

TİYATROMUZUN MODERN TİYATROYLA KESİŞMESİ YOLUNDA GELENEKSELİN ÖNEMİ VE BALTACIOĞLU'NDAN BİR DENEME: “KAFA TAMİRCİSİ”

Nurhan Tekerek*

Özet

Doğu ile Batı arasında köprü görevi yapan Anadolu coğrafyasında gelişmiş köy tiyatrosu (Köy Seyirlik Oyunları), halk tiyatrosu geleneği (Meddah, Karagöz, Ortaoyunu, Kukla), kimi zaman halk tiyatrosu geleneğini benimseyen, kimi zaman da Batı tarzı tiyatro etkinliklerinin yapıldığı saray tiyatrosu modern Türk Tiyatrosu'nu besleyen kaynaklardır. Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak tiyatromuzun yönelişi üzerine karşıt iki görüşten söz edilebilir. Bunlardan biri, batılılaşmayı yalnızca taklit olarak algılayıp Batı tiyatrosunun model alınması gerektiği görüşü, diğeri de yaşadığımız coğrafyanın kültürel ve geleneksel özellikleriyle Batı tiyatrosunu kaynaştırarak yeni bir yol bulma savıdır. Çünkü gerek köylerde gelişen köy seyirlik oyunlarımız, gerekse kentlerde gelişen meddah, karagöz, ortaoyununda, günümüz dünya tiyatrosunun da anlatım tarzı olan açık biçim-göstermecî tiyatroyla da buluşan kimi özellikleri vardır. Şenlik atmosferi, meydanda oynamak, oyuncu ustalığına dayanan oyunculuk, doğaçlama oynamak, parçalı yapı, tiyatrosallık, tip boyutunda kişileştirme, güldürü, en aza indirgenmiş dekor, müzik ve dans, seyirci-oyuncu organik bağı, kısaca soyut bir anlatım tarzı.

Otuzlu, kırklı yıllarda, tiyatromuzun ulusallaşması yolunda, gelenekselin önemini vurgulayan kişiliklerden biri de İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'dur. Baltacıoğlu, geleneksel tiyatroyu tüm yönleriyle inceleyerek, kalıcı ve geçici özellikleri saptamış, kalıcı özelliklerden yola çıkarak “Öz Tiyatro Kuramı” nı oluşturmuş, aynı zamanda bu görüş doğrultusunda uygulama örnekleri de vermiştir. “Kafa Tamircisi”, adlı oyunu, geleneksel tiyatromun, meydanda oynamak, sürrealist olmak, doğaçlamaya yatkın olmak gibi kalıcı özellikleri içinde barındıran öz tiyatro örneklerinden biridir. Öncülerden biri Baltacıoğlu olmak üzere, pek çok tiyatro insanının katkılarıyla oluşturulan birikim doğrultusunda, Türk Tiyatrosu'nun, dünyaya batılı gözle bakan, ama doğru özellikleriyle biçimlenmiş bir tiyatro üslubuna yöneldiği söylenebilir. Bu yöneliş günümüzde de sürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Tiyatrosu, Modern Tiyatro, Özgülleşme, Baltacıoğlu, Kafa Tamircisi

* Doç.Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi, Isparta, nurhan@sdu.edu.tr

**IMPORTANCE OF THE TRADITIONAL AT THE PATH
TOWARD INTERSECTION OF TURKISH THEATRE
AND MODERN THEATRE , A TRIAL FROM
BALTACIOĞLU:
“HEAD REPAIRMAN”**

Abstract

Since their emergence at the peninsula Anatolia as a bridge between East and West, tradition of village performances (Village Spectacles), tradition of folk performances (Meddah-Storyteller, Karagöz-Shadow Play, Ortaoyunu- Arena Theatre and Puppet) and palace theatre which adopted the folk theatre in some periods and sometimes remained true to western theatre style are feeding resources of the modern Turkish Theatre. Concerning orientation of our theatre, two opposites views have been dominant since first years of the republic. One of these is the thesis which perceives “ becoming western” only a mimical sense, that Western theatre is to be adopted as a model while. The other thesis implies a search for a new line which will synthesize Western theatre with cultural and traditional features of the lands we live on, for both our village spectacles developed in villages and meddah, karagöz and ortaoyunu developed in cities have certain features that are close to the expression style of Western theatre, namely open form-presentational theatre, such as festivity atmosphere, performing at the square, performance based on performer’s skills, playing as improvising, episodic form, theatricality, personfying on type level, comedy, minimalist scene design, music and dance, organic relation between the audience and the performer, in brief abstract style of expression.

One of the theoreticians emphasizing the importance of the traditional in the task of nationalizing our theatre is Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu. After analyzing our traditional theatre profoundly, he has determined its permanent and temporary features and finally constituted “ Essential Theatre Theory” by proceeding from the permanent features. Also, he has presented practice examples of the essential theatre. His play, “Kafa Tamircisi-Head Repairman” as an example for the essential theatre, contains permanent features of the traditional theatre such as performing at the square, being surrealist, predisposition of improvisation. As a conclusion, it can be stated that through the experiences with contributions of several theatre thinkers among whom Ismayıl H. Baltacıoğlu was one of the initiators, Turkish Theatre has oriented to a theatre style looking from a western perspective, but with easternly formalized features. This orientation as such still continues in our contemporary times.

Key Words: Turkish Theatre, Modern Theatre, Synthesizing, Baltacıoğlu, Head Repairman.

Giriş

Doğu toplumlarının tiyatrosunu biçimleyen dört gelenekten söz edilebilir; Köy Tiyatrosu Geleneği, Halk Tiyatrosu Geleneği, Saray Tiyatrosu Geleneği ve Batı Tiyatrosu Geleneği¹. Doğu ile Batı arasında bir köprü görevi yapan, bir bakıma Doğu ile Batı'nın buluştuğu Anadolu coğrafyasında yer alan Türkiye'nin tiyatrosu da yine sözü edilen bu geleneklerden beslenir. Başka bir deyişle, özgünleşme sürecinde yolculuğuna devam eden Türk Tiyatrosu'nu etkileyen kaynaklardan biri Batı tiyatrosuysa, onu, doğal olarak besleyen önemli diğer iki kaynak ta, köylerde gelişmiş Köy Seyirlik Oyunları'yla, kentlerde, özellikle Osmanlı'ya merkez olmuş Bursa, Edirne, İstanbul gibi kentlerde gelişen, Meddah, Karagöz, Ortaoyunu, Kukla gibi türlerden oluşan halk tiyatrosu geleneğidir. Ayrıca, halk tiyatrosu türlerinin popüler olduğu dönemlerde bu tiyatroyu benimseyen, Tanzimat'la birlikte Batı tiyatrosunun ülkeye girmesiyle bu tarz tiyatro etkinliklerinin etkisinden de söz edilebilir.

Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Geleneksel Olanın Önemi

Çağdaş Türk Tiyatrosu'ndaki arayış ve çabaların temelinde, geleneksel tiyatromuzun biçimsel zenginlikleriyle, Batı tiyatrosunun entelektüel ve teknik yaklaşımlarını buluşturma eylemi yatar². Otuzlu yıllardan başlayarak, batılılaşmayı, yalnızca taklit etme olarak görenlerle, yaşadığımız coğrafyanın kültürel ve geleneksel özellikleriyle Batı'yı kaynaştırarak yeni bir yol bulma düşüncesini savunanların ve bunun için çaba gösterenlerin, gerek düşünce, gerekse uygulama bağlamında tartışmaları sonucunda, Türk Tiyatrosu'nun bugünkü özgün ve modern konumuna ulaşma sürecinde önemli birer etken olan özelliklerin, hem kent ve kasaba kültürünün ürünü olan halk tiyatrosu geleneğimizde, hem de ritüel kökenli köy tiyatrosu geleneğimizde bulunduğundan söz eden Ayşegül Yüksel, her iki geleneğimizde de ortak pek çok özellikler görülebileceğini, en önemlisinin de, her zaman bir şenlik ortamı içinde gelişmesi olduğunu belirtir³.

Tiyatronun iki temel ögesi oyuncu ve seyirciyle birlikte oluşan köy seyirlik oyunlarının, köy yaşantısının geçerli olduğu yerlerde "*Oyun Çıkarma*", "*Oyun Yapma*", "*Seyirlik Oyun*" adı altında yapılan ve sanat kaygısından çok toplum ve din açısından işlevsel olan bu eylem, ilkel insanın ya da toplumun yaşam kavgası için doğa ile barışık olma kaygısından kaynaklanır⁴. Törenleri ve bayramları içine alan ritüellerden beslenen köy seyirlik oyunları, çoğunlukla doğanın canlanması, bitkilerin yeşermesi, hayvanların çiftleşmesi, yavrulaması, ekinin bereketli olması gibi doğanın bayramına koşut olarak, bir şenlik havası içinde yansılır.

Kentlerde gelişen meddah, karagöz, ortaoyunu ve kukla gibi türler de, bir şehzadenin ya da sultanın doğumu, şehzadelerin sünneti, saray düğünleri, padişahın önemli bir sefere çıkışı ya da önemli bir sefere çıkışı ya da önemli bir barış anlaşması, önemli bir elçinin gelişi, bayram eğlenceleri ve

esnafın düzenlediği törenler gibi nedenlerle yapılan Osmanlı Şenlikleri'nin vazgeçilmez konuklarıdır⁵.

Gerek ritüelistik törenlerin uzantısı olan köy seyirlik oyunlarının, gerekse kent ve kasabaların gösteri sanatlarını oluşturan meddah, karagöz ve ortayununun bir şenlik atmosferi içinde yer alması ve doğal halk kültürünü oluşturan popüler seyirlikler olması, bu türleri Batı kökenli kapalı biçim-benzetmecî tiyatrodan uzaklaştırarak, oyuncu-seyirci organik bağını temel alan açık biçim-göstermecî tiyatroya yaklaştırmıştır. Tam da bu noktada, çağımız modern dünya tiyatrosuyla buluşan geleneksel tiyatromuz, bu özellikleriyle, cumhuriyet dönemi tiyatromuzu besleyen vazgeçilmez bir kaynak olmuştur.

Açık Biçim, dünyayı bütünüyle yansıtmaya gereksiniminden ortaya çıkmıştır. Bireyler arası ilişkilerin yerini kopmuşluk, anlaşmazlık ve anlaşma güçlüğünün aldığı görüşü temelinde bağımsız sahneler, çok yanlı durumlar, oyun içinde oyun gibi öğeleri kullanan açık biçimde kişi, dış olayların ve genellemelerin kapsamı içinde verilir. Bu bütünlüğe varma kaygısı, özdeşleşmenin tersine soyutlamanın getirdiği bir estetik boyutu biçimlendirir. Genellemeler, zaman ve mekanda sınırsızlık, fantezi ve grotesk, düşler, anılar, ya tarihsel bir kesimi ya da bütünü temsil edecek bir dünya dilimini sergilemek yolunda gevşek bir doku içinde ya da parçalar halinde kullanılır. Olay örgüsünün bütününde bir nedensellik bağlantısı yoktur. Dolayısıyla her parça ya da bölümün özü kendi içindedir ve akışları zamanla özdeş bir akış içinde değildir. Yani sahneler ya da oluşumlar birbirini izlemez, kişi ya da kişiler de bir gelişim göstermezler⁶. Başka bir deyişle; “(...) ileri hareketleri yoktur. Oyun kişileri ve dünya, her parça ile yeni özellikler gösterirler. Çeşitleme, renklendirme ve tekrarlarla çemberler çizerler”⁷.

Brecht'in, bir dünya tablosu sunarak, insan ilişkilerinin altında yatan nedenleri yeniden ele almak için, Absürt Tiyatro'nun da, insanlar arasındaki kopukluğu ve iletişimsizliği vurgulamak adına kullandığı soyutlamanın estetik bir ifadesi olan bu biçimin amacı, “(...) sahneyi ve seyirciyi her çeşit büyüleme(illüzyon) eyleminden kurtarmak ve sahnede olan olayı seyreden halkı hipnotizma biçimlerinden uzak tutmaktır”⁸. Geleneksel tiyatromuzun da temel karakterini oluşturan bu tür tiyatroyu Metin And; “*Samimi , yalansız, dolansız tiyatro olmak üslubu*”⁹ diye niteler.

Ak kara çatışması, ölüp dirilme, eskinin kovulup yeninin karşılanması gibi ortak motiflerin, çeşitli simgesel kişilerle (Dede, Gelin, Arap, Eşkıya gibi) yansılayan köy seyirlik oyunlarımız, doğanın diyalektik görünümünü, bir başka deyişle doğanın panoramasını sunar başlangıçta. Zamanla kırsal yaşamın getirdiği sorunların, yani güncel olanın da oyunlara katılmasıyla, doğaya sıkı sıkıya bağlı köy insanının ekonomik ve toplumsal yapısı da sergilenir¹⁰.

Meddah, karagöz ve orta oyunu da, farklı etnik kimlikleriyle bütün renklerin ve seslerin dile geldiği Osmanlı toplumunun bir panoramasını sunar izleyiciye. Oyun kişileri, yalın ve keskin çizgileriyle soyutlanmış tiplerdir. Karagöz-Kavuklu'nun cahilliği, saflığı, fırsatçılığıyla halk adamı olması,

Hacivat-Pişekar'ın düzenci tutumu, bilgiçliği, Yahudi'nin kurnazlığı, Çelebi'nin züppeliği, Zenne'nin aşifteliği, dolapçılığı, Acem'in palavracılığı, Arnavut'un inatçılığı, Kastamonulu'nun intikalsizliği, Kayserili'nin kurnazlığı, küçük hesapları gibi pek çok tipin özellikleri, aynı zamanda bu kişilerin toplumsal gestuslarıdır. Bu tavırlar, o kişilerin ekonomik, toplumsal, kültürel, etnik koşullarının oluşturduğu en belirgin özelliklerini ortaya koyar. Dolayısıyla karikatürize edilmiş bu tipler her zaman aynı biçimde ve kendilerinden beklenildiği gibi davranırlar. Çünkü özellikle karagöz ve ortaoyununda amaç, karakterlerin başından geçen olaylar üzerinde ilgiyi yoğunlaştırmak değil, tiplerin ve onların ilişkileri aracılığıyla, görünürde bir mahallenin gerçeği sergilerken, soyutlama yoluyla, aslında bir toplumun gerçeğini sunmaktır.

Bu nedenle mekan, kimi zaman bir mahalle, kimi zaman bir köşebaşı, kimi zaman bir çeşme başı, bazen de bir kahvehanedir. Yani gündelik yaşamda insanların, ya bir biçimde uğradığı, ya da toplandığı yerlerdir bunlar ¹¹.

Geleneksel tiyatromuzda sıkı dokunmuş, neden-sonuç bağıyla bağlı bütünsel bir olay dizisi yoktur. Tersine, kalıplaşmış, parçalı bir yapıya sahiptir. Bunda da en büyük etken, gerek köy seyirlik oyunlarının, gerek meddah, karagöz, ortaoyunu türlerinin doğmaca-metinsiz oynanmasıdır. Köy seyirlik oyunlarının metin yapıları, ister töresel-büyüsel, ister eğlence amaçlı olsun, belirli çatılara sahip gevşek dokuludur. Bu çatılar, oyunda rol alan oyuncuların yeteneği, seyircinin özelliği ve o anki tepkisi ile oluşur biçimlenir ¹². Dolayısıyla; “*Seyirlik oyunlar masa başında yazılmaz. (...) Yazar oyunun içindedir. (Seyirliklerdeki Oyun Babası, Delikanlıbaşı, Meydancı, Dayı, Oyun Ağası, Yiğitbaşı, Cıdroğlu, Köse, Oyun Kahyası, Oyuncubaşı, Reis, Elebaşı gibi* ¹³) *Oyun oynana sınıra geliştirilir. Çeşitli değişik yorumlara, sonsuz anlatım olanaklarına açıktır. Bütün ile parçalar, bölüm ile sahneler hareketli ve oynaktır. Sürekli değişkendir. Çeşitli öğeler, parçalar ve ayrıntılar yer değiştirebilir; çıkarılabilir, eklenebilir. Bu oyunun esnekliğini ve canlılığını sağlar*”¹⁴. Meddah, karagöz, ortaoyunu metinleri de yalnızca birer kanavadır. Yani seyircinin ve oyuncunun iç ve dış koşullarına göre değişime uğrar, uzar kısalır, yer değiştirir. Kanava yalnızca oynanışın yolunu çizen bir taslaktır. Parçalı yapı, Giriş-Söyleşi-Hikaye-Bitiş gibi bölümlerden oluştuğu gibi, eylem ve durumları oluşturmada yararlanılan, kimileri köy seyirlik oyunlarında da bulunan; Yinelenme, Sıralanma, Soruşturma, Ortaklık, Kişilerin Değişimi ve Kılık Değiştirme, Taklit, İşaretlerle Konuşma, İşten Alıkoyma, Aranma, Ev Bulma, İş Bulma, Oyun İçinde Oyun, Ölüp Dirilme, Gözetleme gibi aynı zamanda güldürüye de hizmet eden pek çok motifle sağlanır.

Sabahattin Kudret Aksal karagözü, seyircisine gerçek dışı bir dünyayı, yapısıyla olsun, konuşmalarıyla olsun, us kuralları dışında, soyutlanmış kişilerle sunan bir düş oyunu olarak nitelerken ¹⁵, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu da, sonsuz bir olurluk alanına sahip karagözdeki soyutlamayı, “*Tayyü Mekan*” ¹⁶ (Mekanı Atlarcasına Geçme) deyişiyle ifade eder. Böyle bir niteleme *Tiyatrosallık-Oyunsuluk* kavramını da beraberinde getirir. Gerçeklik

duygusu(Özdeşleşme) yaratma kaygısına yer olmayan halk tiyatrosu geleneğinde her şey bir gösteridir ve varsayımsal bir değer taşır. Meddah'ın anlatımı, Karagöz'ün hayal perdesi, Ortaoyunu'nun palangası soyut ve sonsuz bir uzam sunar seyirciye. Zaman ve mekan akışının gerçek akışla örtüşmediği pek çok duruma yer verilir. Tiyatrosallığın ortaoyunu ve karagözdeki uzantısı "*Oyun Bozma ya da Yutturmacayı Bozma*" dır. Yanılsamayı kırma amacı taşıyan bu teknikte, Hacivat-Pişekar'ın oyunu kuralına göre oynama düşüncesinin karşıtı olarak, Karagöz-Kavuklu'nun oyun bozması anlamına gelir. "*Pişekar varolmayan namusu, dirliği, iyi niyeti varsaydığı gibi, varolmayan evi mekan, gidilmeyen yolu yürünmüş, geçmemiş zamanı geçmiş sayar. Bütün kişiliğiyle yutturmacalara karşı olan Kavuklu bu oyunu da bozar*"¹⁷.

Meddah, karagöz ve ortaoyunu, kahvelerde, mesire yerlerinde, yani kalabalığın bulunduğu her yerde oynanabildiği için oyuncu ve seyirci arasındaki organik bağı kurduğu gibi, her şeyin bir oyun olduğu düşüncesine de olanak sağlar. Açık biçimde de görülen stilize malzemelerle ayrıntılar, seyircinin imgelem gücüne bırakılır. Dolayısıyla, "*Taklit-Yansılama-Gösterme*" ye dayalı ama ustalık gerektiren bir oyunculuk esastır.

Müzik ve dans gibi öğeler, oyunlar şenlik ve kutlamalarda yer aldığı için eğlence atmosferini güçlendirme ve renklendirme yolunda kullanılır. Seyircinin içinde, yalansız bir tiyatro gerçeğine hizmet eden bu oyunlarda seyirci ve oyuncu arasında organik bir bağ vardır. Örneğin ortaoyununda seyirci; "*Oyun yerini çepeçevre kuşatmıştır. Oyuncu, temsil, seyirci aynı iklim içindedir.(...) Temsil dekorla, ışıkla yalanları örtmez. Pişekar oyunun başında ve sonunda seyircilere doğrudan seslenir, oyunu tanıtır, kusurları için özür diler. (...) Bir çok söyleşmelerde, özellikle ara muhaverelerinde, iki kişi konuşurken, üçüncü bir kişi onlar duymadan seyirciye seslenerek onların söyleşmelerine güldürücü takımlarda bulunur*"¹⁸.

Kentlerde gelişen birer halk komedyası türleri olan meddah, karagöz ve ortaoyununda güldürme temel amaçtır. Meddahta dil ve tavır farklılığına dayanan "taklit" ten kaynaklanan güldürü, karagöz ve ortaoyununda diyalekt farklılıklarından, söz oyunlarından ve hareketten kaynaklanır. İronik ve grotesk olandan da yararlanarak yergiye hizmet eder. Bütün halk güldüründe ortak olan dil ve hareket komiği ile ironik ve grotesk kaynaklı güldürü köy seyirlik oyunlarımızda da, özellikle büyüsel ve töresel yanını zamanla yitirmiş oyunlarda, kaba fars biçiminde kullanılır. Çünkü köylünün, doğayla barışık olma kaygısından kaynaklanan töresel-büyüsel amaçlı bu oyunlar, giderek bu özelliğini yitirmiş, eğlenmek amacıyla, düğün ya da bayram gibi mutlu günlerde oynanır hale gelmiştir¹⁹. Seyirlik oyunlarda da müzik ve dans vazgeçilmez öğelerdendir. Gerek töresel ve büyüsel oyunlar, gerekse eğlence amaçlı oyunlar, o yöre enstrümanlarının kullanıldığı türküler eşliğinde oynayanlar ve seyredenlerle birlikte yapılan toplu dansla başlar. Oyun sonunda da, diriliş ve bolluk-bereket sembolü olarak yine hep birlikte toplu dans yinelenir.

Köy seyirlik oyunlarının oyuncularını köyün istekli ve yetenekli kişileridir. Bir bakıma gönüllülük esasına dayalı amatör oyunculardır bu

kişiler. Karadağ, özellikle eğlence amaçlı oyunlarda oynayan oyuncularını “Çağdaş Oyuncu” olarak niteler ve oyuncunun amacının, seyircisini eğlendirmek, kendine de hoşça vakit geçirtmek olduğunu, bu yüzden zorunlu oyun kalıpları olmadığını, özgür ve yaratıcı bir oyuncu olduğunu belirtir²⁰. Göstermecî bir yaklaşımla oynanan oyunlarda, kadın rollerini erkekler, kadın oyunlarında ise erkek rollerini kadınlar oynarlar. Dolayısıyla bu oyunlarda da taklit esastır. Oyun yeri ise, oyuncu-seyirci alışverişini en üst düzeye taşıyacak nitelikte, kapı önleri, damlar, ev avluları, harman yerleri, tarlalar, köy meydanları ve odalardır. Seyirci yine, kentlerdeki geleneksel oyunlarımızda olduğu gibi yansılardan aynı iklimi paylaşır. Söyleşilere, şakalaşmalara, atışmalara katılır. Kimi zaman dekor ve aksesuar gibi de kullanılır. Dekor, ya oyunun oynandığı yerdir, ya da replikler aracılığıyla seyircinin imgelem gücüne bırakılır²¹.

Özetle, geleneksel tiyatromuzun özüne ve biçimine ilişkin; toplumsal bir panorama sunması, şenlik atmosferinde oynanması, soyutlanmış tip boyutunda kişileştirme, tiyatrosallık, müzik ve dansın kullanımı, seyircinin imgelemine bırakılmış en aza indirgenmiş dekor, “taklit”e dayanan oyunculuk anlayışı ve seyirci-oyuncu organik bağı gibi pek çok özellik modern Türk Tiyatrosu’nun oluşum sürecine katkıda bulunmuştur.

Gelenekselin Önemi Vurgulayan Öncülerden İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu

Ulusal tiyatromuzun özgün bir kimlik kazanması yolunda, geleneksel kaynaklarımızın çağdaş zenginliklerinden yararlanması gerektiğini vurgulayan ve bu sürece görüşleri ve uygulamalarıyla katkıda bulunan tiyatro kişiliklerinden biri de İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’dur.

Baltacıoğlu (1886-1978) Tanzimat’tan Cumhuriyet’e uzanan süreçte, “Batılılaşma” yı, yalnızca “taklit etme” olarak algılayan zihniyete karşı mücadele eder. “*Hem bir Meşrutiyet aydını hem de bir Cumhuriyet aydını olarak yaşadığı dönemlerin kültürel-sanatsal zenginliklerini, yönelimlerini sentezlemeye çalışmış, ulusal tiyatroyu oluşturma üzerine bütünlüklü bir tez ortaya atmıştır. (...) Ulusal tiyatromuzun batı aktarmacılığı yerine, karagöz, kukla, ortaoyunu, köy seyirlik oyunları, tuluat tiyatroları gibi geleneksel türlere ve kaynaklara dayanması, geleneksel türlerin modernleştirilerek seyirciyle buluşturulması gerektiğini savunmuştur*”²².

Batı’nın kurallarını değişmez kurallar gibi kabul eden, onları özgün koşulları gözardı ederek sorgulamadan aktaranları sert biçimde eleştirir Baltacıoğlu; “*Tanzimat’tan beri Türkiye’de, Batı’ya doğru gitmeye uğraşanlar bu işte Avrupalılaşmayı hep böyle anladıkları içindir ki Batı sahne tekniğini olduğu gibi kopya etmekle işe başlamışlardır. Onlar, sahne tekniği, dekor tekniği, mizansen tekniği diye bir takım pratik kuralları ile karşılaşmışlar ve bu pratik kurallarını değişmez ve değer biçilmez tiyatro tekniğinin kendisi sanmaktan ve öylece benimsemekten geri durmamışlardır. Tiyatro işinde bilmeyerek işlenen suç işte budur. Tiyatroda Avrupalılaşma yerine Avrupa tiyatrosunun kurallarını almak! (...) Ben böyle bir tekniğin*

varlığına inanmıyorum. Endüstri tekniği bir matematik ve mekanik konusu iken tiyatro tekniği dediğimiz şey, yalnız bir oluş, bir evrim ve süre tekniğidir. (...) Tiyatro tekniğine asıl varlığını veren, tiyatro anlayışı dediğimiz tiyatro felsefesidir”²³. Tiyatro felsefesinin, tiyatronun özgünleşmesi yolunda başat bir olgu olduğunu ifade eden Baltacıoğlu bu düşüncesini, Yeni Adam’da; “Bizim bir tiyatro felsefemiz yoktur. Millete tiyatroyu kazandıracak ne bina, ne sahne, ne de tecrübeli aktördür, ancak tiyatro kafasıdır. Bu da sosyal bir organizasyondan doğabilir”²⁴.

Tiyatronun düşüncesini oluşturan öğelerden yola çıkarak, özgün bir tiyatro estetiği öneren Baltacıoğlu, ulus, ulusallık, kültür, gelenek, eğitim, pedagoji ve tiyatro arasındaki diyalektik etkileşimin altını çizer görüşleriyle. Ulusal tiyatronun, Batı aktarmacılığı yerine, karagöz, kukla, ortaoyunu, köy seyirlik oyunları, tuluat tiyatroları gibi geleneksel kaynaklara dayanması gerektiğini belirterek bu savının ilkelerini şöyle açıklar: “1)- Temaşa nevilermizde ölen ve ölmeyen elemanlar vardır, 2)- Tipler, kostümler, temler, zamanla, mekanla değişen şeylerdir, 3)- Milli temaşamızda temsil anlayışı, tiyatro estetiği, hayat felsefesi zamanla ve mekanla değişici şeyler değildir, 4)- Bu ölmeyen cevherleri bakımından Milli temaşamız benzeri olan Avrupa tiyatrosundan geri değil, daha da ileridir, 5)- 19. Asrın yarısından bu yana Avrupa tiyatro anlayışında olan ihtilal hareketleri dikkate çok değer bir mahiyet göstermektedir, 6)- Bütün dünyada Avant/garde tiyatrosu realizm ve naturalizmden kaçmakta, sürrealizme sarkmaktadır, 7)- Tiyatro ihtilalcileri tiyatroyu edebiyat, resim, mimari ve süs sanatlarının etkilerinden kurtarmaya çalışmaktadırlar. Tiyatro, kanunlarını bu yardımcı sanatlarından alacak yerde, kendisinden çıkarmaya çalışmaktadır, 8)- Dünya tiyatro ihtilalcilerinin bugüne kadar yapabildikleri şey, bilmeyerek, tiyatrodaki sürrealizmin şaheseri olan Bizim Köy oyununa, meydan oyununa, ortaoyununa yaklaşmaktan ibaret kalmıştır, 9)- Bu tecrübeler göz önünde durup dururken, milli temaşa nevelerini, eski ve geri tiyatro artıkları olarak görmek cehaletten başka bir şey değildir, 10)- Bu temaşaların orijinal ve değişmez olan yanlarını alıkoyarak değişici olanlarını değiştirmelidir”²⁵.

Baltacıoğlu, modern bir ortaoyunu uygulaması olan “Muhtar” oyununun sahnelenmesi nedeniyle verdiği bir konferansta benzeri saptamaları yapar. Ortaoyununda, geçici (tema, kişiler, aksiyon) ve kalıcı (meydanda oynamak, ritmik-müzikal olmak, diyalog yapısı, sürealist olmak, irticalen oynamak) gibi özellikleri sıraladıktan sonra kalıcı olanlardan yararlanılması gerektiğini savunur²⁶.

Tiyatroya, “en büyük kültür ve devrim okuludur”²⁷ diyerek önemli bir işlev yükler. Tiyatronun felsefesi üzerine pek çok düşünce ve yol üretir Baltacıoğlu. Bu düşüncelerin amacı, geleneksel kaynaklardan yola çıkarak, kendine özgü dil ve deyişi olan Türk Tiyatrosu’nun oluşumuna katkıda bulunmaktır. “Öz Tiyatro” adıyla, özgün bir tiyatro kuramı ve uygulaması oluşturan Baltacıoğlu, tiyatronun öğelerini; öz olmayan öğeler (sahne, perde, dekor, makyaj, kostüm, yönetmen, suflör), öz olup olmadığından kuşku duyduğu öğeler (yazar ve oyun metni), öz olan öğeler (oyuncu ve aksiyonu) olduğunu vurgular²⁸. Bu özgün kuramının kaynağı yine onun tiyatro

düşüncesindedir. Çünkü ona göre, tiyatroyu güzel sanatların bileşimi olarak tanımlamak yanlıştır. Tiyatronun tanımı kendi içindedir. Tiyatronun, yaşayan bir sanat olarak seyredilmek için yaratılan bir eylem olduğunu belirten Baltacıoğlu, oyuncu ve aksiyona varma yolunda şöyle bir sorgulama yapar: “*Tiyatro bir sahne üzerinde kendine göre olan dekorla, rollerine uygun makyaj ve kostüm taşıyan aktörler tarafından suflörü kovalayarak bir müellifin piyesinde tasarladığı hayatı göstermektir diye işe başlayalım. Tiyatro olmadığını sandığımız takıntılar nelerdir? Yanıt: sahne, perde, dekor, makyaj, giysi, rejisör, suflör. Bunların dışında tereddüt ettiğimiz yazarla oyun vardır. Bir de tiyatronun cevheri ve özü olarak algılayabileceğimiz oyuncu ve onun aksiyonu vardır. Önce saydığımız takıntıları ortadan kaldıralım. Yalnızca oyuncu ve aksiyonu ele alalım: O zaman tiyatro olmaz mı? İşin içine bir de oyun metni ve süre girdi mi, işte sonuçlanmış bir tanım: Tiyatro, oyun denilen yazınsal ön tasar tarafından teknikleştirilen bir yaşam parçasının süreye çevrilmesidir. Yani tiyatro teknikleşmiş bir aksiyon süresidir*”²⁹. Bu eylemi yaratan da oyuncudur. Bu yüzden, “*aktör, temsil işinin en temel elemanı, özüdür. (...) Öyleyse aktör nedir? Aktör orkestral bir yaratıktır. Onun şuur altında bir çok kişiler uyumaktadır. Bunlar aktör dediğimiz yaratıcı kişiliğin kendilerini yaşamaya çağırmasını beklemektedirler. Aktör denilen bu olağanüstü yaratıcı olmadıkça tiyatro işi gerçekleşemez. (...) Tiyatro olgularını bilim yoluyla incelemeye o kadar az alışığızdır ki, estetik edebiyatı olsun, tiyatro eleştirmeleri olsun, aktörün rolünü ‘piyesteki kahramanı taklit işi’ olarak anırlar. İşin doğrusu, aktör taklit etmez, yaratır. Evet aktör bir yaratıcıdır. Tiyatro işi yaratma işidir. Tiyatro sanatı yaratma sanatı, ‘şuursuz yaşayışın varlıklarını şuurlu yaşayışa geçirme sanatı’dır*”³⁰.

Öz tiyatro kuramından yola çıkarak, hatiplik sanatı, namaz ve mevlevi ayinlerindeki, jimnastik ve artistik sistemdeki öz tiyatro öğelerini araştıran Baltacıoğlu geleneksel tiyatromuzdaki öz tiyatro öğelerini de belirler. Abidin Dino’nun köy temsilleri üzerine gözlemlerini de hesaba katarak³¹ köy seyirlik oyunlarının özelliklerini, açık havada, bir meydana oynamak, dekorsuz ve makyajsız olarak oynamak, irticalen (doğaçlama) oynamak, aktörlerin insanı yansıladığı gibi, taş, ağaç, köruk gibi eşyalarla birlikte, eşek, deve gibi hayvanları da taklit etmesi olarak sıralar. Karagöz’deki öz tiyatro öğelerinin içinde en önemlisi Karagözcü’dür ona göre³². Karagözcü yazar, suflör, rejisör ve oyuncudur. Yani öz tuluatçıdır. Ayrıca karagöz suretleri sürrealist, soyut ve varsayımsaldır. Karagözcünün elindeki deftere not edilmiş metin yalnızca bir kanavadır. Ortaoyunu, yazılı metne karşı özümsemiş temi, suflöre karşı da artistik doğaçlamayı kabul eden, dekoru halkın imgelem gücüne bırakılan, konuları anonim olan, meydana oynanan ve oyuncunun becerisine dayanan bir oyundur³³. Dolayısıyla, gerek Anadolu köy seyirlik oyunlarında, gerekse kentlerde oynanan karagöz ve ortaoyununda, Baltacıoğlu’nun deyişiyle, “*tiyatronun özü, yahut öz tiyatro*” elemanlarının çoğu mevcuttur.

Bir Deneysel Uygulama: “Kafa Tamircisi”

Baltacıoğlu'nun, geleneksel kaynaklardan yararlanarak oluşturduğu “Öz Tiyatro” kuramını hayata geçirmek üzere pek çok deneysel çalışma yapar. Metne dönüştürdüğü bu oyunlar çoğunlukla tezli oyunlardır. Bu yaklaşımında pedagoji, eğitim, felsefe, sosyoloji, estetik, etik gibi bir çok alanda uğraş vermesinin büyük katkısı vardır. Aynı zamanda bir cumhuriyet aydınıdır da o. Kültür seferberliğine inanan, bu yolda gerek devlet kurumlarında, gerekse halk evlerinde, cumhuriyetin ilkeleri doğrultusunda, özellikle uluslaşma bilincine katkıda bulunan erdemli bir cumhuriyet aydını. Nitekim 1916'da orta-öğretim genel müdürlüğüne atandığı sıralarda, eğitim, gençlik, ideal üzerine düşüncelerini; “*Bütün günlerim ve gecelerim talebeme, gençlikle, temas etmekle geçerdi. Benim vicdanımda bir değer hükmü her şeyin üstündeydi: yaşamak, ideal için yaşamak. İşte bütün hayatımda, bütün talebeme aşıladığım fikir, kuvvet fikri budur*”³⁴. Kendisi bu idealist yapısının kaynağını yetiştirme tarzına bağlar: “*Büyükbabamın ahlaki şahsiyetine ait bir olayın hikayesi benim benliğim üzerinde sarsıcı bir etki yapmıştır. Beni manevi kuvvetlerin varlığına inandırmıştır. Babam ise karakterimin teşekkülünde en çok etki yapan adamdır. Babam her şeyden önce bir kültür adamıydı. Ondan şu etkiyi aldım: Maddi değerlerden başka manevi değerler de vardır, bir vicdan vardır. Manevi değerler ve vicdan her şeyin üstündedir. Babamın bana şuurluca aşıladığı sosyal değerlerden biri de Türklük değeridir. Babamın telkinleri karşısında benim Türk olmam, idealist olmam adeta bir kaderdir*”³⁵.

Deneysel çalışmalarında da bu yüzden felsefi bir anlam ve etik bir görüş sunar. Fantastik ortamlar yaratarak, insan ilişkilerini belirleyen manevi değerlere vurgu yapar. *Kütük*(1934), *Andaval Palas*(1934), *Ölümler*(1939), *İnanmak*(1939), *Kafa Tamircisi*(1940), *Dolap Beygiri*(1940), *Karagöz Ankara'da*(1940), *Karagöz Sahneleri*(1946), *Küçük Şehit*(1961) adlı oyunlarında, “*malzemesini bilinen yerlerde geçen güncel olaylardan seçmemiş, uzak ülkelere, bilinmeyen yörelere yönelmiş, düşsel ortamlar seçmiştir. “Kafa Tamircisi” bilinmeyen bir kentte, “Ölümler” öteki dünyada, “Dolap Beygiri” Afrika’da, “İnanmak” Çin’de geçer. Bütün oyunlarında yazar, yaşam gerçeğine ters düşen davranışların toplumun katı gerçekleri karşısında yenilgiyle sonuçlanacağını, inandıkları doğrulara göre hareket eden insanların ‘sosyal zaruret’ olarak adlandırdığı bu gerçeği gözden kaçırmamaları gerektiğine işaret etmiştir. Bu oyunların ortak özellikleri, iletilmek istenen düşüncenin öne çıkartılarak olayların ve kişilerin bu düşünceyi belirtmek üzere seçilmiş ve düzenlenmiş olmalarıdır*”³⁶.

Normal, anormal ve üst normal insan kavramlarını tartıştığı “Kafa Tamircisi” adlı oyununun önsözünde Baltacıoğlu işlediği temayı, psikolojik, sosyolojik ve felsefi açıdan açıklarken oyunun eksen kişisi Halıcı Ahmet’i üst normal olarak değerlendirir: “*Üst normal insanlar da günün sosyete muhitine intibak edememek noktasında gerçi anormallere benzerler. (...) Üst normaller anormaller gibi marazi tipler değil, istisnai ve dehai tiplerdir. (...) Kafa Tamircisi’nde gerçek bir sosyete tasavvur ediyorum. Bu sosyetedeki pazarlık, alışverişte çekişme, ihtikar bir örf halinde yaşıyor. Halbuki Halıcı Ahmet*

adını taşıyan insan bu sosyetenin ticaret örflerine hiç intibak edememiş insandır. Halıcı Ahmet, bir ahlaksız, bir densiz değil, saf, ideal ve halkçı bir sosyetenin mümessilidir. Yalan söyleyemiyor ve meşru bir kazançla geçinmek istiyor. Halıcı Ahmet sosyetesinin zaruretlerini yenemiyor ve zorlarına da tahammül edemiyor. O zaman bir çare arıyor, biraz uyumak istiyor, yine başaramıyor, sonunda kafasını değiştiriyor, sosyetenin bütün öteki fertleri gibi çarpık kafalı oluyor ve kurtuluyor”³⁷.

“*Kafa Tamircisi*” ilk kez, İsmayıl H. Baltacıoğlu’nun öz tiyatro ilkelerine göre 1937’de, Çamlıca’da Altunizade’de Altınyurt Spor Kulübü gençleri tarafından tuluat olarak temsil edilir³⁸. Oyunun kollektif bir konusu olduğunu ve kollektif bir düzen içinde oluşturulduğunu, tuluat oynamış aktör arkadaşlarının kişisel zeka ve doğaçlama becerilerinden yararlandığını belirten Baltacıoğlu, yapısal açıdan da karagöz ve ortaoyununun sadeliğini kullanarak fars biçimine yaklaştığını ifade eder.

Normal, anormal, üst normal kavramlarının toplumsal bağlamda çatışarak, Halıcı Ahmet kişiliğindeki moral dönüşümü anlatan “*Kafa Tamircisi*”nde evrensel tema, ulusal-yerel mekanlar kullanılarak yansıtılır. Karagöz, meddah, ortaoyunu ve köy seyirlik oyunlarındaki ortamları anımsatan bu mekanlar, çeşitli tiplerin bir biçimde uğradığı “*kahvehane*”, kafaların tamir edildiği “*tamirhane-dükkan*” ve sokakların kesiştiği bir “*meşdan*”dır. Bir taraf alaturka bir kahveyse, karşıt köşesi kafa tamirhanesidir.

Oyun, kahve ile dükkanın kesiştiği meydanda halılarını satmak isteyen Halıcı Ahmet’le başlar. Kahvedeki iki adam onu çağırıp halılara bakarlar. Ahmet yerli malının önemini de vurgulayarak halının “halis uşşak” olduğunu belirtir. Ancak adamlar alıcı değildir. Yine de pazarlık ederler. Ahmet dürüst olduğu için pazarlıktan hoşlanmaz, halının fiyatında diretir. Bu kez gerçek bir müşteri gelir, halılardan birine talip olur. Sıkı bir pazarlığa girer. Ama Halıcı Ahmet, halıyı zaten kırk beş liraya satın aldığını, günlerce de sırtında taşıdığını, açık yüreklilikle yalnızca beş lira kazancı olduğunu belirterek elli liranın altına kesinlikle inmez. Kahvedeki adamlar da ikna edemezler adamı. Sonuçta elli lira karşılığında Müşteri’ye satar halıyı. İstese çok daha pahalıya satabileceği halıyı küçük bir kazançla verdiği için kahvedekiler onunla alay eder. Ahmet aldırış etmez ve küçük miktardaki kazancının keyfini çıkartır. Halıyı sattığı müşteri geri dönüp, Ahmet’e, aldığı yün halıda bir parça dahi olsun pamuk ipliği olup olmadığını sorar. Ahmet birleşme yerlerinde doğal olarak olabileceği gerçeğini söyleyince, onu sahtekarlıkla suçlar. Ahmet böyle bir suçlamayı reddeder, müşterinin parasını iade eder, halısını alır. Kahvedekiler yine dürüstlüğüyle alay edince, kişiliğini sorgulamaya başlar ve yalan söylemeye karar. İkinci bir Müşteri’ye aynı halıyı bu kez antika Tebriz halısı diye seksen liraya satar. Ancak vicdani rahatsızlık hisseder, müşteriye bulur, halının gerçek değerini belirterek paranın üstünü vermek ister. Yine sahtekarlıkla suçlanır. Kafasını değiştirmeye karar verir. Kafa tamircisi bir bilim adamı görünümündedir. Ahmet’e müzisyen, felsefeci, mimar gibi ünlü kafalardan seçenekler sunar. Ahmet Eflatun’un kafasını seçer. Tamirci bu kafaların yapımının çok zor

olduğunu belirterek ikincil düzeyde kafalar önerir. Ahmet cahil olduğunu ama doğuştan doğru bir kafaya sahip olduğunu, bundan da çok zarar gördüğünü, bu yüzden kafasını bozdurmak için geldiğini söyler. Tamirci çok şaşırır, ilk kez kafasını bozdurmak için biri gelmektedir. Ahmet'in ısrarı karşısında, o güne dek yapmadığı bir operasyonu yapmaya karar verir. Asistanlarıyla birlikte balyozlarla kafa kırma operasyonuna başlarlar. Aslında yapılan, Ahmet'i korkutup bayıltarak, bir psikolojik otomotizme uğratmaktır. Ahmet ayıldığında artık bozuk kafalı bir adam olmuştur. Ancak, önceki kafası o kadar doğrudur ki, Kafa Tamircisi yaptığı işlemin sonucundan kuşku duyar. Ahmet'in operasyon karşılığında bıraktığı paranın kalp olduğunu anlayınca başardığını anlar. Ahmet artık çarpık kafasıyla, toplumla uyumlu bir sahtekardır.

Oyun Baltacıoğlu'nun da belirttiği gibi sade bir ortaoyunu tarzındadır. Dekor, makyaj, kostüm, ışık, efekt gibi tüm teknik donanımlardan arınmış, oyuncuların doğaçlamasına yatkın bir oyundur. Geleneksel tiyatromuzun, meydana oynamak, soyut, simgesel, gerçeküstücü olmak gibi Baltacıoğlu'nun kalıcı değerler diye isimlendirdiği özelliklerden yararlanmıştı. Doğru kafaların bozulması, bozuk kafaların doğrultulması gibi fantastik ve felsefi bir konudan yola çıkılarak, bireyleri yoldan çıkmış toplumlarda, uyum halinde yaşamının ön koşulu doğru kafaları çarpıtmaktır gibi ironik, güncel ve toplumsal içerik, yalın bir biçimde anlatılır.

Karagöz ve ortaoyunundaki, Osmanlı toplumundaki çeşitli tiplerin uğrak yeri olan, kimi zaman Karagöz-Kavuklu'nun, Hacivat-Pişekar eşliğinde çıraklık yapıp, işleri eline yüzüne bulaştırdığı kahveler, çoğunlukla vakit geçirmek için, düşünmeyen boş insanların sıradan ve sığ sohbetler yapmak için bulunduğu bir uğrak yerine dönüşmüştür. Kimi zaman yine Hacivat-Pişekar aracılığıyla, Karagöz-Kavuklu tarafından işletilen ya da, bekçilik yapılan, kimi zaman geçici olarak gözcülük yapılan dükkan Baltacıoğlu'nun oyununda, pek çok insanın kafasını değiştirmek üzere ziyaret ettiği tamirhane olmuştur.

Oyun, geleneksel tiyatromuzdaki gibi bir sahne gerektirmemektedir. Dolayısıyla, her yerde oynanabilecek bir uygulamadır. Açık havada, bir yükselti üzerinde ya da bir meydana. Seyircinin kuşatabileceği her yerde.

Oyun kişileri, Baltacıoğlu'nun tezini yansıtan tip boyutunda kişilerdir. Halıcı Ahmet saflığı, cahilliği, doğrularıyla Karagöz-Kavuklu'yu, Ahmet'e anlayamadığı pek çok felsefi sözler sıralayan Kafa Tamircisi, her ne kadar işlevi farklıysa da, karşıtlık bağlamında, tutumu ve diyaloglarıyla Hacivat-Pişekar'ı çağırıştırır. Nitekim Halıcı Ahmet, kafasını değiştirmeye karar verip tamirhaneye gittiğinde Kafa Tamircisi'yle yaptığı konuşma Karagöz-Kavuklu, Hacivat-Pişekar'ın muhaverelerini anımsatır:

“KAFA T -Ne mi olacak? Bak hele, bak hele! Bir de ne olacak sanki diyor!(Darılmaktan vazgeçer) Yo!.. Sana darılmaya da hakkımız yok! Dur anlatayım sana. Bak mesela Bach, değil mi? Kimdir bu Bach? Dünyanın en büyük müzik dehası...

AHMET - Ne buyurdunuz, ne buyurdunuz?

KAFA T. - Dünyanın en büyük müzik dehası diyorum.
AHMET - (Anlamış gibi, bön bön) Ha..Ha....Öyle ya!
KAFA T. - Elbet, melodileriyle bir müzik deryası.
AHMET - Bakındı hele neler işitiyorum!
KAFA T. - (Vecde gelir) Sinan 'ı al ele!
AHMET - (Bön) Peki, aldık!
KAFA T. -Kimdir bu Sinan biliyor musun? Türk klasik mimarı tekamülünün apojesi.
AHMET - Apojesi mi dediniz, usta?
KAFA T. - Evet apojesi ya, ya !... Ne sandın sen?
AHMET - Yok...Apojesini, mapojesini anlamadım da!
KAFA T. - Ha!..Evet; apojesi, yani en yüksek zirvesi, kemal derecesi, tepesi, tepesi...
AHMET - (Kendine göre bir şey anlar ve başını sallar) Yo... Öyledir... Öyledir...³⁹.

Örneğinde görüldüğü gibi. Ya da:

AHMET - Oh mükemmel, mükemmel! İsterim vallahi, düzelttirmek, onlar gibi olmak...Ne vereceğiz böyle bir kafa sahibi olmak için?
KAFA T. - Ama hangi kafa? Eflatun kafası mı? Aristo kafa mı? Descartes kafası mı? Kant kafası mı? Hangisi...
AHMET - (Sözünü keserek) Eflatun olsun canım, Eflatun! Eflatunu renk derler hani? (Bön bön güler.)⁴⁰.

Aralarındaki eğitim, anlayış farklılığı, tıpkı Karagöz- Kavuklu ve Hacivat-Pişekar'daki gibi çatışmaya ve Ahmet'in, Tamirci'yi anlamamasına ya da yanlış anlamasına neden olur.

Ahmet'in halılarına talip olan müşteriler, Baltacıoğlu'nun metninde, yalnızca Ahmet'in doğruluğunu ortaya çıkartacak yolda kullanılan düz tipler gibi görünse de, oyuncuların becerisiyle renklendirilmeye uygun kişilerdir. Tıpkı kahvede pinekleyen ve Ahmet'in dürüstlüğüyle alay eden mahalle sakinleri gibi.

"Kafa Tamircisi" nin metni, doğaçlamalarla geliştirilip, değiştirilmeye uygun bir özellik gösterse de , Baltacıoğlu'nun, uygulamalarla son şeklini verdiği haliyle on beş tablodan oluşur. Her tablonun başında da, tablonun ne anlattığını içeren, kimi zaman yorumlayıcı tanıtım cümleleri verilmiştir. Örneğin; 1. Tablo: Halıcı Ahmet'le Vakit Geçirmek İçin Halıları Yoklayan İki Kahve Müşterisi Arasında Geçenler⁴¹, 2. Tablo: Halıcı Ahmet

İle Biri Arasında Dünyanın En Namusluca Alışverişi Olur⁴², 5. Tablo: Halıcı Ahmet'in Ahlaki İnançları Ta Kökünden Sarsılmaya Başlar⁴³, 10. Tablo: Halıcı Ahmet Büyük Üzüntüsünden Kurtulamayınca İçini Dışına Uydurmaya Karar Verir⁴⁴.

Baltacıoğlu'nun on beş tabloda oluşan metninde müzik ve dans olmamasına karşın, olanaklar ölçüsünde müzik ve danslarla zenginleştirmeye ve renklendirmeye çok uygun bir metindir.

Sonuç

Sonuç olarak “*Kafa Tamircisi*”, Baltacıoğlu'nun, geleneksel tiyatro kaynaklarımızdan yararlanarak oluşturduğu, tiyatronun olmazsa olmaz iki ögesi, Oyuncu-Aksiyonu ve kuşkusuz seyirciyi temel alan öz tiyatro kuramının bir uygulama örneğidir. Onun, Otuzlu yıllarda, uygulama ve doğaçlamalarla oluşturulan “*Kafa Tamircisi*” gibi bir çok oyununda, geleneksel tiyatromuzun modern tiyatroyla da kesişen öğelerini görmek olasıdır. Şenlik atmosferi, meydanda oynamak, oyuncu becerisine ve doğaçlamaya dayanan oyunculuk, gevşek doku ya da parçalı yapı, tip boyutunda kişileştirme, tiyatrosallık, güldürü, seyirci-oyuncu organik bağı, en aza indirgenmiş donanım araçları, müzik ve dans gibi. Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro'yla da buluşan pek çok özellik. Nitekim Otuzlu ve Kırklı yıllarda, Baltacıoğlu'nun görüş ve uygulamalarıyla da belirginleşen bu yaklaşım modern Türk Tiyatrosu'nu besleyen en önemli etkenlerden biri olmuştur. Baltacıoğlu öncü olmak üzere, ardından gelen tiyatro uzmanlarının da benzeri savları bir birikim oluşturmuş, Ellili yıllardan başlayarak, özellikle Altmış-Seksen yılları arasında geleneksel tiyatromuzla modern tiyatroyu kaynaştıran girişimler hayata geçirilmiştir. Türk Tiyatrosu'nun özgünleşerek gelişimi yolunda önemli katkılar sağlayan bu yoldaki yolculuğu günümüzde de sürmektedir.

-
1. AND, Metin, “Geleneksel Türk Tiyatrosu”, Bilgi Yayınevi, I.B.,Ankara Mayıs 1969, s: 9.
 2. YÜKSEL, Ayşegül, “Modern Türk Tiyatrosu'nda Arayış ve Gelişmeler”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, A.Ü. DTCF Yayınları, Yıl: 1995, Sayı: 12, s: 124.
 3. YÜKSEL, Ayşegül, A.g.e., s: 124.
 4. KARADAĞ, Nurhan, “Köy Seyirlik Oyunları”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1978, s: 10.
 5. NUTKU, Özdemir, “IV. Mehmet'in Edirne Şenliği, 1675”, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1987, s: 21.
 6. TEKEREK, Nurhan, “Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar”, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s: 28.
 7. AND, Metin, “Tiyatroda Açık Biçim ve Göstermecî Tiyatro”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, A.Ü. DTCF Yayınları, Yıl: 1970, Sayı: 1, s: 25.

8. NUTKU, Özdemir, “Yaşayan Tiyatro”, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1976, s: 245.
9. AND, Metin, “Geleneksel Türk Tiyatrosu”, Bilgi Yayınevi, I.B., Ankara Mayıs 1969, s: 233.
10. KARADAĞ, Nurhan, A.g.e., s: 130-131.
11. TEKEREK, Nurhan, A.g.e., s: 31.
12. KARADAĞ, Nurhan, A.g.e., s: 122-123.
13. KARADAĞ, Nurhan, A.g.e., s: 133.
14. ZEYBEK, Haşmet, “Seyirlik Oyun ve Açık Biçim”, Halk Tiyatrosu Dergisi, Yıl: 1, Sayı: 7, (Temmuz 1995), s: 11.
15. AKSAL, Sabahattin Kudret, “Tiyatro Üstüne”, Türk Dili Dergisi, Sayı: 313, (Ekim 1977), s: 291.
16. BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı, “Karagöz Tekniği ve Estetiği”, Türk Dili Dergisi, Sayı: 215, (Ağustos 1969), s: 623.
17. SOKOLLU Sevinç, “Türk Tiyatrosu’nda Komedyanın Evrimi”, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1979, s: 54.
18. AND, Metin, A.g.e., s: 234.
19. KARADAĞ, Nurhan, A.g.e., s: 84-99.
20. KARADAĞ, Nurhan, A.g.e., s: 134.
21. KARADAĞ, Nurhan, A.g.e., s: 134...144.
22. ERKOÇ, Gülayşe, “Tiyatroda Bir Arayışın Mimarı”, Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 37, (Mart 2003).
23. BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, “Tiyatroda Batıya Doğru”, Yeni Adam, Sayı: 696, (5 Nisan 1951), s: 2.
24. BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, “Teşkilatsız Tiyatro”, Yeni Adam, Sayı: 120, (16 Nisan 1936), s: 2.
25. KARADAĞ, Nurhan, “Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932-1951)”, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988, s: 10, BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, “Halkın Evi”, CHP Halkevleri Bürosu, Kılavuz Kitaplar, Ulus Basımevi, Ankara 1950, s: 28.
26. BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, “Ortaoyunu”, Ülkü Dergisi, C: II, Yıl: 1942, s: 11...14.
27. ONGURLAR, Serdar, “Anadolu’da Tiyatronun Özü ve Alternatif Baltacıoğlu”, Agon Dergisi, Sayı: 8, (Şubat 1996), s: 34.
28. BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, “Tiyatro”, Sebat Basımevi, İstanbul 1941, s: 7...15.
29. ONGURLAR, Serdar, A.g.e., s: 34, BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, “Tiyatro Problemi”, Yeni Adam, Sayı: 433-434, s:8-9.
30. BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, “Okul Tiyatrosu”, Halk Tiyatrosu Dergisi,, Yıl: 1, Sayı: 5, (Mayıs 1995), s: 5.
31. TEKEREK, Nurhan, “Cumhuriyet Dönemi’nde Adana’da Tiyatro Yaşamı (1923-1990)”, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997, s: 85-86, DİNO, Abidin, “Halk Evinde Köy Tiyatrosu”, Görüşler Dergisi, Sayı: 53, (Mayıs 1943), s: 13-14.
32. BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, “Tiyatro”, Sebat Basımevi, İstanbul 1941, s: 20...28.
33. BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, A.g.e., s: 20...28.
34. ONGURLAR, Serdar, “İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun Tiyatro Görüşleri”, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, No: A-12, s: 5.

35. KOLÇAK, Sabri, "İsmayıl H. Baltacıoğlu", E.Ü. Matbaası, İzmir 1968, s: 49.
36. ŞENER, Sevda, "Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Tiyatrosu", Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s: 88.
37. BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, "Kafa Tamircisi", Kültür Basımevi, İstanbul 1940, s: 6-7.
38. BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, A.g.e., s: 7.
39. BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, A.g.e., s: 55.
40. BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, A.g.e., s: 56.
41. BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, A.g.e., s: 11.
42. BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, "Kafa Tamircisi", Kültür Basımevi, İstanbul 1940, s: 13.
43. BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, A.g.e., 25.
44. BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, A.g.e., s: 41.