Tuzsuz Deli Bekir'in cesareten ve kabadayılıktan dem vurmalarına karşılık zoru gördüklerinde kaçmaları; Commedia Dell' Arte ' de ve Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda kadın rollerinin zennelerce ve erkekler tarafından oynanmasının yarattığı komediye örnek verebiliriz.

Bedenin ruhun önüne geçmesi ile mesleki güldürü unsuru fiziksel güldürü unsuru ile çoğaltılmıştır. Konuşma, yürüme gibi özelliklerde görülen ritim bozukluğu ve dialekt bu duruma örnektir.

Karakter, kendi iradesi ile konuşup davrandığını ve dolayısıyla önemli şeylerin kontrolü altında olduğunu sansa da; başka bir açıdan bakıldığında, onunla eğlenen bir başkasının elindeki basit bir kukla gibi görüldüğünü bilmez. Scapin'in, Geronte ve Argente'yi ağına düşürmesinden yola çıkılarak “Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü” Oyunundaki “Deli” karakterinde aynı şekilde kılık değiştirerek müfettiş, rahip ve yargıç rollerine girerek, karakoldaki herkesi kendi tuzaklarına düşürmesi örneğini verebiliriz.

Fo ve Uygur, kökenleri aynı ve bir olan Antik Roma Komedyası Geleneğinin ve onların da kökeni olan tiyatro geleneğinin evrimleşmiş ve kendi geleneksel komedi geleneğini ustalıkla kullanan çağdaş ve güncellenmiş çağının iki tanığı, komedi ustasıdır.

Uygur ideolojik değildir. Doğrudan, arada bir parti olmadan, koymadan, direkt halkının yanında ve hizmetinde olmuştur. Toplumsaldır. Eleştirisini evrensellemiş, hükümeti doğrudan hedef almamış, Dario Fo'dan farklı olarak, hem seyirci- halk, hem yönetimler mutlu olmuştur. Yönetim üstüne alınmamış, halk da özgürlükten payını almıştır.

Fo, İtalyan Komünist Partisi üyesi ve ona angaje olmuş, onun güdümünde ve ona hizmet etmektedir. Fo ideolojik komedi yapar. Dario fo Komünist olduğu için devlet yönetiminde Roma baskı döneminin faşizminin devam ettiğini, Hristiyan engizisyonunun örtük olarak varlığını sürdürdüğünü söyler. Fo, dinin, devlet tarafından halkı kontrol ve baskı aracı olarak kullanıldığının altını çizer.

Uygur Tiyatrosu'nda patron işçi karşıtlığı, emek sermaye çelişkisi yoktur. Fo'nun aksine; Uygur politik değil toplumdur. Fo'nun toplumculuğu ise ideolojiktir.

Dario Fo'nun Uygur'la evrensel anlamda popüleritesini kıyasladığımızda meseleyi iki yönlü bir bileşenle ele alabiliriz.

- Sanatçının özgür seçimi ve yönelimi
- Ülkenin toplumsal, tarihi, kültürel, politik özgül şartları
- İtalya'nın, Roma İmparatorluğu'nun doğrudan mirasçısı olması
- Uygur' un ise Doğu Roma, Bizans ve Osmanlı üzerinden aynı geleneğin (Roma İmparatorluğu kültürü ile) dolaylı olarak mirasçısı oluşu.

Fo'nun prodüksiyon anlayışı, elbette daha görsel, zengin ve gelenekten doğrudan beslenmiştir.

Uygur Komedi ise bizim geleneksel ve halk tiyatrosu komedi geleneğinde olduğu gibi görsel değil işitsel/sözel ağırlıklı olarak ve en yalın hali ile karşımıza çıkar. Uygur da söz komedyasının ön planda olduğunu görürüz.

Fo'da ise Uygur'dan fazla olarak sadece söz sanatlarını değil, Roma Tiyatrosu'ndan gelen illüzyon gösterileri ve görsel sahneleme zenginliği olarak komedinin yetkin bir şekilde prodüksiyon edildiğini gözlemliyoruz.

Uygur ve Fo'da, her ikisinde de Fars geleneğini, grotesk yapıyı ve Clows oyunculuğunu gözlemlemekteyiz. (Clows oyunculuğu, sıra dışı ve yaratıcılığa dayalı, mim tarzında, fiziksel komedinin esas olduğu, komik bir türdür. Kelime anlamı palyaço olan bu tarzı, sirk palyaçoluğundan ayıran durum: Karakter ve ilişkileri vurgulamış olmasıdır. Kişinin kendi yaşam deneyimlerini kullanarak kavramsallaştırmadan ve doğaçlamadan doğan bu tarz, seyirciyi kişisel bir insan portresine tanıklık ettirir.)

Fo' da ve Uygur'da, oyundaki anlatımın; seyircinin zihninde düşlemleşmesi ve yaratılması mekanizması aynı şekilde kullanılmıştır.

Komediye komedi yapan şey, akıl işi olması ve duyguya yer vermemesi, yani özdeşleşme yerine uzak açının yer almasıdır. Komedi kahramanları birer sahte kahraman, deyim yerindeyse anti kahramandır. Seyirci bu anti kahramana ve oyuna uzak açıdan ve eleştirel akılla bakar.

Buna, bir de tarihselleştirme ve tarihsel uzaklık katıldığında ise geline yapı Brecht Epik Tiyatrosu'dur.

Komedi seyircisi dramın aksine, dördüncü duvara, illüzyona, yanılsamaya kapılmaz.

Özdeşleşme yerine eleştirel akıl, mantık, sorgulayıcı şüphe vardır. Yazar ve yönetmen, seyirciyi deyim yerinde ise duygularla uyutmak değil; tam aksine düşünce ve akıl ile uyandırmak ve bilinçlendirmek ister. Bu yüzden komedi uzak açıyı benimser ve yöntemi budur.

Komedi açık biçimdir; anti illüzyoncu bir tiyatrodur. Yabancılaştırma efekti bu illüzyonun kırılması için yapılır. Oyunlar bol ışıktadır. Dramdaki renkli

ışıklar, gölgeler yoktur, müzik de atmosfer yaratmak değil seyirciye mesaj vermek için vardır. Evet, komedi seyirciyi yabancılaştırır, uyanık ve diri tutar. Uyarır; ibret, ders verir.

Töre komedyası: toplumsal yasaları, töreleri, gelenek ve görenekleri; aksak ve yanlış uygulamaları, çağın gerisinde kalmış olan, değişmesi gereken ve yaşamın doğal akışını engelleyen her türlü engelin ve çelişkinin sergilendiği oyunlardır.

Uygur ve Fo Tiyatrosu'nun son çözümlemede töre komedyası yaptıklarını söyleyebiliriz. Fo'nun fazladan bu toplumsal çelişkileri ideolojik olarak işlediğini ileri sürebiliriz.

Özetle; Fo ve Uygur, her ikisi de benzer bir şekilde, Halk Tiyatrosu yaparken; Uygur, toplumsal eleştirisini töre komedyası sınırlarında tutarken; Fo ise eleştiri dozunu bağlı bulunduğu komünist dünya görüşü gereği, vahşi kapitalizmin sorgulandığı ve hicvedildiği "politik tiyatro" sınırlarına vararak, Uygur'dan farklı bir komedi ve Halk Tiyatrosu çizgisi benimsemiştir denilebilir.

Fo ve Uygur'un Doğu ve Batı geleneğine dayalı olarak uygulanan Halk Tiyatrosu anlayışının politik ve sınıfçı anlayışa yaklaşımı, iki tarafın tiyatro anlayışını birbirinden ayıştırmıştır.

İtalyan Halk Tiyatrosu eleştiren, taşıyan, sınıfsal eşitsizliği yeren özelliği ile Fo ekseninde Fo'nun Politik eleştirel ve sorgulayıcı tiyatrosu ile mutlu olmuş, tüm dünyada seyirciyle buluşmuştur.

Türk Halk Tiyatrosu'nu ele aldığımızda ise, halkın daha çok beyin yormayan, suya sabuna dokunmayan, eğlencelik vodvillere ve politik olmayan komedi oyunlarına yöneldiği söylenebilir.

Uygur'un bu noktada kendisine temel aldığı Halk Tiyatrosu'nun etkisi, onu politik tiyatroyu Fo'nun devrimci anlayışının aksine, yine taşıyan fakat bunu daha toplumcu bir anlayışla ve kucaklayarak uygulayan, toplumun her kesiminden kitlelere bu türü sevdiren bir dille seyirciye verdiğini söyleyebiliyoruz. Bu bağlamda gelenek ile modernizm arasında bir bağ kurmak, insana ve sanata en çok yarar ve katkı sunacağı gibi, kavramlar arasında bir köprü kuracaktır.

Geleneğe dayalı tiyatro kaynağını içinde bulunduğu coğrafyada oluşan dini inanışlardan, merasimlerden, geleneklerden, masallardan, destanlardan ve efsanelerden alan, modern tiyatronun dışında göstermelik türlere verilen addır. Köy seyirlik oyunu haricinde daha çok kentlerde gelişen bu tiyatronun sanatçıları da meslekten / ustadan yetişerek ortaya çıkmaktadır.

Geleneğe dayalı tiyatroda köy seyirlik, meddah, ortaoyunu, karagöz ve benzeri türler yer almaktadır. Dans ve söz oyunlarına, danslara dayalı olan bu tür; Klasik tiyatroda uygulanan metinli tiyatro özelliğinin aksine doğaçlamaya dayanan belirli bir kanava içerisinde, kalıp cümlelerin harici anlık söylenen doğaçlama repliklerle sahnelenmektedir. Güldürü ögesinin ön planda olduğu ve çıkış noktası oluşturduğu gelenek tiyatrosunda ders verici ve eğitici bir özellik de bulunmaktadır.

Genel itibarıyla sahnesi olmayan ve meydanlarda oynanan bu oyunlar çağlar öncesinden günümüze varlığını, uğradığı biçimsel değişimlerle sürdürmüştür. Geleneğe dayalı tiyatro, yapı olarak birbirine benzese de sahnelenme tekniği olarak kendi içerisinde değişkenlik göstermektedir.

Sonuç olarak aynı coğrafyada doğan yetişen ve o coğrafyanın kültürü üzerinden beslenen sanatçıların ortaya çıkardığı Gelenekli Tiyatro, yapı itibarıyla diğer tiyatrolardan farklı bir içerik ve ayrı bir tiyatro türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar Gelenekli Tiyatro ve Halk Tiyatrosu içerik olarak aynı anlama gelse de, bölgesel özellikleri bakımından birbirlerinden ayrışması ile farklı sonuçlar doğurabilmektedirler. Doğu ve Batı geleneğinde bahsetmiş olduğumuz durumdan yola çıkarak bu ayrışmadan kaynaklanan anlayışın terminolojik farklılık oluşturması sonucunda geleneğe dayalı tiyatro dediğimiz kavram ve Halk Tiyatrosu kavramı ortaya çıkmaktadır. Fo ve Uygur'un Halk Tiyatrosu yaklaşımı da bu etimolojik yaklaşıma en geçerli örnek olarak gösterilebilmektedir.

KAYNAKLAR

- Ahmet, K. T.** (1955). Pişekar. *İstanbul Dergisi*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları
- Ahmet, S. R.** (1969). *Eski Türklerde Dram Sanatı*. İstanbul Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Aksel, M.** (2011). *İstanbul'un Ortası*. Kapı Yayınları.
- And, M.** (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- And, M.** (1972). *Türk Tiyatrosu*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M.** (1962). *Kavuklu Hamdi'den Üç Orta Oyunu*. Ankara, Forum Yayınları.
- Alptekin, N.** (2003). *tiyatro tiyatrosu aylık dergisi*. İstanbul mart matbaası
- Bayülgen, O.** (2007). *Pudra*. Doğan Kitap.
- Balay, M.** (1995). *Halk Tiyatrosu Ve Dario Fo*. Mitos Boyut Yayınları
- Brocket, O.** (2000). *Dünya Tiyatro Tarihi*. Ankara, Dost.
- Chesneaus, J.** (1977) *II Teatro politico di Dario Fo*. Mazzotta, Milano.
- Çalışlar, A.** (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Çiğdem, A. P.** (2005). *Popüler Kültür ve Popüler Tiyatro*. Dergi Park Akademik
- Fo, D., Rame F.** Oyuncunun Yeni Temel El Kitabı.
- Fo, D.** (2003). *Kadın Oyunları*. Açılım Yayınları
- Gerçek, S. N.** (1942). *Türk Temaşası*. Kanaat Yayınları.
- Ignacz, K.** (2001). *Türk Halk Edebiyatı Tarihi*. Akçağ Yayınları.
- Karaboğa, K. & İhsan, Ö.** (1994). *Commedia Dell Arte Oyuncu Tiyatrosu*. Mimesis.
- Kudret, C.** (1992). *Karagöz*. Ankara, Bilgi Yayınevi.
- Muhittin, M., S.** (1969). *Kanlı Nigar Oyunu*. M.EB.
- Naili, B.** (1997). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Gerçek Yayınevi.
- Niyazi, B.** (1973). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. Ankara: Bilgi Basım Evi.
- Nureddin, S.** (1968). *Türk Gölge Oyunu*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Nutku, Ö.** (2000). *Dünya Tiyatro Tarihi 1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.
- Özön, N.** (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*. Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Rudlin, J.** (2000). *Commedia dell'Arte*. İstanbul : Mitos Boyut.
- Selim, C.** (2015). *Commedia Dell'Arte Tiyatrosu'nda Tip ve Kostüm*. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, pp. 314-329.
- Şen, A.** (2016). *Mezun Vermeyen Mektep*. Toy yayınları
- Sokullu, S.** (1992). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Devrimi*. Ankara, Kültür Bakanlığı.
- Süner, L.** (2007). *Commedia Dell'Arte Etkisinde Üç Oyun Beş Yorum*. Tiyatro Araştırma Dergisi, pp. 145-183.
- Şener, S.** (1979). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara, Dost.
- Tekerek, N.** (2001). *Popüler Halk Tiyatrosu Gelenegimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*. Ankara, Kültür Bakanlığı.

Internet Kaynakları:

Url-1<<https://edebiyatvesanatakademisi.com/oyku-tiyatro-deneme-yazarlarimiz/sadik-sendil-hayati-oyunlari-ve-senaryolari/1341>>, alındığı tarih: 19.02.2018

Url-2<<http://www.delpiano.com/carnival/html/zanni.html>>, alındığı tarih: 05.08.2018

Url3<https://www.google.com/search?biw=1042&bih=462&tbm=isch&sa=1&ei=yeBmW43mHoydkgXj_bfQAg&q=brigella+commedia+dell%27arte+character+profile&oq=brigella+commedia+dell%27arte+character+profile&gs_l=img.3...462708.469723.0.470654.18.18.0.0.0.0.289.1985.4j9j2.15>, alındığı tarih: 26.04.2018

Url-4<<http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=6570>>, alındığı tarih: 14.03.2018

Url-5<<http://sakuradergi.com/kabuki-geleneksel-japon-tiyatrosu/>>, alındığı tarih: 06.04.2018

Url-6 <<http://www.nkfu.com/plautus-kimdir/>>, alındığı tarih: 05.05.2018

ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı : ERKAY YAVUZ
Doğum Tarihi ve Yeri: 21.01.1980
E-posta : erkay_yavuz80@hotmail.com

Öğrenim Durumu :

- Lisans : 2009, ANADOLU ÜNİVERSİTESİ İŞLETME BÖLÜMÜ

