

GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNUN ULUSAL TİYATROMUZA KAYNAKLIĞI ÜZERİNDE YENİDEN DURMAK

SEVİNÇ
SOKULLU*

Araştırmacılarımızın ve yazarlarımızın bir bölümünün tiyatromuzda “özümüzü bulma” amacıyla yalnızca Geleneksel Halk Tiyatrosunu kaynak görmelerini yeniden ele almak istiyorum. Eğer bir kimlik arayışında isek ve ulusal kimliğimizi yansıtacak bir tiyatro yaratmak peşindeyse koca Türk tarihinin ve devletlerinin içinde Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküş yıllarındaki başkentinin eğlence tarihini oluşturan Geleneksel Halk Tiyatrosu adı altında toplanan Karagöz ve Ortaoyunu türlerini model almak kanımca hem eksik hem de yanıltır.

Türk sanatı üzerindeki araştırmalarıyla tanınmış Mimar Doğan Kuban’ın ve rahmetli Hocamız Prof. Dr. Metin And’ın kitaplarından yaptığım alıntılarla savımı desteklemek istiyorum.

Doğan Kuban, bir halkın geleneksel teknikleri kullandığı sürece zaten milli olan bir yaratıcılık içinde olduğuna işaret eder. Yeni bir milli sanat anlayışının dile getirilmesi “milliliği” halk için değil sanat kültürünün üst katları için istemek anlamına gelmektedir. Aydınlar sınıfının yarattığı sanat, geçmişin yeni bir perspektif içinde ele alınmasından esinlenirse, bu geriye bakış, “geriye baktığı için milli” olma vasfını kazanmaz. Çünkü tarihsel veriler sanat eserinin meydana gelişini etkileyen ekonomik, teknik ve kültürel koşulların sadece bir bölümüdür. Milli sanatı biçimsel benzerliklerin tarihsel sürekliliği olarak ele almak bilimsel olmayan bir yordumdur. Biçimlere milli sıfatını verdiren şey, onları doğuran çevre koşullarının doğru ifadesi olmalarında bulunur.

* Prof. Dr.

Doğan Kuban'a göre, yerleşmiş kùltürlere özgü tarih düşüncesinin geliştirdiği toprağa bağlı statik tarih yorumu, genel Türk tarihinin yorumu için yetersiz kalır. Biz kendi tarihimizi yazarken, onun dinamik niteliğini düşünerek, başkalarında bulamayacağımız yeni yorum ve açıklama modelleri geliştirmek zorundayız.

Kuban'a göre araştırmacılar ve uygulayıcılar Türk kùltür ve sanatının dört belirleyicisini dikkate almalıdırlar. Bunlar, 1. Orta Asya Türk toplumlarının kùltürü, 2. İslamiyet'in kabulünden sonraki kazanımlar, 3. Yeni yurt Anadolu'daki eski uygarlıkların mirası, 4. Akdenizlilik.

İslam öncesi Türk adını verdiğimiz toplumların katıldıkları iki sanat dünyası vardır: Biri göçerlerin diğeri Orta Asya'nın büyük doğu batı yolları boyunca gelişmiş olan yerleşim merkezlerinin sanatıdır.

Kuban, göçerlerin sanatında step dünyalarına egemen olmuş Türklerin rolünün önemsiz sayılamayacağını vurgular. Türklerin diğer Ortadođulular ve İranlılarla birlikte Orta Asya kùltürünün sahipleri ve taşıyıcıları olduğunu da ilave eder. Bu kùltürün, doğudan batıya İslam dünyasına geçişinde birinci derecede rol oynadığını da tartışılmayacak bir gerçek olarak kabul eder. Anadolu'yu Türkleştirenlerin toplumsal kaynağı ise kentlerden çok kırlar, göçebe topluluklardır. Bu açıdan ulusal geleneklerin taşıyıcısı, Anadolu'da kentlerin kozmopolit kùltürü dışında kalan göçebe sanatıdır. Selçuklu çağında ise Anadolu, kùltürel bir bütünlüğü barındıramamıştır.

İslamiyet, Türk-Anadolu sentezinde en güçlü, fakat statik karakterli bir etken olmuştur. Yıldırım-Timur'un Ankara Savaşlarından hemen sonra Anadolu'nun yeniden bir tek politik yönetim altına girmesi ancak Fatih döneminde olanaklaşmıştır. Bundan dolayı, daha önceki ortamda homojen bir kùltürden söz edilmesi beklenemez. Yine de Osmanlılarda Anadolu ve Rumeli Türklerinin kendine özgü İslamiyet yorumları vardır. Ancak bütün Osmanlı tarihi boyunca üst tabaka kùltürü ve sanatı, geniş yığınlara götü-

rülememiş ya da benimsetilememiştir. Böylece köklerinden beslenme olanaklarının zayıflığı, üst tabaka kültür ve sanatını, İran ve Arap Ortaçağ kültürü ile yetinmeye yöneltmiştir. Diğer yandan halk kültür ve sanatı, - maddi koşulları sınırlı olduğundan- olanakları geliştirememiş ve çapı sınırlı bir çember içinde kalmıştır. Doğan Kuban, Osmanlı döneminde bu iki kültür ve sanatın yan yana yaşadıklarını fakat birbirlerini etkileyerek oluşabilecek daha yaratıcı ve evrensel nitelikte bir toplum kültürünün birçok düzeyde oluşmadığına dikkat çekmiştir.

Özellikle Geleneksel Türk Tiyatrosu üzerindeki araştırmalarıyla temayüz etmiş rahmetli Hoca'mız Prof. Dr. Metin And da Türk tiyatrosunu dört kesimde inceleyerek bu ilişkisizliğe dikkat çekmiştir. Bunlar, 1. Kırsal kesimdeki köylü seyirlik oyunları geleneği, 2. Kentlerdeki meddah, kukla, Karagöz ve Ortaoyunlarını içeren halk tiyatrosu geleneği, 4. On dokuzuncu yüzyılda Batı etkisiyle başlayan ve Cumhuriyet'imizle devam eden Türk tiyatrosu geleneğimizdir. Profesör And, köylü tiyatrosu geleneği içinde Türklerin Orta Asya'daki yurtlarından getirdikleri inançların kalıntıları yanında, Anadolu'da Türklerden önce yaşamış toplumların miraslarına da dikkat çeker. Zamanla Köy Seyirlik oyunlarının gerçek amaçlarının unutulmuş olmasına rağmen Türk köylüsünün bu kazanımları büyük kıskançlık ve titizlikle saklamış olmalarını And minnet ve şükranla anmıştır. Bununla birlikte bu geleneğin diğer üç tiyatro geleneğimizle yakınlık ve benzerlik içinde olmasına da işaret etmiştir.

Özetle her iki değerli araştırmacı ayrı alanlardaki incelemelerinin sonucunda birleşmişlerdir. Bin yıllık Anadolu Türk devletlerinde köylü kültürü ve sanatı ile kentlerin çeşitli sanat ve kültürleri yan yana yaşamış fakat bir bütünlüğe ve senteze gitmemiştir. Sanat tarihi açısından bu görüntü Anadolu'da ortak bir sanat üslubunun ortaya çıkmasının zor olduğunun bir ifadesi olmuştur.

Batılı biçimler ise II. Ahmet döneminde Osmanlıların sanat anlayışına sızmaya başlamıştır. On dokuzuncu yüzyılda Batılılaşma akımı, eskimiş imparatorluk yapı ve kurumlarında "düzenleme"ye giderken Batı tiyatrosu da sahnesi, oyun yeri-seyir yeri ilişkisi ve

dram türleriyle temaşa hayatımızı değiştirmeye zorlamıştı. Ortaoyunumuz da batıdan esen bu rüzgarla kendini Tuluat Sahnesinde bulmuştur. Kanımca Batıda tiyatronun gerçek işlevini yitirdiği ve yalnızca yorgun kentsoylunun eğlencesi olmasına izin verildiği bu dönem tiyatrosunu örnek almakla yeni tomurcuklanacak Cumhuriyet tiyatrosu pek kazançlı çıkmamıştır. Bu durum iki yüz elli yıl önceki Alman tiyatrosunda yaşanmıştı: Aydınların Latince, soyluların Fransızca konuştuğu Almanya’da bir estetik profesörü bir oyuncu topluluğu ile anlaşıyor ve köylü diliyle oynanan doğaçlamalı ve Hans Wurstlu oyunların yerine seyircinin önüne Fransızca’dan çevirdiği Corneille ve Racine oyunlarını getiriyordu. Bir kuşak sonraki tiyatro adamlarından Lessing, Gottsched’in tiyatrodaki reformu şu biçimde eleştiriyordu: “Bu oyunlarla kendi kimliğimizi yansıtan tiyatroyu yaratamayız. Bu neo-klasik oyunlar Fransız kimliğini bile dile getirememişlerdir; onlar Paris ve Saray odaklıdır.”

Gerçekten bizde de bu özentiye karşı çıkacaklar oldu. Ahmet Kutsi Tecer’in **Köşebaşı** oyunu ile başlayarak değerli oyun yazarlarımızın bir kesimi eski temaşa geleneğimize esinlenen ve seyirciye çok sıcak gelen oyunlar yazdılar. Fakat öz tiyatromuza giden yol, oyun yer düzeni ve oyunculuğu ile Ortaoyunu ile sınırlı kaldı. Kanımca geleneklerimizden yararlanmak düşüncesi tek açılı bu arayış yüzünden kendi özümüzü bulma ve yaratma yollarını tıkamıştır.

Öncelikle Ortaoyunu özelliklerinin çoğunun dünyadaki tüm ulusların halk tiyatrolarının ortak özelliği olduğunu bilmemiz gerekir. Bunlar göstermecî üslup, açık uçlu oyun ve kaba komiklik gibi özelliklerdir.

Ortaoyununun oynandığı palanga adı verilen oyun yeri, yani seyircinin dört yanını çevirdiği oyun yeri özellikle bizim kentsel yaşam düzeninin yabancı olan meydanlar olup bunlar Ortaçağ dinsel tiyatrosunun İngiliz Pageant’lerinin, İspanya’da Carroların katılımıyla gerçekleştirilen Corpus Christi törenlerinin, Fransız panayır Farıslarının ve İtalyan Commedia dell’Arte temsillerinin tipik oyun

yerleridir. Doğan Kuban'a göre "Türk şehri, anıtların yoğunlaşması bir yana bırakılacak olursa çok büyümüş kırsal yerleşme niteliğindedir. Şehrin içinde genellikle meydanlar bulunmaz"

Gelelim Ortaoyunlarının oyunculuk üslubuna ve anlayışına: Burada araştırmamızı derinleştirdiğimiz zaman şu bilgilere ulaşıyoruz.

Metin And **Geleneksel Türk Tiyatrosu** kitabında kaynak göstermeyen bir yazının Ortaoyunu başlangıcı için II. Mustafa'nın saltanat dönemini gösterdiğini, fakat bu temaşa türünün II. Mahmut (1812-1830) çağında kesin biçimini aldığını yazar. Ortaoyununun hangi kesimlerde seyredildiğini belirten de ilginç bir alıntıyı kaydeder. Ali Rıza Bey'in verdiği örneğe göre Ortaoyununda siyasal taşlamalar da yapılıyormuş. Lütfen bu siyasal taşlamanın hangi amaçla yapılmış olduğuna dikkat edelim.

Ali Rıza Bey'e göre Sultan Aziz ünlenmiş Ortaoyuncularını Mızika-i Hümayun'a almıştı. Bunları milletin ahlakına hizmet edecek yolda tanzim ve ıslah etmek arzusunda olduğu rivayeti varmış. Fakat başka kaynaklara göre "mabeyn kâtiplerinden nüdemanın teşvikiyle Ali, Fuat ve Mısırlı Kamil Paşalar ve sair vükeladaki evza ve etvarının taklidini yaptırıp eğlendiği" söylenirmiş. Devlet hükümdarlarını vükelayı taklitle eğlendirdikleri cihetle bu gibi eğlencelerin doğru olmadığı da söylenir olduğunu Ali Rıza Bey ekliyor.

Ortaya şu gerçek çıkıyor: Ortaoyunlarının siyasal taşlamaları belli bir ayrıcalıklı kesime hoş görünmeyi amaç edinen işlevle sınırlı kalmıştır ve bir eğlenceden öteye gitmeyen bir misyon yüklenmiş gibidir. Oysa tiyatrunun eğlenceden farkı bir kesimin değil kamunun vicdanını yansımasıdır. Yirmi beş yüz yıldır hala geçerli olması için savaştığımız tiyatro temsilleri sinema, televizyon, müzikhol eğlencelerinden farklı olan bir eğlence sunar. Bu haz ve keyif; ülkesinin entelektüel yaşamının merkezinde yer alan ve dünyaya bakışını açıkça ifade eden bir tiyatrunun yarattığı aydınlanmanın, tiyatro estetiğiyle birleşmesinden doğar. Gelelim Orta-

SEVİNÇ SOKULLU

oyunun oyuncululuğuna ve oyunu sunumuna. Temsil, algıcılar ve Pişekâr'ın palangaya girişiyle başlar. Pişekâr arkasında Kavuklu olarak neredeyse iki büküm palangayı dolanırken çalgıcılara seslenir. **Bahçe** oyunundan:

Pişekâr: (zurna havası eşliğinde gelir ve dört tarafı selamlar) Amma benim pehlivan'ım.

Zurnacı: Buyurun benim pehlivan'ım.

Pişekâr: Bahçe oyununun taklidini aldım, al da oyunumuz başlasın; tenezzlen teşrif buyuran hazirun efendilerimiz de zevk-i yap olsunlar.

Büyücü Hoca'dan:

Pişekâr: Büyücü Hoca'nın taklidini aldım, al da oyunumuz başlasın; tenezzlen teşrif buyuran hazirun efendilerimiz de zevk-i yap olsunlar.

Yirminci yüzyılın değerli tiyatro adamlarından Eugenio Barba, Jerzy Grotowski tiyatronun "seyirci sanatı" olduğunu söylerler. Fakat seyirciyi yüceltmekle seyirciye yaltaklık etmek çok farklıdır. Seyirci-oyuncu ilişkisi efendi -uşak ilişkisi değildir ne de bunun tam tersi. Hatta ev sahibi-misafir ilişkisi bile değildir. Bunda bile bir uzaklık, bir denge bozukluğu vardır. Oysa temsile gelen seyirci, ev sahibi gibi temsilin sorumluluğunu paylaşır. Oyuncu müziğin melodisini oluştururken, seyirci bas sesleri basarak ona eşlik eder.

Fakat tiyatroyu bir sanat dalı olarak değil de gösteri dünyasının bir parçası olarak ele alan anlayış, seyirciyi ya görmezden gelecek ya da seyircisini eğlendirmek için maskara olmayı kabul edecektir.

Özetle söylemek istediğim, oyunculuk tavrı ve tiyatro anlayışı bakımından Ortaoyunu oyunculuk tarzı ve temsil anlayışını şimdiki

tiyatromuza örnek almak hatalı bir çaba olmaktadır. Diğer taraftan acaba Ortaoyununun biçimsel özelliklerinden benimseyeceğimiz öğeler bulabilir miyiz? Evet, Ortaoyununun Giriş, Arzbar ve Tekerleme'den oluşan Muhavere, Fasil ve Bitiş bölümlerinden bazıları halkımızın ortak özelliklerini ve tercihlerini yansıtabilir.

Sözgelimi, Tekerleme bölümü bizim ilginç özelliklerimizi yansıtabilir. Bu bölümde Kavuklu Pişekâr'a düşünüyüşünden başlayan gerçek bir olaymış gibi anlatır. Bir öyküsünde sözgelimi başından geçen türlü olaylardan sonra koca bir lahananın içine düşmüştür. Pişekâr öykünün gelişimini heyecanla dinlerken sonunda Kavuklu'nun yatağından düşüp rüyasından uyandığını öğrenince heyecanı bozuma uğrar. Aynı bozum bir başka oyunda Laz'ın diğer oyun tiplerinin ve Kavuklu'nun söyleşilerine fırsat vermeyen çalçeneliğinde yaşanır. Kendisine konuşma fırsatı verilmeyen oyuncu "Yahu bu oyunda benim de anlatacaklarım var, madem ki konuşmuyorum ben de oynamıyorum" diyerek oyun yerini terk edip seyirci arasına karışır. Benim seyrettiğim Kanlı Nigâr oyununda Münir Özkul, Laz'ın ağzından laf kapıp konuşamadığında sahneden inip seyirci arasına karışmış ve bu protesto müthiş bir alkışla onaylanmıştı.

Kanımcı Ortaoyunun özgün estetiğini bu düşünle gerçek, oyun gerçeği ile yaşam gerçeği arasındaki gidip gelmeler oluşturuyor. Bu özellikleri başarıyla kullanan oyun yazarlarımızdan ilk aklıma geleni değerli yazarımız ve Hocamız Turgut Özakman oluyor.

Bu konudaki düşüncelerimi Karagöz oyunlarına değinmeden bitiremeyeceğim.

Karagöz oyunları köken olarak Güney Doğu Asya gölge oyunlarına bağlanır. Fakat konu, kişi ve tavır olarak Osmanlı yaşamının ve daha çok Osmanlı başkentinin özellikle onyedinci yüzyıl sonraki yaşamının bazı kesimlerini yansıtır. Tarihçilere göre tımar, has, zeamet toprak düzeninin bozulmasından sonra daha yoksullaşan ya da yaşam biçimi aksayan İmparatorluğun dört bir yanından iş aramaya gelenler İstanbullu doldurur. Gerçekten

Küşteri meydanında Hacivat'la karşılaşan Laz Kayıkçı, Rume-
lili Pehlivan, Acem Halıcı, Arap kahveci Kastamonulu Oduncu
iş peşindedirler.

Karagöz oyunları bir perde gazeliyle başlar. Bu dizelerde Ka-
ragöz perdesinin bir ibret perdesi olduğuna işaret vardır. Bu
tasavvufi belirtme oyundaki Karagöz'ün utanmaz söyleşileri-
ne rağmen Karagöz oyununun Ortaoyunundan daha ciddi bir
yönü alttan alta taşıdığını gösterir. Şimdi elimizde olmayan
metinlerdeki siyasal taşlamaların Sultan Abdülaziz'in yasak-
lamasından sonra kesildiğini And'ın araştırmaları bize açıklar.

Karagöz gölge oyunu dilinin kabalığı ve açık saçıklığı nedeni-
yle çok suçlanmıştır. Oysa yüzeydeki delidolu bir zevzeklik gibi
görünen bu söyleşiler İmparatorluk başkentinin çöküşündeki
yoksul, yazgısına terkedilmiş insanın çaresizliğini, Hacivatlar-
ın, Çelebilerin keyif dünyasıyla olan çelişkilerini yansıtır. Bir
çok oyunların söyleşileri bu çelişkiler üzerine kurulmuştur. Bir-
kaç örnek **Kanlı Nigâr**'dan:

- | | |
|----------|---|
| Hacivat: | Cam-ı meyden vazgeçtim nuş etme
sahbâyı! |
| Karagöz: | Bizim oğlan fundadan gelirken kay-
betmiştir sıpayı! |
| Hacivat: | Bir şivekârın meftunuyum pek çoktur
âşıkları! |
| Karagöz: | Geçen akşam fare götürmüş raftaki
kaşıkları! |

Yazıcı'dan hanımla karşılıklı konuşma:

- | | |
|------------|---|
| II. Hanım: | Şemim-i kâkülün beyhude hıfzeyler
sabâ sanma/ Meşâm-ı âsuvân-ı desti
Çin-e armağan saklar |
| Karagöz: | Sucuğu peyniri sıçan aşırmasın
diye her gün / Dolabın arkasında iki
yaylı bir kapan saklar! |

Dersaadet'in karnı tok sırtı pek bir kesimi vaktini aşk şiirleriyle geçirirken Karagözlerin evlerinde fareler bile kemirecek ekmek kırıntısı bulamadıklarından boş raflardaki tahta kaşıkları yürütürler.

Orhan Veli'nin **Ciğercinin Kedisi**'ni Yaprak dergisinde okuduğum zaman bu acı kinayelerin Cumhuriyet döneminde bile geçerliliğini koruduğunu şu dizelerinden anlamıştım:

Uyuşamayız, yollarımız ayrı
Sen ciğercinin kedisi
ben sokak
Senin yiyeceğin kalaylı kaptan
benimki aslan ağzında
Sen aşk rüyaları görürsün
ben kemik
Ama seninki de kolay değil kardeşim
kolay değil hani,
böyle kuyruk sallamak
Tanrının günü.

Özette bizim sesimizi, kimliğimizi temsil edecek bir Türk tiyatrosu sentezi için çeşitli seyirlik geleneklerimizden yalnızca birisine sarılmak eksik ve yetersiz kalacaktır. Özellikle Ortaoyununun biçimlerinin yalnız bize ya da Doğu'ya özgü olduğunu düşünmek de yanlıştır.

Daha önce sözünü ettiğim gibi bütün halk geleneklerinde açık biçim, kaba komik ve göstermecî öğeler ortaktır. Diğer yandan Ortaoyununun oyunculuk tavrını ülkemizin tüm halkının karakteristiği sanmak yanlışın da yanlıştır. –En azından Batıdaki zeybeklerin ve efelerin, Doğu'daki dadaşların danslarını dikkate almak zorundayız.–

Ulusal kimliğimizi topraklarımızın tümünde yaşayan halkımızın törelerinde, geleneklerinde, dokuduklardaki kilimlerin nakışla-

SEVİNÇ SOKULLU

rında, söyledikleri türkülerini, masallarını, törenlerindeki oyun ve adetlerini hesaba katmadan tiyatromuzun yalnız edebiyatını değil sahnesini, dekorunu, yönetmenliğini şekillendirmek mümkün olmayacaktır.

