

ORTA OYUNU'NDA "YABANCILAŞTIRMA" KAVRAMI

Doç. Dr. ÖZDEMİR NUTKU

Tiyatro alanında "yabancılaştırma" terimini ilk kullanan Bertolt Brecht'tir.¹ Onun bu terimi kullanmasında Doğu tiyatrosuna olan ilgisi ve Doğu tiyatrosundan esinlenmesi rol oynamıştır. Geleneksel Türk Tiyatrosu, dolayısı ile, Orta Oyunu Doğu tiyatrosunun özelliklerini taşır; bu tiyatronun estetiğinin temeli ise "yabancılaştırma" kavramı ile anlaşılabilir. Bu kavram çeşitli yönelimlerle karşımıza çıkar: oyunun özünde, biçiminde, teknik öğelerinde ve seyirciye olan uzantısında "yabancılaştırmanın" önemli bir estetik sorun olduğunu görürüz.

Oyunun özünde izlediğimiz "yabancılaştırma" da insanlar kendileri dışında ve ötesinde verilir;² insanlar, içe doğru gelişen ruhsal ilişkileri ile değil, birbirlerine ilişkin davranışları ile ele alınır. Önemli olan kişilerin psikolojik gelişimleri değil, bu gelişim gösterilmeden psikolojik yönelişlerin sonuçlarıdır; ön düzeyde insanoğlunun davranışları vardır. Her şeyden önce davranışları kapsayan bir doku içinde olaylar kişileri sürükler. Böylece, insan psikolojisi davranışlar yoluyla açıklanır.

1 Bu terim ilk kez Brecht'in *Yuvarlak Kafalar Sivri Kafalar* adlı oyun için yazdığı notlarda görülür. 1935'te yazarın çalışmaları içinde yer alan bu kavram, Rus formalist eleştirmenlerinin anlamı "yabancılaştırma aracı" olan *priem ostraneniya* deyiminden alınmış ve Brecht tarafından kendi tiyatro anlayışı için geliştirilmiştir. Brecht'in bu terimi kabul etmesine bir başka neden de seyrettiği Çinli aktör Mei-Lang-Fang'ın oyun tekniğidir. Makyajsız, giysisiz ve tiyatro ışıklaması olmadan oynayan bu sanatçı rolünü dışardan seyrettiğini bilerek gösterir.

2 Çağdaş dünyanın maddesel ve ideolojik kılığı ardındaki gerçeğini öğretmek ve bunun nasıl değiştirileceğini göstermek için tiyatronun her şeyden önce, seyircilerin sahne ile olan özdeşliklerini kopartması gerekmektedir. Seyircilerden beklenen uzaklık ve yansıtma yeteneğidir. Yoksa sahnedeki kahramanın yazgısına katılma ya da olaya olan duygu ortaklığı değildir.

“Yabancılaştırma” yoluyla kaybolmuş olan insansal değerlerin³ yeniden bulunması gerçekleşir. Çünkü “yabancılaştırma” ile ortaya çıkartılan yöntemde insan inceleme konusu yapılı; felsefi idealizmde olduğu gibi, insan bilinen bir değer değildir, araştırılması ve yeniden bulunması gereken bir değerdir.

Davranışların ön düzeyde olduğu bu oyun türünde, oyun kişileri çoğunlukla “karakterler” değil, “tipler” dir; yani dış davranışlarıyla gösterilen figürler ve temsilcilerdir. Seyirciye genellemesine yönelen tipler, seyircide duygusal olmayan bir etkinlik yaratırlar. Seyirci, birtakım nitelikleri temsil eden tiplere psikolojik yoldan bağlanmadığı için, onlara yabancılaşır ve onları tarafsız bir gözlemlerle seyrederek. Böylece, duygu arka düzeyde tutularak seyircinin çeşitli nitelikleri gösteren tiplere akıl yoluyla tepkide bulunması sağlanır. Genellikle karakterin yapısında kendine özgü psikolojik bir gelişim olduğu için, seyirci seyrettiği karakterle kendini özdeş sayar, onun yazgısına katılır. Oysa “yabancılaştırma” ile ne duygu ortaklığı ne de algılama beklenir; “yabancılaştırma” da temel, uzaklık ve yansıtma yeteneğidir. “Oyuncu, bir kazayı anlatan yaya durumunda” ise, seyirci de o kazayı, onu gören yayadan dinleyen bir üçüncü kişi gibidir. “Yabancılaştırma” ile dünyanın olduğu gibi görünmesini sağlayan uzaklık yaratılır; seyirci, sahnedeki olaylardan ve kişilerden uzaklaştırılarak onun sahnedeki olaya tarafsız bir yolda yönelmesi ve bu olayı yargılaması istenir.

Bu tür oyunda, oyunun yapısı baştan sona doğru gelişen ruhsal devinimi değil, episod bölünmesi ile gösterilen sonuçları kapsar. Bunun için de, oyunun yapısını kuran bu episod’ları birbirine bağlayan açıklamalara ve anlatıma yer verilir. Bu açıklama ve anlatım tekniği ise “yabancılaştırma”nın önemli bir ögesidir; her an bir tiyatro seyredildiğini hissettiren bu açıklamalar sahne “iluzyonu” nu ortadan kaldırarak seyircinin sahne üzerindeki olaya salt duygusal yoldan katılmasını önler.

3 Tiyatrodaki “yabancılaştırma” kavramına sıkı ilintisi olan genel anlamdaki «yabancılaşma» ise bilimsel bir kavramdır. İnsanın doğayı ve çevresindeki bütün dünyayı egemenliği altına alma ve değiştirme olanağı arttıkça, kendini yaptığı işte gitgide bir yabancı olarak görmektedir; kendi emeğinin ürünü olan nesnelere de artık onun denetiminden çıktığını anlar. Böylece, kendi yarattığı ve ürettiği şeylere yabancılaşan insanın bilinci dışardan kabul ettirilmiştir; onun kendi bilinci değildir artık, Modern toplumlarında “yabancılaşma” olayı “insansal anlamların kaybolması”dır. Tiyatro alanındaki “yabancılaştırma” kavramı ise bir uzaklık sağlayarak bu kaybolmuş olan “insansal anlamların” yeniden kazanılmasını öngörür.

Oyunculukta bir rolü canlandırmak yerine, o rolü göstermek ve yansıtmak önem kazanır. Oyuncu herhangi bir insana ya da kişiliğe benzemeğe çalışmaz, onu yaşamaz; ama o kişiliği göstererek seyircide bir görüşün doğmasına yardım eder. Bu estetik anlayışı içinde oyuncu rolüne yabancılaşırken, gösterdiği kişiyi özellikleri açısından vurgular. Doğu tiyatrosunun bir özelliği olan oyuncu ile rolü arasındaki yabancılaşmada, oyuncu kendini seyrettiklerinden haberli bulunduğu açıkça belli eder. Bu da Batı tiyatrosunun önemli bir bölümünde izledimimiz "iluzyon"u ortadan kaldırır. Burada önemli olan oyuncunun bir takım duyguları yaşatması değil, *eğilimleri göstermesidir*. Oyuncu yansıttığı insanı özellikleri açısından iletir; ama onun özelliklerini yaşayıp *onun gibi* olmaz. Doğu tiyatrosunun başka bir "yabancılaştırma" yönelimi de oyuncunun kendi kendini seyretmesidir. Oyuncunun zaman zaman gösterdiği rolü bırakıp seyirciye rolü üzerinde fikir yürüttüğü de görülür.

Doğu tiyatrosu, sahneyi ve seyirciyi her çeşit büyüleme (iluzyon) eyleminden kurtarmak ve sahnede bir olayı seyreden halkı hipnotizma biçimlerinden uzak tutmak gibi özellikleriyle anlatılabilir. Her an tiyatro seyrettiğini bilen ve sahne üzerindeki kişilere ve olaylara uzaklaşan seyirci oyunu bir gözlemcisi durumuna gelir. Seyircinin gözlemci olması onun sahnedeki olaya karşı bir tavır takınmasını da birlikte getirir. Yalın bir örnek vermek gerekirse, şöyle anlatabilirim bunu: bir kavga olsa ve bu kavga edenlerden biri de ben olsam o kavga üzerine duygularım kendimden yana olacak, kendimi haklı gösterecektir. Kavganın içinde bulunduğum sürece kimin haklı, kimin haksız olduğunu öncelikle duygularımla ele alacağımdan sonuç üzerinde haksızlıkta bulunmam yarı yarıya olacaktır. Oysa ben kavgayı seyreden bir yabancı olsam ve kavga eden her iki tarafı da daha önce tanımamışsam, o kavga edenlerden kimin haklı kimin haksız olduğunu duygularıma kapılmadan, rahatça ve taraf tutmadan söyleyebilirim. Doğu tiyatrosunda, seyirci, işte kavgayı seyreden bu yabancı durumundadır. Kimin haklı, kimin haksız olduğunu seyirciye tarafsız bir yolda söyletecek estetiği bu tür tiyatro kendiliğinden getirir.

Aynı şekilde, dekor ve ışıklama gibi tiyatronun teknik yanları da "yabancılaştırma" kavramı içinde anlaşılır. Bu teknik araçlar, büyüleyici bir benzetme çabası ile kullanılmazlar. Dekor, bir odaya tıpatıp benzetilmez, o odayı en ekonomik yolda gösterir ve "ima" eder. Işıklama ise gözle görünür yolda düzenlenir. Hele geleneksel Türk tiyatrosunda bu daha da açık ve seçiktir; açık havada oynadığından

gün ışığı, kapalı yerde oynandığında ise göze görünen lâmbalar kullanılır.

Bütün bunlar, büyülemeyi temel nitelik olarak kabul etmiş olan Batı Tiyatrosu'nun büyük bir bölümündeki⁴ gelişiminin karşısındadır. Bunun için, hayat gerçeğinin bir görünüşünü duygusal olarak ve "iluzyona" dayanarak getiren Batı Tiyatrosu'nu *Benzetmeci* terimiyle değerlendirirken, "yabancılaştırma" kavramını temel ilke yapan Doğu Tiyatrosu'nu da *Göstermeci* terimiyle nitelendirmek gerekiyor.

Geleneksel Türk "temâşâ"sı Doğu Tiyatrosu'nun temel ilkelerini kapsar. Gerçi Türklerin kendi özellikleriyle geliştirdikleri tiyatro ile Uzak Doğu tiyatrosu arasında, ayrıntı yönünden başlıklar vardır; ancak estetik yönden aynı temeller üzerine kuruludur.

Orta Oyunu, Türk toplumunun yüzyıllardan beri kişilik verdiği bir halk tiyatrosu türüdür. Kendi özelliklerimizden yeşermiş olan bu tür, kendi toplumunu, çevresini ve sorunlarını yansıtır. Orta Oyunu'nda insansal açrı güldürü yoluyla sağlanır. Orta Oyunu geleneği içinde asık yüzlü, iç ezici, duyguları gıcıklayan tek bir tragedya, dram ya da bu anlamda bir oyun yoktur. Nedir bunun gerekçesi? Neden hep güldürü? Burada güldürü, "boş bir şekilde güldüren" olarak anlaşılmalıdır. Orta Oyunu'nda güldürünün önemli toplumsal bir görevi vardır. Güldürü yoluyla doğruyu yanlıştan ayırmak, yapılacak ve yapılmayacak işleri göstermek, kötülüğe, zorbalığa, haksızlığa karşı halkı uyarmak... Bu tür oyunda "kissadan hisse" çıkarmak niteliği, Orta Oyunu'nun görevci açısını açık ve seçik bir yolda önümüze serer. Üstelik, Orta Oyunu'nda yalnızca teknik özellik sanılan bazı gülünç hareketlerin bile birer *toplumsal jest* olduğunu söyleyebiliriz. "Kavuk Devirme", "Pabuç Sektirme", "Çene Yarıştırma" "Etek Savurma" gibi kalıplaşmış ve bir hüner durumuna getirilmiş olan hareketlerin ülkemizin tarihsel gelişimi içindeki olayları, yabancılaştırarak ve üslûplaştırarak seyirciye ilettiğini savunabiliriz. Bunlar Türk tarihi içindeki bazı önemli evreleri gösteren simgelerdir; yalnızca birer hüner olarak kabul edilemez. Öyleyse, Orta Oyunu'ndaki güldürü ögesi, seyirciye bir "yabancılaştırma" eylemi ile verilmektedir. Orta oyunu tiplerinin, özellikle Pişekâr ile Kavuklu'nun hareketlerinin, belli bir toplumsal yaşayışa oturtulmuş, töresel ve siyasal gelişimlerin birer soyutlaması olduğu düşünülmelidir. İşte bu özellik içinde güldürü türünün halk tarafından sevilmesi, halka bir yargılama olanağı ortaya

⁴ Batı tiyatrosu geleneği içindeki *Commedia dell'Arte*, Latin Tiyatrosu, İspanyol Halk Tiyatrosu, vb. bir aşamaya kadar "yabancılaştırma" ögesini kapsar.

çıkarmasındandır. Orta Oyunu'ndaki "yabancılaştırma" yoluyla Türk toplumu içindeki iyilik, kötülük, sevgi, çatışma, acı, umut gibi kavramlar seyirciyi akıl yoluyla etkilemekte onu rasyonel bir çalışmaya götürmektedir. Seyirci, farkında olmadan, aklın önüne perde çeken duygusallıktan kurtulur, kendini, çevresini ve toplumun niteliklerini akıl aracıyla karar vererek değerlendirir.

Orta Oyunu'nda izlediğimiz "yabancılaştırma" kavramını yalınlaştırarak vermek gerekirse bunu bir kaç düzeyde ele almak gerekir:

I. Metinde: doğmaca yoluyla metne yabancılaşma.

II. Oyun düzeninde:

1- Genel olarak bütün düzende; oyunun oynadığı yer ve oynanışın tümü.

2- Oyunculukta:

- a) Oyuncu ile Konu arasında
- b) Oyuncu ile Rolü arasında
- c) Oyuncu ile Hareketleri arasında
- d) Oyuncu ile Aksesuarı arasında

III. Dekorda: biri büyük, bir küçük iki paravanın her durumda kullanılması

IV. Sahne ile Seyirci arasında.

Şimdi, bu çizelgeye göre "yabancılaştırma" ögesini inceleyelim,

I. Metin'de:

Orta Oyunu, doğmacaya (tulûata) dayanan bir oyun olduğu için, temel niteliklerinin ilki doğrudan doğruya metne yabancılaşmasıdır. Gerçi her oyun için hazırlanan bir senaryo vardır, ama bu senaryo üzerinde her sanatçı kendine göre değişiklikler yaptığı ve sözler eklediği için senaryo metni daha çok oynanışın yolunu çizen bir plândır. Bir örnek verelim: Başlangıçtan sonra gelen ilk bölümde⁵ çoğu kez Pişekâr ile Kavuklu karşılaşır ve Kavuklu Pişekâr'ı tanımaz. Pişekâr kendini tanıtmaya uğraşırken, Kavuklu da kelime oyunları ve halkın güleceği nüktelerde Pişekâr'ı yanıtlar. Şimdi *Ödüllü*⁶ oyunu ile *Büyücü Hoca*⁷ oyunlarının senaryo yönünden aynı olan, ama doğ-

5 "Arzbâr" denilen, Pişekâr ile Kavuklu'nun ilk karşı karşıya geldikleri bölüm.

6 Bkz. Ank. Üniv. D. T. C. Tiyatro Kürsüsü Arşivi.

7 Aynı

maca konuşmalar açısından birbirinden çok ayrı olan Pişekâr ile Kavuklu'nun karşı karşıya geldikleri bölümden birer parça aktaralım:

Ödüllü oyunundan:

“ Pişekâr: Aman iki gözüm galiba dalgınlıkla tanyamadınız.

Kavuklu: Evet öyle oldu. Ama sen beni tanıdın mı aşinalık ediyorsun?

Pişekâr: Hakkınız var iki gözüm, aradan seneler geçti, her şey gibi biz de değişmiş olacağız ki kendimizi tanıtamadık. affedersiniz. Demek ki, bizde tebeddül etmiş bulunuyoruz.

Kavuklu: Anlayamadım, tebevül mü etmişiz?

Pişekâr: Estağfurullah! Tebevül değil, tebeddül, yâni değiştik demek istedim.

.....

Kavuklu: (...) Ne söylüyorsun ve adam allasen. Sen burada gelen geçene söz söylemek için mi duruyorsun?

Pişekâr: Ne münasebet a canım. Hiç insan bilmediği bir kimseye âşinalık eder mi? Bir kere alıcı gözüyle bana bak, herhalde tanıyacaksın birader.

Kavuklu: (Dikkatle bakarak) Buyrun baktık.

Pişekâr: Tanıyamadın mı?

Pişekâr: Aman Hamdi Efendi, nasıl olur da tanımaz olursun? Zihnime dokunur.

Kavuklu: Bir müşhil alırsın, geçer.

Pişekâr: Midemden zorum yok, a canım. Senin beni tanımayışın âdetâ garaibimi mûcib oldu.

Kavuklu: Anlayamadım

Pişekâr: Canım beni tanıyamadığına hayret ediyorum.

Kavuklu: Zorla mı kendini tanıtacaksın onu anlayalım da ben de ona göre davranayım.”

Büyücü Hoca Oyunundan:

“Pişekâr: Galiba beni tanımadınız birader?

Kavuklu: Hayır tanımadım.

Pişekâr: Canım bir kerre yüzüme iyice bak.

Kavuklu: Canım tanımadım, zorla mı tanıtacaksın? Çekil de yoluma gideyim diyorum, buralarda duracak halde değilim. Ona da sen sebep oldun. Bir de yolumdan alakoyamak istiyorsun.

.....

Pişekâr: İki gözüm acele etme kendimi tanıtayım

Kavuklu: Ulan bu tuhaf be. Zorla tanıtacaksın şimdi, peki buyrun bakalım tanıtın.

Pişekâr: Evvelâ nereden başlıyayım?

Kavuklu: Galiba ben senden evvel silsilenen başlıyacağım.

Pişekâr: Affedersiniz birader. Yanlış anladınız, yâni demek isterim ki, sizi tanıdığımı anlatmak için silsilenizden başlamak mı yoksa doğruca sizin şahsınızdan mı başlıyayım?

Kavuklu: Sen dayağa kaşınıyorsun galiba. Ağzını topla da yol ver belâya girmeden şuradan defolayım.

Pişekâr: Müsaade buyurun Hamdi Efendi, birader size hayırlı müjdelere vereceğim.

Kavuklu: Peki anladık, benim ismimi biliyor, belki de yakından tanıyorsun (...)"

Her iki parçada da pişekâr kendini tanıtmak ister, Kavuklu tanımaz. Her iki parçada da Pişekâr, Kavuklu Hamdi Efendi'nin adını eder, Kavuklu ise Pişekâr İsmail Efendi'yi neden sonra tanır. Her iki parçanın sonunda Pişekâr ile Kavuklu sarmaş dolaş olurlar. Metnin gelişimi aynı olmasına, oynayanların aynı kimseler olmalarına karşın, doğmacaya baş vurulduğundan metinden uzaklaşma, dolayısı ile metne yabancılaşma ortaya çıkar.

Başka bir örnek, Pişekâr ya da Kavuklu'nun analarının ölüm haberini birinden birinin yanlış anlamasıdır. Metindeki gelişme aynıdır, ama birinde anası ölen Pişekârsa öbüründe anasını kaybeden Kavuklu'dur. Aynı yolda, doğmaca ile metne yabancılaşmaktadır. *Ödüllü* ile *Eskici Abdi*⁸ oyunlarını karşılaştıralım.

Ödüllü oyunundan:

- Pişekâr : Ah, Hamdiciğim onu hiç sorma; valide de peder de pek az bir ara ile irtihâl etti.
- Kavuklu: Aman İsmail olur şey değil, zorları ne idi?
- Pişekâr : Ne anladın birader, acele zor istermi ya?
- Kavuklu: Öyleyse, acele aceledir, zor olmaz ya.
- Pişekâr: A birader neler söylüyorsun anlayamıyorum. Yoksa yanlış mı anladın?
- Kavuklu: Yooo! İntihar ettiler demedin mi? Baban mı, annen mi evvelâ?
- Pişekâr: İntihar değil, irtihâl. Yâni ahirete rihlet ettiler a canım. Peder evvelâ göçtü.
- Kavuklu: Hiçbir akli eren ahababın yok mu idi İsmail? Haydi sen bilemedin.
- Pişekâr: İnsanın bin türlü ahababı olur ve bilemediğini öğrenir. Fakat burada benim bilemediğim bir iş yok birader.
- Kavuklu: Nasıl yok. Evvelâ ana direklerini sağlam koya idin hiç göçmezdi.
- Pişekâr: Haydi sen de münasebetsiz. Ben pederden bahsediyorum, sen bir çukur çökmüş farz ediyorsun.
- Kavuklu: Ulan adam göçer mi?
- Pişekâr: Be canım bilmez misin, göçtü, yürüdü, çöktü gibi tâbirler daima kullanılır. Ben de sana göçtü dedim, yâni vefat etti.”

Eskici Abdi oyunundan:

- “Pişekâr: (...) Allah başka acı keder göstermesin. Valde sağdır inşallah. Ben de çok emeği vardır o kadının.
- Kavuklu: Onları kapayalım İsmail.
- Pişekâr: Canım neden kapayalım, berhayat değil mi yoksa? Ona çok hürmetim vardır. Söyle bakalım ne oldu?
- Kavuklu: Sorma dedim ya.
- Pişekâr: Canım birader beni meraktan kurtar. Ne oldu söyle?
- Kavuklu: Göçtü İsmail Efendi, göçtü.

Pişekâr- Ah vah vah, canım birader göçtüğünü anlamadınız mı?

Kavuklu: Anladık, ama elimizden bir şey gelmedi. Hiç bir şey yapamadık.

Pişekâr: Ama tuhaf yahu. (...) İnsan onun göçeceğini anlar anlamaz derhal bir usta getirir.

Kavuklu: Evet onda hata ettiğimizi anladık, ama ne çare bir iştir oldu.

Pişekâr: Peki şimdiciye öyle çökük bir halde mi duruyor?"

Yukardaki parçalarda genel olarak metne yabancılaşmanın yanısıra, sözcükler de yabancılaştırılmaktadır: "göçtü" sözcüğü bu sorulu-yanlı bölüme gittikçe "abes" bir durum almakta ve sonunda kişi o sözcüğe uzaktan bakmaktadır. Başka bir yabancılaştırma da, konuya olan yabancılaşmadır ki, bunun üzerinde ilerde duracağım.

II. Oyun Düzeninde:

1- Genel olarak Orta Oyunu'nun bütününde ve oynanan yerde "yabancılaştırma" vardır. Açık havada gün ışığında, boş bir alan üzerinde iki dekor parçası ile günün her saati, yılın her dönemi ve dünyanın her yeri gösterilir. Gün ışığı altında sabah, öğle, ikindi, gece yaratılır. Seyirciler, mavi bir gök ve parlak bir güneş altında bir sokakta ya da evde geçen bir olayı seyrederek. O alan bazan bir faytonun içi, bazan sallantılı bir tramvayın yolcu yeri, bazan da dalgaların bir aşağı bir yukarı kaldırdığı bir kayık oluverir; bir bakarsınız aynı yer salıncıkların sallandığı, atlıkarıncaların döndüğü bir bayram yeri ya da külhanbeylerin nara attığı ıssız bir sokak durumuna giriverir.

2- Oyunculukta:

a) Oyuncu ile konu arasındaki "yabancılaştırma" kavramı için önce bir örnek verelim:

"Pişekâr: Bak birader tramvay da geldi. Azıcık hızlı yürüyelim de yetişelim. (Sürükler) Hah yetiştik, atla birader atla (sırıyarak) hop haydi birader, ne duruyorsun atlasana, aman kondoktor efendi sakın düdükleme, hop. (Oldukları yerde tramvaya atlama taklidi yaparlar). Haydi. Bindik, düdükle de gidelim. (Düdük çalar gibi yapar). Haydi, oğlum bize iki bilet kes Şehreminine. (Kavuklu'nun elini tutarak) yo vallahi verdirmem sen benim misafirimsin. (Elini tutar)

Sana kat'iyen masraf ettirmem. Haydi oğlum sen ona bakma iki bilet kes, al şu parayı da. (Boyuna döner dururlar).

Kavuklu: İsmail, tramvay beni pek sarsıyor, ben ineceğim. (İsmail'in elini bırakır) Hop! (Diyerek tramvaydan atlar gibi yapar ve oturur) Of...Of...
(...)

Tımarhaneye oğlum, tımarhaneye. Ulan bir saatte şurasını dört döndük, olduğumuz yerden bir karış bile ayrılmadık. Çıldırдың mı yoksa eğleniyor musun?"
(*Büyücü Hoca*)

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

b) Oyuncu ile rolü arasındaki "yabancılaştırma", oynayanın rolü ile kendi arasına uzaklık koyması ile varolur. Oyuncu, gösterdiği rolün gözlemcisidir. Yukardaki örnekte Pişekâr'ın aynı anda vatman gibi, *Gülme Komşuna* oyununda⁹ Pişekâr hem kendini hem arabacıyı gösterirken, Kavuklu da hem kendini hem de arabanın atını yansılar. Oyuncu, üstüne aldığı rolün özelliklerini ve bu özellikler yoluyla insansal eğilimleri gösterir. Bu eğilimler yoluyla da "toplumsal jest"leri sağlar. Bunun için de, bu tür oyunculukta her an gelişen bir ruhsal yaşama değil, ama ruhsal durumların temelini gösteren hareketler yer alır.

c) Orta Oyunu'nda, ön düzeyde hareketler vardır; hareketler yoluyla psikolojik sonuçların görünümü getirilir. Bu da, Batı tiyatrosunun genel özelliği olan psikolojiden harekete yönelme sisteminin tam tersidir. Bu tür göstermecî tiyatrodaki oyuncular, sanki hareketlerinin içinde değil de, yanında gibidirler. *Gülme Komşuna* oyunundan bir örnek alalım:

⁹ Selim Nüzhet, Rauf Yekta: *Gülme Komşuna*, (İkbal Kütüphanesi, 1931), s. 15.

- "Pişekâr: (Arabacıyı çağırır gibi yaparak) Arabacı, arabacı... Bizi Şehzadebaşı'na kaçta götürürsün? (Sesini değıştirerek) On beş kuruşta. (Tabii sesiyle) On kuruşta idare etmez mi?
- Kavuklu: (Bu esnada Pişekâr'a bakmaktadır) Çıldırđın mı yahu, kiminle konuşuyorsun?
- Pişekâr: Görmüyor musun arabacıyı?
- Kavuklu: Alimallah seni bağlar tımarhaneye yollarım. Araba nerede?
- Pişekâr: Önünde duruyor. Çok söylenme. Bak ben biniyorum. (Arabaya biner gibi yapar. Kavuklu da onu taklit eder) Şöyle öne geç bakayım.
- Kavuklu: Bunun önu arkası nerede?
- Pişekâr: Ömründe araba görmemiş gibi yapıyorsun. (Pastavı Kavuklu'nun kafasına vurarak "Deh! Deh!" diye arabayı sürer ve meydanı iki defa devreder.) Eh geldik.
- Kavuklu: Ne insafsız arabacı bu! Durmadan hayvanı kamçılardı. Sanki bana vuruyormuş gibi de acısı yüreğime çöktü."

Aktardığımız bölümde, Pişekâr araba çağırır gibi yaptıktan sonra, aynı anda hem kendini hem de arabayı temsil eder. Kavuklu ise arabayı görmediğini, Pişekâr'ın kendi kendine konuştuğunu belirtir; bu seyirci gözüyle söylenmiş bir sözdür. Bundan sonra Kavuklu hem kendini, hem de arabanın atını yansıtar. Pişekâr'ın kamçı gibi kullandığı pastavı Kavuklu'nun kafasına inmiştir. Kavuklu kendi olduğu zaman, kendi kafasına inen pastavı, ata vurulan kamçı olarak kabul eder. Ama arabacı sanki ona vuruyormuş gibi, acısı yüreğine çökmüşdür.

d) Bu tür oyunda "yabancılaştırma" yı sağlayan önemli bir "aksesuar" vardır. Bunun adı Pastav'dır; adına "Şak Şak" da denir¹⁰ Bu, hafif bir vuruşla çok ses çıkartan aksesuarın "yabancılaştırma"-da büyük işlevi olur. Pişekâr, pastav ile yukarıda görüldüğü gibi her türlü işi yapar. Pastav kullanılması gereken bütün aksesuarın yerini alır. Örneğin, kırbaç olur, atın sırtına iner; yelmaze olur, serinletir;

10 Pastav, ritüellerden kalma bir simge olarak kabul edilmelidir; stilize bir „Phallus" tur bu. Daha fazla bilgi için bkz. M. And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, (Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969), ss. 229 - 231.

kapı açılmasındaki ses, bir merdivenin çıkılmasındaki ayak sesi, bir eşiğin atlanması pastav'la sağlandığı gibi, sopa olarak da kullanılır. Pastav, aynı zamanda, oyunun bölümlerini ayıran, bir bölümün bittiğini haber veren bir sahne aracıdır. Bir örnek verelim:

“Pişekâr: Ey azizim, işte eve geldik. (Pastav'la yeni dünyanın kenarına vurarak) Kapıyı açtım, haydi gir bakalım.

Kavuklu: Bunun neresine gireyim? Sansar kapını gibi bir şey.

Pişekâr: Canım merdivenden bir çık. (Pastav'a vurur) Pat... pat... pat... (Kavuklu aynı hareketi tekrar ile yeni dünyadaki iskemleye çıkar.) (*Gülme Komşuna*)

Bu bölümde görüldüğü gibi, kapı pastav'la açılır. Pişekâr yeni dünyanın kenarına vurmuştur pastav'ı. Merdivenden çıkmak ise yine pastav sesiyle olur ve oradaki iskemlenin üstüne çıkılır. Ahmet Rasim'in dediği gibi, “Pişekâr'ın elinde tuttuğu şakşak hem oyuna istikamet verir, hem de adeta suflörlük eder”¹¹

III. Dekorda:

Oyun yerinde herhangi bir yeri belirtemekte yalnızca iki pano kullanılır. Bunlardan biri, yüksekliği aşağı yukarı 1 metre 50 cm. olan iki, üç ya da dört kanatlı, ortası açık, üstü ve altı kafesli, *Yeni Dünya* adı verilen pano, öbürü de aşağı yukarı 60-75 cm. yüksekliğinde iki, üç ya da dört kanatlı, masaya benzeyen ve *Dükkan* adı verilen ufak panodur. *Yeni Dünya* daha çok ev, bahçe duvarı, hamam, köşk olarak kullanılır; *Dükkan* daha çok bir iş yeridir: fotoğrafçı dükkânı, telgrafhane, atölye, muhtarlık, eskici dükkânı, vb. Bu panoların önünde gerektiği sayıda iskemle bulunur.

Görülüyor ki, Orta Oyunu'nda iki çeşit pano ile gereken dekor sağlanmaktadır. “İluzyona” dayanan tiyatronun tersine, bu tür tiyatrodaki dekor panolar yoluyla ve “yabancılaştırma” kavramı ile ortaya çıkartılır.

Yukarda aktardığımız örnekte olduğu gibi, Kavuklu sık sık ev ya da başka bir yer olarak gösterilen *Yeni Dünya*'yı beğenmez; orası ya bir “sansar kapını” nı andırır ya “bezsiz bir paravana”dır ya da “ne alt katı, ne üst katı var”dır ve “âdeta çingene çergesine benzer.”

11 Ahmet Rasim: *Muharrir Bu Ya!* İstanbul, 1928, s. 44. Bkz. M. And, aynı kitap,

IV. Sahne ile Seyirci arasında:

Orta oyunu düzeni içinde, ikide bir tiyatro seyrettiği seyirciye dolaylı ve dolaysız yoldan hatırlatılır. Bazan bir gazete haberi ya da aktüel bir konu seyirciye tekrar edilir ve sonra bir sahne oynanır. Bazan bu olaya dayanan bir olay şarkı ile dile getirilir. "Yabancılaştırma"yı sağlayan bir öge de oyun içindeki şarkılardır. Gerçi bu şarkılar metni yorumlamaz, ama tiplerin özelliklerini ve davranışlarını verir. Bu şarkıların çeşitli tiplerin ve yörelerin anlatılmasında aydınlatıcı görevleri vardır. Şarkılara eşlik eden kerizciler¹² ise seyirciye görünen yerdedir, böylece "iluzyon" yaratan bir müzik etmeni de yoktur.

Aktüel konunun yada olayın toplumsal ve siyasal taşlama olarak oynanması¹³ Orta Oyunu'nun baş özelliklerinden biridir. Bazan Pişekâr oyunu durdurup seyirciye ortadaki konuyla ilgili bir açıklamada bulunur; oyun yerinde gösterecekleri konunun bir bölümünü seyirciye anlatarak verir. Bu da "yabancılaştırmayı" getiren bir öğedir.

Gölge oyunumuzdaki "abese" yönelen tekerlemeler gibi, Orta Oyunu'nda da seyirciyi yabancılaştıran konuşmalar vardır. Bu konuşmalar gülünçlük yaratmak için yanlış anlamalar ile geliştirilirken konuşmaların mantık dışı görüşleri ardında toplumsal taşlamaya gidilir. *Eskici Abdi* oyununda Pişekâr oyunun başında Kavuklu'ya "Galiba hava lodos ki şumendiferler Boğazdan dışarı düşüyorlar," der. O arada, Kavuklu alanı ağır aksak dönmektedir. Pişekâr'ın ilk bakışta sözü bir anlama gelmez. Bu "saçma" gibi görünen tümcenin mantık dışı görüşünü ardında o zamanların aktüel bir konusu yer alır: o dönemde dalgakıran olmadığı için kıyıya yakın demiryolları üzerinde işleyen trenlerin büyük bir tehlikeyle karşı arşıya oldukları "imâ" edilmektedir. Buna benzer bir tümceye *Tahir ile Zühre* adlı oyunda görürüz¹⁴: "Galiba hava lodostu, teknil şamandra Marmara'dan limana geliyor." Pişekâr bu sözleri Kavuklu'nun Kavuklu arkası ile kavga ederek gelişine bakarak söyler; yâni şamandırılar, biri büyük biri küçük olmak üzere, Kavuklu ile Kavuklu Arkasıdır. Ancak bu tümcede de aktüel bir konu yer alır: İstanbul limanını allak bullak

12 Çalgıcılar

13 Siyasal Taşlama Sultan Abdülaziz'in yasaklamalarından sonra ilk kez ortadan kalkmış ve Orta Oyunu da Karagöz gibi boş bir güldürü durumuna inmiştir. Bilgi için bkz. M. And aynı kitap, ss. 131 - 132.

14 Ank. Üniv. D. T. C. F. Tiyatro Kürsüsü Arşivi

eden lodos bir ara kayıkları, yelkenlileri ve bunlarla birlikte şamandıraları da kıyıya vurmuştu.

*Fotoğrafçı*¹⁵ oyununda, Pişekâr ile Kavuklu'nun tekerleme bölümünün bir yerinde şöyle bir konuşma geçer:

“Pişekâr Evet, şimendüfere bininiz, hadi.

Kavuklu: Ne o acelen ne?

Pişekâr: Efendim hareket.

Kavuklu: Çenene bereket, dur da ne diyeceğimi, nerde kaldığımı hatırlıyayım.”

Yukardaki konuşmada yalnızca kafiye tutturularak yapılan bir güldürme değil, aynı zamanda toplumumuzla ilgili bir gerçek açıklanır. Hareketi daha çok çenesinde toplamış bir toplumun dolaylı yoldan taşlanmasıdır bu. Ancak şurasını da belirtmek gerekli: bu “saçma” konuşmaların çoğu söz oyunları ve cambazlık yapmak içindir; *Fotoğrafçı*'da uçağa nasıl bindiğini anlatan Kavuklu'ya Pişekâr sorar:

“Pişekâr: Efendim sür'atin derecesini irae eden yok mu?

.....

Kavuklu: Hayır, sirkatin derecesini araba eden bir alet göstermediler.

Ne var ki, Kavuklu'nun bu sözlerindeki “sirkatin derecesini (...) eden bir alet göstermediler” tümcesi bize anlamlı gelebilir. Çünkü burada hiçbir anlama gelmeyen “araba eden” sözleri, kişide sanki “tab'eden” ya da “rabteden” anlamlarını verdiği duygusunu uyandırıyor. Sanki “araba eden” argodur. Böylece, bu güldürmek için söylenen söz cambazlığında “yabancılaştırılmış” bir anlam ortaya çıkıyor: “Sirkatin derecesini tab'eden bir alet göstermediler,” biçimi insanların ortaya çıkardığı adalet sistemini değerlendirecek bir aracın olmadığını anlatan bir taşlama oluveriyor.

Bu örnekler çoğaltılabilir. Bir kaç örnekle göstermeğe çalıştığımız “yabancılaştırma” Orta Oyunu'nun görevci yanını işleten önemli bir öğedir. “yabancılaştırma” ile seyircinin oyuncuya ve gösterilen olaylara karşı eleştirir durum almasını sağlar. Bu da estetik bir eylemdir. Seyircinin olayı ve tipleri uzaklaşarak seyretmesi, onu düşünme olanağı içine sokar. Çünkü böylece, seyirci sürekli bir arayış-buluş çabası içine girer; sonucu elde edince de yaratıcı bir duruma yönelir.

15 aynı.

Orta Oyunu'nda izlediğimiz "yabancılaştırma" kavramı, ulusal tiyatromuzu ortaya çıkartmada yardımcı olacak estetiğin kaynağıdır. Bugünün düşünce açısı ve teknolojik gelişimi içinde elde edilecek sentezle bu "yabancılaştırma" daha da ileriye götürülebilir ve bir yöntem durumuna getirilebilir. Bir yöntem olan Doğu tiyatrosunu tez, yine bir yöntem olan Batı tiyatrosunu da antitez olarak aldığımız anda, yeni bir sentezin yolu da açılmış olur. Yoksa geleneksel tiyatromuzu yüzeyden görüp birtakım kalıpları ve kuru kuruya biçimsel görünüşleri aktarmağa çalışmak çıkar yol değildir. Şimdiye kadar daha çok tarihsel ve belgesel yönden incelenmiş olan geleneksel Türk tiyatrosunun estetiği üzerinde durmak ve dikkatle yapılacak incelemelerle bir senteze varmak zorunludur. "Yabancılaştırma" konusu, estetik alanında yapılacak çeşitli araştırmaların yalnızca biridir.