

HALK TİYATROSU GELENEĞİMİZDE “SOYUTLAMA- ABSTRACTION” ve YAPISAL YANSIMALARI

Dr.Nurhan Tekerek

Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü

ÖZET

Soyutlama düşüncesi estetik alanda “açık biçim”in sıklıkla kullandığı anlatım yollarından biridir. Soyutlama ve karşıtı “özdeşleyim” Doğulu ve Batılı toplumların evreni ve dünyayı kavrama anlayışlarındaki farklılıktan kaynaklanır. Temeli; doğal izlenimin üç boyutluluğu ve kübikliği karşısında bakını, sıkıntılı bir durumda bırakmak yerine tasavvur düşüncesini harekete geçirmeye dayanan soyutlama; “tasvirin yüzeye yaklaşması, uzaydan kurtulmuş bir biçim anlayışı” diye ifade edilebilecek çizgisel ve yüzeysel bir biçime dönüşür. İnsana bir görme tasavvuru sağlayan ve ayrıntıları bireyin düşüncüne bırakan “soyutlama” tiyatro tarihinde de; ephoslar, absurd tiyatro, Brecht’in epik-diyalektik tiyatrosu gibi pek çok anlayışı etkilemiştir.

Açık biçim-göstermeci tiyatro anlayışı içinde yer alan halk tiyatrosu geleneğimizde de (meddah, karagöz ve ortaoyunu) “soyutlama”nın yansımalarını görmek mümkündür. Gerek meddah, gerek karagöz-ortaoyunu’ndaki tip boyutunda kişileştirmeler ve bu tiplerin sosyal-ekonomik-etnik-kültürel koşullarını ortaya koyan toplumsal tavırlar, parçalı bir yapıya sahip gevşek dokunmuş, olay dizisinden çok durumun öne çıktığı episodlar, her şeyin bir oyun olduğunu imleyen perde gazelleri, tiyatrosallık (oyun bozma), düş ve gerçeğin iç içeliği, zamanda sıçramalar, dilin mantığının bozulması ve uzak açı sağlayan güldürü gibi pek çok özellik soyutlama düşüncesiyle ilişkilendirilebilir. Oyunların özdeşleyime olanak sağlamayacak biçimde her yerde oynanabilmesi, Karagöz’de iki boyutlu tasvirlerle perdeye yansıtılan görüntüler, en aza indirgenmiş bir dekor anlayışı ve “taklit”e dayanan oyunculuk tarzı gibi özellikler de soyutlama anlayışının birer yansımasıdır.

ABSTRACT

Abstraction is one of the expression methods that has been used by open form in aesthetics. Abstraction as well its opponent identification are originated from the differences between eastern and western styles of perceiving the world and the universe. Based on activating the imagination power of the audience who is facing three dimensional and cubic form of natural impression, abstraction can be defined as “approaching of the image to the surface, a kind of form insight free from space” and transformed into a superficial expression constituted by lines. Abstraction providing an imagination to the individual and letting him drawing the details in his fantasy effected many schools such as absurd theatre, Brecht’s epic-dialectic theatre, as well as ephoses.

It is possible to find reflections of abstraction in our popular theatre tradition within open form-presentational theatre. Many features such as characterization of types in meddah, as well karagöz-ortaoyunu, and social attitudes of these types revealing their social-economical-ethnical-cultural conditions, episodes where mostly the situation is important rather than series of events, loose and partial structure, curtain "gazels" prompting that everything is a "game", theatricalisation (as a theatre), fantasy within reality, jumps during the flow of a non-linear time, deranging linguistic logic, and finally comedy providing audience a view from a distant angle can be related to abstraction. Also, the following characteristics might be classified as the reflections of abstraction: two dimensional images reflected on the curtain in karagöz, a sort of minimized decor, acting style of "imitation", performing everywhere with the aspect of preventing the audience from identification.

Estetik alanda "soyutlama" açık biçimin sıklıkla kullandığı anlatım yollarından biridir. Soyutlama eğiliminin düşünsel altyapısı incelendiğinde, daha çok ilkel topluluklarda ve Doğu toplumlarında yaygın olan bir kavrayış ve algılayış biçimi olduğu görülmektedir.

Doğulu ve Batılı toplumların evreni ve dünyayı kavrama anlayışlarındaki farklılık düşünsel ve estetik alanda "Soyutlama-Abstraction" ve "Özdeşleyim-Einfühlung" gibi birbirinin tersi iki kavram getirmiştir. Rasyonalist gelişmiş Batılı insan; dış dünyaya zihinsel açıdan egemen oldukça, başka bir deyişle dünyayı çözümledikçe, ilkel insanın iç tepisel olarak algıladığı gerçek noktasına gelir. "Bilginin bütün yolu geçildikten sonra bilmenin en son alın yazısı olarak kendiliğinden şey duygusunun uyanması noktasına"¹. Yani "bilmezlik" noktasına. Bu yüzden "zihinsel bilgisinden ötürü insan, dış dünyanın görünüşleriyle ne denli az dost ve senli benli ise, onu en yüksek soyut güzelliğe götüren güç de o derece büyük olur"². Doğulu toplumlardaki bilginin ötesine taşan "varolanların göreliliğine dair içgüdü" onları, dünyanın karmaşıklığı konusundaki huzursuzluğa ve beraberinde huzur gereksinimine götürür. Çünkü bu toplumlar, "dünyanın dış görünüşünde, duyularımızla kavradığımız görünüşler dünyasının ya da Maja'nın parlak örtüsünü görmüşler ve yaşamdaki olayların gösterdiği karışıklığın bilincine varmışlardır. Batı düşüncesinin getirdiği zihinsel yolla evrene egemen olma anlayışı dahi onları yanıltmamıştır"³.

Dolayısıyla bu toplumlardaki "sanatta mutluluk" kavramı karışıklıktan ötürü bir iç huzur gereksiniminden kaynaklanmaktadır ve klasik Batılı sanattan çok farklı bir biçim anlayışıyla ifade edilmiştir. Bu da klasik Batı

¹ Wilhelm WORRINGER, "Soyutlama ve Özdeşleyim", Çev: İsmail TUNALI, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s: 25.

² Wilhelm WORRINGER, A.g.e., s: 18.

³ İsmail TUNALI, "Estetik Beğeni", Say Yayınları, İstanbul I.B. 1983, s: 118.

Sanatı'nda yaygın olan "özdeşleyim ya da kendinden vazgeçme"nin bir ifadesi olan gerçeğe benzetmenin tersi bir biçemi, yani "soyutlama"yı getirmiştir. Doğu toplumlarındaki mutluluk anlayışının biçimlendirdiği estetik formun, kendinden vazgeçme ve bireysel varlıktan kaçma iç tepisinin getirdiği özdeşleyimden çok daha farklı bir biçem anlayışı olduğunu söyleyen Worringer; "Soyutlamanın, zorunlu ve değişmez şeylere bakarken, insan varlığının genel olarak tesadüfiliğinden, genel organik varlığın görünüşteki varlığından kurtulma iç tepisi"¹ nin bir dışavurumu olduğunu belirtir. Estetik alanda bu dışavurum; her bir nesneyi keyfilikinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sınırlanacak bir huzur noktası bularak mutluluğu gerçekleştirme biçiminde açığa çıkmaktadır. "Tesadüfi olan" nedir? Worringer'in bu soruya verdiği yanıtı İsmail Tunalı şöyle değerlendirir:

"Belirli ve zorunlu olmayan demektir. Duyularımıza çarpan olaylar, fenomenler çokluğu böyle bir tesadüfilik içinde akıp geçerler. Soyut sanatçıların tesadüfilik ile nitelendirdikleri obje alanı, işte bu olayların, fenomenlerin oluşturdukları tabiattır, tabiatın görünüş varlığıdır. Onlara göre, görünüş evreni her ne kadar bir kausal-nexus'u (nedensel bağlantı) gösteriyorsa da, oluş ve değişme boyutları içinde akıp geçmesi nedeniyle tesadüfe dayanır. Ama aranan ve ulaşılmak istenen erek tesadüfi değildir, tersine tesadüf dünyası ortadan kaldırıldıktan sonra aranan evrene ulaşmak mümkündür. Soyutlama için tesadüfe dayanan duyular evren, asıl varlığa ulaşma yolunda bir engeldir. Yapılması gerekli olan şey, bu duyular varlığın, daha doğrusu görünüşün bütün tesadüfiliğiyle beraber ortadan kaldırılmasıdır"².

Bunun yöntemi de, "dış dünyanın nesnelere doğal bağlamından, varlığın sonsuz değişik görünüşlerinden çekip almak, hayat bağından, yani onlarda keyfi olan her şeyden temizlemek, onları zorunlu ve değişmez kılarak mutlak değerlere yaklaştırmaktır"³. Worringer'in soyutlama kavramını, duyuların aldaticılığından hareket ederek, evreni, görünenin ötesindeki mutlak olanı algılama yoluyla "soyut olandan duyusal olana ulaşmak" olarak açıklama eğilimine karşın, yine soyutlama bağlamında, "duyusal olandan soyut olana,

¹ Wilhelm WORRINGER, A.g.e., s: 31.

² İsmail TUNALI, "Estetik Beğeni", Say Yayınları, İstanbul I.B. 1983, s: 117.

³ Wilhelm WORRINGER, "Soyutlama ve Özdeşleyim", Çev:İsmail TUNALI, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s: 30.

yani öze ulaşma” süreci olarak da değerlendirmek mümkündür. Başka bir deyişle, “özdeşleyim”den kurtularak “tasavvur gücünü”nü kullanarak asıl öze ulaşma. Bu bağlamda soyutlamaya dayalı sanatta “tasvirin yüzeye yaklaşması, uzaydan kurtulmuş bir biçim anlayışı” diye ifade edilebilecek çizgiler ve yüzeysel bir anlatım kullanılır. Böylece, “doğal izlenimin üç boyutluluğu ve kübikliği karşısında bakını, yetkin olmayan, sıkıntılı bir durumda bırakmak yerine –böyle bir durumda kalan insan, açık bir görme tasavvuru elde etmek için uğraşmak gereğindedir.– bu görme tasavvurunu bakana vermek ve bunu vermekle de kübik olandan sıkıntı veren şeyi alma yolunu yeğler”¹. Ortak algılamaları, değerleri ifade eden kalın çizgilerle, yüzeysel bir anlatım yolu. Her ne kadar bu yüzeysellikmiş gibi görünse de, eytişimsel olarak aslında derinliği de ifade etmektedir. Bu derinliği Tunalı, Mondrian’dan hareketle şöyle açıklar:

“Mutlak olan varlık evrenin ölümsüz olan yasalılığıdır. Buna karşılık, insanın duyulur bir varlık olarak görünüşler dünyasında bulunduğu şey, ölümsüzlüğün karşıtı olan değişimdir, ölümlülüktür. Trajik olan da budur. Bireysel olan egemen olduğu sürece trajik biçim verme zorunludur. Çünkü o, bu durumda itici bir kuvveti oluşturur. Ama, büyük bir olgunluğa ulaşılır ulaşılmaz, trajik biçim verme dayanılmaz olur. Soyut olanın canlı gerçekçiliği içinde yeni insan, yurt özlemi, sevinç, acı, korku vs. gibi şeyleri aşar. Güzel için duyulan sürekli duyumda, bu duygular artırılır ve derinleştirilir”².

Bu yeni insan, salt duyusalılıktan ve yüzeysel duygusalılıktan arınmış olan insan ve bu bağlamda bilincini ve tasavvur gücünü kullanan “trajik” olandan kurtulmuş olan insan demektir. Bütün bunları Picasso’yla ilgili şu anekdot çok iyi özetlemektedir: “Picasso’nun balık resmine bakan biri ustaya – bu nasıl balık? diye sormuş. Picasso da –o balık değil, resim... demiş”³.

İnsana bir görme tasavvuru sağlayan ve bu bağlamda ayrıntıları bireyin düş gücüne bırakan “soyutlama” her dönemde farklı biçimlerde sanat ve edebiyata yansımış, özellikle çağımızda modern sanata damgasını vurmuştur. Dünya tiyatro tarihinde de “Antik Yunan Tiyatrosu”ndan, “Absürd (Uyumsuz) Tiyatro”ya ve Brecht’in “Epik-Diyalektik Tiyatrosu”na dek bir çok tiyatro

¹ Wilhelm WORRINGER, A.g.e., s: 30.

² İsmail TUNALI, A.g.e., s: 255-256.

³ Metin AND, “Cumhuriyet’in 70. Yıldönümü’nde Kimliğini Bulamamış Türk Tiyatrosu ve Kültür Bakanlığı”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı:10, Yıl:1993, s: 6.

anlayışını belirleyen ve Doğu estetiğinde, görünüşteki aldatıcı gerçekten ziyade yalın gerçeği, kişinin kendi tasavvur gücüne bırakarak ayrıntıları tamamlama ve dış dünyanın nesnelere böylece zorunlu ve değişmez kılarak mutlak gerçeğe ulaşma düşüncesinin oluşturduğu bu biçim anlayışı “özdeşleyim”i reddeden bir estetik uzaklığı zorunlu kılmaktadır. “Sahneyi ve seyirciyi her çeşit büyüleme (illüzyon) eyleminden kurtarmak ve sahnede olan olayı seyreden halkı hipnotizma biçimlerinden uzak tutmak”¹ diye de özetlenebilecek bu biçim, genel olarak Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro diye de ifade edilen bir tiyatro anlayışının da kaynağını oluşturmaktadır denilebilir.

Doğu-Batı kültürlerinin etkisiyle bir bireşime ulaşmış olan Meddah-Karagöz ve Ortaoyunu da “soyutlama” temelinde oluşmuş Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro anlayışı içinde yer alan geleneksel halk tiyatrosu türlerimizdendir. Her üç türde de ortak düşünce; çok kültürlü ve katmanlı bir imparatorluk çatısı altında, çeşitli tipler ve onların ilişkileri aracılığıyla bir toplum panoraması sunmaktır.

Gerek Meddah hikayelerinde, gerek Karagöz-Ortaoyunu metinlerinde, kişiler yalın ve keskin çizgileriyle soyutlanmış karikatürize tiplerdir. Karagöz-Kavuklu’nun bazan yalınlığı-saflığı-gerçekçiliği, kimi zaman cahilliği-kurnazlığı-fırsatçılığı, Hacivat-Pişekar’ın düzeni koruyan tavır-bilgiçliği-ağdalı konuşmaları, Yahudi’nin kurnazlığı-yaygaracılığı, Tiryaki’nin uyurgezerliği-miskinliği, Çelebi’nin mirasyediliği-züppeliği, Zennelerin dolapçılığı-aşifteliği, Acem’in palavracılığı, Türk’ün algılama güçlüğü-budalalığı gibi tip özellikleri aynı zamanda bu kişilerin toplumsal gestuslarıdır. Bu gestuslar, o tiplerin içinde bulunduğu ekonomik-toplumsal-kültürel-etnik koşullarının oluşturduğu en belirgin özellikleridir. Dolayısıyla karikatürize edilmiş, figür boyutunda bu tipler her zaman aynı biçimde ve kendilerinden beklenildiği gibi davranırlar. Ayrıntılardan arınmış, genellemesine işlenmiş tiplerdir. Çünkü oyunlarda amaç; karakterlerin başından geçen olaylar üzerinde ilgiyi yoğunlaştırmak değil, tipler ve onların ilişkileri aracılığıyla, görünürde bir mahallenin gerçeğini sergilerken, “Soyutlama” yoluyla aslında bir toplumun gerçeğini sergilmektedir.

Her üç türde de, sıkı dokunmuş, neden-sonuç bağıyla bağlı bütünsel bir olay dizisi yoktur. Tersine parçalı bir yapıya sahiptir. Soyutlama ve Açık Biçim’in getirdiği dairesel biçimde, yan yana ve yinelemelerle gelişen bu yapı Brecht Tiyatrosu’nun episodik yapısını da anımsatır.

¹ Özdemir NUTKU, “Yaşayan Tiyatro”, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1976, s: 245.

Karagöz ve Ortaoyunu'ndaki perdede ve meydanda gösterilen her şeyin bir "oyun"dan ibaret olduğunu anımsatan felsefi boyuttaki perde gazelleri, tiyatrosallık (taklit ve oyun bozma), düş ve gerçeğin iç içe ve yan yana verilmesi, zaman ve uzam akışının "olabilirlik" ölçülerinin dışına çıkması, gerçek akışla örtüşmeyebilirliği, dilin mantığının uydurma sözcüklerle ve yanlış anlamalarla bozulması ve uzak açı sağlayan güldürü gibi daha pek çok özellik Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro'nun alt yapısını oluşturan "soyutlama" düşüncesinden kaynaklanmaktadır.

Hayal perdesinde figürlerin canlanması biçiminde de tanımlanan Karagöz, gerek iki boyutlu yüzey tasvirleriyle, gerek görünen gerçeğin ötesindeki anlamı da içeren ibret ya da kıssadan hissene temeli olan "Görüntü (Bilinen Gerçek) X Düş-Soyutlama (Esas Gerçek)" düalizmiyle tam bir soyutlamadır. Sabahattin Kudret Aksal, Karagöz'le çağdaş tiyatro arasındaki ilişkiyi irdelerken onun bu yanını şöyle vurgular:

"Neydi Karagöz? Bence Karagöz'ün en güzel tanımı onun bir başka adındadır: Düş oyunu. Seyircisine gerçek dışı bir acun sunar o, bir öyküyü düpedüz anlatmaz da, öykünün keskin çizgilerini belirler. Yapısıyla olsun, konuşularıyla olsun us kurallarının dışındadır. Kişileri de gerçek kişiler değildir. Soyutlanmış kişilerdir, bir başka deyimle tiplerdir. Toplumumuzun yaratısı olan bu halk sanatı daha sonra Batı'nın düşünürlerine çağdaş tiyatronun, us dışı ya da anlamsız tiyatro diye adlandırılan türlerin kaynağı sayılacaktır"¹.

Aksal'ın da belirttiği gibi bir düş oyunu olan Karagöz'de perdeden başlar soyutlama, aydınlatmaya dek uzanır. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu bu soyutlamayı tayyî mekân (mekânı atarcasına geçme) deyişiyle ifade eder ve Karagöz perdesinin sonsuz bir olurluk alanı olduğunu söyler ve şöyle sürdürür:

"Bu perde üzerinde her şeyi kurmak mümkündür. Bir anda her şeyi yok etmek de. Bu bir düş dünyasıdır. Düş perdesi somut bir perde değil, soyut bir dünyadır. Nicelik değil, nitelik dünyasıdır"².

¹ Sabahattin Kudret AKSAL, "Tiyatro Üstüne", Türk Dili Dergisi, Sayı: 313, (Ekim 1977), s: 291.

² İsmayıl Hakkı BALTAÇIOĞLU, "Karagöz Tekniği ve Estetiği", Türk Dili Dergisi, (Ağustos 1969), Sayı: 215, s: 623.

Anatomi ve perspektif bağı olmayan Karagöz figürleri, hareket eden, konuşan, gülen, şarkı söyleyen birer canlı oyuncudur adeta perdede. Bu figürleri renk cümbüşüne dönüştürerek düş dünyasını da zenginleştiren bir başka soyutlama ögesi de mum ışığıdır Baltacıoğlu'na göre¹.

Gerçeklik duygusu (özdeşleyim) yaratma kaygısına yer olmayan Karagöz ve Ortaoyunu'nda "soyutlama"nın bir başka ifadesi de, tasavvurun seyredene verildiği "tiyatrosallık"tır. Halk Tiyatrosu geleneğimizde herşey bir gösteridir, yapıntı ve sayıntıdan ibarettir. Meddah'ın anlatımı, Karagöz'ün hayâl perdesi, Ortaoyunu'nun palangası soyut ve sonsuz bir uzam sunar seyirciye. Cevdet Kudret bu soyutlamanın "muhayyele"ye geniş ölçüde yer bırakma düşüncesinden kaynaklandığını belirtir². Boratav, Karagözcülerin hayâl perdesini "küşterî meydanı" olarak isimlendirdiğini söyler ve perdedeki her şeyin "itibarî" bir değer taşıdığına, yani sayıntı olduğuna işaret eder.

"Karagöz oyununun en önemli özelliği – tıpkı ortaoyununda ve seyirlik köy oyunlarında da olduğu gibi – sahnenin itibarî bir değer taşımasıdır. Genel olarak İstanbul'un orta halli bir mahallesinde bir meydan, bir sokak başı olarak düşünülebilir burası. Perdenin sağ tarafında dekor filan bulunmadığı halde, Karagöz'ün evi, solda da Hacivat'ın ve başka kişilerinki varmış gibi kabul edilir. Karagöz hep sağ taraftan sahneye girer; öteki kişiler sol taraftan. Karagöz'ün başı ikide bir perdenin sağ yukarı köşesinden görünür: sahnede konuşulanların sözlerine karışmak, kendi kendine bir tuhaf düşünce atmak gibi durumlarda burası Karagöz'ün penceresi sayılır"³.

Ortaoyunu'ndaki "oyun bozma", gösterilen her şeyin bir oyun, bir sayıntı olduğunu anımsatan ve böylece soyutlayarak "özdeşleyim"e engel olan bir başka tekniktir. Yanılsamayı bozma diye de isimlendirilebilecek "Oyun Bozma"; Hacivat-Pişekâr'ın oyunu kuralına göre oynama düşüncesinin karşıtı olarak, Karagöz-Kavuklu tiplemesinde bu yutturmacayı bozma biçiminde görülür. "Pişekâr varolmayan namusu, dirliği, iyiniyeti varsaydığı gibi,

¹ İsmayıl Hakkı BALTACIOĞLU, A.g.e., s: 623.

² Cevdet KUDRET, "Karagöz", C: I, Bilgi Yayınevi, II.B. Ankara 1995, s: 35.

³ Pertev Naili BORATAV, "100 Soruda Türk Halk Edebiyatı", Gerçek Yayınevi, İstanbul, VIII.B. 1997, s: 205.

varolmayan evi mekân, gidilmeyen yolu yürünmüş, geçmemiş zamanı geçmiş sayar. Bütün kişiliğiyle yutturmacalara karşı olan Kavuklu bu oyunu da bozar”¹. Pişekâr ev yerine kullanılan “yeni dünya”nın gerçekten bir ev olduğuna, diğer paravanın da dükkan olduğuna inandırmak için türlü diller döker.

Kimi zaman da İstanbul’un bir semtinden diğerine gitmek için meydana dört dönülür, ya da tramvaya biniyor(muş) gibi yapılır. Pişekâr yine varsayar, başka bir deyişle yutturmaya çalışır. Ancak Kavuklu yine bu yutturmacayı bozar. Kişiler, evin ikinci katı diye iskemlenin üstüne çıkıp, çevreyi seyrediyormuşçasına gördüklerini abartarak anlatırlar. Oysa Kavuklu gelir, bunun bir ev değil, içi boş bir kafes olduğunu belirtir.

Metin And; Absürd tiyatrodaki dilin, mantıksal gelişiminden sıyrılarak atlamalarla sürmesi, tümce ve sözcük bozulmaları ve birbirini anlamama, olaydan çok durumun sergilenmesi gibi özelliklerin Karagöz ve Ortaoyunlarında da varolduğunu ifade eder². Aynı zamanda bir güldürme aracı olarak da kullanılan ekonomik-sosyal-kültürel-etnik farklılıkların dile yansımından kaynaklanan birbirini anlamama, sözcüklerin bozulması, tümcelerin mantık yapısının değiştirilmesi, anlatılan olayların ayrıntılarını belirtmekten kaçınma gibi özellikler de “soyutlama”nın bir ifadesi olarak Halk tiyatrosu geleneğimizde yer almaktadır.

Gerek meddahın, gerekse karagöz ve ortaoyununun kahvelerde, mesire yerlerinde, yani kalabalığın bulunduğu her yerde seyircinin içinde oynanabilmesi, oyuncu ve seyirci arasındaki organik bağı kurmakla birlikte, özdeşleyime el vermeyen bir uzam içinde “her şeyin bir oyun olduğu” düşüncesini de bir kez daha anımsatır. Ortaoyunu zaten ortada oynanan bir oyundur. Yeni dünya ve dükkan paravanlarıyla soyutlamaya gidilirken, açık biçim ve Brecht tekniğinin de kullanıldığı en ekonomik olan tercih edilerek, ayrıntılar seyircinin sayımsal becerisine bırakılır.

Her üç türde de, belirgin özelliklerin öne çıkartıldığı “taklit”e dayanan bir oyunculuk biçimi esastır. Doğmaca olması, dil ve hareket güldürücülüğüne dayanması ve en aza indirgenmiş yardımcı öğeler ve “taklit”in belirleyiciliği farklı bir oyunculuk becerisini gerektirir. Meddah anlatımında makreme ve değnek, Ortaoyunu’nda da paravan ve seyirciyle çevrelenmiş palanganın dışında yardımcı malzeme yoktur. Yani oyuncu, en az malzemeyle en çok şeyi gösterir. Örneğin: Musahipzâde’nin anılarında Meddah Aşkî’nin, tipleri canlandırırken yalnızca başlıklardan yararlandığını; Arap taklidinde başına bir kefiye, Karamanlı da koca bir fes, Arnavut’da yağlı beyaz bir fes, Vanlı Ermeni

¹ Dr. Sevinç SOKULLU, “Türk Tiyatrosu’nda Komediya’nın Evrimi”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1979, s: 54.

² Metin AND, “Çağdaş Tiyatro Açısından Karagöz ve Ortaoyunu”, Değişim Dergisi, Sayı: 2, 1961, s: 6.

taklidinde işlemeli bir Van Ermeni takkesi, Kürt'ün keçe külah, Çerkes'in kalpak giydiğini söyler¹.

Sait Faik'in bir öyküsünde bir kumpanya oyuncusu Dayı Remzi, Naşit'in soyutlamaya dayanan oyunculuğunu şöyle anlatır:

“Ben, bir gün Naşit'i sahnede Kürt kıyafetiyle mangal karıştırır, kahve pişirir, çubukla tütün içerken görmüştüm. Ortada ne mangal, ne maşa, ne ateş, ne çubuk, ne cezve, ne fincan vardı. Ama, Naşit sanki bütün saydıklarım önündeymiş gibi hareketler, mimikler yapıyordu. Seyircilerden pek hödükler müstesna, hemen hepsinin gülmekten yerlere yatıp katıldıklarını gördüm, bendeniz da hâşâ huzurdan sancıldım, hattâ biraz patiskayı da ıslattım”².

¹ Musahipzâde CELAL, “Eski İstanbul Yaşayışı”, C: I, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, Ankara, Haziran 1986, s: 47.

² Sait FAİK, “Kumpanya”, Türk Dili Dergisi Tiyatro Özel Sayısı, C: XV, Sayı: 178, (1 Temmuz 1966), s: 728-729.