

HALK TİYATROSU VE ÇAĞDAŞ SENTEZ DENEMELERİ

FOLK DRAMA AND
SYNTHESIS ON TRİAL

ÖZDEMİR NUTKU*

Özet

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun, dolayısı ile, Ortaoyunu'nun estetiğinin temeli, 'yabancılaştırma' kavramı üzerine kuruludur. Bu makalede, örnekler üzerinden kavramın çeşitli yönelimlerle; oyunun özünde, biçiminde, teknik öğelerinde ve seyirciye olan uzantısında ortaya çıkan önemli bir estetik sorun olduğunu gösterilmektedir.

Abstract

Alienation can be considered as the grounding aethetical principle of the traditional Turkish theatre and particularly Ortaoyun. This article displays the variations of this alienation through the content, the form, the representation style and the spectatorship of Ortaoyunu via examples.



* Prof.Dr.

HALK TİYATROSU VE ÇAĞDAŞ SENTEZ DENEMELERİ

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun, dolayısıyla, Ortaoyunu'nun estetiğinin temeli, 'yabancılaştırma' kavramı ile anlaşılabilir. Bu kavram çeşitli yönelimlerle karşımıza çıkar: oyunun özünde, biçiminde, teknik öğelerinde ve seyirciye olan uzantısında 'yabancılaştırma'nın önemli bir estetik sorunu olduğunu görürüz.

Oyunun özünde izlediğimiz 'yabancılaştırma' da insanlar kendileri dışında ve ötesinde verilir.¹ İnsanlar, içe doğru gelişen ruhsal ilişkileri ile değil, birbirlerine ilişkin davranışları ile ele alınır. Önemli olan kişilerin psikolojik gelişimleri değil, bu gelişim gösterilmeden psikolojik yönelişlerin sonuçlarıdır; ön düzeyde insanoğlunun davranışları vardır. Her şeyden önce davranışları kapsayan bir doku içinde olaylar kişileri sürükler. Böylece, insan psikolojisi davranışlar yoluyla açıklanır.

'Yabancılaştırma' yoluyla kaybolmuş olan insansal değerlerin² yeniden bulunması gerçekleşir. Çünkü 'yabancılaştırma' ile ortaya çıkartılan yöntemde insan inceleme konusu yapılır; felsefi idealizmde olduğu gibi, insan bilinen bir değer değildir, araştırılması ve yeniden bulunması gereken bir değerdir.

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

¹ Çağdaş dünyanın maddesel ve ideolojik kılığı ardındaki gerçeği öğretmek ve bunun nasıl değiştirileceğini göstermek için tiyatronun her şeyden önce, seyircilerin sahne ile olan özdeşliklerinin kopartılması gerekmektedir. Seyircilerden beklenen uzaklık ve yansıtma yeteneğidir. Yoksa sahnedeki kahramanın yazgısına katılma ya da olaya olan duygu ortaklığı değildir.

² Tiyatrodaki 'yabancılaştırma' kavramına sıkı ilintisi olan genel anlamdaki 'yabancılaşma' ise bilimsel bir kavramdır, insanın doğayı ve çevresindeki bütün dünyayı egemenliği altına alma ve değiştirme olanağı arttıkça, kendini yaptığı işte gitgide bir yabancı olarak görmektedir; kendi emeğinin ürünü olan nesnelerin de artık onun denetiminden çıktığını anlar. Böylece, kendi yarattığı ve ürettiği şeylere yabancılaşan insanın bilinci dışardan kabul ettirilmiştir; onun kendi bilinci değildir artık. Modern toplumlarda 'yabancılaşma' olgusu insansal anlamların kaybolmasıdır. Tiyatro alanındaki 'yabancılaştırma' kavramı ise bir estetik uzaklık sağlayarak bu kaybolmuş olan "insansal anlamlar"ın yeniden kazanılmasını öngörür.

nedeki olaylardan ve kişilerden uzaklaştırılarak onun sahnedeki olaya tarafsız bir yolda yönelmesi ve bu olayı yargılaması istenir.

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

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

Geleneksel tiyatro, sahneyi ve seyirciyi her çeşit büyüleme, yani yanılsama eyleminden kurtarmak ve sahnede bir olayı seyreden halkı hipnotizma biçimlerinden uzak tutmak gibi özellikleriyle anlatılabilir. Her an tiyatro seyrettiğini bilen ve sahne üzerindeki kişilere ve olaylara uzaklaşan seyirci oyunun bir gözlemcisi durumuna gelir. Seyircinin gözlemci olması onun sahnedeki olaya karşı bir tavır takınmasını da birlikte getirir. Yalın bir örnek vermek gerekirse, şöyle anlatabilirim bunu: bir kavga olsa ve bu kavga edenlerden biri de ben olsam o kavga üzerine duygularım

HALK TİYATROSU VE ÇAĞDAŞ SENTEZ DENEMELERİ

kendimden yana olacak, kendimi haklı gösterecektir. Kavganın içinde bulunduğum sürece kimin haklı, kimin haksız olduğunu öncelikle duygularıyla ele alacağımdan sonuç üzerinde sağlıklı bir karar vermem zor olacaktır. Oysa ben kavgayı seyreden bir yabancı olsam ve kavga eden her iki tarafı da daha önce tanımamışsam, o kavga edenlerden kimin haklı kimin haksız olduğunu duygulanıma kapılmadan, rahatça ve taraf tutmadan söyleyebilirim. Geleneksel tiyatrodaki seyirci, işte kavgayı seyreden bu yabancı durumundadır. Kimin doğru, kimin yanlış olduğunu seyirciye tarafsız bir yolda söyletecek estetiği bu tür tiyatro kendiliğinden getirir.

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

Bütün bunlar, büyülemeyi temel nitelik olarak kabul etmiş olan Batı Tiyatrosu'nun büyük bir bölümündeki ³ gelişiminin karşısındadır. Bunun için, yaşam gerçeğinin bir görünüşünü duygusal olarak ve yanılsamaya dayanarak getiren Batı Tiyatrosu'nu benzetmecilerle değerlendirirken, 'yabancılaştırma' kavramını temel ilke yapan Geleneksel Tiyatro'yu da göstermecilerle nitelendirmek gerekiyor.

³ Batı tiyatrosu geleneği içindeki Commedia dell'Arte, Latin Tiyatrosu, İspanyol Halk Tiyatrosu, vb. birbirinden farklı ayırtılabilir 'yabancılaştırma' ögesini içerir

Ortaoyunu, Türk toplumunun yüzyıllardan beri kişilik verdiği bir halk tiyatrosu türüdür. Kendi özelliklerimizden yeşermiş olan bu tür, kendi toplumunu, çevresini ve sorunlarını yansıtır. Ortaoyunu'nda insansal açı güldürü yoluyla sağlanır. Ortaoyunu geleneği içinde asık yüzlü, iç ezici, duyguları gıcıklayan tek bir tragedya, dram ya da bu anlamda bir oyun yoktur. Neden bunun gerekçesi? Neden hep güldürü? Burada güldürü, 'boş bir şekilde güldüren' olarak anlaşılmalıdır. Ortaoyunu'nda güldürünün önemli toplumsal bir görevi vardır. Güldürü yoluyla doğruyu yan-

İştan ayırmak, yapılacak ve yapılmayacak işleri göstermek, kötülüğe, zorbalığa, haksızlığa karşı halkı uyarmak... Bu tür oyunda 'kissadan hisse' çıkarmak niteliği, Ortaoyunu'nun işlevci açılımını açık ve seçik bir yolda önümüze serer. Üstelik, Ortaoyunu'nda yalnızca teknik özellik sanılan bazı gülünç hareketlerin bile, kolektif imge sağlayan birer toplumsal jest olduğunu söyleyebiliriz.'Kavuk Devirme', 'Pabuç Sektirme', 'Çene Yarıştırma', 'Etek Savurma' gibi kalıplaşmış ve bir hüner durumuna getirilmiş olan hareketlerin ülkemizin tarihsel gelişimi içindeki olayları, yabancılaştırarak ve üsluplaştırarak seyirciye iletildiğini savunabiliriz. Bunlar Türk tarihi içindeki bazı önemli evreleri gösteren simgelerdir; yalnızca birer hüner olarak kabul edilemez. Öyleyse, Ortaoyunu'ndaki güldürü öğesi, seyirciye bir 'yabancılaştırma' eylemi ile verilmektedir. Ortaoyunu tiplerinin, özellikle Pişekâr ile Kavuklu'nun hareketlerinin, belli bir toplumsal yaşayışa oturtulmuş, töresel ve siyasal gelişimlerin birer soyutlaması olduğu düşünülmelidir, işte bu özellik içinde güldürü türünün halk tarafından sevilmesi, halka bir yargılama olanağı ortaya çıkarmasındandır. Ortaoyunu'ndaki 'yabancılaştırma' yoluyla Türk toplumu içindeki iyilik, kötülük, sevgi, çatışma, acı, umut gibi kavramlar seyirciyi akıl yoluyla etkilemekte onu rasyonel bir çalışmaya götürmektedir. Seyirci, farkında olmadan, aklın önüne perde çeken duygusallıktan kurtulur, kendini, çevresini ve toplumun niteliklerini akıl aracıyla karar vererek değerlendirir. Ortaoyunu'nda izlediğimiz 'yabancılaştırma' kavramını yalınlaştırarak vermek gerekirse bunu bir kaç düzeyde ele almak gerekir:

I. Metinde: Doğaçlama yoluyla metne yabancılaşma.

II. Oyun düzeninde:

1- Genel olarak kurgunun tamamında; oyunun oynadığı yer ve oynanışın tümü.

2- Oyunculukta:

a) Oyuncu ile Konu arasında

b) Oyuncu ile Rolü arasında

HALK TİYATROSU VE ÇAĞDAŞ SENTEZ DENEMELERİ

c) Oyuncu ile Hareketleri arasında

d) Oyuncu ile Aksesuarı arasında

III. Dekorda: Biri büyük, bir küçük iki paravanın her durum ve mekân için kullanılması.

IV. Sahne ile Seyirci arasında.

Şimdi, bu çizelgeye göre 'yabancılaştırma' ögesini kısaca görelim,

I. Metinde:

Ortaoyunu, doğaçlamaya (tuluata) dayanan bir oyun olduğu için, temel niteliklerinin ilki doğrudan doğruya metne yabancılaşmasıdır. Gerçi her oyun için hazırlanan bir senaryo vardır, ama bu senaryo üzerinde her sanatçı kendine göre değişiklikler yaptığı ve sözler eklediği için senaryo metni daha çok oynanışın yolunu çizen bir plandır. Bir örnek verelim: Başlangıçtan sonra gelen ilk bölümde ⁴ çoğu kez Pişekâr ile Kavuklu karşılaşır ve Kavuklu Pişekâr'ı tanımaz. Pişekâr kendini tanıtmaya uğraşırken, Kavuklu da kelime oyunları ve halkın güleceği nüktelerle Pişekâr'ı yanıtlar. Şimdi *Ödüllü* ⁵ oyunu ile *Büyücü Hoca* ⁶ oyunlarının senaryo yönünden aynı olan, ama doğaçtan konuşmalar açısından birbirinden çok ayrı olan Pişekâr ile Kavuklu'nun karşı karşıya geldikleri bölümden birer parça aktaralım.

⁴Arzbar denilen, Pişekâr ile Kavuklu'nun ilk karşı karşıya geldikleri bölüm.

Ödüllü oyunundan:

⁵ Bkz. Ank. Üniv. DTCF Tiyatro Bölümü Arşivi.

Pişekâr :Aman iki gözüm galiba dalgınlıkla tanıyamadınız.

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

Pişekâr :Hakkınız var iki gözüm, aradan seneler geçti, her şey gibi biz de değişmiş olaca-

⁶ Aynı.

ğız ki kendimizi tanıtamadık, affedersiniz. Demek ki, bizde tebeddül etmiş [değişmiş] bulunuyoruz.

Kavuklu :Anlayamadım, tebevül mü etmişiz [işemiş miyiz?]

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

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

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

Kavuklu :(Dikkatle bakarak) Buyrun baktık.

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

Kavuklu :Bir müşhil alırsın, geçer.

Pişekâr :Midemden zorum yok, a canım. Senin beni tanımayışın adeta garaibimi mucib oldu.

Kavuklu :Anlayamadım!

Pişekâr :Canım beni tanıyamadığına hayret ediyorum.

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

Büyücü Hoca Oyunundan:

Pişekâr Galiba beni tanımadınız birader?

Kavuklu Hayır tanımadım.

Pişekâr Canım bir kerre yüzüme iyice bak.

Kavuklu Canım tanımadım, zorla mı tanıtacaksın? Çekil de yoluma gideyim diyorum, buralarda duracak halde değilim. Ona da sen

HALK TİYATROSU VE ÇAĞDAŞ SENTEZ DENEMELERİ

	sebept oldun. Bir de yolumdan alıkoymak istiyorsun.
Pişekâr	İki gözüm acele etme kendimi tanıtayım
Kavuklu	Ulan bu tuhaf be. Zorla tanıtacaksın şimdi, peki buyrun bakalım tanıtın.
Pişekâr	Evvla nereden başlayayım?
Kavuklu	Galiba ben senden evvel silsileniden başlayacağım.
Pişekâr	Affedersiniz birader. Yanlış anladınız, yani demek isterim ki, sizi tanıdığımı anlatmak için silsilenizden başlamak mı yoksa yoksa doğruca sizin şahsınızdan mı başlayayım?
Kavuklu	Sen dayağa kaşınıyorsun galiba. Ağzını topla da yol ver belaya girmeden şuradan def olayım.
Pişekâr	Müsaade buyurun Hamdi Efendi, birader size hayırlı müjdelere vereceğim.
Kavuklu	Peki anladık, benim ismimi biliyor, belki de yakından tanıyorsun (...)

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

Başka bir örnek, Pişekâr ya da Kavuklu'nun analarının ölüm haberini birinden birinin yanlış anlamasıdır. Metindeki gelişme aynıdır, ama birinde anası ölen Pişekâr ise öbüründe anasını kaybeden Kavuklu'dur. Aynı yolda, doğmaca ile metne yabancılaşmaktadır. **Ödüllü** ile **Eskici Abdi** oyunlarını karşılaştıralım. ⁷

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

Ödüllü oyunundan:

Pişekâr Ah, Hamdiciğim onu hiç sorma; valide de

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

Eskici Abdi oyunundan:

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

HALK TİYATROSU VE ÇAĞDAŞ SENTEZ DENEMELERİ

Kavuklu	anlamadınız mı? Anladık, ama elimizden bir şey gelmedi. Hiç bir şey yapamadık.
Pişekâr	Amma tuhaf yahu. (...) İnsan onun göçe- ceğini anlar anlamaz derhal bir usta geti- rir.
Kavuklu	Evet onda hata ettiğimizi anladık, ama ne çare bir iştir oldu.
Pişekâr	Peki şimdiciene öyle çökük bir halde mi duruyor?”

Yukarıdaki parçalarda genel olarak metne yabancılaşmanın ya-
nısına, sözcükler de yabancılaştırılmaktadır: ‘göçtü’ sözcüğü
bu sorulu-yanıtlı bölümde giderek ‘abes’ bir durum almakta ve
sonunda kişi o sözcüğe uzaktan bakmaktadır. Başka bir yaban-
cılaştırma da, konuya olan yabancılaşmadır ki, bunun üzerinde
ilerde duracağım.

II. Oyun Düzeninde:

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

2- Oyunculukta:

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

Pişekâr: Bak birader tramvay da geldi. Azıcık hızlı yürüyelim de yetişelim. (Sürükler) Hah yetiştik, atla birader atla (sıçırarak) hop haydi birader, ne duruyorsun atlasana, aman kondoktor efendi sakın düdükleme, hop. (Oldukları yerde tramvaya atlama taklidi yaparlar). Haydi. Bindik, düdükle de gidelim. (Düdük çalar gibi yapar). Haydi, oğlum bize iki bilet kes Şehreminine. (Kavuklu'nun elini tutarak) Yo vallahi verdirmem sen benim misafirimsin. (Elini tutar) Sana kat'iyen masraf ettirmem. Haydi oğlum sen ona bakma iki bilet kes, al şu paranı da. (Boyuna döner dururlar).

Kavuklu: İsmail, tramvay beni pek sarsıyor, ben ineceğim. (İsmail'in elini bırakır) Hop! (diyerek tramvaydan atlar gibi yapar ve oturur) Of... Of... (...) Tımarhaneye oğlum, tımarhaneye. Ulan bir saatte şurasını dört döndük, olduğumuz yerden bir karış bile ayrılmadık. Çıldır mı yoksa eğleniyor musun? (Büyücü Hoca)

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

b) Oyuncu ile rolü arasındaki 'yabancılaştırma', oynayanın rolü ile kendi arasına uzaklık koyması ile varolur. Oyuncu, gösterdiği rolün gözlemcisidir. Yukarıdaki örnekte Pişekâr'ın aynı anda vatman gibi, Gülme Komşuna oyununda Pişekâr hem kendini hem

HALK TİYATROSU VE ÇAĞDAŞ SENTEZ DENEMELERİ

arabacıyı gösterirken. Kavuklu da hem kendini hem de arabanın atını yansıtar. Oyuncu, üstüne aldığı rolün özelliklerini ve bu özellikler yoluyla insansal eğilimleri gösterir. Bu eğilimler yoluyla da 'toplumsal jest'leri sağlar. Bunun için de, bu tür oyunculukta her an gelişen bir ruhsal yaşama değil, ama ruhsal durumların temelini gösteren hareketler yer alır.

c) Ortaoyunu'nda, ön planda hareketler vardır; hareketler yoluyla psikolojik sonuçların görünümü getirilir. Bu da, Batı tiyatrosunun genel özelliği olan psikolojiden harekete yönelme sisteminin tam tersidir. Bu tür göstermecî tiyatrodaki oyuncular, sanki hareketlerinin içinde değil de, yanında gibidirler. **Gülme Komşuna**⁸ oyunundan bir örnek alalım:

⁸ a.g.e., s.15.

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

Aktardığımız bölümde, Pişekâr araba çağırır gibi yaptıktan son-

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

⁹ Pastav, ritüellerden kalma bir simge olarak kabul edilmelidir; stilize bir Phallus'tur bu. Daha fazla bilgi için bkz. M. And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu** (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), s. 229-231.

d) Bu tür oyunda 'yabancılaştırma'yı sağlayan önemli bir 'aksesuar' vardır. Bunun adı pastav'dır; şakşak da denir. ⁹ Bu, hafif bir vuruşla çok ses çıkartan aksesuarın 'yabancılaştırma'da büyük işlevi olur. Pişekâr, pastav ile yukarda görüldüğü gibi her türlü işi yapar. Pastav kullanılması gereken tüm aksesuarın yerini alır. Örneğin, kırbaç olur, atın sırtına iner; yelpaze olur, serinletir; kapı açılmasındaki ses, bir merdivenin çıkılmasındaki ayak sesi, bir eşiğin atlanması pastav'la sağlandığı gibi, sopa olarak da kullanılır. Pastav, aynı zamanda, oyunun bölümlerini ayıran, bir bölümün bittiğini haber veren bir sahne aracıdır. Bir örnek verelim:

Pişekâr	Ey azizim, işte eve geldik. (Pastav'la yeni dünyanın kenarına vurarak) Kapıyı açtım, haydi gir bakalım.
Kavuklu	Bunun neresine gireyim? Sansar kapanı gibi bir şey.
Pişekâr	Canım merdivenden bir çık. (Pastav'a vurur) Pat... pat... pat... (Kavuklu aynı hareketi tekrar ile Yeni Dünya'daki iskemleye çıkar.) (Gülme Komşuna) .

¹⁰ Ahmet Rasim, **Muharrir Bu Ya!** (İstanbul,1928), s. 44.

Bu bölümde görüldüğü gibi, kapı pastav'la açılır. Pişekâr Yeni Dünya'nın kenarına vurmıştır pastav'ı. Merdivenden çıkmak ise yine pastav sesiyle olur ve oradaki iskemlenin üstüne çıkılır. Ahmet Rasim'in dediği gibi, "Pişekâr'ın elinde tuttuğu şakşak hem oyuna istikamet verir, hem de adeta suflörlük eder."¹⁰

III. Dekorda:

HALK TİYATROSU VE ÇAĞDAŞ SENTEZ DENEMELERİ

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

Görülüyor ki Ortaoyunu'nda iki çeşit pano ile gereken dekor sağlanmaktadır, yanılısamaya dayanan tiyatronun tersine, bu tür tiyatrodaki dekor panolar yoluyla ve 'yabancılaştırma' kavramı ile ortaya çıkartılır.

Yukarıda aktardığımız örnekte olduğu gibi Kavuklu sık sık ev ya da başka bir yer olarak gösterilen Yeni Dünya'yı beğenmez; orası ya bir "sansar kapanı" nı andırır ya "bezsiz bir paravana" dır ya da "ne alt katı, ne üst katı var" dır ve "adeta çingene çerçesine benzer."

IV. Sahne ile Seyirci arasında:

Ortaoyunu düzeni içinde, seyirciye, tiyatro seyrettiği dolaylı ve dolaysız yoldan hatırlatılır. Bazen bir gazete haberi ya da aktüel bir konu seyirciye tekrar edilir ve sonra bir sahne oynanır. Bazen bu olaya dayanan bir olay şarkı ile dile getirilir. 'Yabancılaştırma'yı sağlayan bir öğe de oyun içindeki şarkılardır. Gerçi bu şarkılar metni yorumlamaz, ama tiplerin özelliklerini ve davranışlarını verir. Bu şarkıların çeşitli tiplerin ve yörelerin anlatılmasında aydınlatıcı işlevleri vardır. Şarkılara eşlik eden kerizciler¹¹ ise seyirciye görünen yerdedir, böylece yanılısama yaratan bir müzik etmeni de yoktur.

¹¹ Çalgıcılar.

Güncel bir konunun ya da olayın toplumsal ve siyasal taşıma

¹² Siyasal taşlama Sultan Abdülaziz'in yasaklamalarından sonra ilk kez ortadan kalkmış ve Orta Oyunu da Karagöz gibi boş bir güldürü durumuna inmiştir. Bilgi için bkz. M.And,aynı. s.131-132.

olarak oynanması ¹² Ortaoyunu'nun baş özelliklerinden biridir. Bazen Pişekâr oyunu durdurup seyirciye ortadaki konuyla ilgili bir açıklamada bulunur; oyun yerinde gösterecekleri konunun bir bölümünü seyirciye anlatarak verir. Bu da 'yabancılaştırmayı' getiren bir öğedir.

Gölge oyunumuzdaki 'abese' yönelen tekerlemeler gibi Ortaoyunu'nda da seyirciyi yabancılaştıran konuşmalar vardır. Bu konuşmalar gülünçlük yaratmak için yanlış anlamalar ile geliştirilirken konuşmaların mantık dışı görüşleri ardında toplumsal taşlamaya gidilir. **Eskici Abdi** oyununda Pişekâr oyunun başında Kavuklu'ya "Galiba hava lodos ki şümendiferler Boğazdan dışarı düşüyorlar," der. O arada, Kavuklu alanı ağır aksak dönmektedir. Pişekâr'ın ilk bakışta sözü bir anlama gelmez. Bu 'saçma' gibi görünen tümcenin mantık dışı görünüşünün ardında o dönemin güncel bir konusu yer alır: o dönemde dalgakıran olmadığı için kıyıya yakın demiryolları üzerinde işleyen trenlerin büyük bir tehlikeyle karşı karşıya olduklarına gönderme yapılmaktadır. Buna benzer bir tümceyi **Tahir ile Zühre** adlı oyunda görürüz : "Galiba hava lodostu, tekmiil şamandra Marmara'dan limana geliyor." Pişekâr bu sözleri Kavuklu'nun Kavuklu arkası ile kavga ederek gelişine bakarak söyler; yani şamandıralar, biri büyük biri küçük olmak üzere Kavuklu ile Kavuklu Arkası'dır. Ancak bu tümcede de güncel bir olay ele alınır: İstanbul limanını allak bullak eden lodos bir ara kayıkları, yelkenlileri ve bunlarla birlikte şamandıraları da kıyıya vurmuştu.

¹³ Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü Arşivi.

Fotoğrafçı ¹³ oyununda, Pişekâr ile Kavuklu'nun tekerleme bölümünün bir yerinde şöyle bir konuşma geçer:

Pişekâr	Evet, şimendüfere bininiz, hadi.
Kavuklu:	Ne o acelen ne?
Pişekâr:	Efendim hareket.
Kavuklu:	Çenene bereket, dur da ne diyeceğimi, nerde kaldığımı hatırlıyayım.

Yukarıdaki konuşmada yalnızca kafiye tutturularak yapılan bir güldürmece değil, aynı zamanda toplumumuzla ilgili bir gerçek

HALK TİYATROSU VE ÇAĞDAŞ SENTEZ DENEMELERİ

açıklanır. Hareketi daha çok çenesinde toplamış bir toplumun dolaylı yoldan taşlanmasıdır bu. Ancak şurasını da belirtmek gerekli: bu ‘abes’ konuşmaların çoğu söz oyunları ve cambazlık yapmak içindir; Fotoğrafçı’da uçağa nasıl bindiğini anlatan Kavuklu’ya Pişekâr sorar:

- Pişekâr: Efendim sür’atin derecesini irae eden (gösteren] yok mu?
Kavuklu: Hayır, sirkatin derecesini araba eden bir alet göstermediler.

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

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

Ortaoyunu’nda izlediğimiz ‘yabancılaştırma’ işlemi, ulusal tiyatromuzu ortaya çıkartmada yardımcı olacak estetiğin kaynağıdır. Bugünün düşünce açısı ve teknolojik gelişimi içinde elde edilecek sentezle bu ‘yabancılaştırma’ daha da ileriye götürülebilir ve bir yöntem durumuna getirilebilir. Bir tarz olan geleneksel tiyatroyu tez, yine bir tarz olan Batı tiyatrosunu da antitez olarak aldığımız anda, yeni bir sentezin yolu da açılmış olur. Yoksa geleneksel tiyatromuzu yüzeyden görüp birtakım kalıpları ve

kuru kuruya biçimsel görünüşleri aktarmaya çalışmak çıkar yol değildir. Şimdiye kadar daha çok tarihsel ve belgesel yönden incelenmiş olan geleneksel Türk tiyatrosunun estetiği üzerinde durmak ve dikkatle yapılacak incelemelerle bir senteze varmak zorunludur. ‘Yabancılaştırma’ konusu, estetik alanda yapılacak çeşitli araştırmaların yalnızca biridir.

Şimdi gelelim yirminci yüzyıl tiyatrosunda, geleneksel tiyatro estetiğiyle çağdaş tiyatro estetiğini senteze götürme denemelerine. İlk eğilimlerden birini Ahmet Kutsi Tecer’in Köşebaşı (1946) adlı oyununda izleriz. Yazar bu oyununda, tam olarak geleneksel tiyatro estetiğinin bir sentezini getirmemiş olsa da, atmosferini getirmiştir. Oyun, İstanbul’un eski mahallerinden birinde geçer ve o mahallenin değişik tiplerini kullanır. Ancak bu konudaki ilk bilinçli yönelişler altmışlı yıllarda geldi.

* Haldun Taner, 7 Mayıs 1986’da kalp yetmezliğinden, 71 yaşında, veriminden bir şey yitirmedeği bir sırada ve zamansız bir biçimde aramızdan ayrıldı.

İlk kez 1964 yılının Mart sonunda oynanmaya başlayan **Keşanlı Ali Destanı**, Haldun Taner’in*, geleneksel Türk tiyatrosu estetiği ile, Brecht’in Doğu tiyatrosu özelliklerini taşıyan Epik Tiyatro düzleminde gelişen göstermecî biçimde bir oyundur. Bu yapıt, bir önoyun, bir sonoyun ve 13 tablodan kuruludur. Aksiyonda ve mekânda yabancılaştırma etmeni, şarkılar, seyirciyi yanılsamadan uzaklaştırma, geleneksel Türk tiyatrosunda gördüğümüz güldürü biçiminin yazarın ince esprisi ile kotarılmış olması, oyunun sonunda bir ‘kissadan hisse’ye yer verilmesi, bu oyunun bize özgü, çağdaş bir sentez girişimi ile yazılmış olduğunu gösterir. Şurası kesin ki, bu oyun, oyun yazarlığımız tarihinde bir dönüm noktasıdır.

Yazarın aynı yıl içinde oynanan **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım** adlı, 28 tabloluk ‘ibret’i, gerek içerik gerekse biçim olarak üç dört yıl kadar sonra ürettiği kabare tiyatrosu oyunlarına bir giriş de sayılabilir. Yazar, bu oyunda da, geleneksel tiyatromuzun estetik özellikleri kadar, kabare tiyatrosunun siyasal ve toplumsal taşlamasını ustaca kullanmıştır. Bu oyun için, geleneksel tiyatro estetiğinin kabare tiyatrosu ile sentezlenmesi, diyebiliriz.

HALK TİYATROSU VE ÇAĞDAŞ SENTEZ DENEMELERİ

“Devekuşuna Mektuplar” yazan Haldun Taner’in böyle bir tiyatro türünde başarıya ulaşması hiç de şaşılacak bir şey değildir. Toplumumuzun devekuşlarını ve onların yaşamını yakından tanıyan yazarın, kafalarını kuma sokup gerilerini havada bırakanlara elbette söyleyeceği çok şey vardır. Türk toplumunun geçirdiği evrimden kesitler gösteren Taner, bu panoramik gösteride ‘ibret’ veren sorunlara değinir. Bu oyunun teması, yazarın da belirttiği gibi, yanlış koşullandırmadır. Bu oyunda, ağlayarak doğup, ağlayarak yaşayan cılız bir adam (Vicdani) ile gülerek doğup, gülerek yaşayan semiz bir adamın (Efruz) tragi-komedyası verilir. Bu yerel olduğu kadar, evrensel olan oyunun bitiminde, aslında bu toplumun hiçbir olayı kolay aşamadığını, ekseni çevresinde dönen bir atlıkarıncada vakit öldürdüğünü bir kez daha sezeriz. Atlıkarınca değişmiştir, ama atların üzerindeki yüzler aynıdır. Eğitim, iş ahlâkı, istismarcılık, dolandırıcılık, hortumculuk, çalışmadan köşeyi dönmek, çalışanların sırtından geçinmek, adı çıkacağına canı çıksın çevrimi içindeki lekeleme, dini politikaya alet etme, tahta atların üstündeki kişilerdir.

Yazar, bu atlıkarıncayı sempatik Karagöz’ün doğru sezgileri ve doğruculuğu ile gösterir. Onun gözünden Hacivat’ların kurnazlıkları, üç kağıtçılığı, çıkarıcılığı, hazırlapçuluğu, düzenbazlığını açıklar. Bu oyunda meddah konumunda olan Anlatıcı’nın anlatıklarında ve tabloları birbirine bağlamasında, boynu bükük bir halkın çığılğını duyarız. Bu çaresizlik içinde gelişen büyük bir özelliği vardır bu halkın: o da, mizahıdır... Her şeye inanan saf Vicdani’nin oyunun sonunda, “Plak olmayın, sakın plak olmayın!” demesi, onun değişimini gösterir.

Yazarın **Eşeğin Gölgesi** adını verdiği oyunu ise, siyasal taşlama çizgisi en sert olanıdır. Çizgiler sert çizilmiştir, çünkü bu oyun, savaş endüstrisinin vurucu bir karikatürüdür. Burada, bir işe emek verenlerle ortaya konulan işten emeksiz kazanç sağlayanlar arasındaki çatışma gösterilir. Oyunun kaynağı Lukianos’un bir fıkrasıdır. Bu fıkrada, bir eşeğin gölgesi yüzünden birbirine giren Abderialıların serüveni anlatılır. Taner, bu masal ülkesine Abdalya adını koymuş, yani aptallar ülkesi. Bu göstermecî oyun yine ge-

rek mizah türü gerekse biçim olarak geleneksel tiyatro estetiği ile ortaya çıkarılmış bir sentez yapıttır. Ama mizah daha derindir, politik tavır daha etkilidir.

Taner'in 1969/1970 döneminde oynanan **Sersem Kocanın Kur-naz Karısı** birçok yönden önemlidir. Yazar, bu oyunda, yalnızca mizah ve tiyatro ustası olarak değil, aynı zamanda Türk tiyatrosunun öz-biçim konusundaki tartışmasına etkin biçimde ışık tutan bir tiyatro tarihçisi olarak karşımıza çıkar. Bir yanda güldürürken, öte yanda son derece ciddi olan düşüncelerini sahne üzerindeki oyunun sürükleyici görünümüyle yoluyla sonuçlandırır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından bu yana gelişme sürecine giren metinli Türk tiyatrosunun yanlış yaklaşımlarını, sapmalarını, engelleyici öğelerini ve yüzeyde yeniliklerle çıkmazlara itilişini canlı bir biçimde bu oyunda görürüz. Taner, eleştirisini getirirken suçlayıcı değil, gözlemleyici, gösterici ve yapıcıdır.

Taner'in 1954 yılında yazmış olduğu **Ay Işığında Çalışkur** adlı öyküsünü, 1976 sonunda sahneye uyarlamasıyla öyküden daha etkili ve ileri bir tersinlemeyi ve ince mizahı içeren Ay Işığında Şamata adlı oyunu, yine daha önce sözünü ettiğim koşullandırma temasını kapsar. Burada da, yazarın koşullandırması ile seyircinin bambaşka koşullandırmaları arasındaki karşıtlık tragi-komik bir hava içinde yansır. Bu yapıtında da yazar, Türk tiyatrosuna özgü açık biçimi çağdaş bir sentezleme ile getirmiş ve bu türün en güzel örneklerinden birini vermiştir. Oyun bir Anlatıcı'nın yönetiminde iki kez oynanır: birinci bölümde yazarın eleştirisi ile, ikinci bölümde, seyircinin koşullandırması ile... Birinci bölümde, "görülme istenmeyen gerçekler" yer alır. İkinci bölüm, seyirciden gelen itirazlar ve görüşler (ki bunlar basmakalıptır) ışığında, onların istediği gibi yenibaştan oynanır. Böylece, birinci bölümdeki görülmek istenmeyen gerçekler, ikinci bölümde, seyircinin itirazlarıyla "idealize edilmiş yalanlar" a dönüşerek gülünç bir durum alır. Yazar bu yoldan birbirine koşut iki ayrı düzlemde toplum-birey eleştirisini getirir.

Sermet Çağan'ın **Ayak-Bacak Fabrikası**'nın yapısında bulunan geleneksel oyun kaynakları çeşitlidir ve oyunun çağdaş anlamı-

HALK TİYATROSU VE ÇAĞDAŞ SENTEZ DENEMELERİ

na dikkat edildiği için ilk bakışta gözden kaçabilir. Yer ve zaman kavramlarının en ekonomik bir biçimde kullanılışı, bizi yine kendi özkaynaklarımıza götürür. Oyunun konusu içindeki çeşitli yerler ve çeşitli dönemler, hiç değişmeyen üç değişik yükselti ile elde edilir; tıpkı Ortaoyunu'nda "Yeni Dünya" ve "Dükkan" yoluyla, bu iki yalın paravana yerinden oynatılmadan çeşitli yerlerin ve değişik dönemlerin gösterildiği gibi... Oyunun başından sonuna kadar sokakları, tarlaları, kutsal gölü, Şefin köşkünü, mahkemeyi, evleri, dış yardımın geldiği rıhtımı, ayak-bacak fabrikasını, seçim alanını, vb. gösteren bu üç yükselti yalın görünüşü içinde işlevci niteliğini belirler.

Bu oyundaki çeşitli yerli özelliklerin başında "grotesk" anlayışı gelir. Ancak çağımızda bu kavram daha da geniş bir sınırı kapsar. Önemli olmayan bütün ayrıntılardan arınmış olan grotesk, insan yaşamının tümünü yansıtan ve yönelişi genellemesine olan sentetik bir yöntemi gerektirir. Üstelik, grotesk ile bu çağın düşünüşünü verme olanağı da vardır; çünkü grotesk'i kullanan tiyatrodaki salt indirgenmiş ya da salt yüceltilmiş olan ne olay vardır ne de kişi. Bu türde, karşıtlar yanyana getirilir, bilinçli olarak bir uyumsuzluk gösterilir ve bir senteze gitme amacı güdülür.

Oyundaki Öküz, bir yandan köy seyirlik oyunlarının soyutlamasını getirirken öte yanda, grotesk kavramının en başarılı örneklerinden birini de ortaya çıkartmaktadır. Anadolu geleneği içindeki ritüellerin kalıntısı olan oyunlarda, bugün bile deve, geyik, tilki, domuz, öküz vb. önemli roller oynarlar. Özellikle, Öküz bolluğun simgesidir; toprağı işlemede büyük rolü olan bu yaratık aynı zamanda tanrı Dionisos 'u da temsil eder. Öküz'ün ritüellerden gelen bu anlamı yanı sıra, bu oyunda, toplumsal açıdan da bir anlamı vardır. Öküz artık çalışmayan ve yararı olmayan bir simgedir; çünkü başka bir açıdan da halktan kopmuş, halkın dilini konuşmayan bir okumuştur. Geleneksel oyunlarımızdaki belli bir tipin çeşitli kılıklara girip kılığını taşıdığı başka bir tipi yansıtması, bu oyunda toprak ağalarına uygulanmıştır. Toprak ağaları, duruma göre ya polis, olur ya yargıç, daha olmazsa politikacı kılığına girer. Ortaoyunu'nda çoğunlukla oyunun kahramanı olan Kavuklu

kılık değiştirir; gölge oyunumuzda ise Karagöz. Burada kılık değiştiren kahramanlar yerinde bir tersinleme ile toprak ağalarıdır.

Türk halk sanatının bir özelliği de soyutlamalardır. Masallarda, köy oyunlarında, kilim, desenlerinde, bakır işlerinde ve doğal olarak geleneksel tiyatromuzda soyutlama önemli bir rol oynar. Ortaoyunu'nda soyutlamaların en belirgin olduğu bölümler tekerlemelerdir. Türk halk zekasının yansıdığı bu tekerlemeler, ilk bakışta içi boş söyleşmeler gibi görünürse de dikkatli bir incelemeyle bunların Anadolu halkının “tavrı” üzerinde önemli belgeler olduğu anlaşılır. Bu oyunda da çeşitli yerlerde böyle soyutlamalara gidiliyor. Ancak bunların en önemlisi, oyunun ana gelişimine ışık tutan ‘şey’ tekerlemesidir. ¹⁴

¹⁴ Aynı.

* Dönemine göre, 'twist' yerine oynanan dönemdeki popüler bir dans olabilir

Ortaoyunu'nda izlediğimiz “Curcuna” denilen, ilk baştaki danslı bölüme paralel olarak, bu oyunun başında da, yöresel özellikte bir türkünün ve dansın giderek “twist”e * döndüğünü görürüz. Kadın, erkek, çoluk çocuk tepinip “twist” yapmağa başlar. Bu geleneksel özelliğin de bu oyunda işlevi olduğunu anlarız.”Twist” kendi tavrlarına yabancılaşan vatandaşları imgeler. Bu “abes” görünüş birden bire bir gerçeklik kazanır ve daha oyunun başında, vatandaşların gelmiş oldukları noktayı belirler.

Ayak-Bacak Fabrikası'ndaki türküler, geleneksel oyunlarımızda da vardır; ancak burada, bu türküler, yine işlevleri açısından değerlendirilir. Bir durumu anlatmak, bir sorunu açıklamak ve yargılamaya yardımcı olmak için kullanılmıştır.

Çağan'ın, oyununda projeksiyonla perdeye yansıttığı açıklamalar, teknik açıdan Epik Tiyatroyu hatırlatmakla birlikte, işlevleri yönünden yine geleneksel kaynaklarımızdan alınmış bir araçtır. Projeksiyonla perdeye yansıtılan sözlerin, Ortaoyunu'nda daha çok Pişekâr tarafından halka yapılan hatırlatmalara bağlanan bir yanı vardır. Çağan, bunu bir anlatıcı yoluyla seyirciye söyletmiyor, projeksiyonla perdeye yansıtıyor. Üstelik bu yansıtılan sözlerin “kıssadan hisse” olarak yine geleneksel özelliklerden çıkan bir kaynağı var; çünkü Epik Tiyatro'da perdeye yansıtılan sözler

HALK TİYATROSU VE ÇAĞDAŞ SENTEZ DENEMELERİ

didaktik olmaktan çok yargıyı sağlamak, bir sahneyi özetlemek ve sahnede gösterilmeyen bir olayı ya da durumu seyirciye açıklamak içindir. Oysa burada, atasözlerine de başvurularak “kıssadan hisse”ye gidiliyor. Öbür yanda, Çağan’ın projeksiyonla perdeye yansıttığı film ya da resimler Piscator’un ve daha sonra da Brecht’in Epik Tiyatro türünde kullandıkları araçlardır.

Turgut Özakman’ın **Fehim Paşa Konağı** ve **Resimli Osmanlı Tarihi** geleneksel tiyatromuzun uzantısında, çağdaş sentezin sağlandığı oyunlarıdır. Her ikisi de göstermeci nitelikte, geleneksel tiyatromuzdaki estetik uzaklaştırmayı yeni bir biçimde kullanan yapıtlardır. **Fehim Paşa Konağı**, güler yüzlü, zekâ dolu, ciddi bir taşlamadır. Abdülhamit döneminin atmosferini yumuşak bir eldivenle okşayarak yüzümüze çarpan yazar, günümüzdeki politikalara da göndermeler yapar. Anlarız ki bizdeki siyasal arena, tarihten bu yana kabadayılardan kurtulamamıştır.

Yazarın **Resimli Osmanlı Tarihi** de, Anlatıcı’sı, çok mekânli, eş-zamanlı düzeni, yabancılaştırma etmenleri ile sahne seyirci arasındaki estetik uzaklığı ölçülü bir biçimde kullanan ve dekor gerektirmeyen özellikleri ile başarılı bir sentez biçimini yakalamıştır.

Biz de, bu açık biçimde yazılmış, göstermeci nitelikteki oyunun sahne yorumunda bu estetik uzaklığı anlamlı bir biçimde kullanmak istedik ve seyirci karşısında, bu oyunu, bir genel prova havasında hazırladık. Bu yüzden, bütün oyuncularımız sahne üzerindedirler. Sırası gelen, yine sahne üzerinde bulunan gardiroptan giysisini alıp giyer, gerekiyorsa sahne üstünde bulunan makyaj masasında makyajını tamamlar ve oyuna katılır.

Her şey seyircinin gözleri önünde geçer. Sahnemiz bir Ortaoyunu alanı gibi tüm zamanları, tüm mekânları ve tüm aksiyonları kapsayan bir zaman tüneli gibidir. İşi biten oyuncu rolünden hemen sıyrılarak gider yerine oturur ve yeniden başka bir kimlikle seyirci karşısına çıkmak için sırasını bekler.

Bu genel prova havasında hazırlanan gösteride dekorumuz yoktur. Bunu özellikle böyle istedik. Yalnızca sahne eşyaları vardır. Ama bunlar da özellikle bu oyun için yapılmış şeyler değildir. Elimizde ne varsa onlar kullanılmıştır. Hatta provalar da 'marke' olarak ne kullanılıyorsa onlar seçilmiştir. Basit, ayaklı bir boyacı merdiveni değişik sahnelerde, değişik amaçlarla kullanılmıştır; örneğin, bazen bir yere yatırılarak bir parmaklık, bazen bir resim sehпасı. Bazen de bir köşkün görkemli merdiveni vb. olarak kabul edilmiştir. Biz, dekorumuzu, seyircinin fantezisinde kurmak istedik, çünkü onların hayal gücü sahne üzerinde kullanacağımız somut parçalardan çok daha renkli ve zengindir. İşlevi olmayan hiçbir süslemeye gitmedik. Oyun düzenini, naivite'yi vurgulayacak bir yalınlık içinde kurduk. Ama bu, ayrıntılara ve rol yorumuna dikkat etmedik anlamını taşımaz. Tam tersine, bu dekorsuzluk içinde. Bir prova yapıyormuş gibi oynamada, rol yorumundaki en küçük ayrıntılara dikkat etmeye çalıştık. Oyunun sahne yorumunda bizim için en ön planda olması gereken şey oyunculuk, doğru zamanlama, gerekli hız-tartım ve gereken atmosferi vermektir. Ancak bu yoldan Turgut Özakman'ın tersinlemesi, eleştirisi ve mizahı verilebilir diye düşündük.

Geleneksel tiyatromuzun ışığında çağdaş senteze ilk varan daha birçok yazarımız vardır. Bunlardan birkaçı, Orhan Asena, **Fadik Kız**'la, Güngör Dilmen **Midas Üçlemesi** ve diğer oyunlarıyla, Oktay Arayıcı, **Rumuz Goncagül** ve **Nafile Dünya** ile Özdemir Nutku **Söylev** ve Sermet Çağan ile birlikte yazdıkları **Savaş Oyunu** ile sayılabilirler.

KAYNAKÇA

And, Metin. **Geleneksel Türk Tiyatrosu**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.

Nüzhet, Selim. - Rauf Yekta. **Gülme Komşuna**. İkbal Kütüphanesi, 1931.

Rasim, Ahmet. **Muharrir Bu Ya!**. İstanbul: 1928.

Büyücü Hoca, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü Arşivi.



