

YENİ TÜRK EDEBİYATINDA BİR KURMACA ÖGESİ OLARAK TİYATRO VE DİĞER SAHNE SANATLARI

Theater and Other Stage Arts as a Fictional Element in Modern Turkish Literature



Öz

Belirli bir zaman ve belirli bir yerde, bir izleyici kitlesine sunulan gösteriler olarak tanımlanabilecek sahne sanatları, bu geniş tanım gereği, geleneksel eğlence biçimlerinden Batı etkisinde gelişen modern tiyatroya pek çok etkinliği içine alır. Teknoloji çağının öncesinde 'en faydalı eğlence' olarak görülen tiyatro başta olmak üzere, sahne sanatları bugün de geniş kitlelere ulaşmaya devam etseler de en güçlü etkilerini sinemanın yeni yeni yaygınlaştığı geç Osmanlı-erken Cumhuriyet aralığındaki geçiş döneminde gösterirler. Ağırlıklı olarak Beyoğlu ve Direklerarası'nda faaliyet gösteren tiyatrolar, bir dönemin en yaygın eğlence şekillerinden tuluat tiyatroları ve bunların icracıları komik-i şehirlere, özgün veya adapte oyunları Anadolu'nun en uzak köşelerine kadar ulaşmasını sağlayan gezici kumpanyalar az sayıda roman, öykü, şiir ve tiyatro oyununda ele alınırlar. Çoğu zaman sanat aşkının, tiyatro hevesinin, sanatsal hazzın ve bütün bunların seyirciyle paylaşılması için yapılan fedakârlıkların estetik bir yüceltimle ele alındığı bu eserler, sahne sanatlarının az bilinen dünyası hakkında değerli bilgiler verirler. Kulislere, sahne arkasında yaşananları, sanatçıların çileli hayatları ve özellikle turneye çıkan kumpanyaların yaşadığı zorlukları sanatın gücü ve tiyatro sevgisiyle iç içe geçirerek ele alırlar.

Anahtar Kelimeler: Sahne sanatları, kurmaca, tiyatro, tuluat, ortaoyunu, sirk.

Abstract

Stage arts, which can be defined as performances presented to an audience at a given time and in a certain place, includes many activities from traditional entertainment forms to modern theater which developed under the influence of the West. Although the theater, which was considered to be the most beneficial entertainment before the era of technology, continues to reach wide audiences today, the most powerful effects of the theater have been seen in the transition period between the late Ottoman-early Republic period when cinema was just getting widespread. Theaters, which were predominantly in Pera and Direklerarası, the improvisation theaters which are the most popular forms of entertainment of the time, and their performers, the Fools, and traveling companies that provide original or adapted plays to the farthest corners of Anatolia are told in novels, short stories, theater plays and poems, which are scarce in number. Most of the time, these works, in which the love of art, theater enthusiasm, artistic pleasure and sacrifices made to share all this with the audience, are handled with an aesthetic uplift, give valuable information about the less known world of stage arts. They tell the stories of the backstage, experiences of the artists behind the scenes, the ordeal of the artists, and especially the difficulties of the touring companies, intertwined with the power of the art and the love of theater.

Keywords: Stage arts, fiction, theater, improvisation theater, theatre-in-the-round, circus.

Şener Şükrü YİĞİTLER

Sorumlu Yazar/Corresponding

Author:

Arş. Gör. Dr., Bitlis Eren
Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Bitlis, Türkiye

ORCID: 0000-0002-7283-3621

E-mail: sseyigitler@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 11.11.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 15.01.2020

Kaynak Gösterim / Citation:

Yiğitler, Şener Şükrü (2020). "Yeni
Türk Edebiyatında Bir Kurmaca
Ögesi Olarak Tiyatro ve Diğer Sahne
Sanatları". *Yeni Türk Edebiyatı
Araştırmaları*, 12/23, 67-94.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.420>

Extended Summary

The course of the theater, which we have described to this point, is specific to non-artistic theaters, especially the improvisation theaters, where the traditional Turkish performing arts in Old Istanbul are exhibited and the Western influence is relatively broken. As can be seen in our study, the theaters and theatrical actors considered in the fictional works belong to this world. In particular, the characters in novels, stories and plays are good audiences of Western influenced theater. The fictional heroes Darülbedayi (Home of Fine Arts), who appeared to be the regulars of the scenes in Pera and often caught up with the first theater enthusiasm, followed the Armenian companies such as Mınakyan, Binemeciyan, Şahinyan, masters such as Ahmet Fehim Efendi, Muhsin Ertugrul and Burhanettin Tepsi. However, the theater they try to put forward is mostly the plays that they think the locals and the people can adopt. In this respect, it can be seen from the examples in our study that the authors of the performing arts (with the exception of recent writers) are closer to the traditional Turkish theater than to the Western-influenced Turkish theater; theater-in-the-round, improvisation, can be said to process species such as shadow plays. Accordingly, the center of gravity of the study is inevitably traditional Turkish theater.

After complaining about the shortage of fictional works describing the world of theater in the foreword Özgül asks in Nahid Sırrı Örik's *Yıldız Olmak Kolay mı?* "Isn't it interesting that musicians, painters, sculptors, stage artists and writers cannot carry their tragedies into their own art?" (2009: 7). In this sense, Turkish literature partially rejects this question with its works as there is a list of writer characters from *Müşâhedât*'s (1891) writer / narrator person to *Kar*'s (Snow, 2002) poet character 'K.' in the Turkish literature, a wide range of writers / poets character (Parla: 2011). However, this abundance is difficult to find in non-literary arts. Above, a small number of literary writers such as Güntekin, whose love and appreciation for theater art and theatrical actors, have written behind the scenes of the performing arts, have experienced problems of creating, creating and interpreting the artists. The works covered in this study are as follows: Samipaşazâde Sezai-"Pandomima" (1892), Nahid Sırrı Örik- "Komedy-Trajedy" (1932), Halide Edip Adivar-*Sinekli Bakkal* (1936), Osman Cemal Kaygılı-*Ayyır Fatma* (1938), Sait Faik Abasıyanık-"Kumpanya" and other short stories (1951), Edip Cansever-"Şehre Gelen Palyaço"(1948), Turgut Uyar-"Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir" ve diğer şiirler (1959), Reşat Nuri Güntekin-*Son Sığınak* (1961), Tarık Buğra-*İbiş'in Rüyası* (1970),

Haldun Taner-*Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* (1971), Pınar Kür-*Küçük Oyuncu* (1977) and Oğuz Atay-*Oyunlarla Yaşayanlar* (1985). In this study, which is evaluated by performing the works of performing arts by story, novel, theater and finally by poetry and by qualitative analysis method, the works that do not contribute to the research subject are mentioned briefly.

Although the number of Turkish literature is not much, theatrical scenes, improvisation stages, shadow plays, public storyteller and theater-in-the-round cafes, circuses and similar performances on the world of the stage where we examine the works of the main prominent point in this article, writers, especially theater, performing arts, but the devotion and can be done with passion. Artist characters portrayed in the works take their steps to the stage with great waivers and sacrifices and struggle against all kinds of difficulties and misery.

In the works examined, it is seen that the characters whose stories are told are sad clowns, actors or acrobats who fit the portrait of 'lonely and unclear artist'. These artists, who are described as distinctive types away from society, are incompatible with their outer appearance and inner world. In line with these sad and extra-social characters, it is remarkable that the works often end with a sad and bitter end, as in the case of "Komedy-Trajedya ", *Aygır Fatma*, *Son Sığınak*, *İbiş'in Rüyası*, "Kumpanya" and with high ideals and great enthusiasm. This almost unchanged structure stems from the comedy-drama conflict that writers find at the core of the performing arts. However, the carnivalesque and Dionysian aesthetics that appear in most of the works describing theaters, traveling companies, create enthusiastic, complex, pluralist / polyphonic, abundant character and abundant dialogue structures that show that the material being processed also affects the form of the work.

Finally, when we look at the authors of the works in question, it can be claimed that the writers who can be considered as 'classical', 'canonical' or 'high literature' in Turkish literature show a special interest in performing arts. Nahid Sırrı Örik, Halide Edip Adıvar, Sait Faik Abasıyanık, as well as names such as Reşat Nuri Güntekin, Haldun Taner and Oğuz Atay are the leading writers of the theater. Apart from this, it is seen that the writers who produced works in the recent period are operating on modern theater, while the older writers focus on traditional Turkish performing arts, especially the improvisation theater. In spite of their shortcomings and impossibilities, it is noteworthy that Turkish writers love traditional Turkish performing arts as entertainment forms that are about to disappear and respect their performers.

Giriş

Geleneksel sahne sanatları ve Ramazan eğlenceleri içinde değerlendirilen ortaoyunu, Karagöz, Kavuklu Pişekâr, meddahlık, kanto, cambazlık, hokkabazlık, akrobasi, gölge oyunu, sirk ve kukla oyunlarından tuluat gibi ara formlara ve tiyatro, opera ve bale gibi daha modern biçimlere geniş bir yelpazeye sahip bu sanatsal etkinlikler, tarihleri, yapısal ve kültürel özellikleri ve bu türlerde verilen eserler bağlamında önemli edebi incelemelere konu olmuştur. Sanat tarihi ve özellikle Türk tiyatrosu araştırmalarının önemli ismi And, oyun ve eğlenceyi insanın varoluşsal ihtiyaçlarına bağlar (2012: 27-36). "Oyun"un toplumsal işlevinden yola çıkarak Huizinga'nın "homo ludens" (oyuncu insan) (2006: 16-49) kavramına başvuran And, geleneksel Türk tiyatrosu içinde ele aldığı "köylü tiyatrosu geleneği"ni Orta Asya geleneklerine dayandırırken nispeten yakın dönemde ait olduğu düşünülen ortaoyununun kökenlerinin de sanılandan çok daha eskilere dayanabileceğini kaydeder (2014: 49). Batı etkisindeki Türk tiyatrosunun 1839-1908 aralığı ise And tarafından "Tanzimat ve İstibdat tiyatrosu" olarak adlandırılır (2014: 68-114). Bu döneme damgasını vuran Güllü Agop, diğer tiyatroların Türkçe metne dayalı oyun sahnelemesini yasaklayan inhisarla Türk sahne sanatlarının kendine özgü bir yola sapmasına neden olur. Tekel uygulamasına tepkiyle doğan müzikallerin yanı sıra, Moliere gibi ünlü yazarların oyunlarından esinlenen tuluat tiyatrolarının ilk örneği olarak 1875'te Hamdi Efendi yönetiminde Hayalhane-i Osmanî'nin kurulduğu görülür (And, 2014: 88; Sevensil, 2015: 400-411). Aynı yıllarda, önemli bir devlet adamı olan Ahmet Vefik Paşa da Bursa'da kurduğu tiyatrodaki kendi yaptığı Moliere çevirilerini sahneye koyar. 1904'te, oğlunun tiyatroyla uğraşmasını istemeyen Rıdvan Paşa'nın, onu çeşitli yollardan vazgeçiremeyince, İstanbul'da Türkçe tiyatro oynanmasını yasakladığını kaydeden And, yalnız yabancı topluluklara, Karagöz ustalarına ve meddahlara izin verildiğini anlatır. Bu, tiyatro topluluklarının çaresizlikten Anadolu'ya dağılmalarını tetikleyen gelişmedir. Rıdvan Paşa'nın 26 Mart 1906'da öldürülüşünün ardından İstanbul'da Türkçe tiyatrolar tekrar oynanmaya başlar (2014: 91).

"Eğlencelerin en faidelisi"

İmparatorluğun çöküş evresinde kendilerine ataerkil sorumluluklar yükleyen Tanzimat aydın ve yazarları için (Parla, 2009) tiyatro halkın eğitimi ve terbiyesi için önemli bir araçtır. Tipik bir Tanzimat aydını olan Nâmık Kemal'in 'en faydalı

eğlence' tarifine koşturarak Ahmet Mithat Efendi de *Menfâ*'da tiyatroyu bir sanatsal değerinden çok pragmatik yanıyla ele alır (1293: 67-68). Türk edebiyatında her alanda yenileşmenin önünü açan bu ilk iki kuşağının ardından ortaya çıkan değişimi bizzat deneyimleyerek ve eski ile yeni arasındaki kesintileri/devamlılıkları ciddi gözlemlere dayandırarak ortaya koyan Ahmet Rasim başta ortaoyunu olmak üzere İstanbul eğlenceleri hakkında kapsamlı bilgiler verir. *Şehir Mektupları*'nın 37'ncisi olan "Çalgı'da Bir Gece" başlıklı yazısında tarihinin en görkemli günlerini yaşayan Şehzadebaşı-Direklerarası'nı karışık, gürültülü, keşmekeş içinde bir eğlence merkezi olarak tasvir eder (Ahmet Rasim, 2012: 83-86). Gazete yazılarının toplandığı *Muharrir Bu Ya* adlı eserinde tiyatrolar, ortaoyunu, Karagöz, tuluat hakkında geniş bilgisini sergileyen yazar, ortaoyunundan tuluata geçişi büyük bir değişim olarak gördüğünü kaydettikten sonra ortaoyunlarında işlenen konuların geliştirilmeye mecbur olduğunu "Bizde de bir Moliere çıkıp da bu konuları yükseltmeyi başarsaydı, bir Comedie-Française (Komedi Fransez) gibi bir Komedi Türk meydana gelirdi." (1969: 44) cümlesiyle dile getirir.

"Yıkılın perdeyi, eyledin viran": Direklerarası

Osmanlı'nın başkentindeki eğlence hayatının tarihi gelişimi hakkında önemli bilgiler veren Aksel'in belirttiğine göre Direklerarası'nın en parlak devri 1908'den önceye rastlar. Her ne kadar o zamanlar istibdattan söz edilse de Abdürrezzak ile başlayan tuluat oyunları Türk sahne sanatına büyük yenilikler getirir. 1908 İnkılâbında âdeta sihirli bir değnek değmişçesine bir değişim yaşanır. Sürgünden dönen sanatçılar İstanbul'a akın ederken amatör sanatçıların da sayıları günden güne artar. O günlerde İstanbul'da bir dram furyası yaşandığını anlatan Aksel, Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* piyesinde Abdullah Çavuş rolündeki Abdürrezzak Efendi'nin ününe ün kattığı günlere veda ettiğini anlatır (1977: 70). Ancak II. Meşrutiyet'ten biraz sonra Direklerarası'nın da yıldızı sönmeye yüz tutar. 1910'da Direklerarası'nın tarihî direkleri elektrikli tramvayın yol çalışmaları nedeniyle yıkılır. İstanbul'un Türk sanatını tutan bu direkleri artık yoktur ancak Direklerarası'nın da sadece adı kalır. 1919'da Direklerarası bir sarsıntı daha geçirir. Bolşevik Rusya'dan kaçan ve İstanbul'da 'Haraşo' olarak anılan Ruslar, İstanbul'a Slav usulü gece hayatını getirirler ve böylece Türk usulü eğlencenin son temsilcileri de sahneden çekilirler. O yıllarda İstanbul'un tek meddahı olan Sururî Direklerarası'ndan Divanyolu'ndaki Diyaribekir Kırathanesi'ne taşınır.

Karagözcüler mahalle kahvelerinde perdelerini kurmaya başlarlar. Komik-i şehirler bir avuç kalmış ekipleriyle beraber Kadıköy'ün eski alışılmış semtlerine geçerler. Aksel'e göre büyük ustalardan yalnız komik-i şehir Naşit direnir. Ancak onda da eski neşe ve canlılık yoktur (1977: 72). *Turnede Bir Artist Öldürüldü, Yıldız Olmak Kolay mı?, San'atkârlar* gibi eserleriyle Türk edebiyatında güzel sanatlar ve sahne sanatlarına dair en çok eser vermiş isimlerden biri olan Nahid Sırrı Örik de *Tanin*'de yayımlanan 5 Ağustos 1947 tarihli "Bir Ramazan Seyranı" başlıklı yazısında Direklerarası'nın eski ihtişamından uzak günlerini anlatır (2011: 123-124).

“Sevimli göçebeler”: Tuluat Tiyatroları

Türk Edebiyatında tiyatronun halk eğitiminde önemine ve yerine inanan ve yazdığı tiyatro eserlerinin yanı sıra tiyatro sanatı üzerine düşünen edebiyatçılardan biri de Reşat Nuri'dir (Yavuz, 1975). İstanbul'da yoğunlaşan resmi ve sanatsal tiyatrolara dair gözlemleri dışında, Anadolu'daki müfettişlik görevi sırasında yaptığı yolculuklarda sıkça rastladığı tuluat tiyatrolarına dayandırdığı tiyatroya dair görüşlerinde Reşat Nuri'nin yukarıda örnek verdiğimiz edebiyatçılarla hemfikir olduğu görülür. Tuluat tiyatrolarında ve gezici kumpanyalarda oynanan piyeslerin hor görülmemesi gerektiğini savunan Güntekin, birçok kişinin bu oyunları tuluat aktörlerinin kendilerinin uydurduklarını zannettiğini oysa bu oyunların Shakespeare, Moliere ve Chateaubriand gibi isimlere ait klasiklerin uyarlamaları olduğunu kaydettikten sonra şöyle sorar: "Yapısında gizli bir teknik, insan ruhunu bilinmez bir tarafından kavrayan esrarlı bir tesiri olmayan bir eserin otuz kırk sene çocuğu, genci, ihtiyariyle, âlim ve cahiliyle bütün bir cemiyete kendini dinletmesi, zorla kabul ettirmesi akla sığacak bir şey midir?" Bu soruya ikinci bir soru ekleyerek de tuluat tiyatrolarına dair duruşunu ortaya koyar: "Amma 'tuluâtçı' dediğimiz bu insanların elinde bu şaheserlerin çarpık bir iskeletinden, sanatsız bir karikatüründen başka ne kalmış? diyeceksiniz. Bu noktada ben de sizinle beraberim." (2008: 137) Aynı kitapta yer alan "Tuluat Tiyatroları III" başlıklı yazısında, tuluat sanatçılarının zor şartlar altında ortaya koydukları sanatı her şeye rağmen değerli bulduğunu ifade eden Güntekin, "Bu tiyatrolara biraz emek ve ehemmiyet verilmiş olsaydı, halka ne güzel şeyler telkin etmek mümkün olurdu." (2008: 144) diyerek tiyatronun halk eğitimindeki rolüne inancını ortaya koyar.

İstanbul'dan Anadolu'ya ulaşan tek sesin tuluat tiyatroları olduğunu ifade eden Güntekin, halk eğitimi/terbiyesi konusunu asıl amaç olarak görmekle birlikte tiyatronun eğlendirici yönünü de değerli bulduğunu ifade eder. Genç erkeklerin aktrislerin peşine takılmaları, genç kızların şöhret hayalleriyle evden kaçmaları gibi bazı olumsuzluklara yol açmakla birlikte, özellikle Anadolu'daki monoton yaşayışa, "durgun ve renksiz kasabalar"a gezici tiyatrolar sayesinde bir parça "neşe ve hareket" geldiğini anlatır (Güntekin, 2008: 137). "Bu yorgunluktan, açlıktan yılmayan, mihneti kendilerine zevk eden uyanık ve sevimli göçebeler yıllarca Anadolu'ya neşe, hareket ve yaşamak zevki taşımışlardır" (Güntekin, 2008: 134) sözleriyle Anadolu'da yer yer tepkiyle karşılanan bu gezici gruplara sevgi ve hoşgörüyle yaklaştığını gösterir. Tuluat oyunlar için, "Bu oyunlarda her şey bizdendi. Bize benzeyenler karşısında halk coşkunluklar gösteriyordu. Kel Hasan'ı bağrına basıyordu. Çünkü Kel Hasan her şeyden önce halka gülmesini öğretiyordu. Bu başarı yeter de artar bile..." (1977: 59) diyen Aksel, sahneye çıkmadığı dönemde İsmail Dümbüllü'yle ayaküstü bir konuşmasında emektar komik-i şehir'in bu konuyla ilgili olarak şu sözlerini kaydeder: "Her mesleğin bir emekliliği, bir sigortası, şusu busu vardır, bizim ise bir şeyimiz yok. Yıllardır bu küskün, gülmeyen halkı güldürdüm, daha doğrusu gülmeyi öğrettim, kendim bir gün bile gülmedim, yaşlandıkça da komiklikten palyaçoluğa terfi ettim." (1977: 64)

Cumhuriyet'in kültür politikaları

Ulusal Türk kültürünün gelişimini engellediğine inanılan Osmanlı kültürünün tasfiyesi her alanda devreye sokulur: "Osmanlı lisanındaki Arapça ve Farsçaya özgü kaideler, aruz vezni, alafrağa manzumeler, Osmanlı müziği, barok ve rokokko mimarlık gibi." (Öndin, 2003: 60-61). Meşrutiyet tiyatrosunda (1908-1923) hâlihazırda güç kaybına uğramış tuluat, Cumhuriyet döneminde geleneği tasfiye etmeyi amaçlayan ve yerine Batılı ölçütleri koyan kültür politikalarından payını alır ve uzun bir can çekişme evresine girer. Tuluat tiyatrosunun tümüyle ortadan kalkışının istenenden uzun sürmesinde halkın alaturka müzik gibi tuluata olan ilgisine bağlanabilir. Ancak amatör toplulukların kendi imkânlarıyla yürüttükleri geleneksel kurumlar, eğitilmiş ve donanımlı kadroları, güçlü repertuarları, kurumsalmış yapısı ve en önemlisi resmî ideolojinin kültürel ve mali desteğiyle Şehir Tiyatrosu (eski adıyla Darülbeyaz) karşısında fazla dayanamaz. Bu dönemde, Batılı tercüme oyunların yanı sıra Cumhuriyet ilke ve değerlerinin

Halkevleri'ne ait sahnelerde halka benimsetmeye çalışan oyunlar oynanır. Özellikle Cumhuriyet'in birinci on yılı kutlamaları nedeniyle kaleme alınıp oynanmış, Kemalist tezlerin savunulduğu oyunlar arasında Faruk Nafiz-Akın, Özyurt (1932) ile *Kahraman* (1933), Yaşar Nabi Nayır-Mete ile *İnkılap Çocukları* (1933), Behçet Kemal Çağlar-Çoban (1934) ile *Atilla* (1935), Aka Gündüz-Köy Muallimi (1932), Mavi Yıldırım (1932), İkizler (1932), *Beyaz Kahraman* (1933), *Yarım Osman* (1933), Ahmet Nuri-Şeriye *Mahkemesinde* (1932), Reşat Nuri-İstiklâl (1932), Nahid Sırrı-Sönmezen *Ateş* (1933), Kâzım Nami-Uyanış (1932), Halit Fahri-On Yılın *Destanı* (1933) oyunları sayılabilir (Başbuğ, 2013).

Yöntem

Tiyatronun bu noktaya kadar anlatılan seyri, dikkat edilecek olursa, İstanbul-Suriçi'ndeki geleneksel Türk sahne sanatlarının sergilendiği, Batı etkisinin nispeten kırıldığı, sanatsal olmayan tiyatrolara, özellikle tuluat tiyatrolarına da iridir. İncelemede ortaya konmaya çalışılacağı üzere, kurmaca eserlerde ele alınan tiyatrolar ve tiyatrocuların büyük kısmı bu dünyaya ait olanlardır. Özellikle roman, öykü ve tiyatro oyunlarındaki karakterler Batı etkisindeki tiyatronun iyi birer seyircisidirler. Beyoğlu'ndaki sahnelerin müdavimi oldukları anlaşılan ve çoğu zaman ilk tiyatro hevesine burada kapılan kurmaca kahramanlar Darülbedayi'yi, Mınakyan, Binemeciyan, Şahinyan gibi Ermeni kumpanyaları, Ahmet Fehim Efendi, Muhsin Ertuğrul, Burhanettin Tepsi gibi ustaları bizzat sahnede izlemişlerdir. Ancak ortaya koymaya çalıştıkları tiyatro çoğu zaman yerli ve halkın benimseyebileceğini düşündükleri oyunlardır. Bu açıdan, sahne sanatlarını eserlerine konu eden yazarların (yakın dönem yazarlar hariç tutulmak kaydıyla), Batı etkisindeki Türk tiyatrosundan çok, geleneksel Türk tiyatrosuna yakınlık duydukları; ortaoyunu, tuluat, Karagöz gibi türleri işledikleri söylenebilir. Buna bağlı olarak, incelemenin ağırlık merkezini kaçınılmaz biçimde geleneksel Türk tiyatrosu oluşturur.

Özgül, Nahid Sırrı Örik'in bir ses sanatçısının yıldızının yükselişini ve inişini anlattığı *Yıldız Olmak Kolay mı?* romanına yazdığı önsözde tiyatro dünyasını anlatan kurmaca eserlerin azlığından yakındıktan sonra şu soruyu sorar: "Müzisyenlerin, ressamların, heykeltıraşların, sahne sanatçılarının ve edebiyatçıların kendi tragediyalarını kendi sanatlarına taşıyamayışları ilginç değil mi?" (2009: 7). Türk edebiyatı, bizce, verdiği eserlerle bu soruyu kısmen reddeder. *Müşâhedât*'in (1891) yazar/anlatıcı kişisinden *Kar*'ın (2002) şair başkarakteri K. 'sına kadar Türk

edebiyatında geniş bir yazar/şair karakter kadrosuna rastlanır (Parla: 2011). Ancak bu bolluğu edebiyat dışı sanat dallarında bulmak zordur. Yukarıda, tiyatro sanatına ve tiyatroculara duyduğu sevgi ve takdiri dile getirdiğimiz Güntekin gibi az sayıda edebiyatçı, sahne sanatlarının perde arkasını, sanatçıların yaratma, oluşturma ve yorumlama çilesini problem edinmiş eserler kaleme almışlardır. Bu incelemede ele alınan eserler, yayım yılı sırasıyla, şöyledir: Samipaşazâde Sezai-"Pandomima" (1892), Nahid Sırrı Örik-"Komedy-Trajedy" (1932), Halide Edip Adivar-"Sinekli Bakkal" (1936), Osman Cemal Kaygılı-"Aygır Fatma" (1938), Sait Faik Abasıyanık-"Kumpanya" ve diğer öyküler (1951), Edip Cansever-"Şehre Gelen Palyaço" (1948), Turgut Uyar-"Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir" ve diğer şiirler (1959), Reşat Nuri Güntekin-"Son Sığınak" (1961), Tarık Buğra-"İbiş'in Rüyası" (1970), Haldun Taner-"Sersem Kocanın Kurnaz Karısı" (1971), Pınar Kür-"Küçük Oyuncu" (1977) ve Oğuz Atay-"Oyunlarla Yaşayanlar" (1985). Sahne sanatlarına dair eserleri öykü, roman, tiyatro ve son olarak şiir biçiminde türlerine göre ayırarak ve nitel bir analiz yöntemiyle değerlendirdiğimiz bu incelemede söz konusu içeriğe yer verdiği halde araştırma konusuna katkı sağlamayan eserlere kısaca değinilmiştir.

Öykü

"Pandomima"

Samipaşazâde Sezai'nin *Küçük Şeyler*'i (1892) özellikle öykülerin içeriği bakımından Türk edebiyatında Batılı anlamda ilk öykü kitabıdır. "Pandomima" da kitaptaki bu tür öykülerin iyi bir örneğidir. Paskal adındaki pantomim sanatçısının fiziksel kusurları ve özgüven eksikliği nedeniyle sevdiği kadına açılmaması ve kadının bir süre sonra evlenmesi üzerine intiharını anlatan öykü, aslında bir 'hüzünlü palyaço' anlatısıdır. Sahne sanatlarında "pagliaccio", "pedrolino" ve "pierrot" isimleriyle bilinen bu tipten kökenleri Avrupa'da 16'ncı yy'a kadar uzanır (Rudlin, 2000: 159-160). İncelemede diğer örnekleri görüleceği üzere, ciddiye alınmayan, anlaşılmayan ve dışarıdan tasasız görüldüğü halde iç dünyasında fırtınalar yaşayan 'münzevi sanatçı' tipinin Türk edebiyatında en erken örneklerinden biri olan Paskal, Samipaşazâde Sezai'nin herkesi güldürdüğü halde kendi gülemeyen 'komik'in trajedisini başarıyla canlandırdığı bir oyuncudur.

III. Murad'ın 1582'de düzenlediği büyük bir sünnet düğününde sergilenen sessiz oyunlar olarak ilk kayıtlarına rastlanan pandomima (Sevengil, 2015: 88),

halk eğlencelerinin önemli bir parçasıdır. Sonraki yüzyıllarda, eğlence mekânının açık meydanlardan sahnelere taşınmasının da bir sonucu olarak seyircinin ilgisini çekmek için gösterilerin çeşitliliğini artıran tiyatroların, bugünkü modern icrasına uzak olsa da oyuncunun sözsüz biçimde birtakım gülünç olayı abartılı jest ve mimiklerle canlandıran oyunculara sahnelerinde yer verdikleri düşünülebilir. Ahmet Rasim, "Corci," "Andon" adlı pantomima paskallarının sivri külahlı, kalın pudralı olduğunu anlatır (1969: 51).

Samipaşazâde Sezai'nin böyle bir oyuncunun trajik öyküsünü anlattığı "Pantomima", gerçekçi ayrıntılarıyla bu oyunların icra edildikleri sahneleri, oyuncunun performansı hakkında yeterince fikir verir. Örneğin, ilk dikkate değer ayrıntı Paskal'ın gösterisiyle ilgili ilandır. Etrafına çakılan desteklerle ayakta durması sağlanan ahşap bir binanın kapısı üzerine asılmış büyük bir kâğıt üzerinde siyah yazıyla şunlar yazılıdır:

"MEŞHÛR PASKAL'IN PANDOMİMASI

Burada her Cuma ve Pazar günleri meşhûr Paskal envâi türlü hünerler ve gülünçlü icrâ-yı lû'biyyât eder. Rağbetlû müşterilerinin teşvikâtlarını kazanan Paskal her hafta yeni yeni oyunlar sahne-i temâşâyâ vaz' edecektir." (Sezai, 2016: 79)

Paskal'ın gösterisi için giydiği kıyafetler ve yaptığı makyaja dair anlatılanlar pantomim sanatının ses dâhil bütün ayrıntıları en aza indiren minimalist estetiğine, yaklaşık yüz elli yıl önce İstanbul'daki köhne bir tiyatro gösterisinde dâhi olsa, riayet edildiğini göstermesi bakımından önemlidir:

"Tiyatrosunun kapısından girip boğçasını açarak hiç değişmeyen oyununa mahsus şalvar biçimindeki beyaz pantolonunu, yakası oymalı beyaz saltasını, başına sivri beyaz külâhını giydikten ve tekmiil yüzünü onlara, kurbağa bakışlı siyâh gözlerinin alt kapaklarını kırmızıya boyadıktan bir sonra idi iki boş zihinlerle gâilesiz gönüllerden çıkıp yükselen kahkaha sadâları ve alkış avazeleri arasında 'icrâ-yı lû'biyyât' ediyordu." (Sezai, 2016: 79)

Paskal gösteride laterna sesiyle dans eden yaşı bir hayli geçkin, yüzünün kırışıkları düzgünlerle kapatılmış, giyimekten solmuş atlaslar içinde dans eden bir kadının âşığı rolündedir. Aşkını ilan etmek için dilini çıkarması, kadının teveccühüne minnetini göstermek için sadık bir köpek gibi takla atması seyircinin en sevdiği numaralardır. Bu noktada, seyircinin bakışını başarılı bir hareketle

Paskal'ın sevdiği kişiye çeviren Samipaşazâde Sezai, Eftelya adındaki bu genç kadının hemen her hafta annesiyle beraber gösterileri izlemeye geldiğini anlatır. Eftelya annesine, "Paskal'ı bundan evvel ölen köpeğine benzettiğini ve bâzen de hâl ü tavrı, bir kere görüp de pek hoşuna giden bir maymunu andırdığını" (Sezai, 2016: 80) söyler. Paskal, bazı durumlarda bir yolunu bularak Eftelya'nın bulunduğu locanın altına kendini atar, Eftelya'nın alaycı takdirlerini sunmak için attığı güllerin değmesiyle elini yaralanmış gibi göğsüne bastırarak inler. Gösterinin sonunda sahneden kahkaha sesleri gelmeye devam ederken o, kuliste içini çekerek ağlar: "Gözünden dökülen yaşlar yüzündeki unları, kırmızı boya bozarak kıvılcım taneleri gibi o harâb duvarların yıkılmış taşlarına damlıyordu" (Sezai, 2016: 82). Bu, ilkel bir 'hüzünlü palyaço' imgesidir ancak bu haliyle de son derece modern ve gerçekçidir. Öykünün sonunda, Eftelya'nın evlendiğini öğrenerek kendini evinin tavanına asarak öldüren Paskal'ı dili dışarıda görenler, oyuncunun kendilerine "asılmış adam taklidi" yaptığını sanarak gülerler. Sanatçının yalnızlığını dengeli bir ironi ve hüzünle veren Samipaşazâde Sezai, sanatın özündeki trajikomiği şu cümleyle özetler: "Hayatında herkesi güldürdüğü hâlde memâtında kimseyi ağlatmayan zavallı Paskal'ın bu seferki hâli taklit değil, ölüm gibi hakikat idi." (Sezai, 2016: 83).

"Komedy-Trajedy"

İlk defa *Muhit* dergisinin Mart 1932 tarihli 41'inci sayısında yayımlanan öykü, Fuat Raif'in tiyatroya büyük heveslerle ve türlü zorluklara katlanarak başlamasını ancak son rolü hariç, bütün kariyerinde hiç istemediği 'komedy aktörlüğü'nü bir yük gibi omzunda taşımasını anlatır. Birçok örnekte görüleceği gibi, Fuat Raif küçükken götürüldüğü tiyatrodaki "san'at hummasını" hisseder (Örik, 1996: 233). Tiyatronun tadını ilk defa Manakyan tiyatrosunda alan Fuat Raif, daha önce birçok defalar Hasan'la Şevki'nin tiyatrolarına gitmiştir. Genç adam, sebeplerini tümüyle tayin edemese de, henüz o yaşta ortaoyunu ile 'yeni tiyatro' arasındaki sanatsal düzeyi fark edecek kadar zevk sahibidir. Manakyan'dan başka, Fehim Efendi'yi, Aleksyan'la Şahinyan'ı, Binemeciyan çiftini, Hekimyan ve Kınar Hanımları sahnede izler ve hepsinin oyunlarının kendine has özelliklerini görerek öğrenir. Bu yabancı oyuncuların yürüttüğü oyunlardaki abartılı oyunculuğun ve kötü Türkçenin farkında olmakla birlikte bu kusurların, tiyatronun "büyüklüğüne bir delil teşkil edeme(yeceğini)" (Örik, 1996: 235) aklının bir köşesiyle bilir. Aktör

olmak, dramlar oynamak, seyirciye her gece bambaşka hayatların acılarını duyurmak Fuat Raif'e göre asil bir başardır.

Yine, birçok örnekte okurun karşılaştığı örgünün bir benzeri olarak, Fuat Raif'in Babalı kalemlerinden birinde müdür olan babası oyunculuk kararına şiddetle karşı çıkar. Babasının "rezalet" olarak adlandırdığı aktörlük ve tiyatro sevgisi, Fuat Raif'e yüksek duygular yaşatır. Genç adam, her gece seyircilere yüksek duygular yaşatan böyle bir işin "zelil ve çirkin olamayacağı(dan)" (Örik, 1996: 234) bir katharsis duygusuyla emindir.

Türk tiyatro tarihinin önemli olay ve kişilerinin kurmaca içine doğallıkla yerleştirildiğini gördüğümüz öyküde II. Meşrutiyet'in ilanı ile beraber bütün İstanbul'da bir tiyatro furçasının başladığı anlatılır. Özgürlük, eşitlik gibi kavramlar etrafında oluşturulan bu muhalif coşkunun sanatsal bir ifadesi olarak her köşe başında kurulan tiyatrolar And'a göre "tiyatro bakımından hiçbir değeri olmayan oyunları, halkın bu coşkunluğunu sömürerek oynatıyordu(r)" (2014: 115). Bu çılgınlığı uzaktan takip edebilen Hukuk öğrencisi Fuat Raif de babasının ani ölümüyle kendini sahnede bulur. Ancak Fuat Raif'i umduğundan farklı roller bekliyordu. And'ın Darülbedayi'nin kuruluşundaki çalışmalarını anlattığı Fransız tiyatrocusu Andre Antoine, "Siz hiçbir zaman bir trajedy aktörü olamazsınız. Bu şişman vücut, bu etli yüzdeki yumuk gözler, bu büyük vücuttan çıkan ince ses, bunlar ancak bir komedy aktörüne yarayacak aletlerdir." (Örik, 1996: 237) sözleriyle Fuat Raif'i komedi yönlendirir ve genç adam çok geçmeden Millî Tiyatro komedilerinin aranan ismi olur. Öyle ki, bir oyunun tutup tutmayacağı Fuat Raif'e uygun bir rolünün olmasına bağlanır (Örik, 1996: 237). Uzun yıllar boyunca başarıyla oynadığı oburlar, hasisler, sakalar, sersemeler ve diğer bütün komik roller adeta Fuat Raif'in üzerine yapışır. Tiyatro sevgisinin başladığı yıllarda tiksintiyle izlediği komik-i şehirlerden farkının kalmadığına inanan Fuat Raif, yine de bunun rol gereği olduğunu bilir ve bütün bu komik rollerin canlandırılmasında oyuncu için derin bir trajedi bulur. Bazen rolünün tam ortasında kahaahalarla gülen seyircilere dönüp şöyle bağırarak ister:

"Ne gülüyorsunuz? Yaşattığım şu tipte ızdırabın ifadesi yok mu? Meselâ çok sevdiğimiz bu Mürâi, bu Tartüf rolünde gülünçten ziyade feci' yok mu? Bu kadar aldatabilen, bu kadar yalancı olan adam korkunçtur. Yaşamak için bu kadar aldatmak mecburiyetinde bulunan adam bir zavallıdır. Ne gülüyorsunuz?" (Örik, 1996: 238)

Ağır bir hastalıkla sahnelerden uzak kalan Fuat Arif, yönetmenin ölgün görüntüsü nedeniyle kendisine vermeye yanaştığı role sınıksı sarılır. Hayalindeki role kavuşan Fuat Raif, kendisini ziyarete gelen yönetmene oyunun son perdesini oynar. Rol o kadar inandırıcı oynanmıştır ki, yönetmen ölen Romalı komutan gibi Fuat Raif de son repliklerle beraber son nefesini verir. Yönetmen, uzun süre Fuat Raif'in gerçekten öldüğünü anlamaz. "Meşhur komedyacı aktörü Fuat Raif, hayatında ilk defa olarak oynadığı tragedya rolünü, o rolün tıpkı aslı gibi, ölümlerle bitirmiş, son ölüm sözleriyle beraber can vermişti(r)" (Örik, 1996: 242). "Pantomima"daki gibi, 'komik'in trajedisi' insanları ölümlerine bile inandıramamak olur. Ancak sanatsal tatmin her şeyin üzerindedir. Fuat Raif, kendini gerçekleştirmenin, sanatsal aşkınlığa çıkmanın verdiği yüce duygularla huzura kavuşur. Ölümü pahasına icra ettiği sanatıyla Fuat Raif "çok memnun ve mağrur" can verir (Örik, 1996: 242).

"Kumpanya" ve diğer öyküler

Kör Halit, Saffet Ferit, Moruk Salih, Dayı Emin gibi tiyatro müdavimlerinin kumpanyanın adına karar vermeye çalıştıkları bu uzun öykünün ilk bölümü, Türk tiyatrosunun genel bir seyrini verir. Karakterler ikide bir eski günlerin hatıralarına dalarlar. Burada, isimleri geçen kişiler arasında, Burhanettin Tepsi, Naşit, Eyüp Sabri, Ahmet Vefik Paşa, Muhsin Ertuğrul vardır. Naşit'in dekorsuz, malzemesiz olmasına rağmen başarıyla kotardığı kahve keyfi yapan Kürt taklidi (Abasıyanık, 1986: 12-13), Muhsin Ertuğrul'un parlak kariyerine rağmen ekser tiyatrocuların parasızlığı (1986: 21) gibi konularda konuşulur.

Bir avuç tiyatro sevdalısının ismini bile belirleyemedikleri kumpanya henüz kuruluş aşamasında büyük maddi sorunlarla boğuşur. Anadolu'da turneye çıkmak için maddi kaynak bulma çabaları sonuçsuz kalınca tiyatrodaki genç heveslilerden Suat annesinden aldığını söylediği altınlarla gelir. Saffet Ferit ve Kör Halit altının çalıntı olduğunu anlarlar ve iade etmek üzere Zilha adındaki yaşlı kadını bulurlar. Abasıyanık, burada, halkın tiyatroya, oyunculara ve tiyatro sevgisine dair düşüncelerini yaşlı bir kadının ağzından doğallıkla aktarır. Kör Halit tarafından tanıtılan Saffet Ferit'in oyuncu olduğunu öğrenmesi üzerine Zilha Hanım'ın ilk cevabı "estağfurullah" olur. Okur, yaşlı kadının devlet memuru olan ölmüş eşinin de tiyatro heveslisi olduğunu bu vesileyle öğrenir: "Gizli gizli gider, Kel Hasan'la oynarmış. Sonradan haber aldım. Yüreğime inecekti. O zamanlar böyle miydi ya? Biz, tiyatro, sinema bilir miydik? Ayıp sayardık. Şimdi bir artist

modası çıktı. Erkekler hadi neyse ne; ama, kadınlar...” (Abasıyanık, 1986: 48). Altınlar iade edildikten sonra iki oyuncu kalkarlarken Zilha Hanım onlara son bir dost tavsiyesi verir:

“Siz de vazgeçin bu işten. Belki siz bu oyunculuk sayesinde bir gün aç, bir gün tok geçiniyorsunuz. Ama, o oğlan bu işi yapamaz. Sıhhati müsait değildir. Hastalıklı büyüdü. Vakti hali yerinde insanların evlâtları olsun artist biraz da. Fıkaranın çocuğuna artistlik neymiş? Kör olsun! Hep de fakir fikara çocuğu özenir sizin işe.” (Abasıyanık, 1986: 49-50)

Evden çıkışta, kadının haklı olup olmadığını tartışmaya başlarlar. Saffet Ferit’e göre haksızdır; Kör Halit ise aksini düşünür. Argümanlarına bakarak, tiyatro aşkıyla neredeyse hırsızlığı meşru bulacağını söyleyen Kör Halit’e Saffet Ferit, halkın tiyatroyu sevip koruyarak bu tür olaylara yer bırakmaması gerektiğini söyler; yazar ve tiyatrocucu da el ele vererek “her türlü küçüklük, her türlü peşin hüküm, her türlü yalnız kendine çevrili bir ahlâkla alay etmeli, o ahlâkı kepaze etmeli, o nevi düşüncelerle mücadele etmelidir” (Abasıyanık, 1986: 52).

Bu ideal ülkülerle yola çıkan ve bagajında “biraz eğlence, biraz da üzülmeye” (Abasıyanık, 1986: 57) taşıyan İstanbullu Kumpanya (bu, turne adıdır), çalışanları, henüz tek gösteri yapmadan turneden kazandıklarıyla Şehzadebaşı’nda açacakları tiyatro sahnesi için trupun tek kadın üyesinin teklifini oy birliğiyle kabul ederler: “Ağlayan Nar, Gülen Ayva Tiyatrosu” (Abasıyanık, 1986: 60). Bu ismin Anadolu’daki turnede de kullanılmasını önerenlere Kör Halit, tecrübelerinden yola çıkarak itiraz eder. Bu emektar tiyatrocuya göre alışılmış, klasik bir ismin dışındaki herhangi bir tercih tiyatroyu iflâsa kadar götürebilir. Üsküdarlı Suat’ın bu tespite karşı çıkışı, sanatçının halka bakışı ve sanatın halka ulaşması, sunumuyla ilgili önemli bir itiraz sesidir: ““Hep böyle söylersiniz. Anadolu çekmez, Anadolu istemez, Anadolu anlamaz.’ Bu yüzden dünyanın en aşağılık filmlerini biz yaparız. Anadolu şöyledir, Anadolu böyledir. İçimizde Anadolu’yu bilen de yok.” (Abasıyanık, 1986: 61). Suat’ın bu yorumu, finaldeki oyunun niteliğiyle ilgili çok önemli bir gerçeği ortaya koyar. Saffet Ferit’in, kumpanyanın kuruluş günlerinde hazırladığı ‘Kırmızı Şemsiyeli Kontes/Prenses’ oyunu tuluat tiyatrolarının içeriğini dökmesi ve Anadolu seyircisine sunulan oyunların niteliği konusunda fikir vermesi bakımından son derece önemlidir. Abasıyanık oyunu şöyle özetler:

“Kırmızı Şemsiyeli Prensler’ mevzuunun nereden aşırıldığını, değil oynayanlar, yazan bile bilmiyordu. Her piyese benziyordu. Âdeta tercüme piyese gibiydi. Vaka Fransa’da 1830 İhtilâli’nde geçiyordu. Giyotinler, kontlar, kontesler, düellolar girila gidiyordu. Piyeste bir sahte prenses, bir çoban kızı, bir hakikî prenses ve ihtilâlciler vardı. Karma karışıktı.” (1986: 72)

Kör Halit, oyunu kurtarması için Sitâre’ye bir sürpriz hazırlar. Oyunun en dramatik anında eteğine çengelle takılan teneke sahneye tekmelenecek, “(t) uluat tarihine bir zafer daha eklenecekti(r)” (Abasıyanık, 1986: 72). Ancak İstanbullu Kumpanya, bu içler acısı oyunun hemen öncesinde Sitâre’nin zengin bir keresteciyle kaçtığını bildiren mektubun ortaya çıkmasıyla büyük bir darbe yer. Köylerden öküz arabalarıyla gelen müthiş kalabalık, karşılarında genç ve güzel Sitâre yerine geçkin Zabel’i görünce sahneyi bira şişesi, çürük yumurta, domates yağmuruna tutar. Halk Fırkası Başkanı’nın kendilerini kibarca kovmasının ardından, İstanbullu Kumpanya’nın oyuncularını kendilerini bir gece treninin üçüncü mevkiinde bulurlar. Saffet Ferit’in karşısında oturan Kör Halit, kendi kendine konuşur gibi, “Tuluat öldü” (Abasıyanık, 1986: 74) der. Böylece büyük hevesler, fedakârlıklar ve hayallerle başlayan bir girişim, hayal kırıklığıyla biter. Abasıyanık, ikilinin hâlen ara ara kafa kafaya verip “Gülen Ayva, Ağlayan Nar” kumpanyasını nerede, nasıl, kimlerle kuracaklarını tartıştıklarını söyleyerek öyküsünü bitirir.

Abasıyanık, aynı kitapta yer alan “Kriz” adlı öyküsünde tiyatro izleyicisinin doğası gereği iyi olduğunu, çünkü başkasının mutluluğundan hisse çıkardığını söyler (1986: 91). “Gauthar Cambazhanesi”nde ise sahne sanatlarının cins, dil, din, ırk ayrımı yapmayan karnavalesk yapısını, aynı çatı altında ve sanatsal uğraşın harcıyla bir araya getirdiği farklı karakterlerle ortaya koyar. Ayrıca, sirkî çocuklukla özdeşleştirir (Abasıyanık, 1986: 102).

Roman

Sinekli Bakkal

II. Meşrutiyet’in ilanı Türk tiyatrosunda önemli bir dönüm noktasıdır. II. Abdülhamit dönemindeki farklı toplum kesitlerinin bir aşk ilişkisi etrafında anlatıldığı romanda eğlencenin dönemin günlük hayatındaki yeri gerçekçi örneklerle verilir. Sarayda kendi tiyatrosu olduğu bilinen II. Abdülhamit döneminde her toplumsal kesim kendi imkânlarıyla eğlenir. Roman, Sinekli Bakkal sokağındaki

imamın kızı Emine'nin "aksi talih" in bir eseri olarak zenne rollerine çıkan Kız Tefvik'le evlenmesiyle başlar. Tefvik, doğuştan sanatçı bir yetenektir. Henüz da-yısı Mustafa Efendi'nin yanında çıraklık ettiği günlerde kendi kesip biçtiği Kara-göz kuklaları oynatır; hatta oyuncu kadrosuna yeni karakterler ekler: "Başlıca-ları Mustafa Efendi'ye benzeyen bakkal, İmam'a benzeyen, yerden bitme, koca sarıklı bir ihtiyar imam. Bir de Emine'nin eşi küçük mahalle güzeli..." (Adivar, 2000: 13-14). Gerçek hayattan alınmış kişileri karikatürize ettiği bu kuklalarıyla Tefvik ilk tepkileri üzerine çeker. Tefvik on dokuz yaşında kadın rolüne çıkan orta oyuncuların en ünlüleri arasına girer. "...yüzüne lâdenden ben koyup kaşı-na rastık, gözüne sürme çekip kırıtması" (Adivar, 2000: 14) erkeklik gururlarına dokunan mahallenin gençleri Tefvik'e yüz vermezler; ancak en ciddi bile onun oyunlarına kahkahalarla güler. Tefvik'in oyunlarından birine giden Zaptiye Nazırı Selim Paşa'nın bile makamının ağırlığına yaraşmayacak biçimde güldüğü an-la-tılır. Emine'yle evlendiğinde oyunculuğu bırakıp dükkânın başına geçeceğine söz veren Tefvik, doğasına ters bu işi eline yüzüne bulaştırır. Tefvik sorumluluk üstlenmeyen, paraya önem vermeyen, gamsız, çocuk ruhlu bir adamdır. Bakkal dükkânının başında fazla duramaz. Sokaktaki çocuklarla oyunlar oynar. Emi-ne'den gizli, eski oyun arkadaşlarıyla buluşur. Emine için bardağı taşıran son damla, Tefvik'in kendi taklidini cüce arkadaşına yaparak evin alt katında oyunlar oynaması olur. Emine baba evine döner. Emine'nin gidişinin ardından Tefvik dükkânı kapatır ve 'Bakkal Çırağı' adlı bir oyun oynamaya başlar. "Bir bakkal kadınla çırak olan kocası arasında bir macera" (Adivar, 2000: 22) anlatan oyun-daki kadının Emine olduğu dilden dile yayılır. Cüceyle oynanan oyunda, yatak odasındaki hallerine kadar sergilenen Emine'nin tepkisi şu cümlelerle verilir: "Bu doğrudan doğruya bir kadının mahremiyetine tecavüzdü. Hangi Müslüman helâlini böyle teşhir edebilirdi?" (Adivar, 2000: 20). Ünü bütün İstanbul'u tutan 'Bakkal Çırağı'nda canlandırılan kadının herkesçe Emine olduğuna inanılması İmam'ın kızını Tefvik'ten boşamak için dava açmasıyla sonuçlanır. Genç çift ayrılır, ancak olaylar bununla durulmaz. "Din, iman gidiyor, şer'-i şerîfe mugayir şeyler oluyor" (Adivar, 2000: 23) denerek Padişah'a verilen jurnaller sonucunda Tefvik, Gelibolu'ya sürülür. "Bir sene geçmeden şen ve vefasız İstanbul, vaktiyle o kadar sevdiği sanatkârı da, sanatkârın günahını da unutmuş gibi(dir)" (Adivar, 2000: 23).

Geleneksel Türk tiyatrosuyla ilgili hikâyesi bu şekilde özetlenebilecek ro-man, sanatçının yalnızlığını, baskıcı bir ortamda, kapalı bir kültürde kendini

ifade etmede yaşadığı güçlüğü incelikli tespitlerle ortaya koyar. Adivar, her ne kadar Tevfik'in oynadığı oyuna verdiği tepkisinde Emine'ye hak verir görünse de roman, sanatçı-eser ilişkisinin yüzeysel bir yaklaşımla ele alınmasını engelleyen derin bir yapı sunar. Emine-Tevfik çiftinin ilişkisinde evliliği sakatlayan sekter bakış, Rabia-Osman ilişkisinde sanata yaslanan karşılıklı anlayış ve hoşgörüyü telafi edilir. Sonuç olarak, *Sinekli Bakkal* olayların geçtiği II. Abdülhamit döneminde ve hatta ilk defa İngilizce basılıp bir yıl sonra Türkçeye tercüme edildiği 1936 yılı Türkiye'sinde bir sanatçının yaratma, oluşturma ve oynama süreçlerinin sanatçının özel hayatından bağımsız düşünülmediğini gösteren iyi bir örnektir.

Aygır Fatma

Osman Cemal Kaygılı'nın en ünlü romanı *Çingeneler* (1939) kadar bilinmese de ondan bir yıl önce yayımlanan ve konusuyla onun gelişini haber veren *Aygır Fatma*, Hasan adındaki bir gencin aşklarını ve tuluat tiyatrolarının aranan ismi olmaya uzanan kariyerini anlatır. Hasan'ın da diğer karakterler gibi, Şehzadebaşı'nda tiyatroyla ilk tanışması genç adam için bir 'epifani' anı olarak anlatılır: "Bu yaşında kadar Karagöz, hokkabaz, ortaoyunundan başka bir şey görmemiş olan Hasan'ın üzerinde tiyatro öyle bir tesiri yapmıştı ki âdeta o, ilk tiyatrodan çıktıktan sonra kendisinde bir değişiklik sezer gibi olmuştu." (Kaygılı, 1997: 45) Bundan sonra Şehzadebaşı'ndaki tiyatrolara dadanan Hasan, ilk aşklarını buradaki oyuncu kızlar, kantocu kadınlarla unutmaya çalışır. Kaygılı'nın Şehzadebaşı'nın geniş bir panoramasını verdiği bu sayfalarda Kel Hasan, kantocu Minyon Virjin, orta oyuncu Hamdi, komik Ali Rıza, Manakyan, Çobanyan, Binemeciyan, Şahinyan, aktör Hulusi ile Madam Siranuş, Fehim Efendi, tiran oynayan Todori, abdal rolü yapan Refet, meddahlar ve saz âşıkları boy gösterir. Şanolarda sahnelenen oyunlar arasında "Jak Varley, Lâ dam o Kamelya, Piyer dö Şömen" gibi oyunlar zikredilir (Kaygılı, 1997: 51). Hasan, oyunlarda gördüğü jönlere taklitle tam bir Ahmet Cemil karikatürüne dönüşür. O artık "temiz pâk giyinmiş ve ensesinden saçlarını biraz uzatmış pek genç bir edip, bir şair, bir romancı, bir tiyatro artisti, bir tabiat âşığı"dır (Kaygılı, 1997: 59). Hasan, doğuştan tiyatrocudur: "Tiyatro ve aktörlük onun için, onun yanık yüreği, ince duyguları, engin muhayyilesi için tam biçilmiş kaftandı." (Kaygılı, 1997: 188).

Kaygılı, her ne kadar, Hasan için söylediklerinde ciddiye de okurun Hasan'a dair izlenimleri pek olumlu olmaz. O, *Çingeneler*'deki İrfan gibi, gelgeç gönüllü,

aklı havada bir avaredir. Şehzadebaşı'ndaki gönül ilişkilerinin ardından tam ilk aşkı Mediha'ya döndü sanıldığı anda bir kavgaya karışarak cezaevine girer ve II. Meşrutiyet'le ilan edilen afı dışarı çıktığında tiyatroya başlar. Kaygılı, And'ın yukarıda verdiği bilgileri doğrular nitelikte bir İstanbul tablosu çizer:

"Hürriyetin ilânından sonra İstanbul'daki okuyazar gençlerin bir kısmı tiyatroya, tiyatroculağa atılmış; her tarafta çeşit çeşit amatör heyetleri meydana çıkmıştı... Şehrin birçok yerlerinde müsamereler, nutuklar, monologlar, temsiller gırla gidiyordu. Hele Şehzadebaşı'ndaki kiraathaneler, tiyatrolar bütün günler ve bütün geceler amatörlerle dolup dolup boşanıyordu. Hoş, İstanbul'un başka semtleri de Şehzadebaşı'ndan pek aşağı kalmıyordu. Bu arada Hasan'ların semtinde de bir amatör takımı peyda olmuştu." (Abasıyanık, 1997: 187)

Hasan, ayrıca, kendisine uzun yıllar ablalık eden Zehra'yla evlenme kararı alır. Müstakbel çift evlilik hazırlıkları yapar. Ancak Zehra'nın annesi Aygır Fatma da, Hasan'ın ailesi de Hasan'ın aktörlüğü bırakmasını ister; ancak Hasan "tiyatronun memlekette çok parlak bir istikbali olduğunu söyleyerek onları yatıştı(r)" (Kaygılı, 1997: 189). Nikâhtan hemen önce Zehra bir arbede sırasında öldürülünce kendini içkiye verir. Her şeyi geride bırakır. On bir yıllık ikinci bir avarelik döneminin ardından yeniden tiyatroya döner. Seyyar tuluatçılara katılır. Hasan eski parlak günlerine geri dönmüştür: "O, bu tuluat kumpanyasında da tıpkı amatörlik zamanında olduğu gibi ara sıra ufak tefek roller alıyor, en çok şahsî monologları ile tutuluyor, beğeniliyor, alkışlanıyor ve ona göre pay alıyor(dur)" (Kaygılı, 1997: 198). Tuluatın alametifarikası İbiş rollerine çıkmak istemeyen Hasan, patronunun isteği üzerine "sırar (âşık) yahut tiran (zalim)" oynayacağı bir oyun yazar. "(A)şklı, kavgalı, cinayetli bir vakıa" (Kaygılı, 1997: 200) olan "Aygır Fatma" adlı bu oyun, üç beş gün içinde yazılır ve Hasan'ın başından geçen gerçek olayları anlatır. Romanın gerçekliğini zedeleyen tesadüfler zincirinin son halkası olarak oyunun sahnelendiği kazada bulunan Aygır Fatma, adını kendisinden alan oyunun ilk perdesinde sahneye fırlar ve oyunculara saldırarak oyunu sabote eder. Yıllar sonra tekrar bir araya gelen Aygır Fatma ile Hasan İstanbul'a dönerler. Hasan, Aygır Fatma'ya sözünü tutarak oyunculuğu bırakır ve evlenir.

Son Sığınak

Reşat Nuri Güntekin'in *Son Sığınak*'ı tiyatroyu kurmaca alana en dramatik biçimde taşıyan eserdir. Her biri birbirinden tutkun tiyatro heveslisi Yeni Türk

Tiyatrosu'nun ana kadrosunu oluşturacak kişiler bir tren yolculuğu sırasında mahsur kaldıkları istasyonun yanındaki Halkevi'ne sığınır ve buradaki düğün eğlencesi sırasında bir tiyatro kurma fikri doğar. Servet Bey, "misli görülmemiş bir sanat tiyatrosu" kurma fikri ortaya atar (Güntekin, 1995: 32). İstanbul'da tekrar bir araya gelen tiyatrocular, Yeni Türk Tiyatrosu'nun kuruluşu için kolları sıvarlar. Abasıyanık'ın İstanbullu Tiyatro'sunun aksine Yeni Türk Tiyatrosu kuruluşta maddi sıkıntılar çekmez. Tiyatronun sahibi Servet Bey tiyatroyu çok seven, ancak işleyiş hakkında fazla bilgisi olmayan bir mirasyedir. Bu nedenle, tiyatronun yönetmeni ve mali işler müdürü romanın anlatıcısı Süleyman Bey olur. Yeni Türk Tiyatrosu'nun seçme gününde bir konuşma yapan Servet Bey Darülbedayi'ye karşı devrimci bir manifesto ilan eder (1995: 50). Oyuncu seçmelerinde iki kriter esastır: "Yalnız sanat ve ehliyet" (1995: 54) "Sanat yalnız sanat" (1995: 57). Romanda tiyatronun "en büyük edep ve ahlak mektebi" (1995: 53) olduğu Servet Bey'in konuşmasından başlanarak birçok defa tekrarlanır (1995: 65, 111, 114, 160, 190, 193, 226). Bu idealle başlayan seçmelerde bir tuluat cücesi "(B)urası tulûat tiyatrosu değil ki..." (1995: 59) denerek, vesikalı olduğu bilinen başarılı bir aktris ise "Mademki tiyatro, mekteb-i edeptir..." (1995: 61) denerek geri çevrilir. İstanbul'daki tiyatro çevrelerini sarsma iddiası taşıyan kumpanyanın işe Anadolu'da başlamasının nedeni turnenin "bir tecrübe, bir prova" olarak görülmesidir (1995: 75). Oynanacak piyesleri Süleyman Bey şöyle özetler:

"Ne kadar maskara ve gülünç hale sokulsa yalnız vakalarıyla bizi de halkı da sürükleyecek çeşit çeşit adapte piyesler... Güney Fransa'dan bizim Toroslara getirilmiş 'Mersinli Kız' diye bir piyes, başka bir çeşnide yine o çeşit heyecanlarla dolu bir başkası... Hep bizim çehrelerimize sokulmuş piyesler... Ağlatıp güldürecek eserler..." (Güntekin, 1995: 75)

Süleyman Bey, bu tiyatronun hepsi için son sığınak olduğuna inanır. Kumpanyanın en yetenekli ve tecrübeli oyuncusu Hoca'ya göre de, Servet Bey'in müsrifliklerine karşı konmalı, trup elden geldiğince uzatılmalıdır. Yeni Türk Tiyatrosu'nun, "bu memleketin (Komedi Fransez)'i." (1995: 83) olduğunu savunan Servet Bey, "Darülbedayi gibi tercüme piyes oynamamayı kendi(ne) kaide yap(an)" tiyatronun "La Dam O'Kamelya" oynaması konusunda diretir. Servet Bey'e göre bu oyun o kadar çok oynanmıştır ki artık yerli sayılması gerekir (1995: 100). Süleyman Bey'in ifadesiyle "La Dam O'Kamelya Komedi" (1995: 100) devam ettiği sırada kötü haber gelir; Servet Bey'in karısına karşı mahkeme-

yi kaybettiği ve tiyatro hevesinden vazgeçtiği öğrenilir (1995: 124). Bütün mali kaynağını kaybeden kumpanya üyeleri ilk şaşkınlığı üzerlerinden attıktan sonra adeta doğal bir refleksle tuluat yapma kararı alır: "Kumpanya dağılmıştı(r); fakat kabile ayakta duruyordu(r)" (1995: 126).

Güntekin'in dağılmanın ardından gelen yenilgiyi Diyonisosçu bir karnaval havasına (Akçam, 2010: 34-44) dönüştürmeyi, "yeis içinde garip bir neşe" (1995: 126) yaratmayı ustalıklı başardığı romanın bundan sonraki sayfalarında kumpanya geleneksel Türk tiyatrosunun hemen bütün türlerinde performanslar verir. Küçük kamburun aralarına karışmasıyla trupun hüviyeti bir anda değişir. Sanat tiyatrosu, tuluat tiyatrosuna dönüşür. Bu dönüşüm ve romanın ikinci yarısında görülen sıcaklık, Güntekin'in tercihini de ele verir. Süleyman Bey, tiyatronun yeni repertuarını şöyle anlatır: "Hakkı, hokkabazlık; Kambur maskaralık yapıyor. Hoca, tulûat komedisi. Gittiğimiz yere göre bazen 'Yeni Tiyatro'nun zavallı repertuarına bile yükseldiğimiz oluyor." (1995: 171). Trupu ayakta tutmak için her yola başvurulur: "Artık, bunda ne sanat ne izzetinefis, ne de utanacak bir şey görüyoruz. (Pembe Kız)'a benzer bir oyun ile yeni yeni tulûat çıkarıyoruz, eğleniyoruz" (1995: 211). Yolda rastlanan kumpanyalar, her handa, otele konaklayan oyuncular (örneğin, sadece Van'da dört tiyatronun çalıştığı bilgisi verilir) okura Anadolu'nun bir zamanlar gezici tiyatrolar cenneti olduğunu düşündürür. Halkın eğlence ihtiyacı, tuluat tiyatrolarının büyük fedakârlıklarla ülkenin en ücra köşelerine götürdüğü canlılık ve neşe yazarın tiyatroya duyduğu içten sevgi ve halk aydınlanmasına inançla anlatılır. Yollarda diğer tuluatlarla karşılaşılır, Kürtlerle, Çingenelerle oynanır. Yeni Cumhuriyet'e inanç sık sık tazelenir. Ancak kâh gülerek kâh ağlayarak, sefaletle ve büyük özverilerle geçen iki yılın sonunda, kumpanya bir daha birleşmemek üzere dağılır.

İbiş'in Rüyası

Tank Buğra'nın Naşit Özcan (Dede)'nin hayatından ilham alarak yazdığı roman, Türk tiyatrosuyla ilgili verdiği bilgiler ve yoğun içeriğiyle belgesel bir özellik taşır. Türk tiyatro tarihinin en önemli isimlerinden biri olan Naşit Özcan'ın hayatına dayandığı anlatımını fragmanlar halinde sunduğunu gördüğümüz Buğra, kronolojik bir çizgi izlemez. Daha önceki örneklerde olduğu gibi, Nahit de (Buğra, yakın, ancak tümüyle aynı olmayan isim tercihini gerçek hayata tümüyle sadık bir biyografi olmadığını belirtmek için seçmiş olmalıdır.) ilk heves tiyatroya ilk gez gittiğinde içine düşer: "Sanatçı olmak istiyordu. Şeytan, gece rüyasında

aldatmadan üç ay önce daha on iki yaşında iken bir ramazan gecesi girmişti içine. Tiyatroya ilk gidişi idi.” (Buğra, 1970: 5) Tepkiler burada da benzerdir. Babası, sezdiği anda sert bir tepki koyar. “Tiyatro iyi(dir), ama tiyatroculuk hâlâ kötü bir şey(dir)” (Buğra, 1970: 9). Nahit, tiyatro hakkındaki bilgi ve görgüsünü bu sırada artırmaya çalışır ve lise sınavlarını veremediği günün gecesinde evden kaçar: “İbiş’e doğru ilk adım atılmıştı(r)” (Buğra, 1970: 10).

Nahit’in türlü sefaletlere katlanarak kovaladığı talihi yolunu Muhsin Ertuğrul’la (1970: 17-18) kesiktirir. Ancak yoksulluğu talihiyle birleşerek Darülbedayi’ye girişine engel olur. Bu sırada Nahit, tuluat tiyatrolarında Bolulu aşçı rollerine çıkmaya başlar. Murat Bey’in tiyatrosunda çalıştığı günlerde, İbiş’i oynayan baş aktörün oyun saatinde sarhoş gelmesiyle onun yerine çıkmak için ısrar eden Nahit, böylece İbiş’le buluşur ve o akşamki performansı kısa sürede bütün Şehzadebaşı’nda ve Bayezid kahvelerinde konuşulmaya başlar. Kariyerinin henüz en başında Nahit, hangi rolleri oynaması gerektiğini etüt eder: “Bu boy, bu burun, bu çene, bu parmak kaşlar? İçinde isterse Hamlet’ler doğsun, büyüsün Şekspirlerine kavuşsun... Bu yapı komediden başka neye yarardı? Komediler oynamalıydı elbette.” (Buğra, 1970: 46). Fuat Raif’in aksine, Nahit sahnedeki rolünü kendi belirler. Bundan sonrası, nasıl bir komik olmasıyla ilgilidir. Nahit, Kel Hasan’ı, Abdi’yi görmüştür; ancak yaptığı şey, taklit olmamalıdır. Yeni bir imaj, “‘sersem’ olmayan bir İbiş portresi çizmek için” kolları sıvayan Nahit, karakterini bir hamalın bağırtısı, küçük bir çocuğun kâğıt helvasını yiyişi gibi tümüyle yerli, türlü jest ve mimikle donatır. Nahit, İbiş’i sağlam bir temel üstüne kurar; artık o ne yüklense taşır bir heykeldir. Yüksek sanat çevrelerine kendini kabul ettirir. Darülbedayi’den davetler, jübilelerde misafir oyuncu rolleri ardı ardına gelir.

İbiş’in Rüyası’ndaki Şehzadebaşı, yukarıda yer verilen dönemin canlı tanıklıklarını aratmaz; Buğra en az onlar kadar renkli ve canlı bir panayır yeri kurar (1970: 98-99). Ancak, Buğra’nın hususiyeti kadınla ilgili tespitleridir. Toplumun her kesiminden insan, “bomboş kalan bir yanlarını avutmak, biraz eğlenmek, daha çok kadın görüp hülyalanmak için” (1970: 99) buradadırlar. Karısı Veida’nın “kantocular, varyeteciler sözüm ona aktrisler” (1970: 29) dediği kadın oyuncular ise tiyatronun kapısından çıktıkları anda değişirirler. Nuran Tiyatrosu’nun sahibi Nahit bu küçük kapıya bakıp şöyle düşünür: “Bu küçük kapı bir çeşit ebemkuşağı gibiydi: ‘Kızlar’ oradan – içeri veya dışarı – her geçişlerinde, cinsiyet değil ama, mizaç değiştirirlerdi.” (...) “Onlar ‘tiyatrocı kız’ olmanın ‘namussuz’ de-

mek olmadığına inandırmışlardı kendilerini. Hem de hırsla. Namussuz sayılmak namus'u aşırı bir hırsla mühimsemelerine sebep oluyordu." (1970: 100-101) Bu kadınların sonucusu Hatice'yle tutkulu bir aşk yaşayan Nahit, Hatice'nin çıkan dedikodular sonucu intihar etmesi sonucu tiyatrosunu kapatır ve İbiş'e veda eder. Buğra, romanın sonunda Nahit'in kariyerini şu cümlelerle özetler:

"Nahit 'Sürpük Dudu'da eşsizdi. Arşın Mal Alan'ı o oynadı diye kimse oynamayı göze alamaz olmuştu. Daha sonraları, ünü dört bucağa yayıldıktan sonra, arada bir 'misafir sanatçı' olarak gittiği Darülbedâyi'de Harpagon oldu. Kaliban oldu. Hastalık Hastası oldu ve bunları kim en güzel oynarsa ondan bir gömlek üstün oynadı. Ama yalnız İbiş'liği benimsedi. Çünkü canı kadar sevdiği seyircisi onu en çok İbiş yüzünden sevmiş, o da İbiş sayesinde ün yapmış, İbiş yüzünden bir yığın kedicikler edinmişti." (1970: 262)

Kitabın Hisar Yayınları tarafından yapılan 1970 tarihli ilk baskısının kapağını da süsleyen "mini mini kedi yavruları" veya "kedicikler" (Buğra, 1970: 29, 78) Nahit'in oyuncu olmak hayaliyle evlerinden kaçıp sahnelere sığınan tecrübesiz çocuklara verdiği isimdir: "Sokak kedisi –sanat ana- doğurur ha doğurur, ikicik emzirdikten sonra da kış kıyamet demez, eşiklere bırakıp yeni doğumlara giderdi." (Buğra, 1970: 78) "Kedi yavruları"yla beraber "sanat ana" istiaresi pek çok tiyatro oyunu bulunan Buğra'nın tiyatro yapmak için ihtiyaç duyulan sanatsal tutkuyu ifade ettiği incelikli bir benzetmedir.

Küçük Oyuncu

Bu bölüm içinde ele alınacak son eser, Pınar Kür'ün "oyunculuk" metaforu üzerinden kurmaca-hayat ilişkisini sorguladığı *Küçük Oyuncu* romanıdır. Rolüne fazlasıyla giren veya bunu bir kalkan olarak kullanan oyuncuların gerçek hayatta sahnedeki rollerine devam ettiğini gözleyen Semra, kendini sahne arkasının karmaşık ve çıkar çatışmasına dayalı ilişkileri içinde çaresiz hisseder. Tiyatronun gerçek hayattaki karşılığı, değeri, bir sanat sayılıp sayılmayacağı gibi konuların tartışıldığı ve Pınar Kür'ün oyunculuk tecrübelerine dayanan bazı dikkat çekici gözlemler sunan roman, yazarın sözcülüğünü üstlenen Özer'in ağzından oyuncululuğun bir meslek değil, ancak tutku meselesi olduğunu savunurken tiyatro dünyasının yozlaşmış ilişkilerini, "küçük oyunları" nı (Kür, 1977: 210) gözler önüne serer.

Tiyatro

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı

Oyun, 1879 ile 1882 arasında Bursa valiliği yaptığı dönemde Moliere'den bizzat eserler çevirip burada kurduğu sahnede oynatmış tiyatro sevdalısı bir Osmanlı bürokrati olan Ahmet Vefik Paşa'nın Türk tiyatro tarihinin emektar isimleri, Ahmet Fehim Efendi, Küçük İsmail, Fasulyeciyan ve ekibiyle birlikte çalışmasını anlatır. Birtakım tarihi gerçekliklere dayanmasının yanı sıra, oyunun en çarpıcı tarafı oyun içinde oynanan Moliere'in "Georges Dandin"inin üç farklı tarzda icrasdır. Birincisi Frenk usulüne göre oynanır. İkincisi Ahmet Vefik Paşa'nın müdahalesiyle Rumlar arasında geçer. Üçüncüsü ise Küçük İsmail'in yorumuyla tuluata dönüşür (Taner, 2015: 7). And'ın, Taner'in bu yorumlar içinde geleneksel Türk tiyatrosundan yana olduğu yorumuna rağmen Ahmet Vefik Paşa'ya ağızından seyirciye seslenen şu sözlerin Taner'in tiyatro anlayışını özetlediği kanaatindeyiz:

"Frenk hayranları Frenk tiyatrosunu taklitten medet umuyorlardı. Rasgele Avrupa piyeslerini, sözümona, Avrupalı gibi oynatmakla bir yere varılır sanıyorlardı. Biz de adaptasyonu teklif ettik. Avrupa piyeslerini yerlileştirip Türk adabı, Türk deyişiyile kotarmayı denedik. İşte şimdi sen de onun avamın gustosuna getiriyorsun, ne var ki bunların hepsi yetersiz. (...) Doğru yol, garbi ne taklit be de adapte. Doğru yol, galiba, Türk insanından, Türk şartlarından, Türk mevzularından hareket edip hem öz, hem biçim bakımından bir Türk tiyatrosuna varmak." (Taner, 2015: 93-94)

Keşanlı Ali Destanı, *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım* gibi oyunlarında "bize has tiyatro", "bizim tiyatro" "Türk oyun tarzı, Türk oyun yazımı, Türk jesti, mi-miği" (Taner, 2015: 17, 97) düşüncelerini pratiğe döktüğünü gördüğümüz Taner, Türk tiyatrosunun en önemli eserlerinden biri olan *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*'nda henüz kuruluş aşamasındaki Türk tiyatrosunun önündeki meseleleri, işin içindeki icracılarının ağızından, farklı bakış açılarıyla analiz eder. Taner, tiyatrosunun halk aydınlanmasında işlevi, Türk tiyatrosunda yabancı oyuncuların tarihi rolü, bu oyuncuların telaffuz güçlükleri, kadın oyuncu meselesi, oyun tekniği, tuluatın Türk tiyatrosundaki yeri ve önemi, adaptasyon ve çeviri tartışmaları, dönemin tiyatro seyircisinin salon adabı gibi temel konuları oyun içinde eğlenceli bir üslupla ele alır.

Türk edebiyatında tiyatroya en çok emek veren isimler arasında gelen ve "Yoksa teatro nedir ki? İki kalas, bir heves" (2015: 27) ifadesiyle tiyatronun doğasını çarpıcı biçimde özetleyen Taner, yine Fasulyeciyan'a söylediği "Zaten oyuncu dediğin nedir ki? Oynarken varızdır" diye başlayan coşkulu tiradıyla tiyatro sevgisini ortaya koyan manifesto niteliğinde bir metne imza atar (2015: 94).

Oyunlarla Yaşayanlar

Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*'da yazma tutkusuna kadar "oyun"un kendisine verdiği önemi gösterir. Hikmet Benol'un *Tehlikeli Oyunlar*'da içeriğini, meselelerini, tarzını anlattığı, teorisini kurduğu oyunların metne dönüştürülmüş hali olarak değerlendirilebilecek *Oyunlarla Yaşayanlar*, yine, *Tehlikeli Oyunlar*'la kurduğu halkayı tamamlayarak, Batılı ülkelere yetişmek için onların yazdığı gibi oyunlar yazıldığı, ancak romanda olduğu gibi burada da asla sonuca ulaşılmadığı fasit bir daire çizer. Oyunun en önemli anlarından biri olan meyhane sahnesinde 'yarı-aydın' Coşkun'un aşağıdaki monoloğu sözünü ettiğimiz kısır döngüyü acı bir ironiyle ortaya koyar:

"Ey zavallı milletim dinle! (*Durur.*) Şu anda, hepimiz burada seni kurtarmak için toplanmış bulunuyoruz. Çünkü ey milletim, senin hakkında, az gelişmiştir, geri kalmıştır gibi söylentiler dolaşiyor. Ey sevgili milletim! Neden böyle yapıyorsun? Neden az geliyorsun? Niçin bizden geri kalıyorsun? Bizler bu kadar çok gelişirken geri kaldığın için hiç utanmıyor musun?" (Atay, 2016: 51)

Reşat Nuri ve Ahmet Vefik Paşa gibi, halk aydınlanması/terbiyesinde tiyatroya önemli roller biçen yazar/bürokratların aksine Atay, Batılı kurumlarının yerli kültürle uyumsuzluğunu görür ve tiyatro türünde Batı'daki gibi başarılı eserler verilebileceğini inanmadığından olsa gerek, türün parodisini yapmakla yetinir. Bu yaklaşımı nedeniyle Taner'in tiyatrodaki başarıları düzeyinde kalsa da Atay'ın tiyatroya bir sanat dalı, edebi bir form olarak değer verdiği açıktır.

Şiir

Edip Cansever'in ilk defa 1 Ağustos 1948'de *Kaynak* dergisinin 8. sayısında yayımlanan "Şehre Gelen Palyaço" şiiri kitaplarına girmez. Ölümünün ardından, kitaplarına girmeyen şiirlerinin derlendiği *Öncesi de Kalır* kitabında yer alan şiir sade ve açık dili, imgeye dayanmayan anlatımıyla şairin İkinci Yeni'den önceki

şiiir anlayışını veren bir örnektir. Şiiirin "sahneye çıktı, palyaço dediler" (Cansever, 2019: 56) şeklindeki ilk dizesinin seyircilerle palyaço arasında kurduğu yabancılaşma ilişkisi bütün şiiire yayılır. Seyirciler, izleyip dışarı çıkarlar, palyaço derler, gülmeye devam ederler. Kimsenin palyaçoğu gerçekten anlamaya, onunla insani bir ilişki kurmaya vakti, niyeti yoktur.

Sanatçının yalnızlığını anlatan bir diğier İkinci Yeni şiiairi Turgut Uyar'dır. Ancak bu defaki farklıdır. "Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiiirdir" ve bununla beraber bir seri oluşturan "Tel Cambazının Rüzgârsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiiirdir" ile "Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiiirdir" adlı şiiirler cambazın mahremiyet isteyen "Benim dengemi bozmayınız" (Uyar, 2017: 121) ricasıyla biter.

Diğier Eserler

Bilge Karasu, *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde yer alan "Usta Beni Öldürsen E!" (1970) adlı öyküde iki tel cambazının usta-çırak ilişkisini ölümü mukadder olanın bakış açısından anlatır. *Eski Bir Balerin*'de (1985) sahnedeki günlerini özleyen yaşlı bir kadının kaybettiği hayat sevincine yeniden kavuşması anlatılır. Sevim Burak'ın incelikli bir kapitalizm eleştirisi yaptığı "Palyaço Ruşen"de bir palyaçonun Mach I'le sergilediği gösteriye uzun bir yer ayrılır (1993: 91-92). Orhan Pamuk'un *Kar* (2002) romanı tiyatro oyunu sırasında gerçekleştirilen ölümcül bir infaza sahne olur (2017: 136-146). *Kumpanya Nula* (2014) her biri ayrı sorunlarla uğraşan çocukların tiyatro sevgisiyle ötekiliklerini aşmalarını konu eder. Kurmaca-hayat ayrımının giderek belirsizleştiği *Veda Oyunu*'nda (2014) ise *Mem ü Zin* hikâyesini sahneye taşıyan bir tiyatro grubu üyelerinin birbirleri ve oynadıkları hikâyeyle kurdukları tutkulu bağ anlatılır.

Sonuç

Türk edebiyatında sayısı çok fazla olmamakla birlikte tiyatro sahnelerini, tu-luat şiianolarını, Karagöz, meddah ve ortaoyunu kahvelerini, sirkleri ve benzeri gösterilerin sergilendiği sahne dünyasını konu eden eserlerinin incelendiği bu yazıda öne çıkan ön önemli nokta, yazarların, başta tiyatro olmak üzere, sahne sanatlarının ancak özveri ve tutkuyla yapılabileceği konusundaki fikir birliğidir. Eserlerde portresi çizilen sanatçı karakterler, tutkulu tiyatro sevgileriyle sahneye adımlarını atarlar ve oradan inmemek için türlü zorluklar, sefaletlerle mücadele ederler.

Hikâyesi anlatılan karakterlerin yalnız yaşayan ve anlaşılmayan 'münzevi sanatçı' portesine uyan hüzünlü palyaçolar, oyuncular veya cambazlar olduğu görülür. Toplumdan uzak, ayrıksı tipler olarak betimlenen bu sanatçılar gerek dış görünüşleri gerek iç dünyalarıyla uyumsuz tiplerdir. Aynı zamanda iyi birer tiyatro izleyicisi olan bu karakterler, paraya önem vermeyen, günübürlük yaşayan sanatçı ruhlu kişilerdir. Buna uygun olarak, "Komedy-Trajedya" *Aygır Fatma*, *Son Sığınak*, *İbiş'in Rüyası*, "Kumpanya"da olduğu gibi, yüksek idealler ve büyük heveslerle başlasalar da eserlerin çoğu zaman hüzünlü ve buruk bir sonla bittikleri dikkat çeker. Bu neredeyse hiç değişmeyen yapı, yazarların sahne sanatlarının özünde buldukları komedi-dram çatışmasından kaynaklanır. Bununla birlikte, tiyatroları, gezici kumpanyaları anlatan çoğu eserde karşımıza çıkan karnavalesk ve Diyonososçu estetiğin, işlenen malzemenin eserin biçimini de etkisi altına aldığı gösteren coşkulu, çoğulcu/çok sesli, bol karakterli ve bol diyaloglu yapılar ortaya çıkardığı gözlenir.

Son olarak söz konusu eserlerin yazarlarına bakıldığında, Türk edebiyatında 'klasik', 'kanonik' veya 'yüksek edebiyat' içinde sayılabilecek yazarların sahne sanatlarına özel bir ilgi gösterdikleri iddia edilebilir. Bu incelemede ele alınan Nahid Sırrı Örik, Halide Edip Adivar, Sait Faik Abasıyanık gibi isimlerin yanı sıra, Reşat Nuri Güntekin, Haldun Taner ve Oğuz Atay gibi hem tiyatro eserleri veren hem de tiyatroyu kurmaca dâhil eden önemli yazarların başında gelirler. Bunun dışında, yakın dönemde eser veren yazarların modern tiyatro işledikleri görülürken (Örik hariç tutulmak üzere) daha eski yazarların başta tuluat tiyatrosu olmak üzere geleneksel Türk sahne sanatlarına ağırlık verdikleri söylenebilir. Türü eksikliklerine ve imkânsızlıklarına rağmen, Türk yazarlarının kaybolmaya yüz tutan eğlence şekilleri olarak geleneksel Türk sahne sanatlarına sevgiyle baktıkları, bu sanatların icracılarını saygıyla yâd ettikleri dikkat çeker.

Kaynakça

- Abasıyanık, Sait Faik (1986). *Kumpanya-Kayıp Aranıyor*. Ankara: Bilgi.
- Adivar, Halide Edip (2000). *Sinekli Bakkal*. İstanbul: Özgür.
- Ahmet Mithat Efendi (1293). *Menfâ*. İstanbul: Kırkambar Matbaası.
- Ahmet Rasim (1969). *Muharrir Bu Ya*. Ankara: Milli Eğitim.
- Ahmet Rasim (2012). *Şehir Mektupları*. Hayrettin Orhanoglu (haz.). İstanbul: İnkılâp.
- Akçam, Alper (2010). *Türk Romanında Karnaval*. Ankara: Ürün.
- Aksel, Malik (1977). İstanbul'un Ortası. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- And, Metin (2012). *Oyun ve Bügü-Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi.
- And, Metin (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim.
- Atay, Oğuz (2016). *Oyunlarla Yaşayanlar*. İstanbul: İletişim.
- Bakşi, Kadriye (2014). *Kumpanya Nula*. İstanbul: Nesin.
- Başbuğ, Esra Dicle (2013). *Resmî İdeoloji Sahnede-Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi*. İstanbul: İletişim.
- Buğra, Tarık (1970). *İbiş'in Rüyası*. Ankara: Hisar.
- Burak, Sevim (1993). *Palyaço Ruşen*. İstanbul: Nisan.
- Cansever, Edip (2019). *Öncesi de Kalır*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Güntekin, Reşat Nuri (1995). *Son Sığınak*. İstanbul: İnkılâp.
- Güntekin, Reşat Nuri (2008). *Anadolu Notları I-II*. İstanbul: İnkılâp.
- Hepçilingirler, Feyza (2001). *Eski Bir Balerin*. İstanbul: Remzi.
- Huizinga, Johan (2006). *Homo Ludens-Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Karasu, Bilge (2010). *Göçmüş Kediler Bahçesi*. İstanbul: Metis.
- Kaygılı, Osman Cemal (1997). *Aygır Fatma*. İstanbul: İnkılâp.
- Kür, Pınar (1977). *Küçük Oyuncu*. Ankara: Bilgi.
- Öndin, Nilüfer (2003). *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat (1923-1940)*. İstanbul: İnsancıl.

Örik, Nahid Sırrı (1996). *San'atkârlar*. M. Kayahan Özgül-Vahide Bilgi (haz.). İstanbul: Oğlak.

Örik, Nahid Sırrı (2011). *İstanbul Yazıları*. Bahriye Çeri (haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Özgül, M. Kayahan (2009). "Şevkefzâ'dan Sûzidilârâ'ya Bir Gezinti". *Yıldız Olmak Kolay mı?* içinde. M. Kayahan Özgül (haz.). İstanbul: Oğlak.

Pamuk, Orhan (2017). *Kar*. İstanbul: Yapı Kredi.

Parla, Jale (2009). *Babalar ve Oğullar-Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim.

Parla, Jale (2011). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim.

Rudlin, John (2000). *Commedia dell' Arte*. Ezgi İpekli. (çev.). İstanbul: Mitos Boyut.

Samipaşazâde Sezai (2016). *Küçük Şeyler*. Kemal Bek (haz.). İstanbul: Özgür.

Sunar, Erhan (2014). *Veda Oyunu*. İstanbul: Alakarga.

Taner, Haldun (2015). *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*. İstanbul: Yapı Kredi.

Uyar, Turgut (2017). *Büyük Saat*. İstanbul: İletişim.

Yavuz, Kemal (1975). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.