

**POLİTİK TİYATRO İLE ORTAOYUNUNDAKİ
SİYASAL ELEŞTİRİ VE SÖYLEMİN
KARŞILAŞTIRILMASI**

Emre AKSAKALLI

**Yüksek Lisans Tezi
Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR
2012
Her hakkı saklıdır**

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

Emre AKSAKALLI

**POLİTİK TİYATRO İLE ORTAOYUNUNDAKİ SİYASAL
ELEŞTİRİ VE SÖYLEMİN KARŞILAŞTIRILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR

ERZURUM-2012



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

...../.... / 2012

**SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE
BİLDİRİM**

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Politik Tiyatro İle Ortaoyunundaki Siyasal Eleştiri ve Söylemin Karşılaştırılması" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim. Tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☒ . Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ . Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☐ . Tezimin/Raporumun 1 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

01.../02.../2012

Emre AKSAKALLI



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR danışmanlığında, Emre AKSAKALLI tarafından hazırlanan bu çalışma 01 / 02 / 2012 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Sahne Sanatları Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. A. Pınar ARAS

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Erdinç PARLAK

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

F-85/00/22.02.2012

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
ÖNSÖZ.....	V
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ORTAOYUNUN ÖZELLİKLERİ ORTAOYUNU'NDA OYUN YAPISI

1.1. GİRİŞ (PROLOG)	5
1.2. SÖYLEŞME	6
1.3. FASIL	12
1.4. BİTİŞ	18
1.5. ORTAOYUNU'NDA KİŞİLEŞTİRME	19
1.5.1. Eksen Kişiler: Kavuklu - Pişekâr	22
1.5.1.1.Kavuklu.....	22
1.5.1.2. Pişekâr	23
1.5.1.3. Kadınlar	24
1.5.1.4.İstanbul Ağzı (Çelebi, Tiryaki, Beberuhi)	24
1.5.1.5. Kabadayılar (Sarhoşlar, Külhanbeyleri, Zeybek, Efe).....	25
1.5.1.6. Anadolulu Tipler	25
1.5.1.7 Zimni Müslüman Olmayan Tipler	26
1.5.1.8 Anadolu Dışından Gelen Tipler (Acem, Arnavut, Arap,Rumelili, Tatar, Çingene).....	27

İKİNCİ BÖLÜM

ORTAOYUNUN BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİNE BAĞLI ESTETİK YAPISI

2.1. AÇIK BİÇİM.....	29
2. 2. MİZAH.....	36
2.2.1. Fars (Hareketten Kaynaklanan Güldürme)	39
2.2.2. Dil Kullanımı (Gülmece).....	44
2.2.3. İroni, Grotesk ve Fantezinin Kullanımı	49
2.2.4. Yergi (Taşlama).....	56

2.2.5. Yabancılaşma	57
2.2.6. Dans - Müzik.....	64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BELGESEL TİYATRO

3.1. BELGESEL TİYATRO NEDİR?	67
3.2. POLİTİK TİYATRO	69
3.2.1. Politika ve Tiyatro.....	69
3.2.2. Ahlaksal - Politik Bir Kurum Olarak Tiyatro.....	71
3.2.3. Devrimci Öğretici Tiyatro	73
3.2.4. Politik Tiyatronun Kurucusu: Piscator	75
3.2.5. Türkiye'nin Politik Tiyatro Geleneği	79
3.2.6. Almanya'da Politik Tiyatronun Yeniden Doğuşu	82
3.2.7. Türkiye'nin Belgesel Tiyatroyla Tanışması	85
3.3. MODEL OYUNUN İNCELENMESİ.....	88
3.3.1. "Soruşturma" Adlı Oyunun İncelenmesi	88
SONUÇ.....	95
KAYNAKÇA	98
ÖZGEÇMİŞ.....	100

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**POLİTİK TİYATRO İLE ORTAOYUNUNDAKİ SİYASAL ELEŞTİRİ VE
SÖYLEMİN KARŞILAŞTIRILMASI**

Emre AKSAKALLI

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Bunyamin AYDEMİR

2012 Sayfa, 107

Jüri: Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR (Danışman)

Doç. Dr. A. Pınar ARAS

Yrd. Doç. Erdinç PARLAK

Varoluşumuzdan bugüne insan yaşamının her anında yer alan tiyatro sanatı, günümüze kadar bu yaşamını sürdürmeye devam etmiştir. Birçok türü olan tiyatro, dünya üzerinde toplumlara yol göstermiştir. Yaşamsal gerçeklere göre biçim alan tiyatro ortak değerlerle benzerlik göstermektedir. Bu tezde farklı ülkelerde ve farklı zamanlarda ortaya çıkan Poltik tiyatro, orta oyunundaki siyasal söylem ve uslubun araştırılması gerçekleştirilmiş, benzer ve farklı yöneleri ve bu durumların nedenleri ele alınmıştır.

Tezimin birinci bölümünde ortaoyunun kaynağı, teknik ve tematik özellikleri derinliğine incelendi ve uslub bakımından değerlendirilmiş, İkinci bölümde Politik Tiyatro'nun kaynağı, teknik ve tematik özellikleri, Üçüncü bölümde ise model oyun Soruşturma oyunu teknik ve tematik olarak incelenmiş benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Politik Tiyatro,Ortaoyunu,Geleneksel Türk Tiyatrosu, Belgesel Tiyatro

ABSTRACT

MASTER THESIS

**THE COMPARİSON OF POLİTİCAL CRİTİCİSM AND UTTERANCE İN
POLİTİCAL DRAMA AND ORTAOYUNU**

Advisor: Assist. Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR

2012- page: 107

Jury: Asisst Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR (Advisor)

Assoch Prof. Dr. A. Pınar ARAS

Asisst Prof. Erdinç PARLAK

Drama that has existed at each time of man's life since the First age still maintains this existence and has been leading societies around the world with its various types. Theatre formed by vital realities displays similarities to common values. In this study, Political theatre that emerged in different countries and times, and also political rhetoric and style in Ortaoyunu that plays an important part among basic structures of Turkish theater are examined

In the first chapter, the origin, technical and thematic features of Ortaoyunu were examined inclusively and discussed in terms of style. In the second chapter, the origin, technical and thematic characteristics of Political theatre were investigated and in the third chapter, The Investigation known as model play was examined technically and thematically and the differences and similarities were revealed.

Key Words: Political theatre, Ortaoyunu, Traditional Turkish Theatre, Documentary Theatre

ÖNSÖZ

Geleneksel tiyatromuzun, seyirci ile canlı oyuncuyu karşı karşıya getirmesi ve Osmanlı'nın son dönemlerine dek varlığını sürdürmesi açısından en önemli türlerinden biri ortaoyunudur. Ortaoyunu geleneksel Türk tiyatromuzun göstermecisi ya da açık biçim olarak tanımlayabileceğimiz yapısal özelliklerinde de bugüne uzanabilecek özgün yanlar taşımaktadır. Bu nedenle bu estetik özellikler çağdaştırılarak yeni anlatım yolları denenebilir.

Bu çalışmada karşılaştığım en büyük güçlük Ortaoyunu'nun yazısız bir tür olmasından kaynaklanıyordu. Gerek tarihi, gerek çıkış kaynakları üzerine bilgiler çok çeşitliydi. Ancak bunlar kısıtlı sayıdaki surnamelere ve gezginlerin gözlemlerine dayanıyordu. Pek çok belge ise çevrilmemişti. Geleneksel tiyatromuz üzerine son yıllarda artan incelemelerin çoğunlukla aynı bilgileri kullanmaları nedeniyle kaynakları kısıtlı tutmaya, gerektiği yerde farklı bilgi ve fikirlerle desteklemeye, günümüzün değişen değerlerini ve toplumun yapısını yansıtmaya çalıştım.

Bunun yanı sıra günümüzde, tiyatro sahnelerinde belgesel oyun örneklerine pek rastlayamadığımız için, belgesel tiyatrodaki da hemen hemen aynı sıkıntılarla karşılaştım. Sosyo-politik gelişmeler sonucunda Almanya'da Belgesel Tiyatroya karşı ilgilinin azalması, aynı sorunun Türkiye için de geçerli olması, bu çalışmada beni en çok yoran sıkıntıların başında gelmektedir. Günümüzde belgesel tiyatronun ömrünü tamamlamış, bir iletim aracı olarak tükenmiş olup olmadığı yanıt araması gereken sorunlar arasındadır. Politik tiyatro ile belgesel tiyatronun arasındaki farkları, incelemiş olduğum model oyunları, iki tür ve iki tür oyunu arasındaki üslup farkını anlatmaya çalıştığım çalışmamda, özellikle bu konuda araştırma yapacak olan öğrenciler için Belgesel ve Ortaoyunundan eğitimde nasıl yararlanılabileceğine ve günümüz belgesel tiyatrosuna ve ortaoyununa ilişkin öneriler geliştirmeye çalıştım.

Bu çalışmanın ortaya çıkışında her aşamasında bana görüşleri ve eleştirileriyle yol gösteren Hocam Yrd. Doç. Dr. Bünyamin Aydemir'e , Hocam Tamer Temel'e kaynaklarını desteğini esirgemeyen hocam Cem İçyar'a, tez sürecimde bilgilerinden

faýdalandyđım Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakóltesi Dekanı Sayın Hocam Yrd.Doç. Dr. Işın Metin'e, her daim yükümü hafifletip bana manevi anlamda güç veren Aileme, yanımda oluşlarıyla bana en büyük gücü ve desteği veren eşim Canan ve oğlum Aras Nazif Aksakallı'ya teşekkür ederim.

Erzurum 2012

Emre AKSAKALLI

GİRİŞ

Ortaoyunu üzerine pek çok inceleme yayınlandığı halde, gene de bu tiyatro türü üzerine karanlık kalmış, çözülememiş pek çok nokta buluruz. Bunların başında Ortaoyununun eskiliği geliyor. Bu konuda incelemeler yapanlar çağlar boyunca rastlanan, canlı oyuncularla yapılan sözlü temsillerden çok, Ortaoyunu terimine ilk rastladıkları tarihi temel alıyor.

Eski yüzyıllarda Osmanlılarda dramatik türden oyunlar olduğunu çeşitli kaynaklardan biliyoruz. Daha I. Bayezid (hük. 1389-1402) çağında sarayda çalgıcı, dansçı, şarkıcı takımlarının yanı sıra taklitçi oyuncuların (mimus oyuncuları) bulunduğunu o çağdaki bir kaynaktan öğreniyoruz. Çengi'nin "çeng çalan, dansçı" gibi anlamları yanında "komedy oyuncusu" anlamına geldiğini eski sözlükler bildirmektedir. Nitekim eskiden çengiler, köçekler, curcunabazlar danslarının yanı sıra dramatik türden, konulu, taklitli oyunlar çıkarlardı. Bunun gibi genel şenliklerde düzen bağını koruyan ve bir çeşit polis görevi yanında çeşitli güldürücü gösteriler yapan tutumcular ve cin-askeri denilen soytarılar vardı. Ortaoyunu'nun Karagöz'e benzeyişine de gene eski kaynaklardan kanıtlar buluyoruz.

Gezgin Thevenot, IV. Mehmet'in bir oğlu doğması dolayısıyla (1663) Halep'te yapılan ve yedi gün yedi gece süren bir şenlikte gördüğü temsili "Türk komedyası" [comédie à la Turque] başlığı altında ele alır; Yahudi çalgıcı ve şarkıcıların müziğine uyarak oynayan Yahudi bale oyuncularını anlattıktan sonra yine Yahudi oyuncuların dramatik oyunlar gösterdiklerini açıklar. İngiliz gezgini Dr. Covel, IV. Mehmet'in büyük oğlu şehzade Mustafa'nın Edirne'de yapılan ve on beş gün on beş gece süren sünnet düğününü (1675) anlatırken, dansçılardan sonra ortaya "aktörler" [actors] çıktığını ve bir çok oyunlar oynadıklarını belirtir.

Oyuncular arasındaki bir söylentiye göre, ortaoyunu, Kanuni Sultan Süleyman (hük. 1520- 1566) devrinde Süleymaniye'deki tımarhanede, akıl hastalarını sağaltmak için oynanan oyunlardan çıkmıştır. Bu söylentinin bir başka çeşitlemesinde ise, ortaoyunu ilk olarak III. Selim (hük. 1789- 1807) zamanında, tımarhanede oynanmıştır. İncelemeciler, Süleymaniye vakfiyesinde ve başka kaynaklarda bu söylentileri doğrulayacak herhangi bir kayıt bulunmadığını yazmışlardır. Ayıca, bir "meydan-i sühan" [= söz meydanı] olan ortaoyununda karşı karşıya gelen sanatçıların güzel sözler, nükteler, cinaslar, hazır-cevaplıklarla seyircileri eğlendirdikleri ve dili inceleştirip

zarifleştirdikleri ileriye sürülerek, bütün bu inceliklerin tımarhanede oturanlar için icat edilmiş olamayacağını belirttikten başka, "Gürültü yapmakla mükellef olan, saza ayak uydurarak raks eden curcuna-bazların bittabi ortaoyuncusu sayılamayacakları" ileriye sürülmüştür.

Batılı incelemeciler, Türk geleneksel tiyatrosu üzerinde "commedia dell'arte"nin etkisini de işaret etmişlerdir. "Commedia dell'arte"nin doğrudan doğruya ortaoyununa etkisi üzerinde Adolphe Thalasso önemle durmuş, Türk'lerin Venedik ve Cenevizlilerle uzun süren ilişkilerinin bu etkiyi doğurduğunu söylemiştir; bu yazıyı kaynak olarak alan Kunos, "Türk'lerin bilincinde bugün hala Ceneviz kültürünün yaşadığını, bunun da yukarıdaki iddiaya kanıt olduğunu" söyledikten sonra, "commedia dell'arte"nin dört temel kişisi "Arlecchino, Pantalone, Scarramucchio, Colombina" ile ortaoyununun 'Pişekar, Kavuklu, Sevgili, Çelebi, Zenne" tipleri arasındaki benzerliğe işaret etmiştir.

Bu görüş, Batıda zamanımıza kadar sürüp gelmiş; nitekim Martinovitch de, commedia dell'arte ile ortaoyunu arasındaki kişi ve olay benzerlikleri üzerinde durduktan sonra, bu etkinin Venedik ve Ceneviz'liler yoluyla geldiğini tekrarlamıştır. Kunos, ayrıca, ortaoyununda oyun yerinin biçiminin, oyun sırasında oyuncuların bir daire içinde sık sık yer değiştirmelerinin Batılı kökene dayandığını söylemiştir.

Sonra, "ortaoyunu"ndaki orta sözcüğü ile, "commedia dell'arte"deki arte sözcüğü arasındaki benzerliğin "bir tesadüf olmadığı" üzerinde durmuştur. Bu benzerliğe Metin And da işaret etmiştir. Nitekim, ortaoyunu terimlerinden olan "palanga" meydan'ın İtalyanca "palanca", ya da İspanyolca "palanque"den gelebileceği; Pişekar'ın kullandığı "pastal" = pastav, şakşakın commedia dell'arte kişilerinden Arlecchino'nun kullandığı tahta kılıç coltelli di legno ya da şakşak batociodan gelme olduğu ileriye sürülmüş; bunun gibi, ortaoyunu kişilerinden sarhoş'a verilen "Matiz" adının Latince "madidus" yaş, ayyaş sözünden gelebileceği üzerinde durulmuş; tiyatro ile ilgili "tiyatro" = teatro, kumpanya" compagnia, "prova" [= prova], "palyaço" [= pagliaccio] vb. gibi terimlerin -daha sonraki dönemde de olsa- İtalyanca'dan geldiğine, yani böyle bir gelenek bulunduğuna işaret edilmiştir. Gerek yabancı, gerek yerli yazarların sözünü ettiği oyunların kişileri genellikle birer "karakter" niteliğini göstermektedir; bu oyunlarda, çoklukla, olmuş bir olayın belli kişileri gülünçleştirilerek taklit edilmiştir; yani, meydanda "soyut" değil, "somut" kişiler ve

olaylar gösterilmiştir. Sözelimi, Anadolu Selçuklu sarayında Bizans İmparatoru I. Aleksios'un taklidi yapılmış; Evliya Çelebi'nin anlattığı mukallitlerden Çöğürçü Sarı Çelebi, "Tiryaki Ağa-zade tütün içerken Sultan Murad-ı Rabiin basdığı taklidini yapar"mış; savaş oyunlarında, zaman zaman, belli kalelerin ve adaların alınışı gösterilmiş; böylece, gerek olaylar, gerek kişiler çoklukla gerçek hayattan alınmıştır. İlerde göreceğimiz üzere, ortaoyunu kişileri ise birer "karakter" değil, birer "tip"tir.

Orada belli kişiler yerine belli tipler (Arnavut, Laz, Yahudi, Rum, sarhoş, abdal, vb.) gösterilir; sözelimi, "Tiryaki Ağa-zade" değil, sadece "Tiryaki" tipi ele alınır. Belli olaylar ve kişiler meydana çıkarıldığı zaman dahi, o kişiler "tipleştirilerek" gösterilir. Bu bakımdan, Selçuklu ve Osmanlı toplumlarında varlığını öğrendiğimiz dramatik oyunları -Fuat Köprülü'nün iddiasının tersine- ortaoyunu sayamayız, Ne var ki, yukarıda bir kere daha değindiğimiz üzere, Osmanlı-Türk toplumundaki çeşitli eğlencelerde görülen birtakım öğelerin ve özelliklerin uzun bir zaman süresi içinde gelişerek, değişerek, birbirini etkileyerek ve birbirine eklenerek, sonradan "ortaoyunu" [= mey'dan oyunu, zuhuri] adını alan oyun türünü meydana getirdikleri anlaşılıyor. Bunun, klasik biçimini -henüz "ortaoyunu" adıyla anılmamakla birlikte- XVIII. yüzyılda almağa başladığını gösteren belirtiler vardır

IX. yüzyılda ise, oyunun yapısı, tipleri, konulan bakımından kesin biçimini aldığı ve açıkça ortaoyunu diye anıldığı görülüyor. Saray dışındaki kol takımları örnek alınarak, II. Mahmut (hük. 1808-1839) devrinde sarayda da bir "kol takımı" kurulduğunu, Hafız Hızır İlyas'ın eserinden öğreniyoruz. Yazarın, "Osmanlı Ali" diye anılan bir oyuncuyu anlatırken cümle arasında söylediği bir sözden anlaşıldığına göre, adı geçen takım 1240 [= 1824] yılında kurulmuştur; 1241 yılındaki bir eğlenti anlatılırken de, oyuna çıkan kol takımının "evvelce tanzim olunduğu" belirtilmiştir. Söz konusu tarihten önce sarayda oyun gösteren kol takımlarının ise dışardan getirildiği anlaşılıyor. Ne var ki, sarayda kol takımı kurulmadan da birtakım mukallidlerin var olduğunu, hatta kimi zaman bunların birtakım oyunlar çıkardıklarını yine Hafız Hızır İlyas'ın eserinden öğreniyoruz.

Ortaoyununda gelişim bu şekilde sürerken Politik Tiyatroda ise gelişim tıpkı ortaoyunundaki gibi sancılı ve sıkıntılı şekilde sürmektedir, düzmecenin, artık gerçekliği çeşitli boyutlarıyla açıklamayadığı düşüncesi, belgesel tiyatroyu yaratmıştır. Almanya'da 1924-29 ve 1963-70 yılları arasında, sosyal politik alanda öylesine ezici

yada karmaşık sorunlar yaşanıyorduki, birçok sanatçıya göre ne düzmece bir oyun kişisi nede böyle bir oyun bu sorunlarla başadebilirdi. Politik öge sanat ve gerçek arasına kimi zaman örülen duvarı yıkmaya ve tiyatroda politik söylemi öne çıkarmaya çalışılıyordu. Politik tiyatronun tiyatro tarihi içinde bir tür olarak meşru yerini alması, ancak oyunların gündeme getirdikleri güncel konulara ilişkin tartışmaların durdurulması, araya tarihsel bir uzaklığın getirilmesiyle sağlanabilmiştir.

Türkiye'nin Politik Tiyatro ile tanışması ise tek tek biçim içerik ve tarihsel arka planı gözetilerek incelendiğinde Alman politik Tiyatroda ki oyunların söylemi ile birebir örtüşmemektedir. Yabancı Oyunların Türkiye'de anlaşılmasında farklı bir biçimde gelişmiştir. Söz ve söylem açısından çevrilere birebir uyulmasada politik tiyatro açısından karşımıza aynı sonuç çıkmaktadır.

İşte geçmişten günümüze kadar bu şekilde ilerleyen Ortaoyunu ve Politik Tiyatro bugün incelendiğinde maalesef sadece kendini bu konuya adanmış birkaç yerli yazarın çalışmalarından öteye geçmemiştir,sadece yabancı kaynaklarda güçlü ve bilinir makalelerin oluşu ise bizim geçmişimize ne kadar sahip çıktığımızın sanırım en büyük örneklerinden biridir.Genç oyun yazarlarımızın özellikle geçmişlerini bilmeleri gerektiği kanısındayım.Yazarlarımızın bu bilinci kazanmalarında “Geleneksel Türk Tiyatrosu” hazinesini, Politik Tiyatro üslubunu ve anlatışını yakından tanımaları gerekliliğinin altını bir kez daha çizerek,bu çalışmanın onara bir nebze olsun katkıda bulunacağı ümidini taşıyorum.

Okunası eserler beklemek ümidiyle al gözüm seyreyle!

BİRİNCİ BÖLÜM

ORTAOYUNUN ÖZELLİKLERİ ORTAOYUNU'NDA OYUN YAPISI

1.1. GİRİŞ (PROLOG)

Eldeki kaynaklara bakıldığında Ortaoyunu, başlangıç yıllarında olduğu gibi, bizim son biçimine tanık olduğumuz XX. yüzyılın ilk yarısında da müzikle başlardı. Bu konuda ortaoyununun değişim süreci içinde herhangi bir değişik olmamıştır. Zaman zaman incesaz takımı bulundurulsa da ortaoyununun giriş müziğinde en önemli sazlar Zurna ve Çifte-naradır.

Klasik bir Ortaoyununda, giriş bölümünde müzik ve danstan oluşan Kavuklu ve Pişekâr dahil bütün oyuncuların ve Curcuna bazların katıldığı bir Curcuna bölümü vardır. Bu Curcunayı, Hafız Hızır İlyas'ın anlatımlarında gördüğümüz gibi, Ortaoyunu üzerine araştırmalar yapan Ali Rıza Bey, Ahmet Rasim ve Kunos'un yazılarında da görmekteyiz. Ancak, zamanla "Curcuna" kalkmış, yerine doğrudan Pişekâr havası gelmiştir.

XIX. yüzyılın ikinci yarısıyla XX. Yüzyılın ilk yılları arasında gördüğümüz Ortaoyunu girişi şöyledir; Zurna Pişekâr havasını çalar. Pişekâr bu müzik eşliğinde meydana gelir. İki eliyle dört bir yanı selamlar ve Zurnacıyla konuşmaya başlar;

***Pişekâr:** Efendim, cümleten sefalar geldiniz. (Zurnacıya) Amma benim Pehlivanım!*

***Zurnacı:** Buyur benim pehlivanım.*

***Pişekâr:**Buda hesap değil.*

***Zurnacı:**Nedirhesabın?*

***Pişekâr:** Borcu sıkıyor kasabın. Filanca oyunun (Oyunun adını söyler) taklidini aldım. Çal da oyunumuz başlasın. Tenezzülen teşrif buyuran Zevat-ı kiram zevkiyab olsunlar¹*

¹Cevdet Kudret, *Orta Oyunu*, İnkılâp Kitap Evi, İstanbul 1994, c I, s. 3.

Bu söyleşmeden sonra kimi zaman, kavuklu gelmeden önce Zenneler ya da Çelebi gibi yan kişiler de ev kiralamak ya da iş konuşmak için geldikleri ve Pişekâr ile söyleştikleri görülür ("Hamam" oyununda olduğu gibi). Ama, genelde Pişekâr'ın Zurnacı ile söyleşmesinden sonra Zurna, Kavuklu havasını çalar ve Kavuklu ile Kavuklu Arkası ya da Kavuklu tek başına gelir. Kavuklu ile Kavuklu Arkası kısa bir söyleşme yaparlar.

Metin And, ortaoyununun giriş bölümüne Kavuklu ile Kavuklu arkasının gelişini de katar. Ne var ki bu bölüm giriş bölümünü tamamlayan bir parça olmaktan çok bir sonraki bölüm olan "Muhavere-Arzbar" bölümünün hazırlayıcısıdır. Eldeki oyun örneklerinden, yukarıda belirtildiği gibi, Kavukludan önce Zenneler, Çelebi vb. gelmesi, bazen de Kavuklu'nun yalnız gelmesi, bu bölümü girişin belirli bir özelliği olmaktan çıkarmaktadır.

"Muhavere-Arzbar" bölümünün hazırlayıcısı olan Kavuklu ve Kavuklu arkasının gelişi, Pişekâr ile karşılaşmaları belli biçimsel özellikler taşımaktadır. Bu bölümde Kavuklu ve Kavuklu kısa bir söyleşme yaparlar, bir süre sonra Pişekâr'ı görürler ve bu anda verdikleri tepki hep aynıdır. Korkudan birbirlerine sarılıp yere düşerler.

Ortaoyununun giriş (prolog) bölümü, yukarıda verdiğimiz örnekte olduğu gibi, Pişekâr havasının çalınmasıyla Pişekâr'ın meydana gelip Zurnacıyla söyleşmesinden oluşur. Bu bölümden sonra, oyunun ikinci bölümü olan Pişekâr ile Kavuklu arasındaki söyleşme (Muhavere) başlar.

1.2. SÖYLEŞME

"Muhavere" bölümünün ortaoyununun en önemli bölümü olduğu üzerine bir çok araştırmacı görüş birliğine varmıştır. Çünkü bu bölümde Kavuklu ve Pişekâr söz oyunları ile yarışır. Bu bölüm yeteneklerin sergilendiği, hazır cevaplığın, keskin zekanın seyirciye sunulduğu önemli bir bölümdür.

"Muhavere" bölümü "Arz-bar" ve "Tekerleme"den oluşur. Arz-bar; söyleşenlerin birbiriyle tanıdık çıkması, birbirlerinin sözlerini ters anlaması gibi özellikle olan bir söyleşme bölümüdür. "Arz-bar" üzerine Cevdet Kudret şunları söylemektedir:

(...) Arz-bar, burada oyunun iki başkişisinin (Kavuklu ile Pişekâr) kimliklerini birbirlerine, dolayısıyla seyirciye arz etmeleri anlamında kullanılmış olabilir; bu bakımdan, Batı tiyatrosundaki "Serim" karşılığıdır².

"Çeşme" oyununda "Arz-bar" bölümü şöyledir:

(Zuma Kavuklu havasını çalmağa başlar. Kavuklu, arkasında Cüce ile gelir ve bir defa meydanı dolaşır.)

Kavuklu- (Cüce'ye) Kapıyı kilitledin mi? Anahtarı aldın mı?

Cüce- Kapıyı kilitledim ama anahtarı üstünde bıraktım.

Kavuklu- Anahtar kapı üstünde bırakılır mı?

Cüce- Geçen akşam hırsız, komşuya girerken, kapıda zahmet çekmiş, kırmış. Kolaylık olsun diye ben de anahtarı üstünde bıraktım.

Kavuklu- Hay Allah müstahakkını versin! Anahtar hırsız girmesin diyedir, hırsıza kolaylık vermek için değil.

Pişekâr- (Arkalarından) Hay gidi abdallar hay! Anahtarlarını kaybetmişler, kilitli kalmışlar.

Kavuklu- (Ses gelen tarafa dönerek) Senin çenen, ama, açık kalmış... Siz çilingir misiniz?

Pişekâr- Hayır, efendim; bendeniz bu mahalle'nin muhtarıyım. Bir müşkülünüz mü var?

Kavuklu- Bizim yok ama, burada bir düşkün var.

Pişekâr- Ne düşkünü?

Kavuklu- Senin gibi bir tımarhane düşkünü.

Pişekâr- Efendim, "-Bir müşkülünüz mü var?" dedim, yani bir işiniz mi var?

Kavuklu- Evet, bir dişi'miz var, iki babamız... Sen bizi hindi çobanı mı zannettin?

² Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkilap Kitapevi, İstanbul 1985, s.364.

Pişekâr- Hayır, hindi çobanı mindi çobanı değil, ben sizi bir şeye benzetemedim.

Kavuklu- Efendim, sayenizde biz de adamız.

Pişekâr- Bir adam kendine iftira etmez. Yalan söylüyorsun.
(Güler)

Kavuklu- Sana adam olduğumuzu nasıl ispat edelim? İşte senin gibi başımız, elimiz, ayağımız var.

Pişekâr- Dünyada her şey olağandır. Siz de neden adam olamayacakmışsınız?

Kavuklu- Yediği naneye bak!

Pişekâr- Efendim, maksat latife. Size takılmak.

Kavuklu- Bize takılırsan Yenikapı İstasyonunda ayazı çekersin. Bizi şimendüfer lokomotif mi zannettin yahu ?

Pişekâr- Hayır, efendim, "Şekeryapalım" dedim.

Kavuklu- İyi ama, sen bunak, ben avanak, kıvamını kaçırırız. Ne şekeri yapıyorsun, canım? Sen ayaküstü şekerleme yapıyorsun galiba ki, böyle sözler söylüyorsun.

Pişekâr- Canım, efendim, siz kimsiniz? Kimin nesisiniz?

Nereden geliyorsunuz, nereye gidiyorsunuz? Ananız, babanız var mı?

Kavuklu- Müsaade et, mahalleden kayıtları getireyim bari.

Pişekâr- Ne kayıtları getireceksin ?

Kavuklu- Ne bileyim. Silsilemi soruyorsun.

Pişekâr- Adını öğrenmek istiyorum. Adın ne?

Kavuklu- Ali.

Pişekâr- Nasıl Ali?

Kavuklu- Sade Ali.

Pişekâr- Maşallah, sade Ali Efendi.

Kavuklu- Pederi tanır mısın ?

Pişekâr- Hayır.

Kavuklu- Peynirli-pide... Ulan, biz börek sülalesinden miyiz?

Niçin bana "Sade

Ali Efendi " diyorsun?

Pişekâr- Şimdi söylemediniz mi?

Kavuklu- Evet, ama, "Sade"nin lüzumu yok; yalnız Ali Efendi.

Pişekâr- Maşallah yalnız Ali Efendi.

Kavuklu- Canım, "yalnız"! malnızı yok; bayağı Ali Efendi.

Pişekâr-Bu sefer "maşallah" demeyeceğim, Bayağı Ali Efendi.

Kavuklu- Artık tepem atıyor. Ulan, benim Bayağı? İsmim Ali vessalam!

Pişekâr- Vay! Ali Vesselam Efendi.

Kavuklu- Haydi def ol oradan! Benimle eğleniyor musun ?

Pişekâr- Yok, Ali Efendi, ben seni tanıdım; yalnız, bir parça üzeyim diye yaptım. Nasılsın bakayım, ne alemdesin ?

Kavuklu- Ben seni tanıyamadım ki.

Pişekâr- "Tanımadım" ne demek? Beni tanıyacaksın, a canım.

Kavuklu- Tanımadım.

Pişekâr- Tanıyacaksın, ulan.

Kavuklu- Tanımadım, ulan.

Pişekâr- Hele bir dikkatli bak. Bana "İnsan sarrafi, lakırdı kavafi, meydan bülbülü Küçük İsmail Efendi" derler.

Kavuklu- Ah, İsmail Efendi, ben de seni arıyordum. Şimdi

derdimi anlatırım; yalnız şu çocuğa biraz harçlık ver de gitsin.

Pişekâr- *(Cüce ye) Al, oğlum, şu yirmi beş kuruşu.*

Kavuklu- *(Cüce'ye) Gel bana bakayım. Ver o yirmi beşliği.*

(Alır.)

Pişekâr- *Sen de mi para veriyorsun?*

Kavuklu- *Ne olur ne olmaz, üstünde para bulunsun. (Cüce'ye)*

Haydi bakalım, doğruca eve git şimdi. (Cüce gider)³

"Muhavere" bölümünün girişinde yer alan "Arz-bar" bölümü örnekte görüldüğü gibi, serim özeliği taşır. "Arz-bar" bölümünden sonra, "Tekerleme" bölümü gelir. Kavuklu ile Pişekâr tanıdık çıktıktan sonra, Kavuklu olağandışı bir olayı kendi başından geçmiş gibi anlatır. Pişekâr da bunu gerçekmiş gibi dinler, hatta merakını gidermek ve aydınlanmak için iki de bir de sorular sorar, sonun da bunun bir rüya olduğu anlaşılır.

"Tekerleme" bölümünün oyunla (Fasilla) ilgisi yoktur. Kavuklunun söz ustalığını sergilemesine yarayan bağımsız bir bölümdür. Kavuklunun bu söz ustalığı Pişekâr tarafından yanlış anlama ve ters anlamalarla kesintiye uğrar. Bu da seyircide merak duygusu uyandırır. Bu kesintilerle ortaya çıkan gerilim yanlış anlamalardaki söz ustalığıyla, seyircinin gülmesi sağlanarak boşaltılır.

Tekerlemelerin kesin sayısı bilinmemektedir. Bu konuda Cevdet Kudret, Ortaoyunu üzerine araştırmaları bulunan Ahmet Rasim, Musahipzade Celal, Kunos gibi yazarların verdiği rakamları şöyle aktarmaktadır.

Tekerlemelerin kesin sayısı belli değildir. Ahmet Rasim, bir yazısında, Kavuklu Hamdi'de 19 tekerleme bulunduğunu; başka bir yazısında, bunların sayısının 20'yi 30'u geçmediğini yazmıştır. Musahipzade Celal ise, bunların "50'yi mütecaviz" olduğunu bildirir. Selim Nüzhet Gerçek, "Ortaoyununda sık sık dinlenen tekerlemelerin 28 tanesinin adlarını vermiştir (...).⁴

Selim Nüzhet Gerçek'in verdiği 28 tekerleme şunlardır: Bedesten, Beygir,

³ Kunoş Ilgaz, *Ortaoyunu Derlemeleri*, (Çev: Tuncer Gülensoy), Tercuman Yayınları, İstanbul 1968, s.11

⁴ And, s.320.

Beygir Kuyruğu, Çeşmeye Düşmek, Helva, Hırsız, Kahve Kutusu, Kavun,
 Kayık, Dilenci Vapuru, Esrar, Evi Vapur Yapmak, Gelincik, Piyango, Sofra,
 Şeytan, Tayyare ile Uçmak, Telgraf, Kısmet Çeşmesi, Nargile, Ördek, Pazar yeri-
 Uçmak, Pehlivan, Tramvay, Tımarhane, Yalıda Ziyafet, Darphane,
 Zengin Olmak⁵.

Ortaoyuncular "Tekerlemeleri" belli bir kodlamayla ezberlemektedirler. Buna göre "Pazar yeri-Uçmak" tekerlemesi şu biçimde ezberlenmektedir:

*Pazarda alış veriş- Bir kasırga- Korkudan sabuncunun
 çadırına sarılmak- Havada uçmak-Lahananın içine düşmek- Satılmak-
 Aşçıbaşı tarafından haşlanmak.*⁶

Yukarıda isimlerini saydığımız "Tekerleme"lerin birkaç tanesinin özetini

Metin And Şöyle aktarmaktadır:

Tayyare ile Uçmak: Kavuklunun teyzesinin oğlu uçman olmuştur. Kavuklu da uçağın içine girer. Uçuşunu anlatır, uçakta çişi gelir. Uçak insin diye, tabancaya sarılır, tabanca patlar, karşısındaki adam yere yıkılır; oysa Kavuklu uykusunda altına kaçırmıştır.

Yangın Tekerlemesi: Kavuklu su kovası doldurmak için su haznesinin kapağını açtığı anda içine düşer. Kovalar tersine dönük olduğu için onlarla suyun üzerinde kalır, suyun akışıyla büyük bir boruya gelir, oradan tulumcuların hortumuna girer, birisi hortumun ucuna baş parmağını koyduğu için Kavuklu çıkamaz, basınç artınca öyle hızlı çıkar ki, Çanakkale'deki büyük topun üzerine düşer, elindeki yanar sigara topu ateşler. Kavuklu havaya uçar, sonra bir iki taklayla yere düşer sonra, gözlerini açar.

Hamam Tekerlemesi: Kavuklu hamama gider, içeride toplanan istim çıkacak delik bulamadığı için hamamı uçurur, bir süre sonra kubbe patlar, Kavuklu Çekemce gölüne düşer. Oysa içmiş, sızmış, uykusunda Çamaşır teknesinin içine düşmüştür.

⁵ And, s. 341.

⁶ And, s. 346.

1.3. FASIL

Tekerleme sona erip bunun bir düş olduğu anlaşıldıktan sonra "fasıl" denilen oyuna geçilir. Fasil bölümü temsil edilen olaylara göre ad alır: Büyücü, Eskici Abdi, Ferhat ile şirin gibi.

"Fasil" oyunun kendisidir. Bu bölümde oyuna kendi kılık, şive ve tavırlarıyla Çelebi, Zenne, Hırbo, Denyo, Laz vb. kişiler katılır. "Fasil" bölümü, işsiz olan Kavukluya Pişekâr'ın bir dükkan ya da bir ev kiralamasıyla başlar. Bu durum, Kavuklunun sürekli meydanda kalmasını sağlamak için yapıntılanmıştır.

Ortaoyunu fasıllarını gruplandırarak incelemek, bir çokaraştırmacının başvurduğu bir yöntemdir. Metin And, fasılları kaynaklarına göre incelemenin, bütün fasıllara ulaşmadığı için oldukça zor olduğunu belirtir. Bu nedenle, konu, durum ve motiflerden yola çıkarak fasılları "gerçek" ve "yapıntı" olmak üzere ikiye ayırır:

Gerçek olanlar çağlarının olaylarını, görenek, gelenek ve törenlerini, günlük yaşayışını, çeşitli eğilimlerini yansıtmaktadır. Bu oyunlarda imparatorluğun içinde yaşayan çeşitli kişiler, çeşitli toplumsal katlar arasındaki ayrımlar, dil ve anlayış karşıtlıkları sergilenir. Bir iki oyun dışında hemen hepsi İstanbul'da geçen oyunlarda İstanbul'un çeşitli köşeleri, gezinti, eğlence yerleri (Yalova Sefası, Kağıthane Sefası) gibi, kişilerin giyim kuşamları, türküleri, oyunları, dansları, birbirleriyle ilişkilerinde görgü kuralları, mahallenin görenekleri, sünnet düğünü, görücüler, evlenme, çeyiz alayı, evlilik düzeni, hacca giden Kızlar Ağası'nın veda şenliği (Kızlar Ağası), kır kahvesi (Orman, Kağıthane Sefası), meyhane (Meyhane), çok evlilik (Ortaklar), mahallenin huzurunu kaçıran, namusuna dokunan, eve erkek alan kadınlar, mahalle baskınları, huzur kaçıran zorbalar, beceriksiz doktorlar (Timarhane), beceriksiz sokak yazıcıları (Yazıcı), çeşitli uğraşların sergilenmesi (Canbazlar, Tahmis, Pazarcılar, Balıkçılar), şairlerin yarışması (Şairler), pehlivanlar (Ödüllü), tulumbacılar (Hamam, Pazarcılar), delilerin durumu (Timarhane), batıl inançlar (Cazular, Büyücü Hoca, Kanlı Kavak, Mal Çıkarma), görevlerini kötüye kullanan görevliler (Kızlar

*Ağası), sarhoşlar,zorbalar, dilenci Arap, mahalle imamı, karakullukçular vb*⁷

Metin And, yapıntı kaynakların ise efsaneler, masallar ve başkaoyunlardan aktarılanlar olduğunu belirtir. Bu fasıllara konu olan malzememasallardan, efsanelerden vb. kaynaklardan (Binbir Gece Masalları,Hamzaname, Şehname) alınsa da meydana yeniden biçimlenirken

Ortaoyunu'nun seslendiği seyirci unutulmaz. Ferhat ile Şirin, Arzu ile Kamber,Leyla ile Mecnun, Tehir ile Zühre gibi masallar uyarlandığı zaman genetoplumsal gerçeğin çerçevesinde ele alınmaktadır.

George Jacob ise Karagöz ve Ortaoyunu fasıllarını konularına göre gruplandırır:

1-Karagöz ve Kavuklu'nun bir iş tutması:

a)İşsiz olan Karagöz'e Hacivat bir iş bulur. Kimi zaman da aynı işe ortak olurlar 'Canbazlar, Orman, Salıncak, Kayık, Yazıcı, Fotoğrafçı gibi) Böylece geleneksel bir takım uğraşlar da tanıtılmış olur. Aynı konu Ortaoyununda da işlenir.

b)Bazen de Karagöz-Kavuklu, bir yarışma dolayısıyla bir işe girmiş olur (Ödüllü, Şairlik).

c)Kimi zaman da bir raslantı ile bir takım uğraşların içine girer (Balık, Tahmis)

2-Karagöz-Kavuklu'nun yasak olan yerlere girmesi ya da yapılmaması gereken şeylere burnunu sokması: Sosyal statü ve sınıf ayrımı Karagöz-Kavuklu'nun bazı yerlere girmesini engeller. Ancak onlar onurlarına yediremedikleri için girmeye yeltenirler (Bahçe, Abdal Bekçi). Kimi zaman da "merak duygusu" onlarda girme isteği uyandırır (Hamam). Bazen de tekin ve güvenilir olmayan bir yere girme isteği galebe çalar (Kanlı Kavak, Büyücü Hoca, Yazıcı, Câzûlar).

3-Bağımsız bir dolantı örgüsü içinde Karagöz-Kavuklu'nun kendini gülünç ya da çapraşık bir durum içinde bulması (Sahte Gelin, Ters Evlenme, Yalova

⁷ And, s. 378.

Sefası, Meyhane, Tımarhane, Karagöz'ün Esrar İçip Deli Olması).

4-Efsa nelerden, halk masallarından, klasik oyunlardan alman konular (Ferhat ile Şirin, Leylâ ile Mecnun⁸

Ortaoyunu fasıllar üzerine bir başka gruplandırmayı ise Nihal Türkmen şöyle yapmaktadır:

1-Temalılar

a)Konuları adet ve inanışlarla ilgili oyunlar (Ödüllü, Sünnet, Hamam, Büyücü Hoca).

b)Konuları toplumsal eleştiriye dayanan oyunlar (Mandıra, Çivi Baskını, Kütahya Çeşmesi)

c)Konuları halk hikâyelerinden alınmış oyunlar (Ferhat ile şirin, Tâhir'le Zühre).

2-Temasızlar

a)Konuları basit, taklit geçitini temin esasına göre hazırlanmış oyunlar (Kâğıthane Sefası, Bahçe, Fotoğrafçı, Telgrafçı, Gözlemeci, Eskici Abdi).

b)Konuları günlük yaşayışın herhangi bir yanını gösteren ve daha çok görüntüye dayanan oyunlar (Pazarcılar, Kızlar Ağası⁹

Ortaoyunu fasıllarının okunmasında, ortaoyununun günlük olaylara açık bir sanat türü olduğu ve bu özelliğinden dolayı zamanın eğilimi ve ilgisi göz önünde bulundurularak dağarcığına her devirde yeni yeni oyunlar eklendiği dikkate alınmalıdır.

Eldeki tüm kaynaklardan Ortaoyunu fasıllarının dökümü yapıldığında karşımıza seksen üç oyun adı çıkar. Ne var ki bu kesin bir bilgi olmaktan uzaktır. Bilinen en eski

⁸And, s. 380.

⁹ Tahsin Konur, "Ortaoyunu", *Tiyatro Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 12, 1993, s.11.

oyun Raşid tarihinde 1703 olayları dolayısıyla sözü edilen "**Yazıcı**" oyunudur. Ortaoyunu fasıl dağarcığı bu özelliklerden yola çıkılarak iki ana bölümde toparlanır.

I-Kâr-i kadim (Eski oyunlar)

II-Nev-i icâd (Yeni uydurulmuş oyunlar)

"Kar-i kadim" oyunlar, Lebib sur-namesinde anılan oyunlarla öteki kaynaklarda adı geçen oyunlardan ve karagöz dağarcığından aktarılan oyunlardır. (Eskici Abdi, Gözlemeci, Kunduracı vb.)

"Nev-i icad" oyunlar, sonradan uydurulmuş oyunlardır. Tanzimat'tan sonra edebiyatımız Batı'ya yönelip de, Batı dillerinden çevrilen ya da Batı etkisiyle yazılan romanlar ve piyesler yaygınlaşınca, bunlardan etkilenen fasıllar düzenlenmiştir. Ayrıca rağbet görmeye başlayan tuluat tiyatrosu dağarcığından da yararlanılmıştır. Bu oyunlara Fotoğrafçı, Telgrafçı, Kunduracı, Arabada Devr-i Alem, Bir Hanımın İntikamı gibi fasıllar örnek gösterilebilir.

Ortaoyunu fasılları belli başlı oluntulardan (motiflerden) meydana gelir. Bu motifleri Metin And şöyle açıklar:

Tekrar oluntusu en çok rastlanan oluntulardan birisidir. Bir durumun değişik çeşitlemeleri, onun değişik kişilerle tekrarıdır. (...)Gene çok rastlanan bir oluntu sıralamadır. Perde ve meydanda çeşitli kişiler ya müşteri kimliğiyle, ya bir soruşturma gibi vesilelerle birbirini ardına sıralanırlar.

"Kişilerin değişimi" Bu, eşya, hayvan ya da başka bir insan kılığına girmesidir. Değişim olmadan da bir güldürü yöntemi olarak Karagöz ve Kavuklu'yu zenneler bir eşyaya benzetirler. Örneğin Kavuklu'yu zenneler mezar taşına benzetirler, başını salladığında ise, bunun sallabaş adlı bir evliyanın mezarı olduğu sonucuna varıp adak adarlar. (...)

"Soruşturma". Bir gerçeğin öğrenilmesi için çeşitli kişilere soruşturma oluntusu da çeşitli kişilerin sıralanması için bir vesiledir. Kanlı Nigar'da iki Zenne'nin Çelebi'nin ikisinden hangisine daha çok yakıştığını çeşitli kişilere sorması. (...)

"Ortaklık" oluntusu da bir iş yapmak için çoğu kez Karagöz'le Hacivat'ın, Kavuklu ile Pişekâr'ın ortaklık kurması ve çoklukla aralarında bu ortaklıktan çıkan anlaşmazlık. Bu pek çok oyunda rastlanılan bir oluntudur.

"Yarışma" oluntusu da bir sonucun elde edilmesi içindir. Eski dramdaki agon oluntusu gibi. Şairler oyununda askıya almak için, Ödüllü'de genç kızla evlenmek için yapılan yarışma gibi.

"İşaretlerle konuşma" oluntusunda daha çok zennelerle erkeklerin konuşmasıdır. Siyah bezle, geceleyin buluşacağını anlatma, beste ime konuşma veya ezan okuyarak saat ve yer bildirme gibi.

"İşten ala koyma" oluntusu. Kadınların çeşitli oyunları ile işten ala konan Kavuklu'yu ustası bu yüzden kınar. Gözlemeci'de olduğu gibi. (...)

"Yangın" oluntusu. Bakkal, Hamam, Bahçe, Pazarcılar gibi oyunlarda rastlanır. Ortaoyununda tulumbacıların meydana çıkarılması için vesiledir.

"Arama oluntusu". Bu, oyunlarda çok rastlanılan bir oluntudur. İş arama, ev arama, birisini arama gibi.

"Gözetleme" oluntusu. Birisini bir yeri gözetlemekle, göz kulak olması için güvenip teslim etmekle görevlendirilme. Mandıra'da, Aptal Bekçi'de olduğu gibi.

"Evlenme oluntusu". Bir çok ortaoyunları, bir, hatta kimi kez üç evlenmeyle sonuçlanır. Fotoğrafçıda üç evlenme vardır¹⁰

Bu oluntular ve örnekler çoğaltılabilir. Bu oluntular belli nedensel zorunluluğun, yaratıcılıkla beslenmiş ve zenginleştirilmiş halde sunulmasından başka bir şey değildir. Bu yaratıcılık ve zenginlik aynı zamanda toplumun onay verdiği ve bildiği durumların mizahi bakış açısıdır. Çeşitli kişileri iş arama, ev arama, birisini arama gibi nedenlerle meydana taşıyıp bu kişilerin özelliklerinden (kostüm, şive vb.) yararlanarak mizah

¹⁰Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkilap Kitapevi, İstanbul 1984.

yaratmak, yaratıcılık örneğidir. Çünkü "arama" oluntusu sadece geçerli ve zorunlu bir nedendir.

Nihal Türkmen'in sınıflandırması açısından fasıllara bakıldığında, Temalılar alt başlığı altında toplanmış fasıllara, konuları adet ve inanışlarla ilgili olanlar için Hamam; konuları toplumsal bir eleştiri taşıyan oyunlar için Mandıra; konuları halk hikâyelerinden alınmış oyunlar için de **"Ferhat ile Şirin"** örnek gösterilebilir.

Hamam faslı, Pişekâr'ın Çelebi'den aldığı hamamın karşısındaki aktar dükkanını işletmesi için Kavuklu'ya vermesi ile gelişir. Hamam gelen Zenneler, Acem, Rumelili, Kavuklu'nun Karısı ve çocuğu önce aktar dükkanına uğrayıp Kavuklu ile konuşurlar. Hamama Matiz'in de gelmesiyle hamamda olan karısını kıskanan Kavuklu içeriye seyretmeye başlar. Yangın çıkar ve herkes çırpılıp dışarıya fırlar. Tulumbacılar gelip su sıkar. Arnavut tabanca ile gelir. Hamam kapatılır. Hamamın kapatılması yüzünden aktarda iş yapamayacaktır.

Mandıra faslında ise Kavuklu ağıldan Pişekâr'a kuzu armağan getirmiştir. Birlikte gezintiye çıkmaya karar verirler. Zenne, Kavukluya güvenip kızını bırakır. Kızın sevgilisi Çelebi, Onun arkasından da ya sevgili ya da alacaklı olarak çeşitli taklitler bir bir gelirler. Bunlar Kayserili, Balama, Rumelili, Arnavut, Hırbo, İranlı, Laz, Denyo'dur, hepsi gelip kızı yoklarlar. Sonunda karısını arayan Matiz gelir. Zenne'nin kocasına kavuşmasıyla oyun biter.

Ferhat ile Şirin faslında Pişekâr Kavukluya bir demirci dükkanı açmasını öğütler. Şirinin köşküne bir nakkaş aranmaktadır. Pişekâr bir nakkaş bulmak için yardımcı olur. Çeşitli nakkaşlar gelir. Bunlar, Arnavut, Tatar, Acem, Rumelili, Yahudi, Kayserili ve en sonda adı Ferhat olan Çelebi'dir. Ferhat ile Şirin birbirlerini görünce aşık olurlar. Ferhat dağı deler. Fakat bir cazu-yi nekbe Şirin'in öldüğünü söyler. Sonunda iş anlaşılır, iki sevgilinin düğün hazırlıkları başlar.

Nihal Türkmen'in "Temasızlar" başlığı altında, konuları basit, taklit geçidini temin esasına göre hazırlanmış oyunlar için Bahçe, konuları günlük yaşamın herhangi bir yanını gösteren ve daha çok görüntüye dayanan oyunlar için Pazarcılar fasılları örnek gösterilebilir.

Bahçe faslında Arnavut bahçeye bahçıvan, Kavuklu ise ona yamak olur. Balama doktor, Külhanbeyi, iki İranlı, Hırbo, Kavukluyu arayan Karısı ve baldızı, Kürt, Arap,

Rumelili sırasıyla meydana gelir. Sonunda Matiz gelir ve hepsini karakola götürmeye kalkar. Mahalle içinde çengi çağnak olmak diye bahçe kapatılır.

Pazarcılar faslında ise palanga bir pazar yerini gösterir. Oyun dört Kürt'ün dansıyla açılır. Pişekâr Kürtlere Pazar yerini düzeltmeleri söyler. Kavuklu iş arıyordur. Pişekâr ona sergiler verir, sermaye bulur. Pazarbaşı Kürt Hasso, leblebici Hırbo, kökçü Arap, tönbekeci Adem, Yahudi, yumurta satıcısı Kayserili, Eğinli kasap Mehmet Ali, Arnavut geçip sergilerini açarlar. İntisap Ağası Hüseyin Bey geçiyor denilince herkes kaçar. İki Zenne ve Arap Bacı gelirler, Çelebi onlarla kırıştırır. Kavuklu'nun oğlu dükkanın yandığını haber verir, Pazar yeri karışır, herkes dükkanını kurtarmaya çalışır. Tulumbacılar ve Karakullukçu gelir. Kavuklu'nun yangında suçu olduğunu öğrenince onu cezalandırmaya kalkarsa da Pişekâr araya girip Kavuklu'yu kurtarır.

1.4. BİTİŞ

Fasıldan sonra oyunun bitiş bölümü gelir. Bu bölüm oldukça kısadır. Pişekâr oyunun girişinde oyunu nasıl sunduysa bitişte de kapatır. Seyirciden özür diler, gelecek oyunun adını ve yerini duyurur. Örneğin "**Ödüllü**" oyununun bitiş bölümü şöyledir:

***II.Zenne-** Kız, Şetaret, sus! Allah beterinden saklasın. Ne yapalım kızımızın kaderi öyleymiş. Allah dirlik düzenlik versin! İsmail efendi, şimdi ne yapacağız iki gözüm? Olacak işlerin hepsi de elinizi öper.*

***Pişekâr -** Efendim, siz hiç merak buyurmayın. Bendeniz onların hepsini yapar, yerli yerine korum. Evvel emirde, şimdi mevsim yazdır, malum, doğruca bağa teşrif buyrulur.*

- Haftaya Cuma günü Kadıköy Yoğurtçu Çayırı'nda mükemmel düğünümü icra eder, lütfen teşrife rağbet buyuracak zevat-i muhteremeyi de memnun etmeye son derece gayret ederim.

- Efendim, her ne kadar surç-i lisân ettiysek af buyrula! Oyunumuz hitâma ermiştir (Hep beraber giderler. Zurna Ey Gaziler havası çalmaya başlar. Palanga da dahi kimseler kalmaz).¹¹

¹¹ Deli Gönül Ethem, "1906 sonrası Tuluat Kumpanyaları", *Milli Kültür Dergisi*, sayı 34, 1982, s.54.

1.5. ORTAOYUNU'NDA KİŞİLEŞTİRME

Ortaoyunu kişilerinin en önemli özelliği tip olmalarıdır. Tip, insanların doğal ya da toplumsal bir ortak niteliğini, bu niteliğin tüm insan ilişkileri içinde taşıdığı anlamı belirtecek biçimde vurgulayan, bu nedenle de seyirci tarafından kolayca tanınan, gerçekliğine inanılan ve ilginç bulunan oyun kişisidir. Tip niteliğindeki oyun kişisi daha çok komedya türünde, özellikle töre, taşlama komedyelerinde ve farslarda kullanılır.

Ortaoyununda tiplerin genel özelliklerine bakıldığında, durağan ve değişmez genellemelere sahip oldukları görülür. Kendi istemlerini kullanma güçleri yoktur, bu nedenle sürekli olarak kendilerini yinelerler. Onlardan belli durumlar karşısında belli davranışlar bekleriz. Kişilikleri silinmiştir, belli zamana oturtulmamışlardır ve belli bir geçmişleri ile gelecekleri yoktur. Olaylar onlara bir şey katmaz, yaşadıklarından etkilenmedikleri gibi davranışları da değişmez. Tiplerin dış ve fizik görünüşleri önemlidir, tipin özünü tamamlar.

Metin And kişinin tanımlanması ve belirtilmesinde dört tane özellik belirtir:

1. Görünüşü, dış özellikleri.
2. Konuşması, sesi, söyleyişi.
3. Davranışları, hareketleri, tavırları.
4. Başkalarının bu kişi üzerinde söyledikleri, düşünceleri.

Kişilerin dış görünüşleri, fizik özellikleri önemlidir. Bunun başında giyim kuşam gelir. Oyunlarda belli kişiler hep belirli biçimlerde giyinirler. Bu kılık, giyim kuşam, kişinin geldiği yerin, toplumsal sınıfının çıktığı yerin yöresel özelliklerini taşır. Ayrıca o kişinin alışkanlıklarını, uğraşını, özelliklerini de belirtir. Örneğin Sarhoş hep içki şişesiyle, Tiryaki afyon çubuğuyla, Laz kemençesiyle, Tuzsuz bıçağıyla birlikte meydana gelir.

Tipler kambur, kötürüm gibi fiziksel kusurlar taşıdığı gibi boylarının uzunluğu kısalığı gibi özellikler de taşırlar. Kişileri tanıtıcı işaretler arasında her kişinin kendine özgü müzik, türkü ve dansları vardır. Kişiler meydana çıkarken çalınan ezgiden, söylenen türküden, yaptıkları danstan, okudukları şiirden kimin geldiğini anlamak

mümkündür. Örneğin Kayserilinin kaşık oyunun, Rumelilinin sirtosu, Laz'ın horonu, Kürt'ün barı gibi.

Kişinin konuşması içinde sık sık kullandığı belli sözcükler bulunur. Rum "vre", Arnavut "mori", Acem evet anlamında "Belis", ben anlamında "özüm", Arap evet anlamında "ayva", Kürt "uy babo" vb diyerek tiptemenin sözel boyutta bir uzantısını oluştururlar.

İmparatorluğun çeşitli yerlerinden gelen kişiler Türkçe'yi hep geldikleri yerin ağızıyla konuşurlar. Bu lehçe, şive, ağız hep olağan Türkçe'yle karşıtlık yaptığı ölçüde hem bir güldürme yöntemidir, hem de kişiyi tanımaya yarar. Olağan, kurallara uygun Türkçe, İstanbul Türkçesidir. İstanbul Türkçe'si özentili, süslü, seçkin olduğu için bu da bir karşıtlık ve anlaşmazlık yaratır.

Davranışlar, tepkiler, tavırlar kişilerin özelliklerini belirtir. Bu davranışlar kişilerin tip olmasına göre önceden koşullanmış, basmakalıp haline gelmiştir. Tıpkı Yahudi'nin korkaklığı, para konusundaki cimriliği, Tiryaki'nin konuşmasının ortasında sızması, Laz'ın gevezeliği vb. gibi.

Kişileri bir de başkalarının onlar için düşüncelerinden tanırız. Pişekâr Kavuklu üzerine bilgilendirmek amacıyla ve bir çok insanı tanıdığı mantığı üzerinden meydana gelen tipler hakkında seyirciye bilgi aktarır. Başkalarından aldığı bu bilgiler kimi kez bilerek ya da bilmeyerek yanlış olur ama yine yanlış bilginin ışığında doğru bilgiyi başka yollardan ediniriz.

Ortaoyunu kişilerinin özellikleri ve tanımlamalarını kolaylaştırmak amacıyla, eldeki metinlerde varolan Ortaoyunu kişilerini kümelendirerek incelemek araştırmacıların başvurduğu bir yöntem olmuştur. Bu konuda farklı örnekler bulunur.

Ortaoyunu kişilerini dört sınıfta toplayan Dr. Jacob'un başvurduğu örnekler oldukça eskidir. Örneğin, Dr. Jacob'un asal kişiler, şive taklitleri, hasta-ruhsal bozukluk yaşayan kişiler, kadınlar ve çocuklar olarak başaklandırarak yaptığı çalışmasına bakıldığında köçeğin hasta sınıflamasına sokulması anlamsızdır.

Bu konuda diğer bir sınıflandırma çalışması Sabri Esat Siyavuşgil'e aittir. Siyavuşgil bu sınıflandırmasını mahalle merkezli bir düşünce üzerine kurmuştur. Mahallenin yerlileri (Karagöz-Kavuklu, Hacivat-Pişekâr, Çelebi, Zenne, Tiryaki,

Beberuhi, Sarhoş, Külhanbeyi ve Tuzsuz) ve mahalle dışı tipler (Arap, Arnavut, Yahudi, Rum) bulunur. Ne var ki bu sınıflandırma da eksiklik taşır. Ortaoyunu'nda meydan kimi zaman orman, kimi zaman Amasya, kimi zaman da üzerinden kayıkla geçilen bir sudur. Bu nedenle mahalle merkezli bu değerlendirme Ortaoyunu'nun yapısıyla çelişir.

Selim Nüzhet Gerçek'in sınıflaması ise taklit temeline dayanmaktadır. Bu sınıflandırmada beş grup bulunur. Zenne takliti, Şive takliti, İstanbul taklitleri, karakter taklitleri, yeni taklitler.

Tiryaki, Çingene, Abdal tiplerini dışarıda tutarak Karagöz ve Ortaoyunu kişilerini ele alan Ahmet Kutsi Tecer sınıflandırmasını iki kesimde toplamıştır: Şive Taklitleri, Karakter Taklitleri. Tecer bu sınıflandırmaya oyunların tarihsel kaynaklarına inerek varmıştır. Ne var ki her şive taklidinde az da olsa bir karakter özelliği, karakter taklitlerinin çoğunda da çeşitli, ağızlar, şiveler gibi tip özelliklerini bulabiliriz.

Bu konuda Metin And'ın gruplaması ise kişiler arasında yakın özellikleri belirleyerek, tüm kişileri bir takım kesimlere ayırarak oluşturulmuştur. And bunun bir sınıflandırma olarak görülmemesini, diğer incelemecilerin düştükleri hatayı ve eksik tanımları örnek göstererek anlatır. Buna göre kesimler şöyledir:

- 1- Eksen kişiler: Karagöz - Kavuklu, Hacivat - Pişekâr
- 2- Kadınlar: Bütün Zenneler
- 3- İstanbul Ağzı: Çelebi, Tiryaki, Beberuhi
- 4- Anadolu Kışiler: Laz, Kastamonulu, Kayserili, Eğinli, Harputlu, Kürt.
- 5- Anadolu dışından gelenler: Muhacir (Rumelili), Arnavut, Arap, Acem.
- 6- Zimmi (Müslüman olmayan) kişiler: Rum, Frenk, Ermeni, Yahudi.
- 7- Kusurlu ve Ruhsal Hastalar: Kekeme, Kambur, Hımhım, Kötürüm, Deli, Esrarkeş, Sağır, Aptal ya da Denyo.
- 8- Kabadayılar ve Sarhoşlar: Efe, Zeybek, Matiz, Tuzsuz, Sarhoş, Külhanbeyi.
- 9- Eğlendirici kişiler: Köçek, Çengi, Kantocu, Hokkabaz, Cambaz, Curcunabaz, Hayalci, Çalgıcı.

10-Olağanüstü kişiler, yaratıklar: Büyücü, Cazular, Cinler. 11-Geçici, İkincil kişiler ve çocuklar.

1.5.1. Eksen Kişiler: Kavuklu - Pişekâr

1.5.1.1.Kavuklu

Nurhan Tekerek, Kavuklu tiplemesinin kökeni hakkında Ahmet Kutsi Tecer'in "Kavuklu" başlıklı yazısını şöyle aktarır:

Kavuklu tiplemesinin kökeni konusunda incelemeciler Şair Haşmet'in "Viladetname" adlı yapıtını kaynak göstererek 1720'de yapılan Osmanlı şenliğinde, ekmekçilerin de bulunduğu muhtesib (esnafı denetleyen, vergi toplayan Belediye memuru) taklidine çıkanın eşek üzerinde geçirildiğini ve ekmekçiye, eksik ekmek sattığı için cezalandırdığını ve bu muhtesib taklidinin gelişerek "muhdesib-i nekre" olduğunu, sonuç olarak da, Ortaoyunu'nun kavuklusu olarak seyirci karşısına çıkmış olabileceğini söylemektedir¹².

Kavuklu tiplemesi dışa dönük, iç tepkilerini hemen açığa vuran, olduğugibi görünen, çalışmayan bir halk adamıdır. Özü sözü birdir, düşündüğünüçekinmeden söylediği için başına türlü açmazlar gelir. Belli bir sanhatı veokumuşluğu yoktur. Bu yüzden sürekli geçim sıkıntısı çeker.

Küçük hesaplar yapar. Tembelliğe sığınmayı çok sever. Güç durumlardan zekası sayesinde kurtulur. Bu zeka örnekleri hazır cevaplılık üzerine kuruludur. Aynı zamanda tokgözlüdür. Kimseye yağdanlık olmaz, kimseyi olduğundan fazla görmez ve göstermez. İstemediği işleri yapsa da vicdanı hep ağır basar.

Patavatsızlık ve kuralları dikkate almama en belirgin yanlarıdır Kavuklu'nun. İlkel, kaba, anormal bir görüntüye bürünür bu özellikleriyle. Kısaca olumlu ve olumsuz özelliklerin bir sentezidir. Başka bir ifadeyle Pişekâr'ın tam karşıtıdır. Kavuklu'yla seyirci, kurulu düzenin ve onun yönteminin aldatmacası ve yutturmacası altındaki ezikliğinin hıncını ortaya koyar.

¹² Nurhan Tekerek, "Ortaoyunu Tiyatrodur", *Türk Tiyatro Dergisi*, sayı 247, 1953, s. 25.

Pişekâr var olmayan namusu, dirliği, iyi niyeti varsaydığı gibi varolmayan evi mekân, gidilmeyen yolu yürünmüş, geçmemiş zamanı geçmiş sayar. Bütün kişiliğiyle yutturmacalara karşı olan Kavuklu bu oyunu da bozar. Yutturmacaları başarısızlığa mahkum eden bu oyun bozanlık seyircinin çok hoşuna gider. (...) Yutturulmaya çalışılan ister oyun, ister gerçek yaşamdaki dolaplar olsun, seyirci yutmadığını işte şimdi Kavuklu'nun kişiliğinde ilan etmiş olmaktadır.¹³

Kavuklu'nun bu konuda bir çok örneği bulunur. Fotoğrafçı oyunundaolmayan evlerle ilgili oyunbozanlık yapar. Pişekâr'ın ev diye gösterdiği yenedünyanın paravan olduğunu söyler. "**Çivi Baskını**"nda Pişekâr'ın Zennelerekiraladığı evle ilgili oyunbozanlık yapar. Ferhat ile Şirin'de geçmemiş zamanla ilgili yapar oyunbozanlığını. Bu konuda hemen bütün fasıllar değişik örneklerle doludur.

1.5.1.2. Pişekâr

Pişekâr, Ortaoyunu'nun "oyunbaşısıdır. Oyunu o açar, o yürütür, o kapatır. Pişekâr ismine ilk olarak XVII. yy.da Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesinde rastlanır⁵⁴.

Pişekâr hem oyuncu, hem sahneye koyucu, hem de yazar gibi davranır. Oyunu açar, yürütür, kapatır. Elindeki "şakşak"ı dövmek, bir evin ya da dükkanın kapısını açmak vb. gibi eylemlerde kullanır.

Pişekâr herkesin huyuna gidebilen, yüze gülmesini iyi bilen, içten pazarlıklı, ara bulucu, ölçülü ve ağırbaşlıdır. Kusurlara kolayca göz yumar. Nerede ne zaman konuşacağını iyi bilir. Öğüt verir, yol gösterir, iyi konuşur. Görgü kurallarına uymakta özenlidir. Bilgisi yüzeyseldir ama her konuda üç-beş kelime edebilir. İş yapmaktan çok o işin girişimcisidir.

Kurulu düzeni değiştirmek istemez, her şeyi olduğundan iyi göstermesini bilir. Herkesi övüp kusurlarını örtbas eder. Bunların yanında o bir kentlidir. Bir çok insanın tanıdığı saydığı bir mahalle büyüğüdür ama pek açık bir adam da değildir. Her şeyi açık açık söylemez, düşüncesini belirtmekten kaçınan bir tutumu vardır.

¹³ Tahsin Konur, "Ortaoyunu" *Ortaoyunu Araştırmaları Dergisi*, Sayı 12, 1995.

Kavuklu'nun oyun kurallarını bozmasını, oyun gerçeğinin bozulmasını, yaptığı oyun bozanlıkları o toparlar. Pişekâr'ın özellikleri Kavuklu'nun tam tersi özelliklerdir. Bu yanıyla Kavuklu'yu dengeler.

1.5.1.3 Kadınlar

Zenne ya da oyun Argosunda gaco denilen kadınlar çok çeşitli yaş ve toplumsal sınıflardan, güldürücü olmaktan çok dolantı ve gönül işleri bakımından görevli önemli kişilerdir.

Ortaoyunlarındaki bütün kadınlar olumsuz, ahlaksız ve yosmalıklarıyla nam salmış kadınlardır. Dedikoducu mahalle kadınlarıdır çoğu.

Zenneler de, kimi zaman hafif meşrep, kimi zaman eve erkek alan yosma, kimi zaman da lezbiyen(sevici)dirler. Tutucu ve ahlakçı geçinen bir toplum görüntüsünün altında yatan gerçeği gösterdikleri düşünülebilir. Aksiyon gelişimi ve dolantının kurulması açısından da oldukça önemli bir yerleri vardır.

1.5.1.4. İstanbul Ağzı (Çelebi, Tiryaki, Beberuhi)

Çelebi, atadan kalma mal mülkle geçinen, işsiz, züppe bir tiptir. Mülklerini işlemekten bile aciz bir yapısı vardır. Bu yüzden işlerini çoğunlukla Pişekâr'a havale eder. Kimi zaman keyf düşkünü bir zamparadır. Bazen de kadınların sırtından geçinen bir jigolodur.

Bilgili, kültürlü ve görgülü olduğunu iddia eder, gönül ve sevda işlerinin baş kahramanıdır. Hoppa Bey, Züppe-Bey, Zama para Bey, Şık, Zater Bey, Kınapzâde, Üsküdarlı Gelenbevîzâde, Fatin, Razakkızâde, Fûruzan Bey, Razakkızâde Tarçın Bey gibi çeşitli isimlerle görülür.

Tiryaki ise boшта gezen bir tiptir. Afyon yutup uyuşmakla ömrünü geçirir. Konuşmaların ortasında sızar. Sürekli afyon içtiği için sürekli bir yanılsama dünyasında yaşar. Tembel, ters ve duygusuz bir tiptir.

Beberuhi, cüceliğinden ötürü özürli tiplere de girebilir. Geveze, yaygaracı, boyu ile uygun düşmeyecek ölçüde kibirli bir tiptir. Aynı zamanda grotesk bir tiptir.

Toplumsal konumu belli olmayan, çirkinlik ve olağan dışılıkla gerçek olanı buluşturan uydurma bir kişidir.

1.5.1.5. Kabadayılar (Sarhoşlar, Külhanbeyleri, Zeybek, Efe)

Bu taklitler oyunlardaki çatışmaları sonlandıran ve çözümleyen, tiplerdir. Zorbalıklarıyla güçleriyle düzeni sağlayan, düzenden yana kişilerdir. Kavgacıdırlar, her zaman, her koşulda ve herkesle dövüşmek için bahane ararlar.

Külhanbeyleri çoğu kez tulumbacı ya da Külhandan sorumlu olan kişidir. Yere tükürür, bıyık burar, fesini yana eğer. Yan yan ve yalpa vurarak yürür. Matiz ya da sarhoş olarak meydana gelir. Meydana gelişinde nara atarak korku salar. Anadolu çeşitlemeleri ise Zeybek ve Efe'dir. Bir elinde bir elinde şarap kabı ile meydana gelirler. Anasını, babasını ve dokuz yüz doksan dokuz kişiyi öldürmekle övünürler.

Kabadayılar çoğunlukla cıvık ve peltek bir tarzda, daha çok İstanbul ağzıyla konuşurlar. Külhanbeyleri de "todice konuşmak" diye bilinen, sözcükleri beste ile söyleyerek ya da manilerle süsleyerek konuşurlar. Oyunlarda; Tuzsuz Deli Bekir, Mandıralı Deli Tuzsuz, Bekri Veli, Tek Bıyık, Sakallı Deli, Hımhım Ali, Kırmızı Suratlı Bakır, Burunsuz Mehmet, Çağonoz Salih gibi isimlerle karşımıza çıkarlar.

1.5.1.6. Anadolulu Tipler

Anadolulu tipler Türk (Kayserili, Bolulu, Kastamonulu, Karamanlı, Eğinli) Laz ve Kurttur.

Hırbo diye de bilinen Türk tipinin Bolulu aşçı, yufkacı, kadayıfçı, yoğurtçu, ayakkabı tamircisi, gözlemeci. Kastamonulu oduncu, Kayserili esnaf Karamanlı ve Eğinli gibi çeşitlemeleri vardır. Türk tipinin dili ve tavırları kabadır. Oldukça iri kıyım bir tiptir. İletişim kurmak güçtür. Yalnızca "ay" denildiğinde cevap almak mümkündür. Oyunlarda Himmet Ağa ya da Himmet Dayı, Tosun Ağa, Veli Dayı, Mehmet Usta, Dursun Ağa isimleriyle görülür.

Kayserili ise kurnaz, pişkin ve açıkgöz esnaf tipini simgeler. Bakkal, yağcı, kavaf, nakkaş ya da pastırmacı olarak gelir karşımıza. Çoğunlukla Mayısoglu ismiyle görülür. Eğinli genellikle kasaptır. Karamalı ise Karaman hanedanından Hacı yorgi oğlu Bodosaki'dir. Laz geveze bir tiptir. Çok çabuk ve soluksuz konuşur. Soruların yanıtlarını dahi beklemeden kendisi verir. Çabuk kızar çabuk yatıştır. Çoğunlukla gemicidir. Hallaç, tütüncü, kalaycı olduğu da görülür. Oyunlarda Hemşinli Hayrettin ya da çopur Memiş isimleriyle karşımıza çıkar.

Çoğunlukla Harputtan gelme Doğu Anadolu bir tip olan Kürt, saf ve sakin bir kişidir. Çabuk öfkelenmez. Hamallık, aşçı yamaklığı ve bekçilik gibi işler yapar. Oyunlarda Hasso ya da Memo ismini kullanır.

1.5.1.7 Zimni Müslüman Olmayan Tipler

Osmanlı uyruğunda yaşayan azınlıklara mensup tiplerdir. Yahudi, Frenk, Rum, Ermeni gibi. Yahudiye Cud da denilir oyunlarda tefeci ve sarraf olarak karşımıza çıkar. Yahudi tipinin en önemli özelliği hesapçı, pazarlıkçı ve kurnaz olmasıdır. Bu özellikleri nedeniyle korkak ve yaygarıcıdır. Azarya, Buhuraçi, Zaharya, Mişon, Samuel Efendi gibi isimlerle anılır. Elinde bir Tevrat vardır. Sürekli bunu okur ve üfler. Bozuk Türkçe'siyle rahatça sövüp sayar.

Çingenecedan gelme Balama adıyla da anılan Frenk ve Rum, doktorluk eczacılık, meyhanecilik, terzilik ya da tacirlik gibi işlerle uğraşır. Konuşmalarına italyanca ve Rumca sözcükler katar. Oyunlarda Nikolaki, Apostol, Gerkidis, Hırstaki, Niko, Kiryako gibi isimlerde kullanılır.

Onnik, Udi, Sarı Onnik, Ohannes Ağa ya da Serkis gibi isimlerde görülen Ermeni tipi güzel sanatlara düşkün, görmüş geçirmiş bir kişidir. Başkalarını küçümseyen bir tavrı vardır. Bazen konaklarda Ayvazlık yapar, kimi zaman da lağımçı, kuyumcu ya da tuhafiyecidir.

1.5.1.8. Anadolu Dışından Gelen Tipler (Acem, Arnavut, Arap, Rumelili, "Tatar, Çingene)

Acem, İran ya da Azerbaycan'dan gelen varlıklı bir tiptir. Cabbar Ağa, Gaffar Ağa, Hüseyin Kehrivari, Tebrizi, Antikacı Mirza, Ali Ekber Ağa isimleriyle çıkar karşımıza. Hep yüksekte atar, laf kalabalığı yapar. Palavracıdır. Kendini dünyanın merkezi saydığından çevresindekileri küçümser. Çok yerler dolaşıp, çok yerler gördüğünü söylediği gibi çok şeyler bildiğini de, yerli yersiz döktürdüğü beyitlerle göstermeye çalışır.

Arap iki türdür. Ak Arap ve Zenci. Ak Arap çoğunlukla Hacı Fettah, Ebul-Hasan, Hacı Şamandıra, Hacı fiş fiş, Hacı kandil gibi isimlerle bilinir. Zenci ise Mercan Ağa ismini kullanır. Aptaldır. Halayık, Uşak, ya da lala olur. Bazen babaları tutar. Halayık olduğunda adı Şetaret Bacı olur. Argoda "Kayarto" da denilir. Ak Arap Suriye, Şam, Beyrut, Yafa, Halep, Bağdat, Basra kökenlidir. Kına tüccarlığı, kahve dövücülüğü, kökçülük, devecilik, baklava ve fıstık satıcılığı yapar.

Arnavut saflık derecesinde dürüsttür. Cahildir de. Sayı saymayı dahi bilmez. Dik başlıdır, çabuk öfkelenir. Kabadayılık taslar. Celepçilik, ciğercilik, koruculuk, bahçıvanlık, bozacılık gibi işler yapar. Recep, Şaban, Ramazan gibi ay isimlerini yanında Ali Kettan, Bayram, Zeynal Ağa gibi isimlerle de anılır.

Rumelili ya da Muhacir Çatalcadan gelmiş bir göçmendir. Söze hep "A be" ya da "Ahretlik" diye başlar. Pehlivanlığıyla övünür. Mızıkçıdır.

Ana Kadın ve Bok Ana gibi olumsuz ve uygunsuz tipler de vardır. Ayrıca Köçekler, Çengiler, Kantocular, Hokkabazlar, Canbazlar, Curcunabazlardan oluşan ve temel işlevleri eğlendirmek olan tiplerde Ortaoyunlarında sıklıkla görülür. Ayrıca "Tahir ile Zühre", "Leyle ile Mecnun", "Ferhat ile Şirin" gibi oyunların baş kişileri olan ama, geçici denilebilecek tipler de karşımıza çıkar.

Mahallenin imamı, Kenetçi, Sünnetçi, Abdi bey, Pehlivanlar, Kilci, Natır, Çerkeş, Halayık gibi ikincil kişilerde vardır. Kimi oyunlarda Gürcü Mehmet Reşit Paşa, Topal Hüsrev paşa, Kıbrıslı Mehmet Paşa, Kızlar Ağası ve Yeniçeri Ağası gibi kişilerde meydana gelir.

Bu tiplerin dışında, olağanüstü özellikleri olan fantastik ve grotesk tipler de vardır. Büyücüler, Cinler, Cazucular gibi.

Ortaoyununda kişileştirme özelliklerine bakıldığında, ortaoyunu kişilerinin mizah yaratma da işlevsel olduklarını görürüz. Davranış kalıplarının bilindik olması, ortaoyunu kişilerinin, yaşayan günlük hayatta görebileceğimiz tipler olmasından kaynaklanır. Bu tipler imparatorluğun merkezi olan İstanbul'a iş bulmak için Bir çok yerden gelen farklı ulus ve azınlıklarda oluşur. Kendi kültürel özelliklerini kaybetmeden ama, içinde yaşadıkları şehre de uyum sağlayarak yaşayan tiplerdir ortaoyunu kişileri. Bu oyun kişilerinin bir araya gelmesi için geliştirilen biçim ise gene bu zenginlikle beslenir.

İKİNCİ BÖLÜM

ORTAOYUNUN BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİNE BAĞLI ESTETİK YAPISI

2.1. AÇIK BİÇİM

Ortaoyunu'nun belirlenmiş bir takım biçimsel özellikleri vardır. Her şeyden önce sahnesizdir. Sahneye gerek duymaksızın bir meydanda oynanır. Yazılı bir metne değil, belirli bir kanavanın, bilindik durumların doğaçlamasına dayanır. Bu yapısı Ortaoyunu'nu güncel değişimlere, temsilin, seyircinin özelliklerine uygun farklılıklar yaratmaya olanaklı kılar. Canlı ve cansız her şeyin taklidinin yapıldığı Ortaoyunu, danslar ve şarkılarla hem süslenir hem de desteklenir. Ortaoyunu'nda gerçek olma, gerçeği yaratma, seyirciyi illüzyona sokma amacı yoktur. Bu özellikleri açısından Ortaoyunu, tiyatroyu var eden iki biçimden birine, "açık biçim" özelliklerine sahiptir.

Özdemir Nutku, Gösterim Terimleri Sözlüğü'ünde açık biçim oyun yapısını (Göstermecî biçim) şöyle tanımlar:

... Tiyatronun tiyatro, oyunun oyun olduğunu vurgulayan, kişileri ve olayları canlandırmadan gösteren, seyirci ile sahne arasına güzelduyusallık uzaklık (yabancılaştırma) koyup seyircinin oyuna ussal yoldan katılmasını sağlayan tiyatro anlayışıdır.¹⁴

"Açık biçimin bu niteliklerini Ortaoyunu'nda bulmak mümkündür. Yazılı olmayan, bir metne sahip bulunmayan Ortaoyunu sözlü bir sanattır. Her sözlü sanat gibi kolektif niteliğe sahiptir ve bu nedenle de bir düzene sokulamaz, tek bir yönde gelişmez. Bu dinamik yapıyı oyuncu ve seyirci birlikte belirler.

... Ortaoyunu'nun oyuncusu ya da Karagöz oynatıcısı her şeyden önce seyircinin kimler olduğu ile yakından ilgilidir. Bir çocuk topluluğuna oyun gösteriyorsa, oyunu onların anlayışına, beğenisine uydurur, yalnızca erkeklerin bulunduğu bir seyircitopluluğunda ise daha kayıtsız davranabilir, bol bol utançlamaya başvurabilir. Seyirciler arasında bir devlet büyüğünün veya kambur, sakat birinin bulunması gibi değişik durumlara göre kendini hazırlar. Oyunun yeri, zamanı, takvimdeki günün anlamı gibi öğeler, günlük konular oyunun bütünlüğünü etkileyebilir. Bu daha çok temsil öncesi hazırlıktır. Fakat

¹⁴ Özdemir Nutku, *Tarihimizden Kültür Manzaraları*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1995, s.47.

temsil boyunca da seyircinin alkışı, gülmesi, gönderdiği duygudaşlık dalgaları ile oyunu kısaltıp uzatabilir, JasıFdaki taklitlerin sayısını azaltıp, söyleşmeleri eksiltip arttırabilir¹⁵.

"Açık biçim"in özellikleri arasında kesitlerden bir bütün oluşturan parçalı (episodik) yapı vardır. Bu yapı çokluk ve çeşitlilik yoluyla bir bütünsellik oluşturur. Ortaoyunu bu parçalı yapı özelliğini taşımaktadır. Ortaoyunun parçalı yapısı kalıplaşmış bir sıralamaya sahiptir. Giriş, Söyleşme (Arzbâr, muhavere), Fasil, Bitiş şeklinde sıralanan bölümler içinde oyunun asıl konusunu "fasıl" oluşturur. Giriş, söyleşme ve bitiş bu oyundan, yani "fasıl"dan bağımsız olduğu gibi her biri de diğerinden bağımsızdır. Bu sıralamanın değişmezliği, kalıplaşmışlığı açık biçimin gevşek dokusuyla çelişiyor görünse de gerçekte açık biçimin farklı bir yorumlanışını getirir:

Oysa karagöz ve Ortaoyunu'nda çok ilginç bir açık biçim buluyoruz. İlk bakışta Öndeyiş - Söyleşme -Fasil - Bitiş gibi belli kalıplaşmış bir kuruluşu olan Karagöz ve Ortaoyunu'nun açık biçim anlayışına uymadığı söylenebilirse de öğeler bu sırada olmakla birlikte her biri kendi içinde değişebilmekte, uzayıp kısalabilmektedir.¹⁶

"Açık biçim" özelliği gösteren oyunlarda oyun dili çeşitlilik ve çokluk gösterir. Dil, oyun kişilerini oyuna bağlayan ya da oyunla ilgili düşüncelerini dile getiren doğrudan bir bağ değildir. Tam tersine kişinin bütünden bağımsızlaşmasını, ana kanavaya basit bir bahaneyle eklenip kendi özelliklerini ön plana çıkarmasına, "tip" özelliklerini sergilemesine uygundur. Ortaoyununun kişileştirme özelliklerine baktığımızda varolan her tipin kendisi ve, lehçe ya da ağzıyla konuştuğu dikkati çeker. Laz'ın Laz şivesini konuşmasına yansıtması, Acem'in ya da Rum'un kendi dilleri ile Türkçe'yi karıştırmaları, oyunun eksen kişisi olan Kavuklu ile bu özelliklerinden kaynaklanan durumlar nedeniyle sürekli çatışmaları, yanlış anlamaların oluşması onların oyunla bütünleştiği noktalarlardır. Bu durumun bir örneği olarak "Hamam" oyununda Kavuklu ile Kayserilinin karşılaşmalarına bakabiliriz.

Bu oyunda Kavuklu her zamanki gibi işsizdir. Pişekâr Çelebi'ye ait olan hamamı işletmeye başlar. Hamamın karşısındaki aktar dükkanını da işletmesi için Kavuklu'ya

¹⁵ Nutku, s. 56

¹⁶ Nutku, s. 59

verir. Hamam gelenlerin Kavuklu ile karşılaşmaları ile ilerleyen taşılın bir parçasını da Kayserili ile karşılaşma oluşturur:

(Zurna Kayserili havası çalar. Kayserili meydana gelir, dükkanın önünde durur.)

Kayserili - *(Elini şakağına koyar, kuvvetli bir seda ile) Hey, heeyî*

Kavuklu - *(Dalgın, olduğu yerde sıçrayarak) Çüş, ulan çüş!*

Kayserili - *Hiç aklımdan çıkmaz köyün hayatı*

Hele ormanlarla yeşil alanın

Öküz sedaları sürü davarın

İlgın ilgın eser yeli sılanın

(zurna ile beraber okuyarak)

Gapısı da gapıma bahar

Bahışı da yüreğim yahar

Gayserinin kızları

Yumirtaya gulp tahar

Hey!.. Of!.. Of!., yar hey!

(Kavuklu'nun yüzüne bakarak)

Güzel değel sarılıp da yatayım

Eşek değel hergeleye gataım

Gavur değel derelere atayım

İlgın ilgın eser yeli sılanın

(Kavuklu'nun elinden tutarak oyuna çeker ve kendi gibi oynamaya teşvikler)

Keklik düz ovada oynaşır

Yarım benim ile gaynaşır

Gayserinin kızları

Gençler ile bağdaşır

Gülüm hey! Yavrum hey!

Kavuklu - (Yorgun bir halde dükkana gelmiştir) *Aman! Aman! Bu da ne böyle? Galiba hamam müşterisi - Aktar verelim!*

Kayserili - *Ne didin? Ne didin?*

Kavuklu - *"- Aktar verelim." Dedim.*

Kayserili - *Sen şunun şurasında necissün?*

Kavuklu - *Vay köpeoğlu! "Necissin" (pis, pislik, bok) diyor. Necis senin babandır.*

Kayserili - *Yoh yoh! Şu tükkanı sordum. Ne tükkanı ki?*

Kavuklu - *Aktar.*

Kayserili - (Dükkânı alt üst eder) *Buyurun, ahtarduk.*

Kavuklu - *Hay Allah cezayı versin! Dam aktarır gibi dükkân aktardı. Vay eşek vay!*

Kayserili - *"Eşşek" didin de, dedeni hatırladım. O da az itoğlu it değeldi haa!*

Kavuklu - *Senin bir akrabalığın var mı?*

Kayserili - *Ne diye akraba oluyormuşum. İtle harara girilir mi heç?*

Kavuklu - *Ulan, seni tepelerim. Aklını başına topla. İt senin silsilendir, köpeoğlu!*

Kayserili - *Beri bah! Gözünü neyini aç da bağna bir yeğin bah! Benim heç saham yokdur. İki hamağımı gözönüne gahınca, ikisini bir delihden çıkarırırn ağzını da paçavra gibi yırtarım.*

Kavuklu - *Neyi kakınca?*

Kayserili - *Barnağımı.*

Kavuklu - De hey meret! Ulan, ona "barnah" mı denir, meşebüken?

Kayserili - Ya, ni dinir ki?

Kavuklu - Ulan ona "barnah" değil "parmak" derler, dangalak.

Kayserili - (Büyük bir kahkaha ile gülerek) Ne didin, ne didin?

Kavuklu - "Barnah" değil "parmaklır.

Kayserili - (Bir kahkaha daha atarak) Amanın dostlar, şuha bah! Nezaket mi savrun, hey gulağına d üttüğü m? Hele bi daha di bahayım.

Kavuklu - Ulan yanlış diye güya benimle alay ediyorsun hu! Vay eşek vay! Ulan, ol bir daha, beş daha, on daha. Parmak, parmak, parmak! Anladın mı, kaz oğlu?

Kayserili - Amanın heç dege! ortamdan yarılacağım. Şu galdırım ireçeli herif kişiyi ikiye böler. Umum cihanın bildiği "barnah"ı "parmak" didede, gubat (biçimsiz) herif dayatdı.

Kavuklu - Ulan, şuradan defol. Yoksa başımı belaya sokacaksın, musibet herif!

Kayserili - Amanın, başı belaya galacakmış. Söze bah, sıfata bah da saatim ayar it muvakkit (namaz vaktini güneşe göre ayar eden kişi). Sıfatlı cıdır! (Yoksul, baldırıçıplak).

Kavuklu - Ulan, duyulmadık isimler buluyor be! Ne bulaşık şeymişsin. Durdum da sana aptal gibi cevap da veriyorum. Hadi, hıyarağa, hamama mı gideceksin, yoluna mı gideceksin, çek arabanı! Boyunu göster.

Kayserili - Boyumu görüp de nideeen? Ölçüsünü mü alacan? Galdırım ireçeli, ne ürün durun? Olduğun yirde gatıl da gasgatı gal. Eşşek gibi sıfatıma gözünü dikdin de ne bahıp durusun, herif? Sen de adam mısın?

***Kavuklu** - Ulan, çenen pırtı! Ne boşboğaz herif. İsmail Efendi, gel şu herifi başımdan al. Vallahi beni kaatil edecek. Defol şuradan, çamsakızı herif!¹⁷*

"Açık biçim" esnek yapısı gereği, şiir, müzik, akrobasi gibi tür çeşitliliklerine yer verir. Bunun örneklerini ortaoyununda çokça bulmak mümkündür. Örneğin "Kızlar Ağası" oyununda Pişekâr ve Zenneler arasında şiirsel bir söyleşme olur:

Pişekâr - Canım "tamir" dedimse, bina tamiri değil birader; senin zennelere karşı ettiğin hataları tamir edeceğim. Haydi şöyle bir kenara çekil de, uzaktan bir bildik dilber nasıl karşılanır gör de öğren. (Kavuklu'yu bir kenara bırakarak zennelere döner.)

Cemâlin nuru aks etmiş Gülistan sana saf-beste

Sultan-i nâz ü edasın Teşhir et aheste aheste

Cemal-i bâ-kemalin hep

Kılmış uşşakını hayran

Durmuş huzurun diler

Meftûnan külli şikeste

Zenneler - (Yer değiştirerek)

Ne halet ne saadet nedir bu eltaf-kârın

Nedir bu hasletin her dem nasıl taktir-karın olmaz

Her guşesinde dehrin çoktur taktır-karın.¹⁸

Ortaoyununda her tipin (taklidin) kendine has bir havası ve türküsü olduğunu biliyoruz. Rumeli havası, Kayserili havası, Laz havası, Kürt havası vb. Tipler meydana kendi türkülerini söyleyerek ve oyunlarını oynayarak girer, bir süre sonra Kavukluyu oyunlarına ortak ederler. Oyunu açan ve kapayan müzik, tiplerin gelişini de seyirciye haber veren ortaoyunun ayrılmaz bir parçasıdır.

¹⁷ Metin And, *Kavuklu Hamdiden Üç Orta Oyunu*, Forum Yayınları, Ankara 1962, s.75.

¹⁸ And, s.79

Ortaoyunu'nda akrobasi gibi çeşitli hüner gösterilerinin yer aldığı eski kaynaklarda görülmektedir. Daha çok şenlik, sünnet ve uğurlama gibi törenlerde görülen bu çeşitlilik ip cambazları, hokkabazlar, hayvan oynatıcılarıvb. hüner gösterilerini barındırmaktadır. Zamanla bu hüner gösterilerinden bağımsızlaşarak son biçimini alsa da Curcuna bölümü, tulumbacıların sahneye çıkarken bir karnaval havası yaratmaları gibi temel etkiler Ortaoyunu'nda kalmıştır.

Ortaoyunu'nda görülen bir diğer "açık biçim" özelliği ise oyuncuların seyircilere oyun oynadıklarını duyurmaları, yani seyircinin bir yanılsama içine sokulmamasıdır. Hemen hemen tüm Ortaoyunu metinlerinde, bir mizah yaratma yöntemi olarak da kullanılan yabancılaştırmanın, seyirciye nerede, kimlerden, nasıl bir oyun izlediğini duyurmak, uzak açıyı korumak amacıyla kullanıldığı görülür. Örneğin "Fotoğrafçı" faslında bir dekor ögesi olarak mekanı oluşturan paravananın gerçek görünüşü açığa vurulur:

Kavuklu - *(Kahkaha ile gülerek) İsmail, bunlar da kim?*

Pişekâr - *Efendim, bu çocuklar yeni kiracı, benim elimde büyüyen çocuklar. Neden sordun?*

Kavuklu - *"Deli midirler?" diye sordum.*

Pişekâr - *Ne demek? Neden deli olsunlar?*

Kavuklu - *Bunlara bu bezli paravanayı ev diye sen mi kiraladın?*

Pişekâr - *Elbette. Sen gözünü sil de öyle bak; dudukuşu gibi canım eve "paravana" diyorsun. Hadi hadi, sen kendi derdine yan, bir kere gözünün çapağını sil de bak.*

Kavuklu - *Ulan, dürbünle baksam zırva te'vil götürmez.¹⁹*

Yalnızca oyunun araçları değil kişiler, zaman gibi temel unsurlar da seyirciye gerçeği açık etmek için kullanılır. "**Ferhat ile Şirin**" faslında geçmemiş zaman şöyle imlenir:

Kavuklu - *Anladın mı sahip çıktığın çifti? Sana da bana da yaptı yapacağını.*

¹⁹ Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1997, s.202-203

***Pişekâr** - Hadi, birader, işimizin başına! Bunlarla uğraşmak doğru değildir. Bak, dükkânı alalı iki ayı geçti, hâlâ bir iş alamadın.*

***Kavuklu** - Ulan, bir kere iyi ay değil, bir gün bile olmadı. Ne uyduruyorsun be⁶²!*

Ortaoyunu diğer Doğu tiyatrolarına benzer özellikte göstermeci bir tiyatrodur. Benzetmeci tiyatronun dramatik biçimini oluşturan kapalı oyun biçimine karşıt, açık biçim egemendir. "Açık biçim" bir başka deyişle göstermeci tiyatronun özellikleriyle, Ortaoyunu'nun biçimsel yapısı arasında bir çok ortak nokta bulunur. Yukarıdaki örneklerin de gösterdiği gibi Ortaoyunu açık biçim bir oyun olarak tanımlanabilir.

2.2. MİZAH

Ortaoyunu'nda mizahın tanımlanabilmesi için Türk toplumunun mizah anlayışına kısaca bakmak yerinde olacaktır. Bizim insanımız yaşamı bir süre için Tan'dan ödünç almıştır. Dış dünya sorgulanarak analiz edilecek, sahiplenilecek bir yer değildir. Her şey geçicidir. Yaşamın karşısında alınan bu tavır toplumsal yaşama da yansımıştır. İnsanın yokluktan gelip yokluğa karıştığı yerde insanlar arası ilişkiler de önemsizdir. Batılı toplumlara son derece ciddi, trajik gelen toplumsal olgular, bizim için hiç de ciddi değildir. Aynı biçimde Batılıya komik gelen bir takım olayları, bizler, yerine göre, son derece ciddiye alabiliriz.

Ahmet Sipahioğlu, bu noktadan yola çıkarak bizde tragedyanın olmadığını, bu nedenle de komedyanın varolamayacağını, var olan mizahın bize özgü olduğunu belirtir. Tragedya birbiriyle mücadele eden çok merkezli toplumlarda görülebilirken Osmanlı toplumu yüzyıllar boyu tek merkezli bir güç tarafından yönetilmiş, başka merkezlerin oluşmasına izin verilmemiştir. Tragedyanın oluşması için bir diğer koşul ise insanların varoluşlarını kalıcı görmeleri, iradenin ön planda olmasıdır. Oysa insanımızın kaderci yaklaşımıyla kendini geçici bir varlık, dünyayı bu varlığın konakladığı geçici bir mekan olarak görmesi, kendini ciddiye almaması, tragedya kahramanın akılcılığının, mücadeleciliğinin oluşmasına izin vermez. Bu nedenle de "bizim mizahımız, bize özgü ve tümüyle ciddi bir şey" olarak belirir.

Toplumsal yaşamımızı şekillendiren en belirgin olgulardan biri korkudur. Yüzyıllar boyunca korku, toplumun hücrelerine kadar işlemiştir. Bu korku, Tanrı korkusu, hükümdar korkusu, halkın azınlıklara karşı duyduğu korku, azınlıkların

toplumun çoğunluğundan korkusu, kadından, kültürden, matbaadan, şiirden, resimden vb duyulan korku, tarih korkusu gibi pek çok biçimde karşımıza çıkar. Aslında bu korku, bir günde kellesi vurulan padişahlar, sarayda dönen dolaplar sonucu boğazlanan şehzadeler düşünüldüğünde, hükümdarın iktidarına indirgenemez, o iktidarın ta kendisidir demek yanlış olmaz. Korkunun iflas ettiği tek yer, ondan intikam alınan tek alan mizahımızdır ve bizdeki mizah Batı'nın dram sanatına denk düşer.

Tarih boyunca, hiçbir zaman, tragedyası ve dolayısıyla komedyası olmayan Türk insanı için, mizahın her dalı, korkunun üstesinden gelmenin, kendini korkusuzca ifade etmenin ve kendini tanımanın bir aracı olmuştur. Bu nedenle, mizahımızın bizim için anlamı, Batı mizahının Batı insanı için taşıdığı anlamdan daha büyüktür. Doğal olarak mizah, yüzyıllar boyunca bu toplumda muhalefetin tek sesi olmuştur. Bektaşî fıkraları, Nasrettin Hoca öyküleri, Kavuklu ile Pişekâr, Karagöz ile Hacivad toplumun gerçek yüzünü gösteren bir ayna işlevi görmüştür. (...) Türkiye'de mizah, Batı'nın dram sanatına tekabül eder. Mizah bize, bizim içinde yaşayıp da, bir türlü farkına varamadığımız "tragedyayı gösterir. Gerçekçidir. Türkiye'de mizah yapmak için özel bir mizahi çaba harcamaya gerek yoktur. Görünenin ciddi bir şekilde yazılması, çizilmesi yeter de artar bile. Mizahımızın çıkış noktası, kendi gerçeğimiz olan, bize özgü bir tür "yarım yamalaklığımız"dır.²⁰

Mizah, toplum muhalefetine tek aracı olarak, Ortaoyununda çeşitli biçim ve yöntemlerle kendini göstermektedir. Bu biçim ve yöntemlere geçmeden önce mizah karşısında seyircinin verdiği tepkiyi, yani gülme eylemini tanımlamak daha açıklayıcı olacaktır.

Gülünç olanın özünü karşıtlık, uyumsuzluk, çelişki, katılık, mekaniklik, zaaf ve kusurlar oluşturur. Ancak, gülünç olan, küçük düşürücü, dışlayıcı ve yok edici değildir. Buradaki gülme daha çok, insanı bastırılmış duygularından kurtararak boşalmasına, rahatlamasına ve insan ya da insanın yarattığı değerlere ilişkin kusurları, zaafı gösterip bunların cezalandırılma, düzeltilme ve iyileştirilmesine hizmet eder

²⁰ Metin And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitapevi, Ankara 1983, s. 82.

"Tuluat" başlıklı yazısında Prof. Dr. Özdemir Nutku, Freud'un gülme eylemi için düşündüklerinden yola çıkarak gülme eyleminin

"baskıyla bilinçaltında yasaklanmış olan bir enerjinin statik işlev durumundan çıkıp özgürlüğünü kazanmasıdır. Bu eylemi sağlayan mizah ise saldırgan bir eğilim ya da amaçtır²¹"

diyerek mizah ve baskılar arasında ilişki kurar.

Bilinçaltındaki baskıların kaldırılmasını sağlar. Demek ki kişi, neyin baskısını duyuyorsa ona gülmektedir. Gülme özgürlüğünün kısıtlanması bir başkaldırısı, hatta bir öç duygusunu getirir. Mizah ise gülmeyi ateşler, baskıların oranı ile ilintilidir.²²

Geleneksel halk tiyatromuzun şekillendiği dönemlere bakılacak olursa, toplum üzerinde iki türlü baskıdan söz etmek mümkündür. Ahlaki ve siyasal baskı. Kapalı bir toplumda bastırılmış olan halkın bir çıkış noktası araması ve soluk alma isteği, ahlaki baskıya karşı olarak açık saçıklığı, siyasal baskıya karşılık olarak da küçümseyici eleştiri tarzlarını getirir. Bu baskılara olan tepkisini mizah yoluyla yansıtır.

Toplumun her alanında görülen bu iki tür baskı, geleneksel türlerimizde güldürüyü ve dahası açık-saçıklık ve küçümseyici eleştiri, anlatım tarzı olarak kullanılan "fars" ve "yergi (taşlama)" boyutunda güldürüyü getirmiştir.²³

Halk tiyatrolarının çeşitli güldürme biçimlerini kullanarak kurulu düzenin ya da onun işleyişinin ortaya çıkardığı olgularla, durumlarla ve bunların içinde yaşayan insanların kusurları, zaafı, yanlışlıklarıyla alay ettiği ve bu yolla bir intikam duygusunu sağladığı söylenebilir. Ahlaki baskı karşısında halk tiyatrolarının getirdiği biçimler vardır:

(...) Üreme amaçlı coşkuların, heyecanların uyarılması gibi içgüdüsel bir kaynaktan beslendiği için de olağan insanı, dolaysız ve

²¹ Özdemir Nutku *Darülbeydinin Elli Yılı*, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1969, s. 55.

²² Nutku, s. 56

²³ Nutku, s. 57

çıplak gerçeği kaba bir biçimde güldürerek sunar. Bunu da ya fars ya da biraz daha ileri götürerek yergi (taşlama) boyutuna taşır.²⁴

2.2.1. Fars (Hareketten Kaynaklanan Güldürme)

Halk güldürülerinin temel yönelimlerinden biri olan fars türü, komedyadan farklı olarak, gülünç olanı kusur ve zaaflardan değil, eylem ve durumlardan çıkaran, kalıplaşmış tipler aracılığıyla kalıplaşmış durumları, kavgalı ve gürültülü sahnelerle ve dil oyunları ile veren bir alt türdür.

Farsta tipler kendilerini sürekli, beklenmedik durumlar içinde bulurlar. Bir olay dizisinden çok, tiplerin farklı durumlarda karşı karşıya kaldıkları anlar sergilenir. Belli bir olay dizisi içinde, karakterin zaafının gelişimini görmek yerine, kalıplaşmış tipler sergilendiği için bir dramatik gelişim söz konusu değildir. Tıpkı karikatürde olduğu gibi kalın çizgili bir güldürüdür. Bir insanın en tipik yanı abartılarak, bolca hakaret ve söz komiğiyle verilir. Çünkü tip özelliğinde bir oyun kişinin abartılı özelliği konuşma ve hareket tarzıyla ortaya çıkar.

Fars güldürüsünün anlatım yollarından biri olan hareketten kaynaklanan güldürüye Ortaoyunu'nda bolca yer verilmiştir. Pişekâr'ın pastavla ikide bir Kavukluya vurması, Kavuklu ile Laz arasında çene yarışından kaynaklanan kovalamacalar, Kavuklu ile Kavuklu arkasının Pişekâr'ı görünce korkup birbirlerinin üstüne düşmeleri gibi abartıya yer veren pek çok örnek bulmak mümkündür.

Yinelenen hareketler de başka bir güldürü yöntemidir. Böyle bir gülünçleme "Fotoğrafçı" oyununda Zennelerin, Mayısoglu'nun fotoğraf çekmeye çalışan Kavukluyu şaşırtarak eğlenmeleriyle ortaya çıkar.

I.Zenne - Pâluze, kız, haydi şunlara bir oyun yapalım. Haydi gidip Mayısoglu'nun yanında duralım.

H.Zenne - Aaa! Ayol, Hamdi Efendi örtünün altında bizi görür.

I.Zenne - Görsün.

H.Zenne - Olur mu? Çıkar da bizi rezil eder.

²⁴ Nutku, s. 58.

I.Zenne - Aman sen de! O çıkınca saklanırsın.

H.Zenne - Ya sen?

I.Zenne - O yine örtünün altına girince ben de gelirim, bu sefer iki oluruz.

H.Zenne - O yine çıkacak o zaman.

I.Zenne - O zaman May ısı'm arkasına saklanırsın, abdalı şaşırtırsın. Alay olur, haydi koş!

H.Zenne - (Fırlar, Kayserilinin yanında durur) Abla, böyle mi?

I.Zenne - Biraz daha sokul. (H.Zenne sokulur.)

Kavuklu - (Örtünün altından) Ne oluyoruz Mayıs Ağa? O yanına gelen kim?

Kayserili - Bağa bah, biri iki mi yoruyon?

Kavuklu - Nasıl biri iki? Dur bakayım. (Örtünün altından çıkmakta iken H.Zenne hemen Kayserilinin arkasına siner, Kavuklu da örtüden başını çıkarır.) O ne? Hani yanındaki?

Kayserili - Haydi, gardaşım, ürüya mı görüyon? Kendine gel.

Kavuklu - Ulan ne rüyası? Şimdi senin yanında bir kadın vardı.

Kayserili - Gardaşım, aklını başına al, ne gadını? Gözünün neyin çapağını sil de yeğınbah.

Kavuklu - Allah Allah! Bana mı öyle göründü dersin? (Tekrar örtünün altına girerken) Öyle, sen olduğun gibi dur, kımıldama. (Örtünün altına girer; I.Zenne de gelerek Mayıssoğlu'nun bir yanına, diğeri öbür yanına dururlar.) Allah Allah! Bu sefer iki oldu. Yahu, o yanındaki de kim?

Kayserili - Gadını alayım, hey gidi! Ne oluyor? Şeşi beş ki görüyon ne idiyon. gardaşım?

Kavuklu - Ulan bu kadar da yanlışlık olmaz ya! (Örtünün altından çıkıncaya kadar Zenneler

Kayserilinin ardına büzülerek siper alırlar; Kavuklu da örtünün altından çıkarak hayretle bakar.) Fesubhânallah! Ulan, bana mı öyle görünüyor yoksa! Şimdi yanında kimse yok muydu?

***Kayserili** - Canım, bayaktan da gene böyle didin. Gözüne ney ki, hayalat mı görünüyor ki?*

***Kavuklu** - Ulan, yoksa bana mı öyle göründü? Dur bakalım, bu sefer çok dikkat ederim. Haydi, sen yerinde dur bakalım. (Örtünün altına girinceye kadar, Zenneler Kavuklunun ardı dönük olmasından istifade ederek, bu sefer Mayısoglu'nun önüne gelip ikisi yan yana poz alıp dururlar; Kavuklu içeriden bağırarak) Ulan, bu da hayalet be! Dur, ulan! (Dışarı çıkıncaya kadar Zenneler kaçarlar. Kavuklu dışarı çıkar.²⁵*

Farsın bir özelliği olan, gülünç olanı eylem ve durumlardan çıkarma Ortaoyunu'nda çeşitli motifler aracılığıyla güldürme biçimine dönüşür. Eylem ve durumları oluşturmakta yararlanılan bu motifler şöyle sıralanabilir:

Yineleme: Ortaoyunu fasıllarının büyük bir bölümünde yineleme ile eylemin geliştiği görülür. Yan yana sıralanan ve değişik tiplerle sürekli yinelenen bir durumla oyun başlar ve biter. Yinelenen eylem ve durumlar seyircide bir ironi duygusu yaratır.

Bu ironi, Kavuklu temelinde tipler aracılığıyla yinelenen eylem ve durumlar, seyircinin ön bilgiye sahip olmasıyla oluşur. Bu durumda üstünlük duygusuyla birlikte seyirciyi güldürür. Buna örnek olarak "Bahçe" oyunun gösterilebilir. "**Bahçe**" oyununda Çelebi'nin emanet ettiği bahçeye göz kulak olan Pişekâr iş istemek için gelen Kavukluyu içeri almaz. Sonra bahçeye Acem Ağası, Püser, Zenneler, Kolbaşı, Çengiler ve Yahudi gelir. Kavuklu her defasında bir yalan uydurarak ya da bir numarayla bahçeye girmek ister, her defasında da Pişekâr tarafından kovulur.

Kişilerin Değişimi ya da Kılık Değişimi: Ya bir başkasının kılığına girme veya kişiyi bir nesneye benzetme biçiminde gelişir. Ortaoyunu'nda kavuklunun bir nesneye benzetilmesi bir çok fasılda karşımıza çıkar. "**Çeşme**" oyununda II.Zenne (Pişekâr'ın kızı) babasını ararken Kavukluyla karşılaşır:

(Zurna ile II.Zenne gelir.)

²⁵ Cevdet Kudret, *Ortaoyunu*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1974, s. 42.

*II.Zenne- Gelince bezme mestane Döner meclis gülistane Çıkup
nâz ile meydana Bana bir bade virmez mi Saçı sünbül sevilmez mi?*

*(Karşılamaaya çıkan Kavuklu'nun üzerine doğru geldiğini görerek)
Aaa! Nerelere gelmişim? Galiba bir mezarlığa sapmışım. Kavuklu, eski
bir mezar taşı. Yazısı okunmuyor.*

Kavuklu - Tarihine bak.

II.Zenne- Aaa! İnsan gibi konuşuyor da.

Kavuklu - Efendim, ben insanım, mezar taşı değilim.

*II.Zenne- Neye buraya dikilmiş duruyorsun? Kavuklu - Sizi
gördüm de dirildim²⁶*

Ortaklık: Ortaoyunu'nda sıkça kullanılan bir gülmece yöntemi de ortaklıktır. Seyircinin tipleri tanıması ve böyle bir ortaklığın nasıl olsa bozulacağı ön bilgisinden kaynaklanır. Pişekâr'ın bilgiçliği ve işgüzarlığıyla Kavuklu'nun cahilliği ve fırsatçılığı çatıştığı için ortak kurulan işler bir biçimde bozulur. Buna en güzel örnek "**Kağıthane Sefası**" oyunudur.

Burada Pişekâr ile Kavuklu ortak bir kahve açarlar. Bu kahveye gelen müşteriler Çelebi, Kürt, Kayserili, Cûd, Rumelili, Külhanbeyi, Kestaneci, Arap, Oyuncakçı Arnavut, Simitçi, Laz, Balama, Madam, Çingeneler (çalgıcılar), Denyo ve Matiz Kavuklu ile çatışırlar. Pişekâr arayı bulmak için çok uğraşır. Sonunda Kavuklu Denyo'yu Kağıthane deresine atar. Matiz gelir ve Pişekâr ile Kavuklu'yu karakola götürür.

Yarışma: Bir sonucun elde edilmesi için yapılan yarışma ve bu yarışmada karşıt tiplerin yaklaşım farklılıkları güldürücülüğü yaratır. "**Ödüllü**" oyununda Kavuklu bir kızla evlenmek için pehlivanlık yapmaya başlar. Meydana gelen Kürt, Arnavut, Rumelili, Acem, Laz, Kayserili, Matiz, Pehlivan güreşir ödülü kazanır. Bu yarışmada Kavuklunun karşılaştığı her tip karşıtlığı ve farklılığı getirerek gülmecenin yaratılmasını sağlar.

²⁶ Nihal Türkmen, *Ortaoyunu*, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, Ankara 1983, s. 21.

İşaretlerle Konuşma: Zennelerle erkeklerin işaretlerle konuşmasıdır. Siyah bezle geceleyin buluşulacağını anlatma, beste ile konuşma veya ezan okuyarak saat ve yer bildirme gibi. "**Kanlı Nigar**"da Kavukluyla Zennelerin Kavuklu ile konuşması buna örnek gösterilebilir.

İşten Alıkoyma: Kavuklunun saflığından, bilgisizliğinden, cinsellik ve yoksulluk gibi nedenlerle fırsatları değerlendirme özelliğinden kaynaklanır. Bu özelliklerin yansıdığı tavırlar ve beraberinde ortaya çıkan durum seyirciyi güldürür. Örneğin, "**Gözlemeci**"de Kavuklu'nun kadınların oyunlarına dalıp işi unutmaya gülünçtür.

Yangın: "Hamam", "**Bahçe**" ve "**Pazarcılar**" gibi oyunlarda rastlanır. Tulumcuların meydana çıkarılması için bir gerekçe olduğu kadar, çıkmaza giren durumu çözmek için de kullanılır. Böylece gizli kapaklı olan her şey açığa çıkar. Örneğin, "Hamam" oyununda Zennelerin erkeklerle alem yaptıklarını ortaya çıkartan yangın, ardından Kavuklu'nun kubbeden içeri düşmesine neden olur.

Aranma: İş arama, ev arama, birini arama gibi durumlara Ortaoyunu'nda sıkça rastlanır. Çeşitli tiplerin Pişekâr'dan iş ya da ev istemesi sırasında gelişen olaylar ve ortaya çıkan durum seyirciyi güldürür. "**Bahçe**" oyununda Çelebi'nin Pişekâr'ı bahçe ile ilgilenmesi için araması gibi.

Evlenme: Masal kaynaklı yapıntı fasılların dışında, evlenmeler çoğunlukla güldürme amaçlıdır. Bir çok Ortaoyunu faslı evlenme ile sonuçlanır. Hatta "**Fotoğrafçı**" oyununda üç tane evlenme gerçekleşir. "**Ödüllü**" oyununda genç ve güzel bir kızla evlenen "çirkin" Kavuklu'nun evlenmesi güldürüyü ortaya çıkartan bir durumdur.

Gözetleme: Birisini, bir yeri gözetlemekle, göz kulak olması için güvenip teslim etmekle görevlendirme biçiminde olur. Bu görevin başarılammaması gülmeceyi doğurur. "**Mandıra**" oyununda, Pişekâr emin olduğu gerekçesiyle Zenneleri Kavuklu'nun evine yerleştirir. Zenne Matiz'in karışdır. Zenne (Natırkızı Râbia) Çelebi, Kayserili, Balama, Rumelili, Arnavut, Hırbo, Acem, Laz'ı Kavuklu'nun yardımıyla eve alır. Matiz gelmesiyle işler sarpa saracakken imdada Pişekâr yetişir ve olay tatlıya bağlanır.

Bu motifler farsın kullanımına olanak tanımak amacıyla sıkça yinelenen motiflerdir. Abartılı hareket, dayak yeme, kavga, vuruşmalar, birbiri üstüne düşmek, kovalamacalar gibi farsın bütün kaba çizgili güldürü yaratma yöntemlerine olanak tanır.

Farsın kullandığı güldürme yöntemlerinden biri de çirkinliği, biçimsizliği ve eksikliği göstermesidir. Pelteklik, kamburluk, cücelik, delilik gibi fiziksel ve ruhsal sorunlar bir güldürme aracı olarak kullanılır.

2.2.2. Dil Kullanımı (Gülmece)

Ortaoyunundaki temel çatışma, kişilerin birbirini anlamamasından, ters ya da yanlış anlamasından ortaya çıkar. Böylelikle tiplerin özellikleri ve ilişkileri verilirken söz hünerleri de kullanılarak karşıtlık yaratılır.

Söz hünerleri olan; nükte ve alt kodları mecaz, cinas, kinaye, imâ, istihza, tecahül-i arif vb. kullanılarak yaratılan karşıtlık bir güldürme yöntemi olarak Ortaoyunu'nda çokça gördüğümüz özelliklerdir. Kendi başına bir güldürme yöntemi olarak kullanılan dil, diyalekt farklılıklarından ötürü Türkçenin bozulmasından kaynaklanır. Dilin kendinden gelen bu tür gülmece, çeşitli nedenlerle bir uzamda buluşan tiplerin din, dii, meslek, etnik köken ve yöre farklılıklarının getirdiği diyalekt. Çeşitliliğinden kaynaklanır. Bu farklılıkların açığa çıkmasında temel olarak kabui edilen konuşma biçiminin İstanbul Türkçe'si olmasıdır. İstanbul Türkçe'si ile diğer diyalektlerin çatışması güldürüyü ortaya çıkartır.

İstanbul Türkçe'sinin merkez olarak alınmasının nedeni, günümüzde olduğu gibi geçmişte de, İstanbul'un, öncelikle iş bulmak nedeniyle Anadolu'nun çeşitli yerlerinden gelen insanların toplandığı bir merkez olması gibi etnik grupların yan yana yaşadığı bir şehir olmasından da kaynaklanır.

Diyalekt farkının nasıl bir çatışma yarattığını "**Sandıklı**" oyununda Kavuklu ile Acem arasında yaşanan diyalogda görmek mümkündür:

Kavuklu - *Acem'im*

Acem - *Haranın (Nere) Ace'isen? İsfahan'lı?*

Kavuklu - *Ispanaklı idim, yoğurtla karıştırdılar.*

Acem - *Hamedan'lısan?*

Kavuklu - *Ahmet Ağa ile beraberdik, ayrıldık.*

Acem - *Keşan'lısen?*

Kavuklu - Keş oğlu keş sensin.

Acem - Haranın mahsulüsen?

Kavuklu - Kartal'ın.

Acem - Kartal'da Acem çihir?

Kavuklu - Çıkar ya! Acemler memleketine gidiyorlardı, eşekleri tersledi, senesine ben çıktım.

Acem - Ferisi midani? (Farsça bilir misin?)

Kavuklu - Cinci meydanı, Beyazıt meydanı, Ok meydanı²⁷.

Buna benzer bir karşıtlık olan Pişekâr'ın Arapça, Farsça ve Osmanlıca'dan örülmüş tımturaklı sözleriyle, halktan biri olan Kavuklunun bu konuşmayı anlamayarak uydurması biçiminde gelişir. Çelebi ve Tiryaki ile Kavuklunun söyleşmelerinde de aynı karşıtlığı görmek mümkündür. Buradaki karşıtlıktan güldürü ortaya çıkar. "Bahçe" oyununda Kavuklu Pişekâr'ın sözlerini yanlış anlar:

Kavuklu - Evet. Ne var, ne olmuş?

Pişekâr - Canım, olan bir şey yok. Aramızdaki hukuk-i kadimeyi (eski hukuku) hatırlatmak istedim.

Kavuklu - İyi ama İsmail, o guguklu kadife ne oluyor? Orasını anlayamadım²⁸.

Ortaoyunu'nda dil kullanımından gelen bir güldürü yöntemi olan nükte, cinas, kinaye, mecazın kullanımıyla yanlış anlama ve ters anlamalar biçiminde ortaya çıkar. Nükte karşıdakini kendi sözünü tersine çevirerek mat etmek diye de ifade edilebilir

Nükte, bir zekaişidir. Türk toplumu bir güldürme yöntemi olarak nükteyi çok eski zamanlardan beri kullanmaktadır. Nasrettin Hoca hikayelerinin çok büyük bir bölümü nükteli konuşmalar üzerine kurulmuştur. Ortaoyunu'nda bu birikimden yararlanıldığı görülmektedir. Buna örnek olarak "**Çivi Baskını**" adlı oyunda Pişekâr'ın Matiz'e Kavukluyu takdim ettiği sahne gösterilebilir.

Matiz - Buraya ge' bakayım derviş.

²⁷ Ataman Y. Sadi Dümbüllü, *İsmail Efendi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1974, s.160.

²⁸ Ataman, s. 168.

Pişekâr - Efendim, ismi Hamdi Efendi'dir. Bu adam her işe yarar, açıkgozdu.

***Matiz** - Anlaşıldı, pekâlâ, haydin bakalım, ben gelinceye kadar bu eve göz kulak olun. İsmail efendi kefil misin?*

Pişekâr - Elbette efendim, bu zavallının karnı doyunca hesap tamamdır, hiç merak etmeyin. Bunun yalnızca bir kabahati vardır, fakirdir... beş on kuruş istifade görünce köpek gibi sadakat gösterir.

***Kavuklu** - Elbette... İsmail Efendi kardeşim beni de kendi gibi bilir.²⁹*

Cinaslı konuşma da Ortaoyunu'nda çok sık kullanılan bir güldürme yöntemidir. Cinaz "anlamları ayn, fakat yazılışları ve söylenişleri bir olan sözler bir arada kullanma sanatıdır Ortaoyunu'nda cinaz kullanımına "Büyücü **Hoca** " oyunundan örnek verilebilir.

***Pişekâr** - Aman birader ne olmuş? Havasız tabakaya mı tesadüf etmişiz.*

***Kavuklu** - Öyle olacak. Hepimizin koynundaki tütün tabakaları süt kesildi³⁰.*

Mecazı gerçekmiş gibi algılama ya da gerçeğe dönüştürecek saçmaya ulaşma da Ortaoyunu'nda bir güldürü aracıdır. Kavuklu bu güldürme aracına sıkça başvurur.

***Kavuklu** - (...)Aşağı yukarı on beş, yirmi araba var. Ama İsmail, alayın neşesini görmeliydin. O delikanlıların et koşturmaları, nâra atmaları... Gelen geçen, bizim alayın şevkini seyrediyor.*

***Pişekâr** - Öyledir birader. Hepsinin ağzının suları akmıştır.*

***Kavuklu** - Ne söylüyorsun? Bazı yerler geçilmez hale geldi. Biz atlar, arabalarla zor geçtik.*

***Pişekâr**- Efendim, nereden geçiyorsunuz?*

***Kavuklu** - Caddenin, kırların su toplamış yerlerinden.*

²⁹ Kudret, s.169.

³⁰ Kudret, s. 191.

Pişekâr - Birader, neler söylüyorsun anlayamıyorum. Dereden mi geçiyorsunuz?

Kavuklu - Herkesin ağzının suları akmadı mı? Bunlar birikti de öyle oldu³¹.

Ortaoyunu'nda yanlış anlamalar ya da ters anlamalar ya cinas ve mecazdan kaynaklanır ya da ses ve söz benzerliğinden. Ses ve söz benzerliğinden kaynaklanan yanlış anlama, çoğunlukla Kavuklu'nun bir özelliğidir.

Kavuklu - Şimdi ben bu lâkırdılara cevap mı vereceğim.

Çelebi - Efendim affım kâfi.

Kavuklu - Efendim? **Çelebi**- "Affım Kâfi"derim. **Kavuklu** - Ben kullanmam, evladım. **Çelebi** - Efendim, neyi kullanmazsınız? **Kavuklu** - Afyon kullanmam ki kâfi olsun³².

"Çene yarışırma" da Ortaoyunu'nda kullanılan ve dil özelliklerinden kaynaklanan bir gülmece yöntemidir. Bu daha çok Pişekâr ile Kavuklu arasında geçen muhavere bölümündeki söyleşmelerde görülse de fasılların bir çok yerinde de kullanılır. "Çene yarışırma" da kafiye uydurma biçiminde şekillenir.

Kavuklu - (Yerinden fırlayıp Acem'i karşılayarak) Dur bakalım bu da neci?

Acem - (Kavuklu'yu görerek)

Merhaba ey şu aranın şeh-süvar-i Haydar'ı

Görmemişem dehr içre sen gibi heç saf deri

Kavuklu - Merhaba ey çemberâne merdivane berberi.

Eldivenden de tanır mısın hey divane sen beni³³.

Yinelemelerle güldürme, kimi kez kişilerin özelliklerinden, kimi kez da söz yinelemelerinden ortaya çıkar. Diyalekt farklılığından, farklı yöre ve kültür içinde

³¹ Kudret, s. 197.

³² Kudret, s.199.

³³ Kudret, s. 200.

yetişmiş tiplerin algılama, anlayış farklılığından kaynaklanan yinelemeler şeklinde biçimlenen bu güldürme yönteminde Kavuklu baş kişidir.

Kavuklu - (karşılayarak) Merhaba, dayı!

Himmet - Dayın da çıısun!

Kavuklu - Hoş geldin hemşeri!

Himmet - Hemşeri gibi boyunun altında kalsın!

Kavuklu - Hoş geldin iki gözüüm!

Himmet - İki gözüün bir delikten fırlasın!

Kavuklu - (...)Merhaba ciğerim!

Himmet - Ciğerini köpek dişlesün!

Kavuklu - Bu da olmadı. - Merhaba komşu!

Himmet - Gonşunun da senün de boynu altunda galsun.

Kavuklu - Haa! Dur öyleyse. - Merhaba ayı! **Himmet** - Merhaba hemşerim! Merhaba canım³⁴!

"Beklenmedik olan"a da yer verilerek karşıdakini ve seyirciyi şaşırtma, güldürmeyi sağlayan bir başka yöntemdir.

Kavuklu - (...) Bizim bacı için "fena" diyorlar. Sen

bir şey biliyor musun?

Sarhoş - Beyin salatası ile siyah havyar kıyak meze oluyor. Tam yarım okkalığı yuvarlattı bana. Ben bir bunu bilirim.

Kavuklu - Yahu öyle değil! Bizim karı için "fena" diyorlar.

Sarhoş - Kim diyor?

Kavuklu - İsmail Efendi diyor.

Sarhoş - Haddından fazla kabahat etmiş. Senin ailen öyle bir aile ki... Yalnız başına... Bir evin içerisinde... Bir evin içerisinde.

³⁴ Kudret, s. 202.

Kavuklu - *Aferin sana! Allah senden razı olsun! İşin doğrusunu meydana çıkar.*

Sarhoş - *Bir evini içinde on erkeği idare eder*³⁵.

Bu örnekte görüldüğü gibi, karısını soruşturan Kavuklu, karısının dostlarından Sarhoşla karşılaşır ve bu kez karısını ona sorar. Sarhoş hiç beklenmeyen cevabı verecek kişidir. Diyalogun başındaki sarhoşluğu ve başka bir şey söyleyecekmiş izlenimi yaratması gülmeceyi pekiştirir.

Uydurma ya da bozulmuş sözcükler de birer gülmece aracı olarak Ortaoyunu metinlerinde bolca yer bulur. Özellikle Kavuklu, semâla-meselâ, simafır-misafir, pıtkı-tıpkı, orman-roman, Lokma bey, Moppe Bey gibi pek çokuydurma ve bozulmuş sözcük kullanır. Bunların yanı sıra uydurma dualar ve tılsımlı sözcükler de vardır:

Kavuklu - *Dur öyleyse (diyerek değneğini çıkarıp) Estareke, mestâneke dokuzuncu bâbdan küllü hüm püf!(...)*³⁶

Ortaoyunu'nda dil bir güldürme aracı olarak kullanılır. Söz sanatının bir türü olduğu için güldürme aracı olan dil ise neredeyse bir amaç haline gelir. Bu da dil içindeki mantık bağlarının ters-yüz edilmesine, anlamın bozulmasına ve çarpıtılarak kullanılmasına neden olur. Ortaoyunu bu amaç için, yukarıda

örnekleri verildiği gibi, diyalekt farkı, nükte, mecaz, gecikmiş algılama, yanlış ve ters anlama, kafiye uydurma, yineleme, abartı vb söz sanatlarını bolca kullanır. Ortaoyunu'nda dil insanlar arası bir iletişim aracı olmaktan çıkarak bir güldürme yöntemine dönüşür.

2.2.3. İroni, Grotesk ve Fantezinin Kullanımı

İroninin edebiyat, tiyatro gibi söze dayanan sanatlarda, hitabette, taşlama ve söz maskaralığı olarak günlük konuşmalara varıncaya kadar farklı alanlarda çeşitli

³⁵ Kudret s. 191.

³⁶ Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1997, s.202-203.

amaçlarla kullanılıyor olması nedeniyle Sevinç Sokulu, kesin bir ironi tanımı yapmanın oldukça zor olduğunu belirtir ve ironiyi kısaca şöyle tanımlar:

*İroninin temel özelliği gerçek ve görünüş, söylenen ile söylenmek istenen arasındaki karşıtlığa dayanmasıdır*³⁷

İroni, yaşam karşısında takınılan bir tutum ve olayları felsefi düzeyde bir yorumlama tarzı olarak iki biçimde ortaya çıkar.

1. Sözlü İroni. Burada belli bir amaçla ironik konuşan biri vardır.

*2. Durum ironisi. Burada olayların gelişimi ironik durumu yaratır*³⁸.

Sevinç Sokulu ironinin üç asal ögesini; yaratan - kurban - gözlemci olarak saptar. İroninin birinci ögesi yaratan ile ilgilidir. Bu, gerçek ile görünüş arasındaki karşıtlığa dayanır. İronik konuşan bir şeyi söyler görünürken bir başka karşıt şeyi kasteden kişidir. İkinci öge bir kurmanın varlığıdır. Fakat durumu fark edemeyen bu kurbanın aldanışı gaflet düzeyinde olmalıdır. Üçüncü öge gözlemci ile ilgilidir. Gözlemci ya da seyirci tarafsız ya da uzak kalma halinde bulunmalıdır

İroninin iki biçiminden ilki olan sözlü ironide ironiyi yapan, kurban ve gözlemci bulunur. Belirli bir amaç doğrultusunda yapılan ironide gözlemci, hem gerçek durumu hem de kurbanın gafletini fark eder.

Durum ironisinde ise ironi yapan bir kişi yoktur. Olayların hazırladığı durum ironiktir. Durum ironisi dramatik, trajik ve komik ironi olarak çeşitlendirilebilir. Dramatik ironi tiyatronun temel ironisidir. Aymazlık içinde olan ve içinde bulunduğu durumun koşullarının farkında olmayan bir kurban vardır. Seyirci önceden verilmiş doğru bilginin ışığında kurbanın yanılgılarını görür. Şayet bu yanılgılar sonucu oluşan durumu, oyun kişinin zaafı belirtiyorsa komik ironi oluşur. Oyun kişinin yanılgısı yıkıma sebep olursa seyirci kader ve insanı yöneten üstün güçler üzerine düşünür. Bu da trajik olan ironidir.

İroni tiyatronun temel öğelerinden biridir. Sahne üzerinde oluşan yaşamı seyreden seyirci bu yaşama karışmaz ama onu bilgisiyle denetler. Hem oyun

³⁷Sokullu s. 203-205

³⁸Sokullu. s. 205-208

seyrettiğinin farkındadır, uzak açılıdır, hem de kendi yaşamıymış gibi paylaşır sahnedeki gerçeği. Gözlemci ya da seyirci açısından ironi üç duygu yaratır. Üstünlük duygusu, özgürlük, eğlence:

*Üstünlük duygusu görünüşün altındaki gerçeği bilmemizden,
özgürlük ironinin sağladığı uzakaçından, eğlence karşıtlığı
kavramımızdaki hazdan kaynaklanır³⁹.*

İronide algılanan eğlence ve neşe karşımıza bir kahkaha olarak değil buruk bir biçimde alaycı bir gülümseme ile gelir. Bu da uzak açığa rağmen kurban'a karşı duyulan duygudaşıktan ötürüdür.

Bu bağlamda Ortaoyunu metinlerine bakıldığında pek çok ironik durumdan ve bunun yarattığı güldürmeden söz edilebilir. "Fotoğrafçı" oyununda, okuma yazması bile olmamasına ve tüm cahilliğine rağmen Kavuklunun fotoğrafçılığa kalkışması ironik bir durum yaratır. Seyirci Kavuklunun bu işi eline yüzüne bulaştıracağını ve beceremeyeceğini sezinler. Görünenle gerçek arasındaki bu karşıtlık gülmeyi getirir.

İroniden yararlanılarak yapılan güldürme, gerçek ile gerçek olmayan arasındaki karşıtlığı ortaya çıkartır. Ne var ki bu tür gülünçleme Ortaoyunu'nda az yer bulur. Var olan ironi de durum ironisinden öteye geçmez. Kavuklunun hiç anlamadığı halde fotoğrafçılık, telgrafçılık, gözlemecilik yapmaya başlaması gibi. Sözlü ironi Ortaoyunu'nda yerginin olmayışından ötürü bulunmaz. Mizah ve güldürme yöntemi olarak durum ironisinden yararlanır.

Grotesk; başka soylardan gelen öğelerin karışımından ötürü uyumsuz, doğaüstü görüntüleriyle korkutucu, bilinçaltı isteklerin açığa vurulmasıyla iğrenç ve kaba komik, hayal öğelerinin aşırı ve taşkın kullanılışıyla garip ve doğadışını içeren bir anlatım biçimidir. Grotesk gözle görünen aşırılıkları dile getirir. Bu anlatım biçimini, yasak kabul etmeyen bir anlayış içinde cüretli, saldırgan fakat eğlenceli bir biçimde izleyiciye sunar.

Aslında Grotesk'in sözcük anlamıyla kullanılmaya başlanması XVI. yüzyıl başlarında olmuştur. İtalya'da bir tür bezemeyi nitelemek amacıyla ortaya çıkan grotesk tanımlaması, o dönemde yeni keşfedilen bazı Antik Roma bezemelerini örnek alan

³⁹ Cevdet M. Anday "Ortaoyunu", *Halk Tiyatrosu Dergisi* Sayı: 1 1995, s.14.

teknik, gerçeküstü hayvan ve insan betimlemelerinin bitkisel öğelerle resmetmeye dayanır. Daha sonra grotesk, gerçekliğin tam aksi bir sanatsal tutumu anlatan bir tanımlama haline gelmiştir.

Geleneksel halk tiyatromuzda başta Karagöz olmak üzere hem Ortaoyunu'nda hem meddahta grotesk öğelerden bolca yararlanılmıştır. Böylece bir yandan iğrenç, çirkin ve açık-saçık olana yer verilirken, bir yandan da olağandışı ve olağanüstü olanı olağan, gerçeküstünü gerçekmiş gibi göstererek hem eğlendirme işlevi yerine getirilmiş hem de seyircinin gösteriye uzak açısı kazanması sağlanmıştır. İğrenç, çirkin, olağandışı ve açık-saçık olanı içeren geleneksel türlerimizde grotesk öğe Sokullu'nun deyiimiyle bir uyum arama yoludur. Bir yandan iğrenci, hayvanca olanı göstererek ilkel olana bir eleştiri yapılır, diğer yandan yiyen, içen, sevişen yönleri ile insan doğal güduları içinde hareket ederken gösterilir. Bu iki yön insanı yetkinleştirme ideali ile olduğu gibi kabullenme gerçeğini bir arada sunarak uyumu yakalama yöntemidir.

Ortaoyunu'nda hayvani öğeler, çirkinlik, üreme ve cinsellikle ilgili anıştırmalar, bayağılık, argo, küfür doğrudan yapılmaz, cinas ve mecazın ardına gizlenerek kullanılır.

"**Fotoğrafçı**"da Kavuklu ve Kayarto'nun diyalogu buna iyi bir örnektir.

Kavuklu - Ulan, anlamadım ama böyle görür görmez hiç tanımadığın bir adama da "köpek" denir mi, a canım? Ne böyle şaka olur, ne de aşinalık. Bak İsmail, şimdi sıra benim; şu fellahı nasıl küplere bindireceğim (şiddetle aksırır).

Kayarto - Seni gözü kör olası seni! (Üzerine hücum eder, Kavuklu kaçır, Kayarto tekip eder) Şimdi babalarım tutarsa sen görürsün.

Kavuklu - (Birdenbire geri dönerek Kayarto'nun arka kaba etine vurur) Al bakalım!

Kayario – Aaa! Seni utanıp arlanmaz seni! O nedir öyle yaptığın? Seni edepsiz seni!

Kavuklu - Darılma, kömürlüğü karıştırdım.

Kayario - Bilmediğin şeyi ne karıştırıyorsun? Orada bir şey yok, bizim hanım meraklıdır, ellemeleri ön tarafa koydu.⁴⁰

İğrençliğin söze yansıdığı pek çok örnek bulmak mümkündür Ortaoyunu'nda. Ancak bu da yanlış anlama, ters anlama ile birlikte verilir.

Cud - Bekçi demedin mi? Birini sana osuracağım.

Kavuklu - Ulan ağzını topla! Şimdi gırtlığını sıkacağım haaa!

Cud - Ne var? Ne darılıyorsun be? Sen demedin mi ben burada hepsini bilirim. Ben de osuracağım.

Kavuklu - Ulan ağzını topla! Gelirsem ağzını yırtarım, mundar kereta!

Cud - Ne var be? Ne darılıyorsun? Bir adam bir adamı arasa, bir başkasına osuramaz mı?⁴¹

Ortaoyunu'nda grotesk ögenin açık-saçıklıkla ilgili yanı azalarak cinaslı, mecazlı konuşmaların ardına gizlenmiştir. Grotesk öge hareket ile görüntüde ortaya çıkar. Kavuklu arkası Cüce ya da Kambur daha oyunun başında grotesk bir görüntü meydana getirir. Zennelerin dadısı olan Arap Bacı'nın Kavukluyla her çatışmasında babaları tutar. Ağzından köpükler çıkararak yerde yuvarlanır. Ve garip sesler çıkararak dövünür. Kavuklu kızdığı insanlara tükürür.

Ortaoyunu'nda ölümü ve ölüm korkusunu gülünçleştirme olarak nitelenen "makab"a da yer verilir. Korkutucu, ürkütücü yanıyla grotesk içinde değerlendirebilecek bu güldürme tarzı ölüm duygusunu bir çeşit alaya almadır. Örneğin; "**Bahçe**" oyununda, Kavuklu ile Pişekâr arasındaki muhaverede Kavuklu Pişekâr'a pederi ve validesinin öldüğünü bir türlü anlatamaz.

Pişekâr - Canım birader, beni meraktan kurtar. Ne oldu söyle?

Kavuklu - Göçte İsmail Efendi, göçtü.

Pişekâr - Canım, birader, göçtüğünü anlamadınız mı?

⁴⁰ Aydın Boysan *Dümbüllü İsmail Efendi*, Hürriyet Pazar Eki, İstanbul 1986, s.4.

⁴¹ Boysan s-6

Kavuklu - Anladık ama elimizden bir şey gelmedi. Hiçbir şey yapamadık.

Pişekâr - Amma tuhaf yahu! Elimizden bir şey gelmedi diyorsun. Elbette insanın elinden her şey gelmez. İnsan onun göçeceğini anlar anlamaz derhal bir usta götürür, eğretiye alır. Eğretiye almadınız mı?

Kavuklu - Evet onda hata ettiğimizi anladık ama, ne çare, bir iştir oldu.

Pişekâr - Peki şimdi çökük bir halde mi oturuyor? **Kavuklu** - Baktık ki oturulacak gibi değil, bir iki usta getirdik, şurasını burasını biraz tamirle, pek çürümüş olan yerlerini bir şeye benzettik. Şimdi oturulur bir haldedir.

Pişekâr-Ne?

Kavuklu - Bizim divanhane. Hani ya bizim evin üst tarafından büyücek bir divanhane vardı ya. Evet işte orası.

Pişekâr - Aman, birader, ben onu sormuyorum. Valideyi soruyorum.⁴²

Fantezi, yani olağandışı, olağanüstü, gerçeküstü ve düş gibi öğelerde gerek güldürü gerekse anlatım zenginliği açısından sıkça kullanılan bir anlatım yönetimidir. Fantezi Ortaoyunu'nda iki biçimde karşımıza çıkar:

1-Bir masalsı öge olan, düş anlatımını da içeren tekerlemelere yer verilmesi biçiminde: Kavuklunun çoğunlukla bir düşü gerçekmiş gibi anlatıp saçmayı da içeren ve söz yığınınından oluşan bir tekerlemeye dönüştürmesi biçiminde görülür. Tekerleme masallarda ve çocuk oyunlarında karşılaşılan anonim bir türdür. İnsanları şaşırtmak ya da güldürmek gibi bir işlevi bulunur. Tekerlemeler ritmik, uyaklı, bazen de vezinli sözlerden oluşur. Bir anlamda konusuzdur. Estetik açıdan ise soyutlamanın kullanıldığı anlatım araçlarından biridir.

"Düş tekerlemesi" Ortaoyunu'nda Kavuklu ve Pişekâr'ın ince ve kıvrak söz ustalığına dayanan muhavere bölümünün bir parçasıdır. İki eksen kişinin alış verişinin

⁴² Kunoş, s. 75.

ve pratik zekasının ürünü olan nükte, cinas ve hazırcevaplıklarla dolu düş tekerlemeleri fantezinin ön plana çıktığı bölümlerdir. Abartının, olağanüstü ve olağandışının boyutları birkaç düş tekerlemesi örneğini özetlenerek anlaşılabilir:

Kuyu Tekerlemesi: Kavuklu bir kuyuda çalışmaktadır. Çalışmasının onuncu gününde bir taş rastlar, taşı kaldırınca bir su aktığını görür. Aydınlık olan bu yerde kıyıya bağlı bir sal durmaktadır. Sal tam bir gemi gibidir. Kamaraları, yatakları vardır ve içinde iki aylık yiyecek bulunmaktadır. İrmaktan bir mağaraya, sonra ormana gelir. Ormanın sonunda bir uçurum vardır. Uçurumdan aşağıya düşer. Kendini yabancı bir ülkede bulur. Hastanede kalır ve Türkiye'ye dönmek için bir balona biner. Balonun patlamasıyla bir ormana düşer. Soba yakmak için odanın ortasına koyduğu çalı çırpının üstüne düşmüştür oysa.

İpekböceği Tekerlemesi: Kavuklu Bursa'da ipekböceği yetiştirmeye başlar. Yumurtalardan kurtlar çıkar ve yaprakları kemirmeye başlarlar. Sonunda öyle büyürler ki odaya sığmaz hale gelirler. Bir gün Kavuklu da kendini dev bir kozanın içinde bulur, soluğu kesilir. Oysa, uykusunda yorganlara çarşaflara dolanmıştır.

Esrar Tekerlemesi: Kavuklu bir konağa buyur edilir, ağırlanır, şerbetler içirilir, en süslü giysiler verilir. Konakta Nazım Bey adında biriyle lades tutuşur. Haremdeki kadınlar kendisini soyarlar, yüksek bir karyolaya çıkarıp üzerine kolonya dökerler. Oysa hamamda esrarlı sigara vermişler, o da sızıp uyurken bir köpek yüzüne işemiştir.

Örneklerini verilen bu düş tekerlemeleri Ortaoyunu'nda söz sanatlarına en çok yer verilen bölüm olan söyleşme bölümünün bir parçasıdır ve bir mizah yaratma yöntemi olarak kullanılır.

2.Düşsel ve Olağanüstü Durumlar, Yaratıklar ve Nesnelere Yer Verilmesi

Metin And, fanteziye ilişkin diğer öğeleri masalsı öğelerin motifleri olarak değerlendirir ve şöyle sıralar:

Dev lahanalar kabaklar, balığın karnına girişte, esrar içip sızmada bu tür masal öğelerine rastlanmaktadır. Olağanüstü değişimler, olağanüstü yaratıklar, sihirbazlar, cadılar, bakıcılar bir yarışmayla bir engeli yenip bir sonuca ulaşma, yalan, tılsımlı sözler, simgelerle

konuşma, kocayı aldatma, baskınlar, gizli haberleşme, kılık değiştirme, mirasyedi gibi çeşitli masal öğelerinin motiflerini buluyoruz⁴³.

"**Büyücü**" ile "**Büyücü Hoca**" oyunlarında sihir, tılsımlı sözler ve bunların yazılı olduğu defter gibi simgelen, Hocanın sihrini iletme için kullandığı değneği görürüz. Oyunda bu araçlar Kavuklu'nun eline geçince Kavuklu meydana gelen tiplerle konuşması sonucu onlara kızar ve onları büyüyle dondurur. Buradaki fantezinin, olağanüstü durumların bir gülmeci yöntemi olarak kullanılmasıdır.

2.2.4. Yergi (Taşlama)

Toplumsal yaşamın ve siyasal düzenin yanlış, aksak, kusurlu, tutarsız ya da yoz yanlarını alay, kötöleme, suçlama biçiminde göz önüne serilerek yapılan güldürme yöntemlerinden biridir. Bu özelliklerinden ötürü oldukça keskin ve serttir.. Kusurlar ve zaafılar yüzeysel olmaktan çıkarak suça dönüştüğü anda, aşağılama ve küçümsemenin söz konusu olduğu yergi ortaya çıkar. Yergi ve komedyada arasında işlevsel açıdan bir fark bulunur.

Komedyada hedeflenen kusurları düzeltme, yerini, yergide kusurları çarpıtarak seyirciyi sarsma hedefine bırakır⁴⁴.

Yergide kullanılan yöntemlerden en önemlisi, açıktan bir küçümseme ve aşağılamayı ifade eden alaydır. Abartma, çarpıtma ve sözlü ironiden de yararlanır. Ancak ironi değişime uğrar ve alaya dönüşür; amaç, açık ve güçlü biçimde ifade edilir.

Ortaoyunu'nda yergi, toplumsal olandan uzaklaşmıştır. Siyasal düzenin yanlış ve aksak yanlarıyla alay etme yerine, alay, doğrudan insanın yaradılışına yönlendirilir. "**Bahçe**" oyununda Pişekâr Arnavut'a haber yollamıştır. Arnavut gelir ve Kavuklu bu karşılaşmaya şahit olur.

Pişekâr - Bayram Ağa, yoksa benim tarafımdan sana haber mi getirdiler?

Arnavut- Elbette öyle. Ne için ararsun beni?

⁴³ And, s.40.

⁴⁴ And. s. 45.

Kavuklu - Dolandırarak. Niçin arayacak?

Pişekâr - Hamdi Efendi, bu adam beni kırk senedir tanır.

Kavuklu - Ne köpeoğlu olduğunu pekâla bilir.

Pişekâr - Hayır efendim. Ne hayırhah olduğumu pekâla bilir.

Hem biz ikimiz konuşurken sen karadiken gibi aradan ne fırlıyorsun birader? Sen git kendi işinle meşgul ol.⁴⁵

Kavuklunun taşlaması Pişekâr'ın düzen adamı olması ve her işi çıkarına uygun olarak kendine çevirmesiyle ilgilidir. Ama bu taşlama Pişekâr'ın özelliklerine yönelmekten öteye gitmez. Ortaoyunu'nda yerginin insana yönelik oluşuna, yaradılışla ilgili olduğuna dair örnekler arasında Yahudi'nin korkaklığı, Hırbo'nun kabalığı, Laz'ın gevezeliği gibi soyla ilgili özellikler de görülebilir. Ama burada da yergi insani özelliklerin dışına çıkmaz.

2.2.5 Yabancılaşma

Dramatik yapının asal özelliği, olayların tek eylemde odaklanmasını sağlayan birlik ve olaylar arasında neden-sonuç bağı gözeterek sağlanan bütünlüktür. Bu asal özellik tiyatrodaki illüzyonun (yanılsama) oluşmasına neden olmaktadır. İllüzyon (yanılsama), seyircinin sahne üzerindeki oyunu, oyun değil de gerçekmiş gibi seyretmesi, bir an için seyirci olduğunu unutup sahnedeki olayı yaşamasıdır.

Epik tiyatronun kurucusu olan Bertolt Brecht, Batı tiyatrosunun illüzyon anlayışına karşı çıkarak tiyatrodaki olmanın gerekenin sahne üzerinde olanların (oyuncu, dekor, ışık, aksesuar vb.) bir bütün olarak, gösterilen bir oyun olduğunu anlatmasının gerekliliğinden bahsederek, illüzyon kavramına karşılık "yabancılaşma" kavramını geliştirmiştir.

Brecht, "yabancılaştırma" kavramını geliştirirken Marksist anlayışın işçi sınıfının ürettiğine yabancılaşarak sisteme entegre olması fikrinden yola çıkar. Buradan da anlaşılacağı üzere, yabancılaştırma, temel olarak toplumsal bir yön içerir. Seyircinin

⁴⁵ Kunoş, s. 78.

illüzyona girmeyerek sahne üzerindeki olayları sorgulaması ve düşünmesi için bir takım yabancılaştırma efektlerinin kullanılmasını savunur.

Doğu tiyatrosunun estetiğinde, oyunun özünde, biçiminde, teknik öğelerde ve seyirciye yönelişinde ise yabancılaştırma kavramı temel bir yaklaşım olarak bulunmaktadır. Açım biçimin egemen olduğu Doğu tiyatrosu yüzyıllardır yabancılaştırma kavramına sahiptir. Bu nedenle Brecht kuramının geliştirirken Doğu tiyatrosunun estetik özelliklerinden yararlanmıştır.

Yabancılaştırmadan söz edebilmek için temel bazı özellikler aranmalıdır. Her şeyden önce, insanlar içe doğru gelişen ile değil, birbirlerine ilişkin davranışları ile ele alınırlar. Bu noktada önem kazanan psikolojik gelişim değil, bu gelişim gösterilmeden sergilenen psikolojik yönelimlerin sonuçlarıdır. Davranışlar çerçevesinde olaylar kişileri sürükler. Böylelikle de insan psikoloji davranışlar yoluyla açıklanır. Seyirci, bir takım nitelikleri temsil eden oyun kişilerine psikolojik yoldan bağlanamadığı için, onlara yabancılaşır ve onları tarafsız bir gözle seyreder. Kapalı biçim (benzetmeci) tiyatro türünde karakterin yapısında kendine özgü bir gelişim olduğu için seyirci karakterle kendini özdeşleştirir, onun yazgısına katılır. Oysa açık biçim (göstermeci) tiyatrodaki yabancılaştırma sonucu ne duygu ortaklığı ne de algılama beklenir. Seyirciden sahnedeki olaylardan ve kişilerden uzaklaşarak tarafsız bir bakış kazanması ve olan biteni yargılaması istenir.

Yabancılaştırmamanın bir diğer özelliği episodik (parçalı) bir yapı ile bütünleşmesidir. Batı tiyatrosunun benzetmeci yaklaşımı baştan sona doğru gelişen, neden-sonuç bağıyla sağlamlaştırılmış ruhsal devinimleri seyirciye sunmaktadır. Oysa Doğu tiyatrosunda yapı, birbirinden bağımsız parçalar biçimindedir. Her birine episod adı verilen bu bölümlenmeyle ruhsal devinimin süreci değil, bu devinimin sonuçları gösterilir. Bunun içinde, oyunun yapısını kuran bu episodları birbirine bağlayan açıklamalara, anlatıma, yerine göre şarkılara yer verilir.

Yabancılaştırma kavramının yansıdığı diğer bir yer ise oyunculuk sanatıdır. Oyunculuk sanatı, Batı tiyatrosunda rolü yaşamak, canlandırmak üzerine kuruludur. Oysa, Doğu tiyatrosunun oyunculuk tekniği bir rolü canlandırmak yerine göstermek ve yansıtmak üzerine kuruludur. Oyuncu rolü yaşamaz, ona yabancılaşır. Gösterdiği kişiyi özellikleri açısından vurgular. Bu da illüzyonun ortadan kalkmasına neden olur.

Dekor ve ıııklama gibi tiyatronun teknik yanları da yabancılaştırma anlayışı içinde ele alınır. Dekor gerçeğin birebir kopyası değil imâsı olur.

Doğu tiyatrosunun özelliklerini taşıyan Ortaoyunu'nda oyun kişileri, parçaları birbirinden bağımsız oyun yapısı, oyunculuk tekniği ve sahne düzeni ve dekor anlayışı ile yabancılaştırma kavramının pek çok örneğini verir. Ne var ki Ortaoyunu'nda yabancılaştırma kavramı güldürü (mizah) öğesini tamamlayan ya da gülmeceyi sağlayan bir yöntem olarak sunulmaktadır.

Prof. Dr. Özdemir Nutku Ortaoyunu'nda varolan yabancılaştırmayı dört başlık altında toplar:

1. Metinde: Doğaçlama yoluyla metne yabancılaşma.

2. Oyun düzeninde:

a. Genel olarak bütün düzeyde; oyunun oynandığı yer ve oynanışın tümü.

b. Oyunculukta.

1. Oyuncu ile konu arasında.

2. Oyuncu ile rolü arasında

3. Oyuncu ile hareketleri arasında

4. Oyuncu ile aksesuar arasında

3. Dekorda: Biri büyük, biri küçük iki paravananın her durumda kullanılması.

4. Sah ne ile seyirci arasında"⁴⁶.

Ortaoyunu'nda metne yabancılaşma tamamen Ortaoyunu'nun yapısından kaynaklanır. Doğaçlamaya dayanan Ortaoyunu'nda yazılı bir metin yoktur. Sadece belli bir senaryo vardır. Bu senaryodaki başlıkları her oyuncu kendi yeteneklerine göre değiştirerek seyirciye sunar. Ortaoyunu'nda oyuncunun metne yabancılaşmasına örnek olarak "Arz-bâr" bölümünde bulunan ve her seferinde başka bir şekle bürünen Pişekâr ile Kavuklu karşılaşması örnek gösterilebilir. Burada Kavuklu ile Kavuklu arkasının

⁴⁶ Özdemir Nutku, "Tuluat Halk Tiyatrosu Üzerine", *Çağdaş Eleştiri Dergisi*, Sayı 12, İstanbul 1983, s. 14.

meydanda dönüşü genellikle her seferinde Pişekâr'ın onlara seslenmesi ve bu sestən ürken ikisinin düşmesiyle sonuçlanır.

Ancak "**Kâğıthane Sefası**" oyununda bu durum da bozularak, yapıyı bilen seyirci yabancılaştırılır. Arz-bâr bölümünde, Kavuklu ile Kavuklu Arkası (Kambur) meydana gelirler. Zurna duruncaya kadar meydanda dönerler. Pişekâr onların yanına gelerek devinimlerini seyrederek:

Kavuklu - (Ardına dönerek) Haa! Almışsın.

Kambur- Neyi almışım?

Kavuklu - Neyi al dediler evden sana, sersem!

Kambur - Haa! "Çok yorulduysan dur da nefes al" dediler. Onu mu soruyorsun?

Kavuklu - Hay abdal hay! (Yürür) Onu tenbih etmeye ne hacet, oğlum. Sen kendi kendine yaparsın. Ulan, sana "Zembili al" demediler mi?

***Kambur** - Haa! Sahi, annem öyle dediydi. Aldım mı acaba?*

Kavuklu - (Ardına dönerek) Ulan, benimle eğleniyor musun, eşek harif? Sırtınadki ne?

***Kambur** - (Bir eliyle sırtını yoklayarak) Haa! Ulan sahiden almışım.*

***Pişekâr** - (Birdenbire) Aman da maşallah! Hak nazardan saklasın! O ne endam o ne letafet, o ne lâhuri üzerine sarılan şal, ya ayaktaki çedik papuç... Doğrusu görenle gıbtaya düşecekler, yakışıklı ve zarif. Peh peh peh peh!*

***Kavuklu** - (Birden irkilerek) Ulan, İsmail bunu sen her vakit yapıyorsun. İnsan dalgın dalgın yürürken birdenbire bağırarak insanı ürkütüyorsun⁴⁷*

"**Kanlı Nigâr**" oyununun Arz-bâr bölümü ise "**Kâğıthane Sefası**"nın Arz-bâr bölümünden farklıdır. Kavuklu ve Cüce meydana gelmiştir. Kavuklu Cüce'den

⁴⁷ Sadi Y. Ataman, *Dümbüllü İsmail Efendi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1974, s. 55.

kilitlenmesi gereken kapının anahtarını ister. Cüce ise anahtarı kapının üstünde bırakmıştır.

Kavuklu - *Anahtar kapı üstünde bırakılır mı ayol?*

Cüce - *Geçen akşam komşuya girenler kapıyı kırmışlar.*

Kavuklu - *Onlar hırsızdır.*

Cüce - *İyi ya. Ben, bizim kapıyı kırmasından diye anahtarı üstünde bıraktım işte.*

Kavuklu - *Hay Allah müstahakkını versin! Anahtar hırsız girmesin diyedir. Hırsızlar kapıyı açsın diye değil.*

Pişekâr - *(Arkalarından) Hey gidi aptallar hey! Anahtarlarını kaybetmişler. Kilitli kalmışlar galiba.*

Kavuklu - *Senin çenen açık kalmış ya sen ona bak. Sen çilingir misin?*

Pişekâr - *Hayır efendim, ben bu mahallenin ihtiyarım. Bir müşkülünüz mü var?⁴⁸*

Bu iki örneğin ilkinde Kavuklu ve Pişekâr'ı hemen tanımış ve geçmişedair bir sitemde bulunmuştur. İkinci örnekte ise Kavuklu Arz-bâr'ın sonuna kadar Pişekâr'ı tanımaz. Bu farklılık Ortaoyununda oyuncuların metne yabancılaşmasına örnek gösterilebilir.

Oyun düzeninde gerçekleşen yabancılaşma ortaoyununun seyirci ile çepeçevre çevrilmiş bir meydanda oynanmasından, yeni dünya ve dükkandenilen biri büyük biri küçük iki paravandan başka dekoru olmamasından kaynaklanır. Meydan her yer olabilir; Kâğıthane Deresinin kenarındaki bir piknik alanı, bir mahalle, yol, tramvay vb. Bu özellik, tam da göstermeci tiyatrunun özelliğidir. Dekorun seyirciyi ikna etmesi istenmez. Öyle olduğunu kabul etmesi beklenir ki bu da illüzyonun kırılıp yabancılaştırmanın yapılabilmesi için en uygun yoldur. Buna İyi bir örnek " **Fotoğrafçı** " oyununda vardır.

⁴⁸ Ataman s. 56.

" Kavuklu-(Kahkaha ile gülerek.) İsmail, bunlarda kim?

Pişekar-Efendim, bu çocuklar yeni kiracı, benim elimde büyüyen çocuklar. Neden sordun ?

Kavuklu- "Deli midirler ? " diye sordum.

Pişekar- Ne demek ? Neden deli olsunlar ?

Kavuklu- Bunlara bu bezli paravanayı ev diye sen mi kiraladın ?

Pişekar- Elbette. Sen gözünü sil de öyle bak; dudukuşu gibi canım eve "paravana diyorsun. Hadi hadi, sen kendi derdine yan, bir kere gözünün çapağını sil de bak.

Kavuklu-Ulan, dürbünle baksam zirva te V/7 götürmez".⁴⁹

Oyuncu ile konu ve rolü arasındaki yabancılaşmaya "**Büyücü Hoca**" oyunu oldukça iyi bir örnek oluşturur. Pişekâr Kavukluyu yeni mahallesine götürmek ister. Böylece bir süre meydanda dönerler. Kavuklu yorulur, oturur. Pişekâr onu zorla tramvaya bindirir.

Pişekâr- Bak, birader, tramvay da geldi. Azıcık hızlı yürüyelim de yetişelim (sürükler). Hah! Yetiştik. Atla, birader, atla! (Sıçrayarak) 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, varda! Destur, hamşire! Bize iki bilet kes, Şehremine'e (Kavuklu'unun elini tutarak) Yoo! Vellahi verdirmem! Sen benim misafirimsin (elini tutar). Sana katiyen masraf ettirmem. Haydi oğlum, sen ona bakma, iki bilet kes. Al şu parayı da.

(muttasıl dönmekte devam ederler)

Kavuklu - İsmail, tramvay beni pek sarsıyor. Ben ineceğim. (Pişekâr'ın elini bırakır) Hop! (diyerek tramvaydan atlar gibi yapar ve oturur) Off!.. Of!.

⁴⁹ Ataman, s. 60.

Pişekâr - Aman, birader, iki adım kaldı. Bak, şuracığa geldik, kalk da gidelim.

Kavuklu - İsmail, böyle bir tramvaya hiç binmediğim için çok yordu. Haydi sen yürü, ben biraz dinleneyim. Nasıl olsa sana yetiştirim. Çünkü senin buradan bir yere gideceğin yok. Sana yetirişim.

Pişekâr - Canım bak, şuracığa geldik. Haydi kalk (tutar kaldırır).

Kavuklu - Haydi İsmail şuradan çekil git de, ben de kendime selâmet bir yol bulup gideyim. Yoksa, ikimizi biirden götürüp tıkacaklar.

Pişekâr - Canım, ne haddine! Nereye tıkacaklar?

Kavuklu - Tımarhaneye oğlu tımarhaneye! Ulan bir saattir şurasını dört döndük, olduğumuz yerden bir karış bile ayrılmadık. Yoksa eğleniyormusunuz?⁵⁰

Bu örnekte öncelikle oyuncu ile rolü arasındaki yabancılaşmayı görürüz. Pişekâr kendi rolünden çıkarak kondüktör olur. Tramvaya bindiklerinde düdük çalar gibi yaparak bir başkasın! yansılar, bu da rolü ile yabancılaşmasının

Konuya yabancılaşma ise diyalogun sonunda Kavuklunun repliğiyle gelir. Kavuklu bir anda oyundan çıkar ve bir adım bile yol gitmediklerini söyleyerek oyuna yabancılaşır. Bu sözler bir yandan da seyirciye, onların dışında üçüncü bir göze ait gibi durur.

Ortaoyunu'nda kullanılan pastav (şak şak) bir başka yabancılaştırma etmenidir. Pastav pek çok şeyin yerine geçebilen işlevsel bir aksesuvarıdır. Yerine göre kırbaç, yelpaze, yerine göre kapı açılmasında ses, sopa vb. Örneğin "**Telgrafçı**" oyununda kapı sesidir pastav.

Kavuklu - (Pişekâr'ı durdurur) Bana bak, biz bu meydanı akşama kadar dolap beygiri gibi dolaşsak, ne dükkân bulunur, ne sokak. Haydi alayı bırak da...

(Dükkanın önünde dururlar)

⁵⁰ Ataman, s. 65.

*Pişekâr - İşte efendim dükkan! (Elindeki pastavla vurarak) İşte efendim besmeleyle kapısını da açtım*⁵¹.

Dekordaki yabancılaşma da benzer şekildedir. Ortaoyunu'nda dekor üç ya da dört kanatlı, ortası açık, üstü ve altı kafesli Yeni Dünya ile üç ya da dört kanatlı masaya benzeyen ufak pano olan Dükkan'dan oluşur. Bu panoların önünde gerektiği kadar da iskemle bulunur. Yeni Dünya ev, bahçe duvarı, hamam, köşk, kahvehane vb. yerler olur. Dükkan ise iş yeridir. Fotoğrafçı, atölye, muhtarlık vb. Ortaoyunu'ndaki dekor yoluyla yabancılaştırma bu araçlarla yapılır.

Ortaoyunu'nda müzik yabancılaştırmanın diğer bir etmenidir. Çalgıcıların seyircilerin görebileceği bir yerde oturması ve şarkılar yoluyla oyunun kesintiye uğratılması, bir olayın ya da durumun şarkı yoluyla anlatılması illüzyonu bozan örneklerdir.

Ortaoyunu'nda yabancılaştırma aynı zamanda, güldürünün de bir aracıdır. Verilen örneklerden de görüldüğü gibi amaç, seyircinin illüzyona girmesini engellemek, onu bu yolla sorgulamaya ve düşünmeye yöneltmek değildir. Ortaoyunu'nda kullanılan tüm teknikler sadece mizahın pekiştirilmesi ve seyircinin eğlendirilmesi amacıyla kullanılır.

2.2.6. Dans - Müzik

Dans ve müzik, ritüelistik törenlerden başlayan bir süreçte bütün halk tiyatrolarının en önemli ögesi olmuştur. Türk tiyatrosunun ağırlıklı olarak eğlenme amacına hizmet etmesi, şiir ve hikaye gibi türlerle birlikte sözlü kültür içinde yaşayan insanın kendini ifadesinin birincil araçları olan bu iki ögeye önemli bir rol yükler.

Ortaoyunu'nda müzik ve dans vazgeçilmez öğelerdir. Ortaoyunu'nda eğlence havasını güçlendiren ve renk katan öğeler olarak karşımıza çıkarlar. Ortaoyunu'nda müzik, akışı keserek oyun gerçeğinden yaşam gerçeğine dönülmesini sağlayan bir yabancılaştırma tekniği olduğu kadar, oyun kişilerini tanıtıcı ve tamamlayıcı bir öğe olarak da kullanılır. Nurhan Tekerek müziğin üç işlevi olduğunu belirtir:

⁵¹ Ataman, s. 67.

Laksiyonu keserek oyun gerçeğinden yaşam gerçeğine dönülmesini sağlar.

2.Oyunu, verdiği zevkten ve hoşlanma duygusundan ötürü zenginleştiren estetik bir öğedir.

3.Oyundaki taklitlerin yaşamına ve tavrına ilişkin ipuçları verir. Çünkü her oyun kişinin özelliğini yansıtan bir açış şarkısı ya da türküsü vardır⁵².

Oyunlarda klasik Türk musikisi, İstanbul türküleri ve halk türküleri bolca kullanılır. Ayrıca dönemin popüler yapıtlarına da yer verildiği olur. Şarkılar çoğunlukla hüzzam, şehnaz, İsfahan, uşşak, yörük, hicazkâr, hüseyini, beyâtî,rast, müstear, nihavend, sabâ, düğah, şuznâk, muhayyer, mahur, acem, aşiran gibi makamlardadır.

Müzik türü her tipin özelliğini yansıtacak biçimdedir. Çelebi sövgiliye söylenen sözleri içeren şarkılar söyler. Laz, Kayserili türkü, Frenk ve Rum polka ile meydana gelir.

Ortaoyunu'nda her tipin sahneye gelmesinden önce onun adına bir hava çalınır. Pişekâr havası, Kavuklu havası gibi.

Çelebi için çalınan havalar ise onun romantizmini yansıtan şarkılardır:

Üsküdü Gider İken Aidi da Bir Yağmur (nihavent istanbul türküsü), Sabah

Oldu Uyansana (Eviç türküsü), Aşkınla Sinemi Dağlarım (hicaz düyek), Yine Bir Gülnihal Aldı Bu Gönlümü (rast simai).

Zenne için Gel Beni Yaşın'la Sadet (hüseyini ağıraksak), Nigahı Mestine Canlar Dayanmaz (sabâ), Gelmiş Değil Böyle Peri (sabâ semai) gibi şarkılardır.

Tuzsuz-matiz ise Külhanbeyim Omuzdaşlar Bize Pek Sandır (hicaz düyek), Bir Gemim var Salıverdim Engine (eviz huzi), On Yedi Tek Düz Mastika İçtim (nihavend) gibi şarkılarla meydana gelir.

Diğer tiplerin havaları ise şöyle sıralanabilir:

Arap: Befta Hindi Şeş Harır (nihavend), Hobeleva Hobelevadın.

⁵² Nurhan Tekerek, *Ortaoyunu Üzerine*, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1975, s. 65

Tiryaki: Fesleğen Ektim Gül Bitti Dalında Bülbül Öttü (ısfahan aksak).

Yahudi: Balat Kapısından Girdim İçeri (hüseyini türkü), Altın Tasta Gül Kuruttum (acemkurdi aksak).

Kayserili: Gökte Yıldız Sayılır mı Hey, Kayserinin Kızları (Kayseri türküsü).

Laz: Yavuz Geliyor Yavuz (hüseyini türkü). Frenk, Rum: Polka.

Köçek, Çengi. Dansöz: Rumeli Karşılması (Rumeli türküsü).

Acem: Isfahanda Bir Kuyu Var İçinde tatlı Suyu Var (müstear curcuna).

Baba Himmet: Kekliği Düz Ovada Avlarım (Ankara türküsü), Dağda Davar Güderim (Ankara türküsü).

Ortaoyunu canlı oyuncularla oynandığı için dansın işlevi daha da artmıştır. Müzikle beraber sahneye gelen her tip yöresine uygun danslarla oynar. Laz horon teper, Kürt bar oynar, Frenk ve Rum polka yapar vb. Gelen tipler bu oyunlarına Kavuklu'yı da katınca ortaya bir gülmece çıkar. Kavuklu'nun bu dansları beceriksizce oynaması ve çabuk yorularak kaçmak istemesi gülmecenin pekişmesine yardımcı olur.

Eski kaynaklardan öğrenildiğine göre Ortaoyunu'nun başında bulunan, sonradan kaybolan Curcuna bölümünde de müzik ve dansın kurucu öğeler olduğu söylenebilir.

Ortaoyunu'nda müzik icra eden çalgı takımı kabazuna kedüm ve çifte nakkare denilen çifte dümbelekten oluşur. Pişekâr havasıyla başlayan müzik, tiplerin sırasıyla kendi havaları, şarkıları ve danslarıyla teker teker meydana gelmesiyle devam eder. Eğitim görmüşler ve İstanbullular şarkı eşliğinde, Anadolu lular yörelerinin türküleriyle antre yaparlar. Ayrıca zurna yapılan esprilere ara nağme yaparak vurguyu ve eğlenceyi arttırır. Oyunun bitişinde, seyirci saz takımının eşliğinde yolcu edilir. Bitiş müziği olarak çoğunlukla "Ey Gaziler Yol Göründü", Cezayir ve İzmir Marşları çalınır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BELGESEL TİYATRO

3.1. BELGESEL TİYATRO NEDİR?

Ülkemizde, çeşitli oyunları pek çok kez sahnelenmiş ve belgesel tiyatro konusunda bir kuram geliştirmiş olan Peter Weiss'e göre belgesel tiyatrodaki hiç bir buluşa, yani kurmacaya yer yoktur. Yazar özgün malzemeyi alır, ama onu olduğu gibi bırakmayıp, biçimsel açıdan, konunun özü ortaya çıkacak biçimde işleyerek seyirciye sunar. Belgesel tiyatroyu salt özgün malzemenin kurmacaya yer vermeyen biçimlendirilişi olarak sınırlayan yukarıdaki tanım, bir çok belgesel oyunu dışlayarak sınırlı sayıda oyunu kapsayabilmektedir. Bu yüzden daha genelleşici bir tanıma gereksinimimiz vardır.

Belgesel tiyatro adı altında toplanan tiyatro yapıtlarının bir başka tanıma göre ortak bir yanı vardır:

*"Bu oyunların tümü az ya da çok tarihsel belgelere dayanırlar. Bu yapıtlardaki kişiler ve onların sözleri kural olarak tarihsellik niteliği taşırlar. Tarihsel kişiliklerin yerini başkaları alamaz. Belgeler, özde tarihsel nitelikleri kaybolmayacak biçimde sahneye aktarılırlar. Bunu yaparken yazar, yanılsamacı tiyatronun olanaklarından olduğu kadar, yabancılaştırma öğelerinden de yararlanabilir"*⁵³

Yukarıdaki tanımda belgesel yapıtların ortak yanı olarak konunun, kişilerin ve sözlerinin tarihsel niteliği vurgulanmaktadır. Ancak bu değerlendirme belgesel oyunların tarihsel oyunlardan ne ölçüde ayrıldığı sorusunu ve onları tarihsel oyunların bir alt türü olarak değerlendirme sorununu beraberinde getirmektedir. Oysa geleneksel tarihsel tiyatro yapıtlarına baktığımızda, böylesi bir değerlendirmenin belgesel tiyatronun temel yapısına ters düştüğünü görmekteyiz, çünkü tarihsel oyunlarda nesnel gerçeklik yazarın düşgücüne hizmet eder ve oyun kişileri yapıtın estetik boyutu içerisinde anlam kazanacak davranış ve konuşmalar sergilerler. Tarihsel dram yazarının amacı tarihi olduğu gibi yansıtmak değil, Lessing'in deyişiyle "daha yüce ve farklı amaçlar için tarihe"¹¹ başvurmadır. Örneğin, Schiller'in "Don Carlos", "Mana Stuart",

⁵³ Grundzuge, der literatur-und Sprachwissenschaft, München 1973, s.261.

Goethe'nin "Egmont", "Götz von Berlichingen" adlı yapıtlarında tarihsel gerçekliğin çarpıtılmış olması, seyirciler ve eleştirmenlerce yalnızca hoşgörüyü karşılamakla kalmıyordu, aynı zamanda yazarın tarihsel bir olay ya da kişiden hareketle sergilediği yaratıcılık büyük beğeni topluyordu. Tarih, böylece, yazarın iletisi doğrultusunda yoğurabileceği bir malzeme olmaktan başka bir anlam taşıymıyordu. Ondokuzuncu yüzyılda, tarihsel ile sanatsal yaratım arasındaki gerçeklik dengeleri değişmeye başlasa da, tarihi değerlendirme biçimi belgesel oyunlardakimden hala çok farklıdır. 1935 yılında Büchner şöyle diyor:

*"Bana göre bir dram yazarı bir tarih yazarı olmalıdır. Onun en yüce görevi tarihselgerçekliğe olabildiğince yaklaşımdır."*⁵⁴

Bu amacına yaklaşma çabasında Büchner "Danton'un Ölümü" ve "Woyzeck" adlı yapıtlarında belgelere başvurmuştur. Özellikle "Danton'un Ölümü"nde Fransız Ulusal Meclis'inde yapılan konuşmalar belgelere dayandırılmıştır. Ancak Fransız Devrimi'nin başarısızlığının yarattığı düş kırıklığın fatalist bir dünya görüşüyle birleştiren Büchner, ele aldığı tarihsel gerçeği belgelerle ortaya koyduğu halde, tarihsel kişiler yazarın dünya görüşünü yansıtan kurmaca özellikleri ağır basan karakterlerdir. Böylece Büchner karşımıza ilk kez belgelerle tarihi yansıtan bir yazar olarak çıksa da, bu belgesel gerçeklik oyun kişileriyle buluşmadığı için, yapıtları tarihsel oyun sınırları içinde değerlendirilmelidir.

Bir başka tanımda belgesel adı altında toplanan yapıtların ortak yanı, bütün bu yapıtların birer sanat yapıtı olmaları yanında, yazarın ereğine, yani politikamacına yönelik olmalarıdır. Rolf Peter Carl'a göre, oyunların ortak yanı politik amaçlarıdır. Bu çok genel bir tanım gibi gözükse de belgesel tiyatroya ilişkin önemli bir ipucu barındırmaktadır. Bu ipucu, belgesel tiyatronun politik amacına yönelik vurgudur. Belgesel tiyatronun kurucusu Piscator ve altmışlı yılların belgesel oyun yazarları, oyunlarını politik bir dünya görüşü ışığında biçimlendirmiş, tiyatroyu toplumun sosyal ve politik yaşamına müdahale edebilecekleri bir alan olarak değerlendirmişlerdir. Bu değerlendirme biçiminin, tiyatro içinde köklü bir geleneği vardır.

⁵⁴Carl; Ralf Peter, "Die deutsche Literatur der Gegenwart, Aspekte und Tendenzen; hrsg. von Martfred Diirzak", Stuttgart 1997, s. 102.

3.2. POLİTİK TİYATRO

3.2.1. Politika ve Tiyatro

Antik çağdan günümüze değin tiyatro, sanat dalları arasında toplumsal yanı en ağır basan, insanların bir arada yaşamalarından kaynaklanan bireysel ve güncel siyasi sorunlar ve çatışmaları ele alan sanat dalı olarak kendini göstermiştir. Tiyatro çoğu zaman, önemli bir toplumsal işlev yerine getirmiş, bu nedenle çeşitli dönemlerde sansürle yaratılmaya çalışılan baskılara karşı savaşmak zorunda kalmıştır. Buna karşın politika ve tiyatro ilişkisi hep tartışlagelmiştir. Kant sanatın "ilgisizliğinden" yakınırken, Goethe iynin, güzelin ve soylunun özerkliğini savunarak sanatı politikadan sıkıca ayırmaya çalışmıştır. Goethe'ye göre

*"politika, şiir için uygun bir malzeme değildir, çünkü amaçlı ile yanlıdır ve sanatçının özgür ve sınırsız algısını tehlikeye sokmaktadır."*⁵⁵

Aydınlanma dönemi şairleri için dramın didaktik ve etik-politik bir amaç taşıması bir zorunluluk oluştururken, Goethe için Katharsis yapıtın ahmlayıcısında yaratacağı bir etki değil, eserin sonunu, yani doruğunu oluşturmalıydı. Ona göre tiyatrodaki seyirci hiç bir değişime uğramadan, oyunu seyredip, salonu terketmektedir. Yine de Goethe tüm çabalarına karşın sanat ve politika ile tin ve politikanın doğasında var olan bağlantıları kaldırmayı başaramamıştır.

Ondokuzuncu ve yirminci yüzyılda sanatın politikaya karşı özünde yansız ve amaçsız olma isteğı ile tiyatrodaki politik motiflerin yer almasına karşı çıkan görüşler vardı. Örneğın Gottfried Benn'e göre

*"ancak saf sanat zaman ve tarihin sınırlarını aşabilirdi."*⁵⁶

İkinci Dünya Savaşı sonrasında politik tiyatro geleneğinin toplumsal düzenle hesaplaşma biçimine özellikle uyumsuz tiyatro temsilcileri karşı çıkmışlardır. Ionesco'ya göre

*"insanın temel sorunu onun bir vatandaş olma durumundan önce onun bir ölümlü olma durumudur"*⁵⁷

⁵⁵Ismayr, Wolfgang, "Daspolitische Theater in Westdeutschland", Verlag Anton Hain, Meisenheim am Glan, 1977, s.2.

⁵⁶Wolfgang, s. 3.

Bu nedenle dram yazarı kendisini bireysel korkularının açık ve içten bir yansımasını sunmakla sınırlandırmıyordu. Bu yaklaşım, tiyatroya herhangi bir gerçeklik ve etki olanağı tanımıyarak, onu özerk, içine kapalı bir dünya olarak değerlendirmiştir. Uyumsuz dram yazarları arasında dünyada hiç bir mücadelenin tiyatrodaki sonuçlandırılmayacağı görüşü hakimdir. Ayrıca tiyatronun hiç bir insanı arımdıramayacağını, hiç bir durumu ıyıştıremeyeceğini düşünerek bundan acı ya da komik sonuçlar çıkartmışlardır. Ancak uyumsuz tiyatronun aşırı bir öznelciliğe saplanarak gerçekten koptuğunu ya da gerçeği çarpıttığını öne süren görüşlere kısmen katılan Zehra İpşiroğlu "Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik" adlı çalışmasında bu akımın yapıtlarında gerçekten bir kaçıştan söz edilemeyeceğini savunur. Ona göre uyumsuz tiyatro yazarları, yapıtlarıyla groteske kaçan bir kurmaca yaratarak ideolojileri, dogmalarla dondurulmuş bir gerçeği eleştiriyorlar. İnsanların körü körüne bağlandıkları bu gerçekle hesaplaşmak, onunla çarpışmak, onu aşmak ise bireye düşer. Uyumsuz tiyatroya yöneltilecek bireysellik suçlamalarına Zehra İpşiroğlu şu sözlerle karşı çıkar:

*"Nasıl iç ve dış gerçek birbirinden ayrılamaz bir bütünü oluşturursa, bireysel ve sosyal sorunlar da birbirinden ayrılamaz. Uyumsuz tiyatronun karşı çıktığı ön yargılar ve alışılmış kalıplar belli bir ortamın, belli bir sosyal düzenin içinde oluşur. Ve önyargılara karşı eleştirisi çoğu kez sosyal bir eleştiri niteliğine dönüşür"*⁵⁸

Yukarıda değindiğim örnekler, tarih boyunca tiyatronun toplumsal işlevinin değişiklik gösterdiğini yansıtmakla birlikte, başta bir tiyatro yapıtının böylesi bir işlev taşıyıp taşıyamaması gereğinin bile bir tartışma konusu olduğunu yansıtmaktadır.

İnsanların salt özel gibi görünen ilişkileri ve ifadeleri bile aslında sosyal ya da politik bir boyut taşıyabildiğine göre politik olan ile politik olmayan tiyatroyu birbirinden, salt oyunlarda işlenen temalara göre, ayırmak ve sınıflandırmak yanlış olacaktır. Çünkü

*"Tüm vatandaşların davranış biçimleri, değer yargıları ve düşüncelerinin toplamı bir ülkenin 'siyasi kültürünü' oluşturmaktadır"*⁵⁹

⁵⁷ Wolfgang. S.4.

⁵⁸ Zehra İpşiroğlu, *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1996 s. 85-86.

⁵⁹ İpşiroğlu, s. 86-88.

Diğer yandan politik bir tematik dar ve özel bir bakış açısıyla da sunulabilir. Bu bağlamda sunuş biçimi önem kazanmakta ve yapıtı amacı doğrultusunda değerlendirme zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Öyleyse ancak gerçekliğin değişebilir, politik koşulların ya da ahlaksal politik bilincin değişebilirlik eğiliminden yola çıkan yapıtlarda politik tiyatrodan söz edilebilir.

3.2.2. Ahlaksal - Politik Bir Kurum Olarak Tiyatro

Tiyatroyu ahlaksal - politik bir kurum olarak değerlendiren kuram Lessing tarafından geliştirilmiştir. Lessing'e göre tiyatro, "*ahlaksal dünyanın okulu*" olmalıdır. Lessing, dramaturgısmi tiyatronun insanı ve toplumsal koşulları geliştirici ve iyileştirici etkisi üzerine kurmaktadır. Aristo'nun Katharsis kavramına dayanarak drama yoluyla seyircileri tutkulardan arındırma ya da ahlakı geliştirme çabası, Goethe ve başkaları tarafından, Almanya'da nitelikli oyunların yazılmasında bir engel olarak değerlendirilmiştir. Lessing ise tiyatronun seyirci üzerindeki iyileştirici amacını savunmaktaydı. Ona göre sanatçının yaratıcılığı salt yaratma eyleminde değil amaçlı yaratma becerisinde kendisini göstermekteydi. Tiyatro, Lessing için güncel toplumsal sorunların tartışıldığı, haksızlıkların yangılandığı ve Aydınlanma döneminde güç kazanan burjuva kesiminin ahlaksal ve politik görüşlerin sergilendiği bir forum niteliği kazanmıştır. Tiyatro, burjuva kesiminin aristokratlara karşı verdikleri sınıf mücadelesinde etkin bir savaşım aracı olarak görülmüştür. Lessing, tiyatronun öğretici işlevini şöyle açıklar:

*"Tragedya acıma duygumuzu geliştirmeli. Bize yalnızca ona ya da buna acımamız gerektiğini öğretmemeli, aynı zamanda her koşulda ve her yerde acınası durumlara karşı hassasiyetimizi ve ona karşılığımızı geliştirmelidir"*⁶⁰

Yanı yanılsama yoluyla acıma duygumuz harekete geçirilerek acı çeken insanlara karşı kayıtsız kalmamamız sağlanacak ve böylece Lessing'e göre sosyal sorumluluk taşıyan bir davranış olan sosyal erdem geliştirilecektir. Aydınlanma döneminde, acıma duygusu Hümanizmin teatral bir ifadesine dönüşmüştür. Schiller de

⁶⁰Hrsg. R.Petsch, *Lessing'ün Mendelssohn ve Nicolai ile Ağlatı Oyun Üzerine Mektuplaşması*, Leipzig, 1910, s 47.

tiyatroyu, istisnalarla birlikte, her zaman bir mahkeme, ahlaksal-politik bir kurum olarak değerlendirmiştir. Şair, tiyatronun seyirci üzerindeki arındırıcı etkisine güvenmiştir. "*Akıl devletinin*" oluşabilmesi Schiller'e göre, salt Anayasa'ya bağlı değil, her bir vatandaşın ahlaksal altyapısına bağlıydı. Onun, insanların sanat yardımıyla değiştirilmek, hatta "asilleştirilmek" zorunda olduklarına ilişkin inancını destekleyen en önemli tarihsel gelişme "barbarlıkla" sonuçlanan Fransız Devrimi olmuştur. Tiyatroyu ahlaksal-politik bir kurum olarak değerlendirme, yalnızca Aydınlanma dönemine özgü bir düşünce olarak kalmayıp, değişen toplumsal ve politik koşullar karşısında farklı ifade biçimleri bulabilen ve tiyatronun temel özelliklerinden biri haline gelen bir değerlendirme biçimidir.

Sözelimi, tiyatronun ahlaksal - politik etkisine yönelik büyük beklentilere sahip George Bernard Shaw, bu konudaki görüşünü şöyle ifade etmiştir:

"Tiyatro Ortaçağ'da kilisenin konumu kadar önemli ve şu anda Londra 'daki kiliseden çok daha önemlidir. Tiyatro bir düşünce fabrikası, bir vicdan suflörü, bir davranış açıklayıcısı, ümitsizliğe ve duygusuzluğa karşı bir güçlenme ortamı ve insanyükselişinin bir tapınağı olma özelliğini taşır..."⁶¹

Almanya'da, dünya görüşleri Shavv'dan özünde ayrılan dışavurumcular, doğalcılardan da farklı olarak insanları "*nedensellik ilkesinin*" esiri olarak görmemişlerdir. Dışavurumculara göre, insanların özerk varlıklar olarak kendilerini gerçekleştirmelerim ve toplumda kardeşçe bir arada yaşamalarını engelleyen çeşitli insanlık düşmanı güçler (bürokrasi, askeri rejim, kapitalizm gibi) bulunmaktadır. Buna göre dünyanın değişmesinde önkoşul, insanların ahlaksal bilinçlerinin yem bir anlayışla aşılması olarak görülmüştür. Ahlaksal bilincin değişmesinde ise politik tiyatro çeşitli olanaklara sahiptir. Önkoşul, insanın sorumluluk sahibi bir varlık olarak ciddiye alınmasıdır. Yani onu doğanın nedenselliği ya da sosyal çevresinin bir ürünü ya da tarihsel zorunluluğun bir aracı olarak değerlendirmeyip, bunun yerine insanı, kendisini çevreleyen kötülüklerin farkına vardırıp, iradesini kullanarak bunlara karşı savaşma isteğinin uyarılması gerektiğim öne sürmüşlerdir. Dışavurumcuların bu bakışı, yirminci

⁶¹ Ayşin Candan, "*Yirminci yüzyılda Öncü Tiyatro*", Yapı kredi Yayınları, İstanbul, 1994 s. 129.

yüzyılda politik tiyatro denildiğinde ilk akla gelen tiyatro yönetmem ve kuramcısı Brecht tarafından ideolojik, biçimsel ve biçimsel bir sisteme oturtulmuştur.

3.2.3. Devrimci Öğretici Tiyatro

1917'de Rusya'da gerçekleşen Ekim Devrimi, devrimci tiyatro için önemli bir itici güç oluşturmıştır. Devrim sırasında ve sonrasında tiyatrodaki tercih edilen ve uygulanan biçimlerden biri *"agitprop"* tiyatrosuydu. Bu tiyatro, seyirciyi harekete geçirmeyi, eyleme yönlendirmeyi amaçlıyordu ve zamanla sokak ya da kitle gösterilerine dönüştü. Sovyetler Birliğinde tiyatroyu etkileyen diğer bir anlayış Moskova Sanat Tiyatrosu'nun özellikle Stalin döneminde uygulanan *"toplumsal gerçekçilik"*da kuramcı Georg Lukacs'm sözcülüğünü yaptığı *"eleştirel gerçekçilik"*dır. Sözkonusu tiyatro anlayışı, özellikle 1930'lardan sonra sosyalist ülkelerin oyun dizilerinde ağırlık kazanmıştır ve Stanislavski'nın gerçekçisahneleme yöntemi, eleştirel gerçekçiliğin en kusursuz örneği olarak yüceltilmiştir.

Rusya'da devrim gerçekleşirken, Almanya da sosyal ve politik açıdan kökten değişimlere sahne oluyordu. Gecikmiş de olsa hızlı bir emperyalizm ve endüstrileşme sürecine giren Almanya, bu süreçte dünyadan pay kapma isteğiyle Birinci Dünya Savaşıma girdi. Ancak bu savaş Almanya için, ağır bir yenilgiyle sonuçlandı. Savaş sırasında İmparatorluk çöktü ve ülke yem bir kimlik arayışına girdi. İmparatorluğun yerini Weimar Cumhuriyeti aldı. İktidarı Sosyal Demokratlar ele geçirdi, ancak toplumun bir bölümü Almanya'daki düzen değişimini çok daha ileriye götürmek arzusundaydı. Toplumda dinamik bir güç haline gelen işçi kesiminin özgürleşmesi yolunda mücadele vermiş olan Kari Liebknecht ve Rosa Luxemburg 1918 yılında bir Marksist ayaklanma örgütlediler. Sosyal Demokrat iktidar "spartakist" adını taşıyan bu devrimci hareketi kanlı bir biçimde bastırdı. Nasyonal Sosyalistler 1933 yılında devlet yönetimini ele geçirene kadar halk kendini bu çalkantılı dönemde üçlü bir siyasal seçenek ortamında buldu.

"İktidardaki sosyal demokratlar, Alman Komünist Partisi ve Nasyonal Sosyalizm, işçi sınıfının oy potansiyeli üzerinde kıyasıya bir

savaşımyürüttüler. Bu çalkantılı dönemde tiyatro etkinliklerine çok özel bir pay düştü"⁶²

Birinci Dünya savaşının karanlık günlerinde çocukluğunu geçiren Bertolt Brecht, bundan sonraki ara bölümde ayrıntılı olarak üzerinde duracağım Piscator'un da etkisiyle, 20 Ti yılların sonlarına doğru tiyatro çalışmalarını marksist dünya görüşü doğrultusunda biçimlendirmeye başladı. Marksist-Lenmist ideolojiyi çalışmalarının temeli haline getiren Brecht, tiyatronun bir öğretim kurumu ve devrimci eylemi harekete geçiren bir araç olarak değerlendirilmesi gerektiğine inanmıştır. Zamanla oyunların öğreticiliği yanında eğlendirici yönünü vurgulasa da, Brecht her zaman bir eserin sanatsal değerini toplumsal değişim üzerindeki etkisiyle ölçmüştür. Brecht'in *"bilim çağındaki tiyatrosı"* amacı, toplumsal mekanizmaları ortaya çıkartmak ve seyircide Marksist-Leninist doğrultuda bir bilinç geliştirmektir. Brecht, ilk oyunlarında dışavurumun anlatım olanaklarından yararlanmakla birlikte, kısa sürede bu akımın yanılısamayı ve özdeşleşmeyi kıramayan yapısına karşı çıkarak, geleneksel tiyatro araçlarından tümüyle uzaklaşır. Ona göre Aristotelesci, yanılısamacı tiyatro seyirciyi kendinden geçirir ve eleştirel sorumluluk taşıyan düşüncenin önünü kapatır. Brecht'm seyircisi kahramanla özdeşleşerek gerçekdışı bir düş dünyasının etkisine kendisini kaptırmamalıydı. Bunun yerine seyirci içinde yaşadığı düzen karşısında şaşkınlıktaydı. Tiyatrosunda epik biçemi sağlayan yabancılaştırma etkisiyle Brecht, seyirciyi eleştirel düşünceye yöneltmek istiyordu ve toplumsal olaylarda bildik kabul edilen ve seyirciyi harekete geçmekten alıkoyan yönlerini ortaya çıkartarak,

topluma yabancılaşmışlık durumunun insanlar tarafından kaldırılabilceğini göstererek, seyircilerin bunlara karşı savaşmaları için istek uyandırmayı amaçlamıştır. Brecht'in oyunlarındaki epik etki, prolog ve epilog, anlatıcının araya girmesi, seyirciye dolaysız seslenilmesi, oyun kişilerinin tanıtılması ve şarkılar aracılığıyla yaratılmaktadır.

Brecht'in amacı tiyatroyu bilimsel düzeye taşımaktır. Ona göre tiyatronun görevi eğlendirerek bilimsel düşünmeyi yaymaktır. Marksist-Leninist diyalektiğin hizmetinde biçimlendirdiği oyunlarında, Brecht, özellikle sürgündeyken yazdıklarında, asla hazır kuramsal çözümler üretmeye kalkışmamıştır. Bunun yerine gösterilen toplumsal

⁶²Candan, s. 130.

olgulardan seyircinin kendisinin çözümler üretmesini beklemiştir. "Sezuan'ın İyi İnsanı" adlı oyununda Brecht seyirciye şöyle seslenir:

*"Sevgili seyirciler, haydi kendiniz bir son bulun: bu iyi bir son olmalı, olmalı, olmalıdır."*⁶³

Brecht'e göre yabancılaştırmayla eleştirel düşünme yetisi gelişmiş olan bir seyirci zaten onun düşündüğü sona ulaşacaktır. Ve böylece toplumsal çürümüşlüğün ve sınıfların ortadan kalkması için seyirci harekete geçecektir.

Brecht'in epik-politik tiyatro kuramı dışavurumun izlerini taşısa da, onun asıl politik tiyatro hocası Piscator'du.

3.2.4. Politik Tiyatronun Kurucusu: Piscator

Politik ve belgesel tiyatronun kumcusu olarak bilmen Piscator'un Birinci Dünya Savaşı'nın ön cephelerinde yer almış olmasının, onun daha sonra bir savaş karşıtı ve Marksist olmasında büyük payı vardır. Savaş sonrasında Berlin'e yerleşmiş olan Piscator, Brecht'm aksine Dışavurumculuk akımından pek etkilenmedi. Dışavurumcular tarafında ortaya atılan soyut kavramlarla, gerçeklik kavranamazdı Piscator'a göre. Ancak Piscator, savaştan dünyaya karşı duyulan inançsızlığı dile getiren, kapitalist toplumun kalıplaşmış değerlerine, boş yargılarına ve her türlü sanat anlayışına cesur bir tepki olarak 'Sanata Son'sloganıyla ortaya çıkan Berlin Dada grubuna katıldı. Dada'nın programsız ve dağınık yapısı, Piscator'un kısa sürede bu harekete sırt çevirmesine neden oldu. Komünist saflarda yer alan Piscator için, tiyatro herşeyden önce bir propaganda aracı olmalıydı ve işçi sınıfı devrimci yönde harekete geçirmeliydi. Bu amaçla ilk proleterya tiyatrosunu başlatan Piscator, kurduğu toplulukla Berlin'in işçi semtlerinde fabrika, birahane, toplantı salonu gibi yerlerde kısa eylemci oyunlar sahneliyordu. Proleterya tiyatrosunun amaçlarını Piscator şöyle dile getirir:

"Sanat sözcüğünü programımızdan kökünden kaldırdık, bizim "oyunlarımız" acil beklentilerimizi yansıtıyordu ve "politik bir etkinlik" biçimi olarak güncel olayları etkilemeyi amaçlıyordu. Proleterya Tiyatrosu 'nun yönetmenleri, anlatımda basitliği, yapıda sadeliği ve işçi

⁶³ Bertold Brecht, *Sezuanın iyi İnsanı*, Frankfurt 1967 s. 28.

sınıfından oluşan seyircilerin duyguları üzerinde net bir etki yaratmayı amaçlamalıdır. Temel ilke tüm sanatsal araçların devrimin hizmetine sunulması; sınıf savaşı düşüncesinin bilinçli vurgulanması ve geliştirilmesi olmalıdır"⁶⁴

Piscator, insanı toplumsal konumu içinde ve yaşadığı dünyanın güncel sorunları karşısındaki konumuyla değerlendiriyordu, yani onu politik bir varlık olarak kabul ediyordu. Tiyatro ile politik gerçeklik arasında bir bağ kurabilmek için, Piscator yem teatral biçimler arayışına girdi. Dışavurumcuların geliştirdikleri yem anlatım araçları, yani geleneksel İtalyan sahnesini kaldırma ve oyun kişileriyle psikolojik bir yakınlık kurmama ilkesini daha ileriye götürdü. Onu yem biçim arayışlarına yönlendiren bir başka etken ise kendisinin bir oyun yazarı olmaması ve politik gerçekliği kavrayacak boyutta eserlerin yazılmamasıydı. Bu nedenle olayların dışsal görüntülerinin ardındaki genel mekanizmaları ortaya çıkartacak yem yöntemler geliştirilmeliydi. Sahnemin giderek teknikleşmesi, film, projeksiyon, döner sahne gibi yemlikler, gündelik gibi görünen olayların arka planını sergileyebilmek için geliştirildi. Sanatsal yaratım artık esinle değil, çözümleme, düzenleme ve kavramayla beslenmeliydi.

Piscator, yerleşmiş dramatik aksiyon kalıplarından kurtulup, bunun yerme olayları epik biçimle ele alma ve belgelerle sanatın bir sentezini oluşturma yönünde ilk kararlı adımı "Bayraklar" adlı oyun ile attı. Yazarı Paquet tarafından dramatik roman olarak adlandırılan yapıt, 1886 yılının Chicago'sunda patronlara karşı verdikleri mücadeleyle bir süre kendilerinden çok söz ettiren bir işçi hareketini konu alır. Piscator, sahnelemede konunun sosyal ve politik yanma ağırlık verir ve yönetmen olarak oyunun yazarından çok daha radikal bir biçimde yamlsamacı tiyatronun son kalıntılarını da yok etmiştir. Sahnenin her iki yanma oyunun iletisini vurgulayan, yorumların, sahne başlıklarının ve istatistiklerin yansıtıldığı panolar yerleştirildi. Döner sahne, oyuna akıcılık kazandırma ve karşıtlıkları somutlaştırma amacını taşıyordu.

"Sahneleme doğrudan ve güçlü bir etki uyandırmış, insanlar olayın yirmi yıl önce geçtiğini unutup güncel olaylarla paralellik kurabilmişlerdi: Oyun bu "genel geçerliğe ", konuyu döneme özgü

⁶⁴ Erwin, Piscator, *Politik Tiyatro Mustafa Ünlü'nün Önsözü*, Metis Yayınları, İstanbul 1985, s. 15.

tarihsel bağlantılardan sıyrıp, olayların sosyo-ekonomik temellerini vurguladığı için ulaşmıştı⁶⁵"

Piscator'un "Bayraklarda elde ettiği başarı, onu, bir propaganda aracı olarak tiyatronun etkisine olan güvenim daha da arttırmıştır.

Komünist Partinin kurul toplantısının açılışı için, tarihsel revü olarak adlandırılan "Herşeye Rağmen" (Trotz Alledem) sahnelendi. Oyun 1914 yılından savaşın başlamasıyla 1919 yılında Kari Liebknecht ve Rosa Luxenburg'un öldürülüşüne değin gelişen işçi hareketlerinin bir tarihçesini sunar. Revü, "Kızıl Revü"de daha önce denediği bir biçimdi, ancak "Herşeye Rağmen"ın tamamı gerçek söylevlerin, makalelerin, gazete kupürlerinin, bildirilerin, fotoğrafların ve savaşın, devrimin tarihsel kişilerinin görüntü ve filmlerinin bir montajından oluşuyordu.

Bu denemeyle Piscator, **60**yılların Belgesel Tiyatrosunun biçimsel temelini atmış oldu. Daha sonra Peter Weiss'in çıkış noktasını oluşturacak olan ve onun belgesel tiyatro tanımıyla açıklanabilecek bir sahneleme örneğiydi, "Herşeye Rağmen". Piscator özgün malzemeyi biçimsel açıdan, konunun özü ortaya çıkacak şekilde işleyerek sahneye koydu. Piscator'un birçok oyununda olduğu gibi oyun bir dayanışma andı ile son buluyordu. Piscator için belgesel yaklaşım yukarıdaki işlevinin dışında seyirci üzerinde duygusal bir etki yaratmalıydı. Onun için, belgesel tiyatro ile politik ajitasyon arasında bir çelişki bulunmuyordu;

"ancak konuyla bilimsel bir hesaplaşmaya girilmiş ise, sahneleme bir ajitasyongücü kazanabilirdi."⁶⁶

Yanı Piscator'a göre her iddia ortaya atılabilir ama iddiaları yinelemek onları daha doğru ya da daha etkili kılmazdı. Sonuca giden kanıtlama yalnızca konunun bilimsel çözümlemesi üzerine oturtulabilirdi ve en güçlü politik propaganda etkisi en üst düzeyde sanatsal biçimle paralel yürüdüğü zaman ortaya çıkabilirdi. Bu nedenle her sahnelemede yem denemelere giren Piscator, "Rasputin" adlı oyunda hem sembolik hem pratik anlam taşıyan, yarım küresel bir sahne yarattı. Küresel sahne, eylemin yanında, filmlerin ve istatistiklerin yansıtılmasına, yorum ve projeksiyonların aynı anda yer almasına izm veriyordu. Bunun yanında küre Piscator'un dünya görüşünü

⁶⁵Piscator, s. 102.

⁶⁶ Barton Brian, *Belgesel Tiyatro*, Stuttgart 1987, s. 93.

yansıtıyordu. Sahne tasarımıyla Piscator, farklı öğelerin biraradahgını vurgulamaya ve oyunda yer alan tarihsel olayların evrenselliğini göstermeye çalışıyordu. Film, bu çalışmada da önemli bir yer almıştı.

"Film haricinde hiç bir malzeme yedidakikada sekiz yıllık bir tarihsel süreci sahnede gösteremezdi"⁶⁷."

Film kullanımıyla sahnelemede üç işlev yerine getiriliyordu: İlki, nesnel bilgiyi ileten bir "öğretici film", ikincisi konuyu açıklayan ve gelişmesini sağlayan bir "dramatik film" ve üçüncüsü seyirciyi eleştirel bakmaya yönlendiren ve ajitasyonamacım taşıyan bir "belgesel film" tiyatroyu devrimin hizmetinde geliştiren, Piscator, sahne ile seyirci arasındaki dördüncü duvarı kaldırmış, seyirciyi oyunun etkin bir parçası haline getirmek için çaba harcamıştır.

"Salonu dolduran insanların büyük bir çoğunluğu oyunun geçtiği dönemde etkin olarak olayların içinde yer almışlardı ve bizim onlara gösterdiklerimiz gerçek anlamda kendi kaderleri, gözlerinin önünde oynanan kendi trajedileriydi. Tiyatro gerçeklik olmuştu ve artık oyun seyirciyle yüzyüze gelen bir sahne olayı olmaktan çıkıp, büyük bir toplantıya, büyük bir savaş alanına, dev bir gösteriye dönüşmüştü. O akşam politik tiyatronun etkili bir ajitasyon olabileceğini işte bu birlik kanıtladı"⁶⁸

Piscator, seyirciyi Brecht gibi düşündürerek harekete geçirmeyi değil, yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi, "yanılsamanın" gücünü arttırarak harekete geçirmeyi amaçlamıştır. 1927 yılında Walter Gropius ile birlikte tasarladıkları, ancak yapımı gerçekleştirilemeyen "Total Tiyatro" binası, seyircinin oyuna daha yoğun katılımını sağlayacak bir tasarıydı.

"Total tiyatro oyun ile seyircinin organikbütünlüğünü sağlamak için, oyunun sosyo-ekonomik ve politik izdüşümünü bir siyasal dramaturjik öge olarak değerlendirip, seyirciyi bilmeye, eleştirmeye ve

⁶⁷Brian, s. 103.

⁶⁸Brian, s. 117.

yargılamaya götürecektir eğitsel ve öğretici bir sahneleme ve oyunculuk düzeni getiriyordu."⁶⁹

Politik tiyatronun kurucusu Piscator ve politik tiyatroyu yirminci yüzyılın en önemli kuramına dönüştüren Brecht, tiyatroyu sosyo-politik yaşama müdahale edebilecek ve insanı bilinçlendirerek değiştirebilecek bir kürsü olarak değerlendirdi. Brecht, tiyatroyu bir propaganda aracı olarak kullanma konusunda Piscator'dan temelde ayrılıyordu. Politik sorunun kendisinden yola çıkan Piscator, bu sorunu yalın ve öz bir içerikle bir bütün olarak tarihsel bir portre içinde sunmayı yeğlemiş, araç olarak kullandığı oyuncular için yeni bir oyunculuk kuramı geliştirmişken, sahnenin teknik anlatım olanaklarını sonuna kadar zorlamıştır. Brecht, özdeşleşmeyi ortadan kaldıramayan bu yaklaşıma şiddetle karşı çıkmış ve çok daha yalın sahne tasarımlarıyla epizodik bir sıralamayla ve örnek oluşturacak kısa öykülere başvurarak, özellikle deoyunculuk üzerine bir kuram geliştirerek tiyatronun öğretici değerini ön plana çıkartmaya çalışmıştır. Ona göre seyirciyi tiyatro içinde harekete geçirmek, enerjilerini orada tüketmek anlamına geliyordu, oysa düşünsel süreç tiyatronun dışında da sürmeliydi. Brecht'e göre, tiyatromun amacı duyguları harekete geçirmek değil, akli harekete geçirmek olmalıydı.

3.2.5. Türkiye'nin Politik Tiyatro Geleneği

1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile Osmanlı İmparatorluğunun giderek daha fazla Batı'ya yönelmesi ve Osmanlı aydınının Batıda eğitim almaya başlaması, Batılı anlamda tiyatronun da sanat yaşamında bir yer edinmesine olanak tanımıştır. Başta daha çok yabancı oyunların çevirileriyle Osmanlı toplumunun küçük bir kesiminin karşısına çıkan azınlık tiyatroları, giderek Osmanlı aydınınının ilgisini çekmiş ve tiyatro konusunda düşünceler ve yapıtlar üretmelerine yol açmıştır.

1859 yılında Şması, eskimiş töreleri eleştiren, yenilikçi düşünceler getiren bir komedi ve Batı örneğindeki ilk Türkçe oyun olan "Şair Evlenmesi"ni yazmıştır. Bu oyun, aydınlar ve oyun yazarlarının gazetelerde yayınladıkları makalelerinde, bir Türk tiyatrosunun, sahip olması gereken işleve yönelik tartışmalara bir yanıt niteliğindeydi, çünkü yabancı düden çevirilen **oyunlar**, kimilerine **göre** **Türktoplamunun** yaşam

⁶⁹ Brian, s. 120.

biçimine ters düşmekteydi. Örneğin Teodor Kasap yazılarında, tiyatro yapıtları yazıldıkları ülkenin ahlak değerlerini yansıttıkları için, bunlar çevriler aracılığıyla farklı toplumlara ulaştıklarında onların değer yargılarına uygun olamayacaklarını savunuyordu. Ona göre bir ülkenin tiyatrosu için iki önemli nokta bulunuyordu: *"tavır"* ve *"ahlak"*. Bu nedenle her toplum kendi tavır ve ahlak ölçütlerine uygun bir tiyatro yaratmalıydı. Namık Kemal, Teodor Kasap'ın bu istemine karşı çıkıyordu. Ona göre edebiyatın vatani yoktu ve bir dilde açıkça anlaşılan bir düşünce her dilde aynı etkiyi taşıyordu.

*"Fikrimce tiyatro esasen öyle marifet veya ahlak mektebi değil, adeta bir eğlencedir. Fakat fıkı-i beşerin icat ettiği eğlencelerin cümlesine mureccah ve cümlesinden faydalıdır. Ahlakça tiyatro hizmetini gazetelerden, kitaplardan ziyade sayarlar."*⁷⁰

Namık Kemal, tiyatroyu öncelikle evrensel dili olan bir eğlence aracı olarak değerlendirirse de, ona, eğlence türleri içinde toplum üzerindeki etkisi en güçlü olma özelliğini de eklemeyi gerekli görmüştür. Nitekim Namık Kemal, tiyatronun toplum üzerindeki etkisini somut bir biçimde gözler önüne sermiştir. Konusunu tarihsel bir olaya dayandıran ve vatanseverlik ülküsünü yücelten "Vatan yahut Silistre" adlı oyun, 1873 yılında Gedikpaşa Tiyatrosunda ilk kez sahnelendiğinde, seyirciler "yaşasın vatan" sloganıyla sokağa döküldüler. Bunun üzerine oyun hemen yasaklandı ve Namık Kemal Magosa Kalesine sürüldü. "Vatan Yahut Silistre"ye getirilen yasaklama ve Namık Kemal'in çarptırıldığı ceza, günümüzde hala aşılamamış bir geleneğin ilk örneği olma özelliğini de taşımaktadır. Batılı bir anlayışla yeni kök salmaya başlayan Türk tiyatrosu, II. Abdülhamit'in hükümdarlığında bir durgunluk dönemine girmiştir. Padişahın her türlü özgürlüğü kısıtlayan uygulamaları, sansürün baskısındaki tiyatroyu da etkilemiştir. Ancak 1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilanı ile özgürlük rüzgarlarının yeniden esmeye başlamasıyla, yazılı metne dayalı tiyatro da yeniden özgür bir ifade alanına kavuştu. Bu kez İstibdat dönemi boğulmuşluğu nedeniyle ve buna tepki olarak yüzlerce topluluk kuruldu, yetisi olan olmayan oyun yazma işine koyuldu. Tiyatro, öteki sanat dalları arasında ön sırayı aldı ve doğal olarak, ilk yazılan oyunlar İstibdat dönemini eleştiren ve yeren yapıtlar oldu. Meşrutiyet'in yarattığı özgürlük ortamı, yazarların toplum

⁷⁰ Memet Fuat *Tiyatro Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul 1984, s. 272.

sorunlarına daha cesurca eğilmelerine izin veriyordu. Aydınlar ve yazarlar, tiyatroyu, geçmişle hesaplaştıkları, dönemin sorunlarıyla yüzleştikleri ve Türkçülükten sosyalizme değin, çeşitli siyasi akımlarının sözcülüğünü yaptıkları bir kürsü olarak değerlendiriyorlardı. Çoğu melodramatik eğilimler taşıyan oyunlar, konularını tarihsel ya da güncel olaylardan alıyordu. Ancak belgelere dayanan ilk oyun da bu dönemde yazılmıştır. Ahmet Bahri'nin 1909 yılında yazdığı "Gasb ve Nedamet yme İhanet" adlı oyunu, sarayda çevrilen dolaplar ve yöneticilerin korkularını gerçekten yaşamış, tarihsel kişiler ve olaylar aracılığıyla dilegetiriyordu. Meşrutiyet döneminde tiyatro, diğer sanat dallarına göre toplumcu yanı en ağır basanı olarak değerlendirilmiştir. Ancak tiyatro, toplumu gerçekten yaygın bir biçimde etkileme olanağından yoksundu, çünkü tiyatro hala aydınlardan oluşan bir azınlığın ilgilendiği bir sanat dalıydı.

Cumhuriyet döneminde tiyatro, ciddi bir düşünce ortamı olarak ele alman, yeni bir düzen kurmak ve yerleştirmek amacıyla etkin bir nitelik kazanan ve giderek yaygınlaşan bir sanat dalı haline gelmiştir. Tiyatroda, Atatürk devrimlerinin, devletin temel ilkelerinin yansıtıldığı; hem halka yönelik, hem de halka yararlı olan, onun kültür düzeyini yükseltecek, bir bakıma güdümlü ve yararlı Halk Tiyatrosunun temelleri atılmıştır.⁴² Bu dönemde yazar, sanatçı ve çeşitli dallardaki teknik kadronun yetişmesi için okullar ve ödenekli tiyatrolar kuruldu, Batı ile olan ilişkiler geliştirildi. Halkevleri yoluyla yapılan eğitim ise tiyatronun etkisinin büyük şehirlerden küçük kentlere de yayılmasını sağlamıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazılmış oyunlar, öz ve biçim bakımından farklı özellikte olmalarına karşın, tümü devrimci görüşü paylaşıyordu. Seyirciye devrimleri benimsetmek, ona güven aşılama için yazılan iyimser ve ülkücü oyunların yanısıra, değer yargılarında meydana gelen değişimi hem bir ahlak ve töre sorunu olarak, hem de ekin sel ve ekonomik yaşantıya ilişkisi açısından ele alan oyunlar yazılıyordu. Kapitalizm ve kapitalizm ahlakının eleştirildiği ilk Türkçe yapıt, Nazım Hikmet'in 1932 yılında yazdığı "Kafatası" adlı oyundur. "Kafatası"nda Nazım Hikmet, Doktor Dalbanezo adlı oyun kişinin bireysel dramı aracılığıyla, sanatı, bilimi, medyayı, ahlakı, gündelik yaşamı, insan ilişkilerini metaya, satın alınabilir nesneye çeviren kapitalizmin insanın özünü nasıl boşaltıp yok ettiğini irdeler, eleştirir.

Cumhuriyet döneminin başında tiyatroya gösterilen ilgi ve politik boyutuna verilen önem, kırklı yıllarda zayıflamaya başlamıştır. 1940-1950 yılları arasında daha çok orta halli insanların sorunları gerçekçi biçimde, ancak bu kişilerin kısıtlı bakış

açısıyla sahneye getirilmiştir. Daha çok seyircinin sempatisini kazanmak üzerine kurulmuş bu tür oyunlardan yazarlar, 1950'den sonra vazgeçip, seyircinin eleştiri gücünü arttırmaya yönelik yapıtlar vermeye başlamışlardır. Bu yıllarda tiyatronun işlevine yönelik tartışmalarda, tiyatroya yeniden politik bir işlev yüklenmiştir. Tiyatronun toplumsal boyutunu ön planda tutanlar,

"tiyatronun mazlumların hakkını korumak, cemiyet kayıtlarını gözetmek ve bir fikir empoze etmeksizin toplum kesitlerinden gerçekçi örnekler vermek gibi görevleri olduğunu"

öne sürmüşlerdir.⁷¹ Ancak Sevda Şener'e göre bu dönemin yazarları, kendilerine yeni konular aramalarına ve toplumsal sorunlara eğilmelerine karşın, ifade yöntemleri üzerinde fazla durmamış, biçim endişesi gözetmemişlerdir.

Türkiye'deki tiyatro geleneği Almanya'dan farklı bir gelişim çizgisi gösterdiği için, Türk tiyatro hareketini yalnızca genel hatlarıyla özetledim. Bu özet 1950'li yıllardaki tiyatro uygulamaları ile son buluyor, çünkü ancak bundan sonraki gelişmeler, Türkiye'de belgesel oyunların yazılması ve sahnelenmesi için gerekli altyapıyı oluşturabilmişlerdir.

3.2.6. Almanya'da Politik Tiyatronun Yeniden Doğuşu

1930'lu yıllara gelindiğinde Almanya'da politik devrimci oyun yazarları toplumsal politik koşullara yenik düşmüştür. O dönemde dünyada patlak veren ekonomik krizden payını fazlasıyla alan Almanya'da işsizliğin hızla tırmanması ve tüm yükünün hala bir ışı olan çalışanların sırtına bindirilmesi, yirmili yıllardaki Sosyal Demokratlar, Komünistler ve Nasyonal Sosyalistler arasında geçen politik çekişmede, Sosyal Demokratların işbirlikçi tutumlarıyla Komünist grupların da dağıtılması, dengelerin Nasyonal Sosyalistlerin lehine dönmesine yardımcı olmuştur. 1933 yılında iktidarı ele geçiren NSDAP (Alman Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi) devrimci hareketin ve aynı içerikteki tiyatronun da diğer tüm muhalefet biçimleri gibi sonunu getirmiştir. Faşistler, İkinci Dünya Savaşı'nın bitimine kadar kendilerine karşı yöneltilen her tür eleştiriye katı yöntemlerle susturmuştur. Sanat dahil artık her şey faşizme hizmet

⁷¹ Günün, Dikmen, *"Türkiye'de Tiyatro Eleştirisi"*, (Yayınlanmış Doktora Tezi), A.Ü., DTCF Tiyatro Kürsüsü, Ankara 1978, s. 13.

etmeliydi. Sisteme uymayanlar ise ya toplama kamplarında öldürölmek ya da canını kurtarabilmek için sürgünde yaşamak arasında bir seçim yapmak zorunda bırakılmıştır. Piscator ve Brecht yaşamı seçmişlerdi ve sanatsal etkinliklerini sürgünde, Amerika'da sürdürdüler.

İkinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan Almanya'da, 1945 yılını sıfır noktası sayan toplumun, faşist yönetim süresince sansüre takılan sanatsal gelişmeleri tanıma gereksinimi, sanatsal alanda özgün bir arayışa girmesini engellemiştir. Yeni bir başlangıç yapılması gerektiğine inanan sanatçılar ise ancak yakın geçmişle öznel bir hesaplaşmaya giren ve "yıkıntı yazını" adı verilen bir tür geliştirdiler. Bu yazınsal türün en önemli temsilcileri sayılan Wolfgang Borchert ve Heinrich Boll, savaştan ve esaretten dönmüş bir kuşağın yaşadıklarını, yıkıntılar arasında yaşayan insanlarla özdeşleşerek dile getiriyorlardı. Geleceğe yönelik hiç bir umut taşımayan "yıkıntı yazını", gerçekleri, tüm çıplaklığıyla yansıtıyor ve insanlara yaşananların kolayca unutulmaması gerektiğini haykırıyordu. Borchert'm tek oyunu olan "Kapıların Dışında" hariç, bu kuşağın yazarları daha çok şiir ve özellikle "kısa öykü" türlerini tercih etmişlerdir.

Savaş sonrası Almanya'sında insanların yaşamış oldukları düş kırıklığı, her türlü ideolojiye karşı çıkan uyumsuz yapıtların büyük bir ilgiyle karşılanmasına neden olmuştur. 1950'li yılların Alman yazınında, İsviçreli yazarlar Max Frisch ve Friedrich Dürrenmatt'm yapıtları dışında bir tıkanıklık yaşandı ve Almanlar büyük çapta dışarıdan gelen yazınsal ve teatral yapıtların çevrileriyle yetindiler. Almanya bu yıllarda öz iradesini yitirmiş gibiydi. İşgal devletleri, sosyalist bir doğu bölgesi ve kapitalist bir batı bölgesi olmak üzere ülkeyi ikiye ayırmışlardı. Sürgünden dönen Brecht ve Piscator, sahip oldukları ortak dünya görüşüne karşın farklı bölgelerde kaldıkları yerden devam etmek istediler. Ancak Doğu Almanya'yı tercih eden Brecht orada Berliner Ensemble'yı kurarak hem kuramsal hem pratik alanda uygulama olanağı bulurken, Batı Almanya'yı tercih eden Piscator yemden oyun sahneleyebilmek için uygun koşulların oluşmasını beklemek zorunda kaldı.

Altmışlı yıllar Almanya'da köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Doğu ve Batı Almanya ayrımının kesinleşmesi ve ekonomik büyüme mucizesinin ile soğuk savaş simgesi olan Adenauer yönetiminin 1963 yılında sona ermesi, o güne değin Üçüncü

Reich dönemiyle hesaplaşmayarak, yakın geçmişi bastırmakta gösterilen çabanın da son bulmasına neden olmuştur. Savaşı yaşamamış genç bir kuşak, babalarının milyonlarca Yahudi'yi katleden bir rejimi ve dünyanın ıki blokta kutuplaşmasına yol açan bir savaşı destekleyip bundan hiç bir suçluluk duymamalarını kavramakta güçlük çekiyordu. 1961 yılında "Berlin Duvarının" yapılması, 1962 yılında "Spiegel skandalı"nın patlak vermesiyle basm özgürlüğü ve hukuk devletinın yara alması, bu genç kuşağın giderek politize olmasına neden oldu. Üniversitelerde reform talepleriyle ortaya çıkan gençler, Adenauer'in çekilmesi sonrasında kurulan Sosyaldemokrat hükümetin reformcu tutumunu yetersiz bularak, ciddi bir Parlamento dışı muhalefet gücü oluşturmaya başladılar. Bu yıllarda süren Auschwitz ve Eichmann davaları, etkisi Avrupa ülkelerinde de hissedilen Üçüncü Dünya Ülkelerindeki bağımsızlık savaşları, devrimci ayaklanmalar ve Amerika Birleşik Devletleri nin Vietnam'da sürdürdüğü savaş, özellikle genç aydınlar arasında bir başkaldırıya neden olmuştur. Gençler, faşizm ve savaş karşıtı, eşitlikçi bir dünya düzeni kurma düşüyle sokakları doldurdular. Kültürel alanda önemli sonuçlar doğuran bu gelişmeler, seslerini dünya çapında duyurmaya başlayan yem bir yazar kuşağının yetişmesine de olanak tanımıştır. Almanya ve dünyadaki sosyal ve toplumsal gelişmelerle, artık kurmaca yoluyla hesaplaşmak olanaksızdı, bu nedenle yem bir düzene duyulan gereksinime sanat da hizmet etmeliydi. Politik tiyatrunun yeniden doğuşu, Batı Berlin'e taşınmış olan ve 1962 yılında Yeni Volksbühne'nin sanat yönetmenliğine getirilmiş olan Piscator'a kendisinin yirmili yıllarda temelini attığı, ancak yem bir biçim kazanacak olan Belgesel Tiyatro ile gerçekleşecekti. "Belgesel tiyatro yazını ve Alman toplumu" adlı çalışmasında Günther Rühle, bir yazarın bunca zaman geçmişim bu denli başarıyla bastırabilmiş bir toplumun bu tutumunu kırabilmekiçin ne gibi kanıtlar ve belgelere başvurmak zorunda olduğunu düşünmek zorunda kalmasıyla belgesel tiyatrunun ortaya çıktığını savunur

Piscator'un Yem Volksbühne'de sahnelediği ilk oyun genç bir yazar olan Rolf Hochhuth'un "Der Stellvertreter" (Temsilci) adlı yapıtıdır. Bunu Hainar Kipphardt'm "Oppenheimer Davası" ile Peter Weiss'in "Soruşturma"sı izlemiştir. Bu oyunların Piscator u ne denli etkilediği günlüğüne yazdığı şu sözlerden anlaşılmaktadır:

"Her zaman düşlediğim kusursuz oyunların, ancak şimdilerde Hochhuth, Kipphardt ve Weiss tarafından yazılmakta olduğunu söylemekle sürekli yakındığım 1920'lerde birlikte çalıştığım yazarlara

haksızlık ettiğimi sanmıyorum, uluslararası geçerliliğe ulaşabilecek politik tiyatro olgusu ancak bu yazarlarla işbirliği sayesinde gerçekleşebilir”⁷²

Belgesel tiyatro, o dönemde sahneleri dolduran klasik ve uyumsuz oyunların öznelliğine karşı olarak gelişti. Kimi yazarlara göre belgesel tiyatro politik alandaki girift ilişkileri kavrayabilecek ve yansıtabilecek, tek tür olma özelliğini taşıyordu. Belgelerin kanıtlanabilirliğiyle seyirci geçmişiyse ve yaşadığı dönemin sorunlarıyla hesaplaşmak zorunda bırakılıyordu ve yazarlara göre sanat böylece toplumsal koşulların değişmesinde etkin bir araç olma niteliğine yeniden kavuşuyordu.

3.2.7. Türkiye'nin Belgesel Tiyatroyla Tanışması

Bu çalışmanın başında belgesel tiyatronun kaynağını, kurmacanın gerçekliği çeşitli boyutlarıyla kavrayamadığı düşüncesinin oluşturduğunu belirtmiştim. Başka deyişle, kurmacanın döneminin belirli sosyal ve politik sorunlarıyla hesaplaşamadığı, sorunların eziciliği ve karmaşıklığıyla ancak somut belgelerle desteklenmiş bir sanatsal gerçekliğin başedebileceğine ilişkin düşüncenin ağır bastığı durumlarda başvuru bir türdür belgesel tiyatro.

Altmışlı yılların Almanya'sında böylesi bir gerçeklik ve böylesi bir gereksinim yaşanıyordu. **Geçici** olacağı düşünülen ve Almanya'yı ikiye ayıran bloklaşma, "Berlin Duvarı'nın" yapımıyla kesinleşmişti. Nürnberg'de süren Auschwitz davalarında sanıkların başvurdukları savunma yöntemleri, Alman toplumunun çoğunluğunun, geçmişiyse yüzleşmeden ondan sıyrılmaya çalıştığını gözler önüne seriyordu. Batı Almanya'daki genç kuşak bu gelişmelerden kapitalist temeller üzerine kurulmuş burjuva düzeni ile bu düzenin en büyük destekleyicisi Amerikan güdümünü sorumlu tutuyordu. Yaşadığı dönemin sorunlarına gözlerim kapayamayan yazarlar, özellikle tiyatrodaki insanların körü körüne bağlandıkları küçük dünyalarından sıyrılıp, onları oraya sıkıştıran tüm güçlere karşı savaş açmaları çağrısında bulunuyorlardı. Bu bağlamda belgesel oyun yazarlarına göre, somut belgelerle kurgulanmış bir oyun seyircisine hiç bir kaçış olanağı tanımazdı.

⁷² Piscator Erwin, *Politik Tiyatro Mustafa Ünlü*, Metis Yayınları, İstanbul 1985 s. 15.

Ancak Almanya'da belgesel tiyatronun altmışlı yıllarda yeniden gündeme gelmesi ve o dönemin tiyatro ortamına damgasını vurması kuşkusuz bu oyunların ilk örneklerinin, belgesel tiyatronun kurucusu olan Piscator tarafından sahnelenmiş olmasından da kaynaklanmaktadır. Bu dönemde Almanya'da ve dünyada hem toplumu sarsıcı boyutta sorunlar yaşanıyordu, hem toplumu etkileyen bu sorunları kendisine konu edinecek bir yazar kuşağı yetişmişti, hem de bu konuda yazılmış oyunları büyük bir yetkinlikle sahneleyebilecek bir yönetmen bulunuyordu. Sanırım altmışlı yılların belgesel tiyatrosunu tüm dünyayı etkileyecek denli başarılı kılan, bu saydığım öğelerinin tümünün bir araya gelmiş olmasından kaynaklanıyordu.

Altmışlı yılların Türkiye'sinin bir Piscator'u yoktu, ancak belgesel tiyatro için uygun koşullar oluşmuştu. Türk toplumu, on yıl boyunca ekonomik alanda kayda değer bir gelişme kaydetmekle birlikte, anayasal hakların giderek kısıtlandığı ve diktaya doğru giden bir yönetim altında yaşadı. 27 Mayıs Askeri Müdahalesi, ülkeyi bir dikta rejiminden kurtarıp topluma anayasal hakları iade etmesine karşın, ülkenin Cumhuriyetin kurulmasıyla kazandığı, ancak DP döneminde yitirdiği ekonomik bağımsızlığı yeniden oluşturamadı. İktidarın sosyo-ekonomik temeli değişmeden kaldığı için, eski politik güçlerin yeniden ortaya çıkması kaçınılmazdı. Nitekim 1965 yılındaki seçimlerde DP'nin (Demokrat Parti) devamı sayılabilecek AP (Adalet Partisi) seçimleri büyük bir farkla kazandı ve ülkenin yeni kavuşmuş olduğu çoğulcu politik yapısı yemden baskı altına alınmaya başlandı. Amerikan yanlısı sağ yönetimler, altmışlarda örgütlenme olanağı bulan sol hareketi her şekilde baskı altına alarak yok etmeye çalışıyordu. Özellikle sokak hareketlerinde bu konuda harcanan yoğun çaba Türk toplumunu ikiye böldü. Bir yanda politize olmuş aydın, öğrenci ve işçi kesimini etkisi altına alan sol hareket, diğer yanda yönetici, işveren ve toprak ağalarını temsil eden, isterik bir biçimde sol harekete karşı çıkan ve onu ezmeye çalışan sağ hareket. Sosyo-politik alanda yaşanan bu hareketlilik doğal olarak sanat, özellikle de tiyatro yaşamına yansdı.

Ellili yıllarda tartışılmaya başlanan halk tiyatrosu eleştirel boyutunun dışında köklü değişimlere yönelik öneriler içermiyordu. Yeni sorunlara dönük olan bu oyunlar yeterince derinlikli olmamalarının yanı sıra, yeni biçimler de getirmemiştir. Türkiye'de bu dönemde biçimiyle ve içeriğiyle toplumsal sorunlara ekonomik-politik boyuttan yaklaşan ve toplumdaki tüm kitlelere yönelen bir tiyatroya gereksinim duyulmuştur.

Tiyatro artık yalnızca burjuva sınıfını eğlendiren bir sanat olmaktan çıkartılıp, toplumun geniş kesimlerine ulaşan, seyircisini aydınlatan, bilinçlendiren ve harekete geçiren bir yapıda olmalıydı. Altmış sonrasında her tür yayının Türkçe'ye çevrilip basılabilmesiyle, tiyatro, başvurabileceği yeni esm kaynaklarına kavuşmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Doğu Berlin'e yerleşmiş olan Brecht, orada kurduğu Berliner Ensemble ile Marksist diyalektikten kaynağını alan epik tiyatro kuramını tüm dünyaya tanıtmıştır. İşte Türkiye'de altmışlarda oluşan sol hareketle ortaya atılan yeni bir dünya ve yeni bir insan yaratma ülküsünün gereksindiği yeni biçim Brecht'm epik tiyatrosu ve geleneksel Türk tiyatrosunun açık, göstermecili anlatımıydı. Epik biçim ayrıca, tiyatroyu geniş halk kitlelerine yönelme ve etkin bir biçimde kullanma gereksinimini karşılayabilecek özelliklere sahip bir yapıdaydı. Altmışlarda, tiyatrolun politikayla buluşturulması son derece üretken bir yazarlık kuşağı ve devingen bir tiyatro ortamı meydana getirmiştir. Özdemir Nutku bu dönemin yazarlarının genel eğilimlerini üç ana yönelişte toplar:

- a) *toplum düzensizlikleri, dünya siyaseti ve nedenlerine genellemesine yöneliş,*
- b) *Efsane ya da tarihe dayanarak çağın eleştirisi,*
- c) *İnsanlık sorunları üzerine genellemesine yöneliş*⁷³

Sermet Çağan'ın, geleneksel Türk tiyatrosunun açık biçim özelliklerinden yararlanarak biçimlendirdiği ve toplumsal çarpık düzeni grotesk bir anlatımla eleştirdiği "Ayak-Bacak Fabrikası"ndan, Vasıf Öngören'm, Brecht'm yabancılaştırma tekniğinden yararlanarak toplumsal düzen ile ahlaklı insanca yaşam arasında uzlaşmaz çelişkinin nasıl yok edilebileceğini diyalektik bir yöntemle tartıştığı "Asiye Nasıl Kurtulur"a değm çeşitli biçimlerde yapıtlar bu yönelişleri sergilemektedir. Ancak son kertede politize olmuş altmışlı yılların tiyatrosu, Almanya'daki belgesel tiyatro uygulamalarından etkilenmemiştir. Heinar Kipphardt'm 1966 yılında sahnelen "Oppenheimer Olayı" adlı oyunu budönemde Türk sahnelerinde yer alan tek belgesel oyundur. Belgesel oyunların çevrilmesi ve daha sonra yerli belgesellerin yazılıp sahnelenmesi için, Türk toplumunun ve özellikle ilerici kesimin ağır bir travma geçirmesi gerekmiştir. 1971 Muhtırası sol harekete ağır bir darbe vurmakla birlikte, zaten kamplara bölünmüş olan Türk toplumunu daha da radikalleştirmiştir. Artık tiyatro, seyirciyi yalnızca düşündüren ve

⁷³Nutku Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s.312.

bilinçlendiren bir ortam değil, somut belgelerle sarsan ve ikna eden bir ortam oluşturmalıydı. Almanya'da yaşanan sarsıcı ve karmaşık olaylarla hesaplaşma gereksinimi altmışlı yıllarda, farklı, ancak aynı derecede sarsıcı ve karmaşık olaylarla hesaplaşma gereksinimi Türkiye'de yetmişli yıllarda ortaya çıkmıştır. Tiyatrolar, başta belgesel oyun çevirileri aracılığıyla baskıya karşı savaşıırken, kısa sürede kendi konularını yem biçimlerle bir araya getiren bir belgesel tiyatro geleneği oluşturmuşlardır.

Bu bölümde öncelikle Almanca'dan çevrilip Türkiye'de sahnelenmiş olan belgesel oyunlar, biçim-içerik açısından incelenerek, bu oyunların Türkiye'de ne şekilde anlamlandırıldığına ve tiyatro ortamını nasıl etkilediklerine değinilecektir.

3.3. MODEL OYUNLARIN İNCELENMESİ

3.3.1."Soruşturma" Adlı Oyunun İncelenmesi

1971-72 sezonunda Dostlar Tiyatrosu, "Soruşturma"yı sahneledi. "Oppenheimer Olayı" ya da "Havana Duruşması"yla karşılaştırıldığında, "Soruşturma"nın bir hayli gecikmiş olarak Türk sahnelerinde yer aldığı dikkat çekmektedir. Çünkü bu oyun ilk kez 1965 yılında, Piscator'un rejisiyle Berlin Özgür Halk Sahnesinde (Freie Volksbühne Berlin) sahnelenmiştir. Oyun, olumlu olumsuz yoğun tepkilere yol açmış ve kısa süre içinde hem Almanya'da hem Almanya dışında sayısız tiyatrodan seyirci önüne çıkmıştır.

"Soruşturma", "Oppenheimer Olayı" ve "Havana Duruşması" gibi, mahkeme tutanaklarından oluşan bir oyundur. 1963 ile 1965 yılları arasında Frankfurt'ta süren Auschwitz davalarında yazar tuttuğu stenografik notlar ve Bernd Naumann'ın Frankfurter Allgemeine Gazetesi'nde yayınlanan mahkeme haberleri, eserin belgesel altyapısını oluşturur. Mahkeme'de dinlenen yüzlerce tanığın sayısı, oyunda 9 kişiye düşmüştür. Tanıklar oyunda isimlidir, çünkü toplama kampında da isimlerim yitirmişler ve kollarına kazman birer numarayla kayıtlara geçmişlerdi. Yazar, tanıklara isim vermeyerek, aynı zamanda onlara, kaderlerini paylaştıkları binlerce kişinin sözcüsü olma görevini yüklemiştir. Auschwitz davasında kurbanların yanında bir de suçlananlar vardı. Kampın çeşitli kademelerinde görev yapmış olan bu kişilerin adlarını oyunda kullanmaktan sakınmaz, Peter Weiss, çünkü onlar ellerinden hiç bir zaman adları alınmamıştır. Ancak sanıklar da yazarın oyununda yalnızca birer simgedirler. Mahkeme

önüne çıkartılmayan yüzlerce suçlunun temsilcileridir, onlar. "Soruşturma", mahkeme tutanaklarında oluşan bir oyun olduğu halde, Peter Weiss, kesinlikle soruşturmanın yapıldığı duruşma salonunun sahnede aslına uygun bir biçimde canlandırılmaması gerektiğini vurgular. Çünkü bu, onagöre, kampı sahnede göstermek kadar olanaksızdır.

İlk bakışta anlaşılacağı gibi, "Oppenheimer Olayı", "Havana Duruşması" ve "Soruşturma", mahkeme ya da soruşturma tutanaklarından kurgulanmış oyunlar olmalarına karşın, yazarlar tutanakları tiyatro metnine dönüştürürken, farklı estetik kaygılar gözetmişlerdir. Bir mahkeme ortamının kendiliğinden getirdiği yabancılaştırıcı etkinin yanısıra, Kipphardt, oyununda bu etkiyi arttırmak için, oyun kişilerine bireysel yorumları içeren ve seyircilere yönelen monologlar eklemiştir. Kipphardt yazarlık özgürlüğüne dayanarak, oyun kişilerine, gerçekte belki hiçbir zaman söylemedikleri ya da düşünmedikleri, ancak kendi yorumuna uygun bölümler eklemiştir. Magnus Enzensberger, "Havana Duruşması'nda belgesel malzemesini kısaltmak ve amacı doğrultusunda sıralamak dışında, her hangi bir yabancılaştırıcı araca başvurmamıştır. Peter Weiss da, oyununda eklemelere gerek duymamıştır. Ancak yazar, son derece duygu yüklü ve dehşet verici sözleri soyutlamak için, eylemin önemim büyük ölçüde yitirdiği statik bir yapıya sahip Oratoryo türünü oyununa temel almıştır. Burada tanıklar ve sanıklar yargıç ve savcılarının yönetiminde ritmik bir dille konuşan, çok sesli iki koro olarak karşı karşıya gelmektedirler. Oyun kişilerinin sözleri tarihsel belgelerden birer alıntıdır, ancak cümle kuruluşları onlara şiirsellik kazandırmıştır. Dante nin "Divina Commedia"sı, "Soruşturmada Peter Weiss'in esin kaynağı olmuştur. Dante nin yapıtı her biri otuz üç kanto (yalnızca ilk bölüm otuz dört kantodan oluşmaktadır) içeren üç bölümden oluşur. "Soruşturma", Peter Weiss'in kendi Divina Commedia tasarısının ilk bölümünü oluşturur. Bu nedenle onun oyunu her bin üçer bölümden oluşan on bir kantodan oluşur. Kantoların sıralanışı ve taşıdıkları başlıklar onların birer özeti niteliğindedir. Kantolar bu sıranışlarıyla insanlıktan uzaklaşmadan, gaz odalarında ve fırınlardaki nihai yok oluşa değin kampta yaşanan süreci yansıtmaktadırlar. Dante'nin yapıtında toplumsal dizge ahlaksal kurallara dayanır. Bu dizgede iyiler ve kötüler, onlar için hazırlanmış olan Cennet ve Cehennem vardır. İyiler Cennet'te ödüllendirirler, kötüler de yaptıkları kötülüklerin cezasını Cehennem'de görürler. Peter Weiss, Dante'nin İlahi Komedyası'nın ancak biçimsel özelliklerinden yararlanmış, çünkü Weiss'm dünya görüşüne göre tüm kararlar ve bunun yaptırımları bu dünyada verilmeliydi ve

uygulanmalıydı. Aslında ceza kavramı da, izlediği duruşmanın boyutuyla, onu ilgilendirmiyordu. Weiss, daha mahkeme sonuçlanmadan, verilen cezaları dinlemeden oyununu tamamlamıştı.

On yıl boyunca, yakın geçmişi bastırmaya çalışıp onunla hesaplaşmaktan kaçınmış olan Alman halkı, bir kaç suçlu bulup, onları cezalandırarak bu geçmişten arındırılamazdı. Peter Weiss bu konuda ilgilendiren sorun, Auschwitz'lerin hangi koşullarda ortaya çıkabildiğini göstermektir. Onun amacı, geçmişi sergilerken güncel koşullarla hesaplaşmaktır ve bu bağlamda yazar, oyununda tek tek bireyleri değil bir sistemi sorgular. Bu sistem onun için öyle bir sistemdir ki, kimim kurban kimim katil seçmiştir. Duruşmaları izlerken, Peter Weiss'i en çok etkileyen unsurlardan biri, bireyin yok edilişi, katil ve kurban rollerinin değişebilirliği ve kötülüğün sıradanlaşmasıydı.

Ama kampta / tutuklu ya da gardiyan olarak bulunanlar / aynı insanlardı / Tutuklu rolü oynamak üzere / getirilenlerin çoğu / gardiyan rolü oynamak üzere / getirilenlerle / Aynı değer ölçüleri içinde yetişmişlerdi / Aynı ulus için çalışmışlardı / Tutuklu olmasalardı / kolayca gardiyan olabilirlerdi kampta / Kampları yaratan rejimin / nasıl bir toplumdan çıktığını biliyorduk / Kampindüzeni de / o toplum düzeninin bir parçasıydı /.....⁷⁴

Sanık 3 tarafından dile getirilen rollerin değişebilirlik durumu, kimi yönetmen tarafından sahnede de somutlaştırılmaya çalışılmış. 1965 yılında Stuttgart'ta Palitzsch'm yönettiği oyunda, aynı oyuncular hem tanık hem sanık rollerini üstlenmişlerdi. Metinde yalnızca bir tanık tarafından dile getirilen bir durumunoyunun bütününe yansıtılarak görselleştirilmesi, E. Wendt'e şu soruyu sordurtmuş:

"Herkesin herkesin yerine geçebileceği yerde kim suçludur? Herkesin suçlu olma potansiyeline sahip olduğu bir durumda, herkes aynı zamanda suçsuz olma potansiyeline de sahip değil midir?"⁷⁵

Frankfurt'taki duruşmada, yalnızca emirleri yerme getirmeye çalışanların arasında, kasten ve zevk için insanları öldürmeye çalışanlar bulunmaya çalışılmış ve bu kişiler ömür boyu hapisle cezalandırılmıştır. Sanıklar, bu nedenle savunmalarında

⁷⁴ Weiss, Peter, *Soruşturma Çevirmen Ülkü Tamer'in Önsözünden*, Yar Yayınları, İstanbul 1996. s. 110-115

⁷⁵Weiss, s. 115-116.

sürekli davranışlarını önemsizleştirme çabasıydılar. Sürekli "yalnızca" sözcüğünü kullanıyorlar, ve kendilerini "yalnızca" emirleri yerine getiren kişiler olarak göstermeye çalışıyorlardı. Yazar, altıncı kantoda yer alan Onbaşı Stark örneğinde bu sorunu diğer sanıklara oranla daha ayrıntılı işlemiştir. Auschwitz döneminde daha yirmili yaşlarında olan genç, kendisini şu şekilde savunur:

İlkokuldan beri / bize söylenen her üç cümleden biri / bütün bunlardan/sorumlu olanların / köklerinin kurutulmasına dairdi / Milletimizin çıkarları için / hepsinin öldürülmesi gerektiği /durmadan tekrarlanıyordu bize /Liderlik kursunda /susmayı öğrendik/soru sormadan /kabullenmeyi öğrendik/Sayın Yargıç / düşünmemize engel olunmuştu bir kere /Bizim yerimize / başkaları düşünüyordu.”⁷⁶

Yazar, sanıkların savunma yöntemlerini irdelemekle birlikte, yukarıda da ifade ettiğim gibi, onların çarptırıldıkları cezalar onu pek de ilgilendirmemiştir. Peter Weiss, Auschwitz’li Almanların kollektiv suçu olarak değerlendirmemiştir. Onu asıl ilgilendiren, savaşın ardından yirmi yıl geçtikten sonra, sanıkların toplumda büyük çapta sıradan vatandaşlar olarak yerlerini almış olmaları ve onların geçmişi değerlendirme biçimleriydi. Duruşmadaki savunma yöntemleri, kullandıkları dil ve yineledikleri basmakalıp sözler, sanıkların temelde geçen zaman içinde fazla değişmediklerini somut bir biçimde gözler önüne sermiştir.

"Sanık 2 (Boger): Bana verilen emirle / bu sorumluluğu yüklenmişim / öyle sanıyorum ki / Ayrıca / bugün bile / bazı gençlik meselelerinde / kırbaç cezasıuygulanabilir /Bu yolla / taşkınlıkları önlemek mümkündür" *"Sanık 7 (Kaduk): Her şey yolunda gidiyordu / Gelenler sıralanıp / yola düşüyorlardı /sessizce / arka arkaya /fırından çıkarılmış ekmekler gibi...”⁷⁷*

Sanıklarda hiç bir pişmanlık belirtisi bulunmuyordu. Aksine artık geçmişte kalanların unutulması gerektiğini, onların çoktan zaman aşımına uğraması gerektiğini savunabiliyordu sanıklar, çünkü Alman ulusu yıpratıcı bir savaştan sonra yeniden yükselip önemli bir duruma gelmişti ve başka şeylerle uğraşması gerekirdi. Weiss için

⁷⁶ Wendt,Erwin “Was Wird Hier Ermittelt”, *Theater Heute*,1965 Sayı:12, s.17.

⁷⁷ Peter, s.170-171.

yaşadığı döneminin çelişkisi, Sanık Mulka'nın oyunu noktalayan bu çağrısında gizliydi.

*Sanık 1 (Mulka):....Bugün / yıpratıcı bir savaştan sonra/ ulusumuz yine yükseldi / önemli bir duruma geldi yine /Bu suçlamaları bırakıp / başka şeylerle uğraşmalıyız / Bütün bunların /çoktan /zaman aşımına uğraması /gerekirdi."*⁷⁸

Peter Weiss "Soruşturma"da Frankurt duruşmalarının bir özetini sunmamaktadır. Ona göre Auschwitz gerçeğinin ardında yatan nedenler onca zaman geçtiği halde, aşılamamıştı, toplumda varlığını koruyorlardı ve bunun nedenleri ortaya çıkartılıp gözler önüne serilmeliydi. İnsanlar, bunların farkına varmadıkları sürece Auschwitzler tekrar yaşanabilirdi. Burada Weiss, geçmişle yaşadığı dönem arasında bir bağlantı daha kurmaktadır. Yazar, araştırmalarında İG-Boyalari, Krupp ve Siemens gibi Alman endüstrisinin devlerinin Auschwitz'ten ne şekilde yararlandıklarını ortaya çıkartmıştır. Tutukluların işgücünden yararlanan ya da onları yakmaya yarayan fırınları üreten kuruluşlar, savaş somasında hiç bir cezaya çarptırılmadan, tersine sistemin temel taşları olarak büyük bir güçle varlıklarını sürdürebiliyorlardı.

*"Savcı: Sayın Tanık / Siz / ve büyük şirketinizin / öteki yöneticileri / sayısız kurbanlar vererek/sonsuz karlar elde ettinizSavcı: Unutmayın / bu şirketlerin varisleri / büyük servetlere kondular / şimdi de /yayılma dönemi diye adlandırılan /yeni bir döneme /girmeye hazırlanıyorlar"*⁷⁹

Marksist ve tutucu eleştirmenlerin birleştikleri nokta, oyunun Auschwitz'i yaratan asıl neden olarak kapitalist sistemi görmesidir. Wolfgang Ismayr ise yapıtın genelinde bu görüşü dile getiren ifadelerin sınırlı olması nedeniyle, bu değerlendirmeleri abartılı bulur. Ona göre, Peter Weiss, endüstri ile Auschwitz arasındaki bağlantıları yapıtın merkezine yerleştirmek istemiş olsa da, elindeki belgeler bunun için yetersizdir. Soruşturma'ya Almanya'da sahnelendiği dönemde yöneltilen diğer bir eleştiri ise, Weiss'in Auschwitz'i, kendi yaşam kuralları ve kapalı bir sistem olan bir cehennem olarak yansıtmayı ve toplumsal bağlantıları ile ortaya çıkma nedenlerini büyük çapta karanlıkta bırakmış olmasıdır. Urs Jenny 1966 yılında, politik-

⁷⁸Weis, s. 172-174.

⁷⁹Weis, s. 174-176.

belgesel tiyatronun bir yanılısıma olduğunu savunur, çünkü ona göre "Soruşturma"ya yöneltilen ilgi, Frankfurt duruşmalarına yöneltilen ilginin yerime geçmekte, yapıtın estetik boyutuna yönelik tartışmalar, asıl sorunun yerine geçmekte, vicdan hesaplaşmaları zevk tartışmalarına dönüşmekte ve etik bir sorun estetik bir soruna dönüşmektedir. Oyun üzerine yapılan tartışmaların bir boyutunu kavramakla birlikte, Urs Jenny eleştirisinde o günün koşullarına sıkışıp kalmıştır. Zaman geçtikçe, Frankfurt duruşmasının ayrıntıları belleklerden silinmiştir, ancak "Soruşturma" tarihsel gerçeklik boyutuyla söz konusu davanın özünü sergileme potansiyeline hala sahiptir. Hılzmger'e göre, alıntılarının montajından oluşan oyun, ortadankaldırılmamış çelişkileri yansıtmakla birlikte, varlığını koruyan toplumsal yapı ve davranış biçimlerini somutlaştırmaktadır. Belgesel tiyatronun bilinçlendirme amacı böylece estetik biçimlendirilişinde ortaya çıkmaktadır: geçmişin olguları günümüze meydan okuma potansiyelini korumuştur.

"Soruşturma"nın Türkiye'deki alımlanışı, bundan önceki belgesel oyunlara göre farklılık göstermektedir. Yukarıda şimdiye değin üzerinde durduğumuz oyunlar, evrensel bir insanlık sorunu üzerinde durmakla birlikte, Amerika Birleşik Devletleri'nin dünyayı egemenliği altına alma çabasında hem kendi ülkesindeki hem dünyadaki uygulamalarını eleştirmektedir. Bu oyunlar Türkiye'deki ilerici kesimlerin de duygu ve düşüncelerine sözcülük ettiği için, bu kesimlere yakın gelmiştir. "Soruşturma", diğerlerine göre farklı bir sosyo politik ortamda, çok daha baskıcı bir dönemde seyircinin karşısına çıktı:

"Dostlar Tiyatrosunun daha önce oynadığı, Rosenberglar Ölmemeli ve Havana Duruşması belgesel olduğu kadar tiyatro açısından mesajı, olan güçlü yapıtlardır. Onlar ölçüsünde, geçerek daha büyük bir önem taşır Soruşturma. Çünkü faşist, saldırgan bir ülkenin hasta yöneticilerini sergilemesi bakımından değişik yöntemler getiriyor oyun

„ 80

"Soruşturma", Almanya'da insanların geçmişleriyle hesaplaşmalarını sağlamak ve Asdyazıcı, Hayati, "Sorusturma", Tiyatro 72, Sayı 3, Matt 1972, s.29 kişilerin değil, kapitalist sistemin Auschwitz Terden sorumlu olduğunu kanıtlamak için sahnelenmişti. Türkiye'de ise "Soruşturma", solcuların toplandığı, işkenceden geçirildiği, yargılandığı

⁸⁰ Hayati Asilyazıcı, "Soruşturma" Tiyatro Tiyatro Dergisi, Sayı:3, 1972, s.29.

ve ölüme mahkûm edildiği bir ortamda sahnelenmiştir. O dönemin Türk seyircisi için "Soruşturma" geçmişiyile değil, günüyle hesaplaşmasını sağlamaktaydı. Ancak yazarın kapitalist sisteme yönelttiği eleştiride, Alman ve Türk seyircisi buluşuyorlardı. Bu nedenle "Soruşturma", tarihsel bir kesitin, yani Auschwitz davalarının kalıcı bir özeti olma niteliği dışında, faşist öğeler taşıyan ve terör estiren baskıcı bir yönetimin bulunduğu her yerde güncelliğini koruyan bir oyundur.

SONUÇ

Bu çalışmada, Türkiye’de yetmişli yılların tiyatro yaşamasında önemli bir yer tutan ancak günümüzde ne olduğu bile pek bilinmeyen Politik Tiyatro ve Ortaoyununun ömrünü tamamlamış bir türlü olmadığını, tersine, özellikle Türkiye’nin bugün içinde bulunduğu sosyo-politik çıkmazda, çevresinde olup bitenlere kayıtsız kalmayan, onları eleştirel bir bakışla sorgulayan bir tiyatronun başvurabileceği türler olma özelliğini koruduğunu ortaya koymaya çalıştım.

Politik Tiyatro yazarı daha konunun ve malzemenin seçimi aşamasında taraflıdır yani politik tarafını koyar sahneye. Yazarın amacı toplumsal yapıların değişmesi gerekenleri ortaya çıkarmak ve seyirciyi bu doğrultuda etkilemektir. Politik Tiyatro gerçekliğin politik yada toplumsal koşulların değişe bilirlilik ilkesinden yola çıktığı için politik tiyatronun bir alt türü olarak değerlendirilmedir. Politik Tiyatronun tarihsel gelişimine baktığımızda, politik tiyatronun tarihsel dönemler boyunca tartışılan bir konu olduğunu görürüz.

Altmışlı yılların Almanya’sında sosyo-politik koşullar, belgesel tiyatronun yeniden gündeme gelmesini sağlamıştır. Politize olmuş bir toplumda tiyatronun politik bir kürsüye dönüşmesi kaçınılmazdı. İkinci dünya Savaşı sonrasında, tiyatro sahnelerini dolduran oyunların simgesel ve spyut anlatımı, alımlayıcısına sonsuz bir yorumlama olanağı tanıyordu. Ve oyunun amacı gerçeklikten bir kaçış olmasa da okuyucusuna böyle bir kaçış yolunu tutuyordu. Altmışlı yılların politize olmuş oyun yazarları seyirciye gerçekle yüzleşecek ve hesaplaşacak tiyatroyu buldu, politik tiyatroyu. Bu dönemin Politik tiyatrosu büyük ölçüde propagandayı değil sorgulamayı ve bilinçlendirmeyi hedefliyordu.

Türkiye’deki politik oyunlar tek tek incelendiğinde, bu oyunları sahnelemedeki amacın, moda olan bir türü Türk izleyicisine tanıtmaktan öte bir anlam taşıdığı açıkça ortadadır.

Uzunca bir politik tiyatro geleneğine sahip olan Türkiye’de altmışlı yıllarda toplumun her alanı politize olmuştu. Başta Brecht’in oyunları ve anahatlarıyla toplumcu tiyatronun altyapısını oluşturduktan sonra, 12 Mart sonrası radikalleşen toplumla koşut,

daha radikal bir politik tiyatroya olan gereksinim artmıştır. Bu bağlamda, Türkiye’deAlmancadan çevrilip sahnelenen belgesel oyunlar, Almanya’dan farklı bir biçimde alımlanmıştır. Örneğin “Soruşturma”, Almanya’da karanlık bir geçmişle hesaplaşmak ve bu geçmişin toplumda varlığını koruyan izlerini sürmek amacını taşıırken yer alan sanıklar ve tanıklar Türkiye’de 12 mart darbecileri ve avlanan solcularla yer değişmiştir.

Günümüzde belgesel tiyatronun sahip olabileceği özellikleri, yirmili ve altmışlı yılların belgesel oyunlarının gelişimini anımsadığında kendiliğinden ortaya çıkar.Piscator, yirmili yıllarda karşı çıktığı çeşitli akımlarca geliştirilmiş olan tüm teknik araçlarından ve anlatım olanaklarından sonuna kadar yararlanarak, belgesel oyunları sahnede biçimlendirmişti. Altmışlı yılların Alman belgesel oyunlarda uyumsuz tiyatronun öznel ve içe dönük yapısına karşın, ancak sahnede aktarılan sadeliğe beğeni yaparak biçimlendirilmiştir. Fakat tüm sahne amaçları bir şeye hizmet etmelidir,herşey sahnede tartışılmaz kanıtlarla yaratılan gerçekliğin öğelerinden kurgulanmış olan modele hizmet ederse, belgesel tiyatronun özü korumuş olur. Ve bu oyunlar seyirciye herhangi bir kaçış olanağı tanımadan, sahnede yer alan gerçeklikle yüzleştirdikleri oranda belgeseldirler.

Ama belgesel oyunun bugün nasıl olabileceğini ve bunun için yeterince malzemenin bulunduğunu bilmek, belgesel tiyatronun yeniden gündeme gelmesi için yeterli altyapı sağlamaz. Bunun için toplumun sosyo-politik yaşamına müdahalede bulunmaya hazır olan oyun yazarlarına ve tiyatrolara gereksinim vardır. Bunlar , toplumsal kriz sonucunda postmodern sanatın gireceği krize bir tepki doğmadan önce ihtiyacımız olan hamlelerdir.

Ortaoyunu’nun en büyük zenginliği, içinde barındırdığı kültürel çeşitliliktir. Osmanlı uyruğunda yaşayan birçok azınlık Yahudi,Arap, Laz, Kürt, Acem, Rum vb. Kültürel özellikleriyle (dil,tavır,kostüm vb) meydana taşınırlar. Karşılarında ise imparatorluğun merkezi olan İstanbul’da yaşayan halk adamı kavuklu ile işini bilen, tam bir tüccar olan pişekar vardır. Ortaoyununda mizah bu zenginlikten üretilir. Bu mizah anlayışı insanın kişisel özellikleriyle alay etmeye kadar gider. Ne varki bu kadar çeşitli ulusun bir arada yaşadığı Osmanlı İmparatorluğunda mizah anlayışı bir gerginlik nedeni değil, tam aksine bir sağıtım aracıdır. Bu günden bakıldığında hala Türkiye’nin

üzerinde yaşayan birçok farklı ulus ve azınlık görmekteyiz. Laz ,kürt, yahudi, çerkez, zaza vb. Ancak bugün bu azınlıkların hem Türklerle hemde kendi aralarında yaşadıkları gerginlikler, çatışmalar tarihimizde pekçok kanlı sayfa açmıştır. Ortaoyunu tam bu noktada öne çıkar, çünkü birlikte yaşanabileceğinin ve bu birlikteliğin doğurduğu gerginliklerin ancak mizah yoluyla sağıtılabileceğinin en önemli kanıtıdır.

Bugün modern tiyatronun kullandığı açık biçim oyun yapısı, grotesk,fars, yabancılaştırma ile mizah yaratılması iletişimsizliği vurgulayan dil kullanımı gibi birçok özelliğin , ortaoyununda var olması, bu oyun biçiminin yeniden ele alınması ve çağdaştırılması gerektiğinin en önemli kanıtıdır. Batı tiyatrosunun kuramcılarının ve uygulayıcılarının yeni dünyanın insanını anlatmak için yüzlerini doğu toplumlarına yada mitolojilere döndükleri noktada bizim geleneksel mirasımızı kullanmamamız son derece vahim bir tablodur. Çünkü insanımız son yetmiş seksen yılda yaşamsal büyük değişimler geçirsede hayata ve ölüme bakışıyla, trajik olanı komik tarafından ele alışıyla, duygularını dans ve şarkı ile ifade edişiyile pek çok açıdan değişmeden kalmıştır. İnsanımız ve tiyatromuz açısından bu değişmezleri bulup oradan yeni bir dil yaratmak mümkün olacaktır.

Kültürümüze yakın, bizden tiplerle ortaya konulan sanat eserlerinin seyircinin alımlaması açısından daha doğru ve daha sıcak yaratımlar olacağına ulusal tiyatromuzun ancak nu yaklaşımlarla gelişeceğine olan inancımı, böylesi bir tez çalışmasıyla ortaya koymaya çalıştım.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- And, Metin, “Orta Oyununu Estetiği Üzerine”, *Devlet Tiyatroları Dergisi*, Ankara 1962, 30-32.
- _____, *Kavuklu Hamdiden Üç Orta Oyunu*, Forum Yayınları, Ankara 1974.
- _____, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkilap Kitapevi, İstanbul 1984.
- _____, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Turhan Kitapevi, Ankara 1983.
- Ataman, Y., *Sadi Dümbüllü İsmail Efendi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1974.
- Aydın, B. “Dümbüllü İsmail Efendi” *Hürriyet Pazar Eki*, İstanbul 1986, 11-15.
- Candan, A., *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.
- Carl, R.P., *Die deutsche Literatur der Gegenwart, Aspekte und Tendenzen*, Stuttgart 1977.
- Fuat, M., *Tiyatro Tarih*, Varlık Yayınları, İstanbul 1984.
- Günün, D., *Türkiye’de Tiyatro Eleştirisi*. (Yayınlanmış Doktora Tezi), A.Ü., DTCF Tiyatro Kürsüsü, Ankara 1978.
- Ismayr, Wolfgang, *“Daspolitische Theater in Westdeutschland”*, Verlag Anton Hain.
- İpşiroğlu, Z., *Uyumsuz Tiyatroda Gerçeklik*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1996.
- Kudret, C., *Ortaoyunu*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1974.
- _____, *Orta Oyunu*, Cilt:1, İnkilap Kitap Evi, İstanbul 1994.
- Kunoş, I., *Ortaoyunu Derlemeleri*, Tercuman Yayınları, İstanbul 1968.
- _____, *Darulbedayının Elli Yılı*, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1969.
- Nutku, Ö., *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985.
- _____, *Tarihimizden Kültür Manzaraları*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1995.
- Piscator, E., *Politik Tiyatro* Mustafa Ünlü Metis Yayınları, İstanbul 1985.
- _____, *Politik Tiyatro Mustafa Ünlü’nün Önsözü*, Metis Yayınları, İstanbul 1997.
- Sokullu, S., *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1997.
- Tekerek, N., *Ortaoyunu Üzerine*, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1975.
- Türkmen, N., *Ortaoyunu*, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, Ankara 1983.

Weiss, P., *Soruşturma Çevirmen Ülkü Tamer'in Önsözünden*, Yar Yayınları, İstanbul 1996.

Wendt,E., “Was Wird Hier Ermittelt”, Theater Heute, Sayı:12, 1965, 43-53.

MAKALELER

Anday, M.C., “Kapanan Tuluat Perdemiz Ortaoyunu Halk Tiyatrosu” *Türk Tiyatro Dergisi* Sayı:119, 1952, 261-270.

Asilyazıcı, H., “Soruşturma”, *Tiyatro Tiyatro Dergisi*, Sayı:72, 1972, 35-41.

Deli Gönül Ethem, “1906 sonrası Tuluat Kumpanyaları” *Milli Kültür Dergisi*, Sayı:34, 1982, 76-85.

Konur, T., “Türk Tiyatro Seminerleri”, *Ortaoyunu Tiyatro Araştırmalar Dergisi*, Sayı:12, 1995, ss. 113-154.

Nutku, Ö., “Tuluat Halk Tiyatrosu Üzerine”, *Çagdaş Eleştiri Dergisi*, Sayı:12, 1983, 40-47.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Emre AKSAKALLI
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum,01/01/1984
Eğitim Durumu	Lisans
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Anabilimdalı Dramatik Yazarlık Sanat Dalı
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilimdalında Sürdürmekte
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	Bilkent Üniversitesi/ 2009-
Stajlar	Erzurum Devlet Tiyatrosu- İki Efendinin Uşağı/ Reji Asistanı
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Bilkent Üniversitesi /Ankara Özel Bilkent Erzurum Laboratuvar Lisesi/ Erzurum
Web Sayfası	www.emreaksakalli.com
İletişim	05322669336
E-Posta Adresi	aksakalli@bilkent.edu.tr emreaksakalli@gmail.com
Tarih	