

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANABİLİM DALI
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ ve DRAMATURGİ
BİLİM DALI

HALK TİYATROSU GELENEĞİNDE GÖSTERGELERİN İŞLEVİ:

MEDDAH, KARAGÖZ, ORTAOYUNU

Yüksek Lisans Tezi

Hasan Anıl SEPETCİ

Ankara-2020

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANABİLİM DALI
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ ve DRAMATURGİ
BİLİM DALI

HALK TİYATROSU GELENEĞİNDE GÖSTERGELERİN İŞLEVİ:

MEDDAH, KARAGÖZ, ORTAOYUNU

Yüksek Lisans Tezi

Hasan Anıl SEPETCİ

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Abdülkadir ÇEVİK

Ankara-2020

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANABİLİM DALI
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ ve DRAMATURGİ
BİLİM DALI

Hasan Anıl SEPETCİ

HALK TİYATROSU GELENEĞİNDE GÖSTERGELERİN İŞLEVİ:

MEDDAH, KARAGÖZ, ORTAOYUNU

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Abdülkadir ÇEVİK

Tez Jürisi Üyeleri

<u>Adı ve Soyadı</u>	<u>İmzası</u>
Prof. Dr. Türel EZİCİ
Doç. Dr. Abdülkadir ÇEVİK
Dr. Öğretim Üyesi Duygu Toksoy ÇEBER
.....

Tez Sınav Tarihi 13.07.2020

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (27/07/2020)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin Adı ve Soyadı

Hasan Anıl SEPETCİ

İmzası

.....

ÖNSÖZ

Güney Afrikalı sanatçı Brett Bailey, 27 Mart 2014 Dünya Tiyatro Günü mesajında “Bastırılması olanaksız Gösteri Ruhu insanların toplandığı her yerde açığa çıkar”¹ diye yazmıştı. Ufacık köylerden, büyük şehirlere insanların bir araya geldiği her yerde teatral edimin kendisine bir yol bulacağından bahsediyordu Bailey. Okuduğum bu cümle, çalışmamın ilerleyişinde bana yol gösterdiği gibi, içinden çıkamadığım ya da kafamın karıştığı noktalarda da arzumu körükleyen bir güç oldu. Öyle ki, halk tiyatrosu üzerine çalışacaktım; ama ne halkbilim eğitimi almıştım, ne de özel bir eğilimim vardı. Halk tiyatrosu derken, halkın karşılığının tam olarak nasıl alınacağı ve hangi halk(lar)ın tiyatrosunun çalışmaya dahil edileceği zihnimi uzun süre meşgul eden sorular oldu.

Geleneksel tiyatromuz üzerine çalışmak ise, bu ülkede okuyup tiyatro yapan birisi olarak, zaman içerisinde, kendimce bir sorumluluğa dönüştü. Bu sorumluluk, çalışmaya başladıkça yerini büyük bir keyfe ve hayranlığa bıraktı. Geleneksel tiyatromuzun zenginliklerini görmek keyfimi ve halk tiyatromuza olan hayranlığımı arttırdı. Benim için, aldığım Türk tiyatrosu derslerinden öteye geç(e)memiş olan biçemlerin yeniden keşfi, geleneksel tiyatromuz konusunda daha önce hem ne kadar yetersiz, hem de ne kadar vurdumduymaz olduğumu gösterdi.

Bu noktada hem eksiklerimi gidermekte hem de bu tezi yazabilmemde emeği geçenlere teşekkür etmek istiyorum. Tez önsözlerinde lisans eğitimine değinmek pek adetten değildir; ama geçirdiğim dört yıl benim için çok kıymetli. Eğer oyunculuk diplomamı Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nden almasaydım, bugün bu tez de olmayacaktı. Bu nedenle, lisans eğitimimde emeği olan istisnasız tüm hocalarıma

¹ https://www.world-theatre-day.org/pdfs/WTD_Bailey_2014_turkey.pdf

teşekkürü bir borç biliyorum. Bugün, eğer ki mesleki anlamda bir şeyler yapabiliyorsam, bu onların sayesinde.

Yüksek lisans süresinde birlikte ders aldığım sevgili arkadaşlarım ve her daim bana yol gösteren değerli hocalarıma da teşekkür etmek istiyorum. Yüksek eğitimin bu aşamasında bana kattıklarıyla, tiyatroya, sahneye ve hatta hayata dair bakış açımı geliştirdiler.

Bu süreçte iki hocam var ki onlara ayrı ve özel bir teşekkür etmezsem yaşamım boyunca vicdan azabından kurtulamam! Lisans eğitiminden bu yana, bana ders hocalığının ötesinde mentorluk yapan, bu programa kayıt yapmamın benim için daha iyisi olacağını söyleyerek beni olabilecek en iyi yola sokan ve mesleki anlamda bana yaptığı iyilikleri ömrüm boyu unutamayacağım Prof. Dr. Tülin Sağlam'a canı gönülden teşekkür ederim. *'Halk Tiyatrosunda Göstergelerin Dönüşümü'* başlıklı makalesi, bu çalışmaya başladığımda uzun süre başucumda kalmıştır. Bu tezi kendisiyle hazırlamaya başladım, bu süreçte bana kattıklarıyla çalışmamın derinleşmesinde önemli bir yer tutmaktadır Tülin Hoca'm.

Tezin son düzlüğünde, başında bir sürü işi olmasına rağmen, danışmanlığı üstlenip beni ortada bırakmayan ve süreçte elinden gelen hiçbir yardımı esirgemeyerek benim için bir hocadan fazlası olan Doç. Dr. Abdulkadir Çevik'e binlerce teşekkürler.

Tez jürimde yer almayı kabul ederek değerli zamanlarını ayıran sayın Prof. Dr. Türel Ezici ve Dr. Öğretim Üyesi Duygu Toksoy Çeber'e çok teşekkür ederim. Son aşamadaki katkıları, sadece bilgilendirici değil, aynı zamanda ilham vericiydi de.

Tezin her aşamasında ihtiyacım olan her konuda yardımına koşan, her zaman orada olduğunu göstererek kendimi güvende hissetmemi sağlayan sevgili okul ve mesai arkadaşım Ekil Kaya'ya candan teşekkürler.

Bu süreçte her zaman yanımda olan, başta annem olmak üzere, babam ve kardeşime de teşekkürü bir borç bilirim. Ne zaman başım sıkışsa mutlaka yardımına koştular, sağ olsunlar, var olsunlar.

Tezin yazılma aşamasında dünyaya gelerek hayatımın bir anda daha da güzelleşmesini sağlayan ve zamanın ne kadar değerli olduğunu bana bir kez daha öğreten sevgili oğlum Barış Sepetci'ye kucaklar dolusu öpücükler ve teşekkürler... Ve hem bu süreçte hem de hayatın her alanında benden sevgisini ve anlayışını esirgemeyen sevgilim, eşim Elif Aktaş Sepetci'ye sonsuz teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	ix
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM: DRAMATİK OLANIN HALKBİLİM EKSENİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	4
I.1. HALK TİYATROSU	6
I.2. HALK TİYATROSUNUN ÖZELLİKLERİ	10
I.2.1. Biçim Özellikleri.....	10
I.2.2. İçerik Özellikleri	12
I.3. ANLATI GELENEĞİMİZ OLARAK MEDDAH	16
I.4. GÖLGE OYUNU SANATIMIZ OLARAK KARAGÖZ	25
I.4.1. Mukaddime	30
I.4.2. Muhavere	30
I.4.3. Fasil	31
I.4.4.Bitiş	32
I.5. GELENEKSEL TİYATROMUZUN KENTLİ AYAĞI OLARAK ORTAOYUNU	33
I.5.1. Öndeyiş	38

I.5.2. Söyleşme / Muhavere	38
I.5.3. Fasil	39
I.5.4. Bitiş	40
II. BÖLÜM: DRAMATİK OLANIN GÖSTERGEBİLİM EKSENİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ	42
II.1. TİYATRODA GÖSTERGEBİLİM	46
II.2. MARTIN ESSLIN	48
II.2.1. İkona, İndeks, Simge Ve İstem Dışı Göstergeler	48
II.2.2. Çerçeve	51
II.2.3. Oyuncu	52
II.2.4. Görsellik Ve Tasarım	55
II.2.5. Sözcükler	57
II.2.6. Müzik Ve Ses	60
II.3. ERIKA FISCHER-LICHTE VE KÜLTÜREL BİR SİSTEM OLARAK TİYATRO	62
II.3.1. Tiyatral Kod ve Bir Sistem Olarak Algılanışı.....	63
II.3.2. Oyuncu ve Gösterge Olarak Eylemleri	67
II.3.3. Oyuncu ve Gösterge Olarak Görünümü	74
II.3.4. Uzam ve Göstergeleri	77

II.3.5. Tiyatroda Uzamsal Konsept	78
II.3.6. Söz İçermeyen Akustik Göstergeler	81
III.BÖLÜM: HALK TİYATROMUZDA GÖSTERGELERİN	
DEĞERLENDİRİLMESİ	85
III.1. MEDDAH	85
III.1.1. Uzama ve Mekana Dair Göstergeler	85
III.1.2. Tasarıma Dair Göstergeler	87
III.1.3. Oyuncuya Dair Göstergeler.....	90
III.1.4. İşitsel Göstergeler	93
III.2. KARAGÖZ VE ORTAOYUNU.....	96
III.2.1. Uzama ve Mekana Dair Göstergeler	96
III.2.2. Tasarıma Dair Göstergeler	99
III.2.3. Oyuncuya Dair Göstergeler	105
III.2.4. İşitsel Göstergeler	108
SONUÇ	115
ÖZET	119
ABSTRACT	120
KAYNAKÇA	121

GİRİŞ

Halk tiyatrosu geleneğimiz her geçen gün hakimiyet alanını yitirmekte ve alana dair özel ilgisi olan tiyatrocular haricinde üzerine konuşan ya da üretene bulunmamaktadır. Bunda temel etken, hem benzetmeci anlayışın tiyatromuzdaki geniş hakimiyetinden, hem de temel tiyatro eğitimimizin halk tiyatrosu geleneğimizi ya da genel anlamıyla halk tiyatrosu geleneklerini fazla kapsamamasından kaynaklanmaktadır. Çalışmamızda incelediğimiz formlara bakıldığında, nevi şahsına münhasır özellikleri itibariyle halk tiyatromuzun kendine ait bir öğretim programına sahip olması gerektiği aşıkardır. Bu olmadığı gibi, geleneksel tiyatromuz, okullarımızdaki eğitimde genellikle teori düzeyinde kalmakta ve oyuncusundan dramaturguna, tiyatro uygulayıcıları bu formları özel bir çalışma içerisine girmedikleri müddetçe deneyimleyememektedir. Bu nedenle, benim adıma bu çalışmayı özel kılan nokta, halk tiyatrosu geleneğimize bir saygı duruşu içermesi ve batının kendi formlarını incelemek adına geliştirdiği göstergebilim üzerinden inceleme yaklaşımlarının, kendi tiyatromuzda da karşılığının olduğunu göstermesidir. Halk tiyatromuz da dramatik bir sanat formudur ve görsel imajlar yoluyla analizi hem ülkemizin genel tiyatro eğitimiyle uyum sağlamasını kolaylaştıracak, hem de ne yazık ki arkaik bulunduğu gerekçesiyle ondan uzak durmuş uygulayıcı ve seyircilere kendisini daha iyi tanıtacaktır.

Bu tez, benden önce geleneksel tiyatromuz üzerine çalışmış handiyse tüm araştırmacıların eserlerini inceleme ve onların çalışmalarına derinlemesine bakabilmeme olanak sağlamıştır. Halk tiyatrosu bölümünü yazarken ya da göstergebilim üzerine çalışırken de bu alanlar üzerinde çalışmış dünyanın çeşitli bölgelerinden önemli araştırmacıların çalışmaları bana yol gösterici olmuştur. Bu

hususla, dilimize aktarılmamış kaynaklardaki tüm çeviriler tarafıma aittir. Dilimizde bulunan ‘Dram Sanatının Alanı’ ya da çevrilmemiş ‘Semiotik des Theaters’ gibi çalışmamın göbeğinde önemli yer tutan eserler; çevirileri bulunan, sırasıyla, Türkçe ve İngilizce’nin yanı sıra, ana dilleri olan İngilizce ve Almanca’dan çapraz bir şekilde incelenmiş, bizdeki en uygun karşılığının yakalanmasına çabalanmıştır.

Bu çalışmanın ana amacı halk tiyatrosunun göstergelerini analiz etmek ve bunların ne şekilde anlam kazandığını açıklamaya çalışmaktır. Peki, halk ne demektir? Kimler halkı oluşturur ve onların tiyatrosu ne şekilde gerçekleşir? Halk kavramının olduğu her yerde, o halkın değerlerine, yaşantılarına, kültürel birikimlerine yönelik ve onları taşıyıcı bir gösteri formu muhakkak ki ortaya çıkmaktadır. Buna göre, halkın olduğu her yerde, o insan topluluğunun icadı en az bir tiyatro anlayışının bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Halk tiyatrosu, halk kültürüyle iç içedir. Halk kültürünü oluşturan temel dinamikler, halk tiyatrosunun da zemininde yer almaktadır. Antropolog George H. Lewis, halk kültürünü şu şekilde açıklamaktadır:

“Halk Kültürü

- 1. Formu basittir*
- 2. Gelenek aracılığıyla, her türlü duyu üzerinden doğrudan aktarılabilen ya da iletilebilen yapıdadır*
- 3. Genellikle herkese ücretsizdir*
- 4. Kimsenin sahipliğinde değildir (topluluk mülkiyetindedir)*
- 5. Kökeni anonimdir*
- 6. Yayılma süreçleriyle birlikte değişiklik gerçekleşir*
- 7. Bireysel performans ve sunum vardır*
- 8. Ürün, topluluğun değerlerini yansıtır*
- 9. Üretici ve tüketici arasında çok ufak farklar vardır*

10. Üreticiler ve uygulayıcılar amatördür

11. Ürün tüketici odaklıdır”.²

Bu bilgilerin doğrultusunda, halk tiyatrosu anlayışının, nerede olursa olsun, gelenekler yoluyla aktarılabildiğini, bu nedenle genellikle anonim olduğunu ve içinden çıktığı topluluğun değer yargılarını taşıdığı söylenebilmektedir. Üretici ve tüketiciler arasında farkın noksanlığı ve üreticilerin amatör olması; o topluluğun içinden, sadece o topluluk için bir tiyatro anlayışının hakim olduğunu belirtmektedir. Bu noktada, halk tiyatrosunun kendine özgü özellikleri dışarıya tamamen kapalı mıdır? Kendi tiyatro geleneğimize baktığımız zaman, belki sadece Köy Seyirlik Oyunlarımız bunu karşılamaktadır. Eğer halk tiyatrosu dışarıya tamamen kapalı değilse, klasikleşmiş bir tiyatro metnini halk tiyatrosunun şifreleriyle sahneleyebilmek mümkün müdür? Bu ve benzeri sorular, çalışmamızda yanıtlarını tartışarak arayacağımız sorulardan olacaktır.

Çalışmamızın birinci bölümünde halk tiyatrosu kavramı, halk – halkbilim - halk tiyatrosu ilerleyişinde ele alınacak ve geleneksel formlarımız açıklanmaya çalışılacaktır. İncelenecek geleneksel formlarımız; çalışmamız içerisinde yer vereceğimiz ve göstergelerini analiz etmeye çalışacağımız formları oluşturacaktır. İkinci bölümde, göstergebilimin ne olduğu, göstergebilime yapılan katkılar doğrultusunda, tarihsel bir bakış açısıyla ele alınacaktır. Devamında, dram sanatında göstergebilim üzerine çalışmış önemli bilim insanlarının görüşleri ve katkıları araştırılacaktır. Üçüncü bölümde ise, çalışmamızın konusu olan geleneksel tiyatro biçemlerimizin özellikleri, tiyatronun göstergebilimi üzerinden saptanmaya çalışılacaktır.

² George H. Lewis, “The Sociology of Popular Culture”, **Current Sociology** 1978, Vol. 26 No: 3, s.16

I. BÖLÜM: DRAMATİK OLANIN HALKBİLİM EKSENİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

Halk tiyatrosunun genel çerçevesine değinmeden önce, kendisini oluşturan *halk* ve *tiyatrosu* kavramlarına bakmamız yerinde olacaktır. Halk ve tiyatro kavramları

Amerikalı Halkbilimci Alan Dundes, *Halk Kimdir?* Başlıklı makalesinde halkın tanımını şu şekilde yapmıştır:

*“Halk terimi en azından ortak bir faktörü paylaşan herhangi bir insan gurubunu ifade eder. Bu gurubu birbirine bağlayan faktörün ortak bir meslek, dil veya din olabilir ne olduğu önemli değildir. Bundan daha önemli olan ise, herhangi bir sebebe bağlı olarak oluşan grubun kendisine ait olduğunu kabul ettiği bazı geleneklere sahip olmasıdır.”*³

Dundes’s göre halk; dil, din, ülke, uyruk v.b. gibi en az bir ortak unsuru paylaşmalı ve zaman içerisinde oluşmuş, kendilerine ait bir geleneğe sahip olmalıdır. Bu tanıma göre örneğin; Alman vatandaşı olmak, diğer Alman vatandaşlarıyla birlikte bir belli bir halkın oluşturmaktadır. Alman vatandaşı olunmasına karşın dinin ya da yaşanan ülkenin o topluluğun içerisinde değişmesi durumunda ise, o dine mensup Alman vatandaşlarıyla ya da o ülkede yaşayan diğer insanlarla da -ortak bir faktörün paylaşılması nedeniyle- bir halk oluşturulabilmektedir.

Halk kavramını tüm özelliği ile inceleyen bilim dalına Halkbilim denmektedir.

Halkbilim ya da dilimizde de kullanılmakta olan şekliyle *folklore*, halk anlamına gelen *folk* ve bilgi anlamındaki *lore* kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. Bu nedenle, halk danslarını ifade etmesi amacıyla sıklıkla kullanılan *folklor oynamak* ifadesi

³ Alan DUNDES, *Halk Kimdir*, Çev. Metin Ekici, **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1**, Geleneksel Yayınları, Ankara, 2006, s. 16

yanlıştır. Bu bağlamda kastedilen halk dansları ya da halk oyunları, halkbilimin bir alt dalıdır.

Dan Ben-Amos, halkbilimin grup içerisindeki gerçekçi, sanatsal ve iletişimsel süreç olduğunu ifade etmektedir.⁴ Ben-Amos'a göre halkbilim, sanatsal ortam aracılığıyla sosyal bir etkileşimdir ve konuşma ile beden dilinin biçimlerinden farklılık göstermektedir.⁵

Ülkemizde de pek çok araştırmacı halkbilim üzerine uzun yıllardır çalışmaktadır. Bu isimlerden Sedat Veyis Örnek etraflıca bir halkbilim tanımı şu şekilde yapmıştır:

“Folklor, en yalın anlatımla bir ulusun ya da belirli bir bölge halkının, bir kentin, bir ilçenin, bir köyün maddi ve manevi alandaki geleneksel kültürel ürünlerini ve yaşama biçimlerini bilimsel yöntemlerle derleyen, sınıflayan, çözümleyen, yorumlayan ve son aşamada bir bireşime vardırmaı amaçlayan bilim dalıdır.”⁶

Bu ifadelerin neticesinde, halkbilimin çalışma alanının, ortak unsuru paylaşan bir halkın tüm soyut ve somut alışverişini kapsadığı söylenebilmektedir. Halk Tiyatrosu kavramı ise, bu alışverişler neticesinde dramatik olanın çağlar boyunca sahnelenip gelişim göstererek aldığı forma işaret etmektedir.

⁴ Dan Ben-Amos, “Toward a Definition of Foklore in Context”, **The Journal of American Folklore** 1971, Vol. 84 (331), s. 10

⁵ a.g.m. s. 10

⁶ Sedat Veyis Örnek, **Türk Halkbilimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000, s. 7

I.1. HALK TİYATROSU

Halk kavramının, en az ortak bir faktörü paylaşan insan topluluğuna işaret ettiğine değinilmişti. Tiyatronun tanımı da çağlar boyunca çeşitli teorisyenler ve uygulayıcılar tarafından yapılmıştır. Steve Tillis tiyatroyu “*bir ya da birden fazla insanın, zaman/ya da mekanda kendilerini birbirlerine ya da başkalarına sergilediklerinde vuku bulması*”⁷ şeklinde ifade etmişken; Eric Bentley’e göre ise “*tiyatral durum, en aza indirgenmiş haliyle, C bakarken, A’nın B’yi kişileştirmesidir*”⁸

Her iki tanımda da bulunan ortak noktalar, birilerinin önünde olma ve kişileştirme/sergilemedir. Tiyatronun genel çerçevesinde bulunan sahneleme ve canlandırma unsurlarının altının çizildiği bu tanımlar, seyirci ve oyuncuların kim olduğu noktasına değinmemişlerdir. Bu çalışmaya konu edinilen halk tiyatrosu ise, hem tiyatroyu üreten zümreye hem de izleyicisinin kim olduğu sorularına da yanıt vermeyi amaçlamaktadır.

Halk tiyatrosu kavramı, zihinlerde ilk anda, ‘halk için tiyatro’ şeklinde somutlaşmaktadır. Bu noktada halk; eğitim düzeyi düşük, alt tabakaya ait ve taşralı olarak düşünülmektedir. Halk, üst tabakaya ait, eğitilmiş ve şehirli olarak ifade edilen sınıfın altında görülmekte ve sınıflandırılmaktadır. Çünkü,

⁷ Steve Tillis, **Rethinking Folk Drama**, Greenwood Press, ABD, 1999, s. 71

⁸ **Theory Into Poetry: New Approaches to the Lyric**, ed. Eva Müller-Zettelmann, Margarete Rubik, Rodopi B.V, Amsterdam, 2005, s. 22

“halk, onun medeni veya seçkinle var olduğu sanılan ilişkisine göre tarif edildiği için, halk bilgisinin sadece medeni veya seçkin bir grubun olduğu yerlerde olduğu farz edilmiştir”⁹

Halk derken kastedilenin belirli ortak bir noktaya sahip topluluk olduğu düşünüldüğünde ise; halk tiyatrosu yalnızca ‘alt sınıfta’ değil, halk kültürünün olduğu herhangi bir yerde, herhangi bir insan grubuyla türeyebilmekte ve görünebilmektedir. Halk tiyatrosunun uygulayıcıları genellikle, yaşamlarını idame ettirdikleri başka işlere sahip, tiyatronun üretildiği topluluğun içerisinde olan kimselerdir.

Halk tiyatrosu da çeşitli biçimlerde tanımlanmaya çalışılmış ve formun kim tarafından hangi tarz seyirciye yönelik olduğuna dair soruların açıklanması önem kazanmıştır: *“Halk tiyatrosu tüm dünyada, nesilden nesile aktarılarak, amatör oyuncuların bir hikayeyi sahnelemesi ve replikleri söylemesiyle ortaya çıkar”¹⁰* Bu ifadede, oyuncuların amatörliğüne dikkat çekildiği gibi, o halka ait tiyatro formunun nesiller boyu aktarılacağı da belirtilmiştir. Halk tiyatrosu üzerine çalışan ülkemiz araştırmacılarından Metin Balay’ın ise, halk tiyatrosunun, o topluluğun örf ve ananeleriyle bağdaşan, üretiminin ve seyrediliş şeklinin hep birlikte olduğuna yönelik etraflıca tanımı şöyledir:

“İçinden çıktığı grubun değer yargılarını, duyu ve gelenek aracılığıyla ile, basit bit biçimle yansıtan, topluca yaratılan, topluca yeniden üretilen, topluca izlenen, toplumun mülkiyetinde olan, topluma yönelik ve dolayısıyla sanatçıları amatör olan ve ücretsiz seyredilebilen bir tiyatrodur.”¹¹

⁹ Alan DUNDES, Halk Kimdir, Çev. Metin Ekici, **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1**, Geleneksel Yayınları, Ankara, 2006, s. 13

¹⁰ **Oxford Companion to Theatre and Performance**, ed. Dennis Kennedy, Oxford University Press, New York, 2010, s. 212

¹¹ Metin BALAY, **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1995, s. 12.

Bu ifadelerin ışığında, belirli bir geleneğe sahip ve ortak bir değeri paylaşan bir insan topluluğun olduğu her yerde, o yörenin yaşantısına uygun düşecek bir halk tiyatrosu biçiminin ortaya çıktığı söylenebilmektedir. Buna göre dünyanın her yerinde, o bölgeye ait ve o bölge insanlarının paylaştıkları bir unsurun temelinde şekillenmiş belirli bir tiyatro formu bulunmaktadır. Çin Halk Cumhuriyeti'nde yapılan ve Çinlilerin kutlamalarında karşımıza çıkan Yangge, ilk olarak tarıma adanmış dans olarak doğmuştur ve kelimenin tam anlamıyla 'pirinç şarkısı' anlamına gelmektedir.¹² Çinli köylüler, *yangge* danslarını, tüm ülke boyunca tarımsal kutlamalarda ve ulusal festivallerinde yapmaktadırlar. *Yangge*, lider ya da baş dansçı olarak tanımlanabilecek kişinin takibiyle yapılmaktadır. Dansçılar ellerinde bir eşarp, şal ya da yelpaze tutmakta ve ortadaki (koreografiye göre kenarlarda da olabilmektedir) liderin hareketlerini tekrar etmektedirler. Bu hareketler çeşitli düzenlerde olabilmekte; bazen öne arkaya, bazen de sağdan sola, müziğin kuvvetli zamanına basan ayağın değişimiyle sağlanmaktadır.

'Maskeli oyuncu' manasına gelen *Mummers* toplulukları, İngiltere'nin en köklü ve günümüze dek ulaşmış halk tiyatrosu oyuncularındır. Kendilerine verdikleri isim '*guisers*'dır ve muhtemelen 'kılık değiştirme' anlamına gelen '*disguise*' kelimesinin kısaltılmış versiyonudur.¹³ Tamamı erkeklerden oluşan oyuncular grubu oynadıkları role göre aşırı bir şekilde giyinerek, Noel ve Paskalya gibi dini bayramlarında oyunlarını sergilemektedirler. Karakterler oyundan oyuna değişiklik göstermekle birlikte, en az üç oyuncuya ihtiyaç duyulmaktadır. İyi ile kötünün savaşının işlendiği oyunlarda, iki savaşçı rolü ve doktor asal oyun kişileridir. Savaşçılardan ilki Aziz George'dur ve genellikle 'Türk Şövalyesi, Büyük Türk ya da Fas'ın Kara Kralı'

¹² Florence Graezer, "The Yangge in Contemporary China: Popular Daily Activity and Neighborhood Community Life", **Chinese Perspectives 1999**, Sayı: 24, s. 31

¹³ Steve Tillis, **Rethinking Folk Drama**, Greenwood Press, ABD, 1999, s. 177

adlarıyla temsil edilen kötülükle savaşı¹⁴. Oyunlar açık havada, genellikle de kent meydanları ya da pazarlarda ve panayırda sergilenir.

Kıta Avrupası'na baktığımızda, İtalyan halk tiyatrosu geleneği *Commedia dell'Arte* önemli bir biçim olarak karşımıza çıkmaktadır. *Arte* sözcüğü, başka dillere sıklıkla 'sanat' olarak çevrilmekle birlikte, 'zanaat' ya da 'yöntemi bilmek' olarak da çevrilebilmektedir.¹⁵ Zanaat derken kastedilen, halk tiyatrosu formlarının tamamında olduğu şekilde, *Commedia dell'Arte*'nin de bir oyuncu tiyatrosu olmasıdır: "*Kendi metnini oluşturan yazar-oyuncu, özellikle İtalyan halk tiyatrosu geleneğinin en önemli özelliğidir.*"¹⁶ *Commedia dell'Arte*'nin kalıp karakterleri 4 ana başlıkta toplanabilir: Yaşlı Adamlar, Aşıklar, Hizmetçiler ve Capitano. Her bir kalıp karakterin kendine ait bir oyunculuk formu vardır. Bu formları tiyatro grupları yıllar içerisinde tekrarlamış, her bir oyuncu belirli özellikleriyle hep aynı rolü oynamış ve böylelikle rolün repertuarını zenginleştirmiştir. Doğaçlama olarak gelişen oyun metinlerinde "*oyuncular genel hatlarıyla yazılmış bir konudan yola çıkarak çalışırlar ve buna bağlı olarak diyalogları ve aksiyonu doğaçlama yoluyla gerçekleştirirler*"¹⁷. Başta Carlo Goldoni olmak üzere çeşitli yazarlar tarafından bazı oyunlar yazıya geçirilse de *Commedia dell'Arte*, günümüzde halen, genellikle, önceden hazırlanmış bir metin olmaksızın icra edilmektedir.

Kendi halk tiyatrosu geleneğimizin ise iki ana koldan geliştiği görülmektedir: *Seyirlik köy oyunları* ve *halk tiyatrosu*. *Seyirlik köy oyunları*, kırsal kesimde gelişmiş ve köy yaşantısının üretim-tüketim ilişkileriyle iç içedir. "*Köy seyirlik oyunları, düğünlerde,*

¹⁴ A.g.e. s. 181

¹⁵ John Rudlin, **Commedia dell'Arte Oyuncular İçin Elkitabı**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000, s. 24

¹⁶ Metin BALAY, **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1995, s. 23

¹⁷ Oscar G. Brockett ve Franklin J. Hildy, **Tiyatro Tarihi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, s. 160

bayramlarda ya da yılın belirli günlerinde köylülerimizin genellikle 'oyun yapma', 'oyun çıkarma' adı altında yarattıkları bir tiyatro olayı."¹⁸ Köy seyirlik oyunları kendi içerisinde kapalı bir yapıdadır ve dini ritüeller içermesi neticesinde de yöreye özgü değişiklikler göstermektedir. Bu nedenle bizim çalışmamız şehir ve civarında gelişmiş olan halk tiyatrosu geleneğimiz üzerinde olacaktır.

Yukarıda sözü edilen formların haricinde, her topluluk ve kültürün kendine ait bir gösteri geleneğine sahip olduğu söylenebilmektedir. 'Halk tiyatrosu' şeklinde genel bir isimle adlandırılan bu gösteri gelenekleri ise biçim ve içerik özellikleri bakımından ortaklıklar taşımaktadır.

I.2. HALK TİYATROSUNUN ÖZELLİKLERİ

I.2.1. Biçim Özellikleri

Halk tiyatrosu, 'açık biçim' olarak tanımlanan, göstermeci oyun düzleminde dir. Göstermeci Oyun Düzlemi, sahne üzerindeki öğelerin (oyunculuk, dekor, aksesuar, müzik kullanımı v.b.) bütünleştirici ve yanılısamayı kuvvetlendirmek maksadıyla kullanılan Klasik Batı Tiyatrosunun benzetmeci anlayışının karşısında yer almaktadır.

Halk tiyatrosunu, Klasik Batı Tiyatrosundan ayıran en önemli unsurlardan biri yabancılaştırma efektidir. Yabancılaştırmayla birlikte seyircinin, sahnedeki olaylar ve kişilerden uzaklaştırılarak oyunla bir yanılısama içerisine girmesi önlenmektedir. Bu

¹⁸ Nurhan KARADAĞ, *Köy Seyirlik Oyunları*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1978, s. 9

durum oyun metninden, sahnelemeye, oyunculuk üslubundan kullanılan teknik öğelere dek her türlü unsurla sağlanır. “*Oyuncular özdeşime dayalı tiyatro oyuncularının tersine hiç çekinmeden seyirciyle diyalog kurdukları için oyunun akışı sıklıkla kesintiye uğrar.*”¹⁹ İzlenenin oyun olduğu fikri vurgulanmaktadır. Oyunun epizotlarının birbirine bağlanmasında kullanılan dans, müzik, anlatıcı vb. gibi açıklamalar yabancılaştırma unsurlarındandır.

*“Her an bir tiyatro seyredildiğini hissettiren bu açıklamalar yanılısamayı (illüzyon’u) ortadan kaldırarak seyircinin sahne üzerindeki olaya salt duygusal yoldan katılmasını önler.”*²⁰

Oyun alanı, seyir yeriyle doğrudan iletişim içerisinde olabileceği bir mesafededir. Oyunun sahnelenme olanakları ise çeşitlidir. “*Özellikle açık havada sergilenirler; ancak, salonlara girmeyi de reddetmezler.*”²¹ Oyun alanı bazen bir yerleşim yerinin meydanı olabildiği gibi, bazen sokak, bazen pazar yeri, bazen de kahvehanedir.

Dekor kullanımı olabildiğince pratik ve taşınabilir öğelerden oluşmaktadır. Dekorun seyircilerin gözü önünde değiştirilmesi de oyunun göstermecî biçimini desteklemektedir. Aksesuarlar, maskeler, kostümler de oynananın oyun olduğunu göstermeye yarayacak şekilde açıktadır. Müzik, oyunla birlikte yanılısamayı sağlamak amacıyla değil, oyunun üslubuna hizmet edecek bir araç olarak kullanılmaktadır.

¹⁹ Nurhan TEKEREK, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 29

²⁰ Özdemir NUTKU, “Halk Tiyatrosu ve Çağdaş Sentez Denemeleri”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi 2009**, Sayı: 27, s. 10

²¹ Metin BALAY, **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1995, s. 24

“Seyircinin gözü önünde yapılacak ve yanlısına yaratacak tüm unsurları ortadan kaldıran bu yaklaşım bir yandan da seyircinin hayal gücünü harekete geçirmektedir.”²²

Açık biçim tiyatro anlayışında

“sahneler büyük karmaşık olaylar bütününden koparılmıştır, tek bir sahne bütün olarak sunulan action’un daha ayrıntılı ve bağımsızlaştırılmış bütünüdür.”²³

Sahneler kendinden önce gelen sahne için var olmaz,

“dolayısıyla her parça ya da bölümün özü kendi içindedir ve akışları zamanla özdeş bir akış içinde değildir. Yani sahneler ya da oluşumlar birbirini izlemez, kişi ya da kişiler de bir gelişim göstermezler”²⁴

Halk tiyatrosunda oyunların aksiyon grafiği, finale doğru tırmanarak ilerlemektedir.

Oyun metinleri parçalı bir yapıdadır.

Ancak Karagöz ve Ortaoyununun yapısal özellikleri itibariyle, oyunun bölümleri arasındaki yerler değiştirilememektedir.

I.2.2. İçerik Özellikleri

Halk tiyatrosu, çoğu zaman adı sanı belli yazarlara sahip değildir. Oyunlar zaman içerisinde oynana oynana oturmuş ve her nesil, kendinden sonra gelen meslektaşlarına oyunların konularını miras bırakmışlardır. Bu durumda da her oyuncu topluluğu oyunları kendi yaklaşımlarıyla sahnelemiştir. Bu oyunların ne oldukları ilerleyen

²² Tülin SAĞLAM, “Halk Tiyatrosunda Göstergelerin Dönüşümü”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi 2008**, s. 15

²³ Metin AND, “Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi 1970**, Sayı: 1, s. 24

²⁴ Nurhan TEKEREK, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 28

dönemlerde izleyici halk tarafından da bilindiği için esas oyuna geçilmeden önce hangi oyunun taklidinin alındığı oyunu açan oyuncu (Hacivat ya da Pişekar) tarafından söylenmektedir. Meddahta ise durum daha farklıdır. *“Meddahlığın hikaye kaynakları, halk hikayelerinin değişik kaynaklarından alınan bir karışım olduğu gibi, meddahın kendi bulgusu da olabiliyor.”*²⁵ Meddah klasik ve herkes tarafından aşına olunan bir hikayeyi kendi yaşam deneyimleriyle harmanlayabildiği gibi, kendi icadı olan bir hikayeyi halk kaynaklarına yaptığı göndermelerle de tamamlayabilmektedir.

Halk tiyatrosunda oyun kişileri, psikolojik derinlikten yoksundur. Çevresel, fiziksel ve çoğu kez etnik kökenleriyle işlenirler ve tip olarak tabir edilmektedirler. *“Tip boyutundaki kişiler belli durumlar karşısında, durağan ve değişmez özelliklerinden ötürü belli davranışları gösterirler.”*²⁶ Kendi iradeleriyle hareket etme konusunda zayıftırlar ve gelişen durumlar karşısında kararlar vererek bir değişim göstermemektedirler. Meddah anlatılarında merkezdeki kişi, başından türlü sergüzeşter geçen genç erkek bir kahraman olabildiği gibi, görmüş geçirmiş yaşlı biri de olabilir. Meddah, eksen kişinin başından geçen hikayesini anlatırken, onun etkileşim içerisine girdiği yan kişileri de canlandırmaktadır. Meddahın bu kişileri zenginleştirmesi ve taklit becerisi, anlatım gücünü de arttırmaktadır.

Karagöz ve Ortaoyununun oyun kişileri yapısal özellikleri dolayısıyla birbirlerine benzemektedir. Her iki formda da karşıtlıklar ve tekrarlar anlatımı taşıyıcı bir unsur olarak kullanılmaktadır. Oyun kişileri birbirleriyle karşıtlıklar içerisinde olduğu gibi, kendilerine ait belirli davranışları da tekrarlamaktadırlar.

²⁵ Özdemir NUTKU, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Y., Ank., 1997, s. 80

²⁶ Nurhan TEKEREK, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 58

Karagöz ve Ortaoyunundaki kişiler, dış özellikleri, konuşmaları ve davranış şekilleriyle ön plana çıkmaktadırlar: Tuzsuz'un elinde hançeri, Acem'in omzunda halısı, Laz'ın elinde kemeçesi vardır. Kürt konuşmasında ekseriyetle 'uy babo' ifadesini kullanırken, Rum 'vre', Arnavut ise 'mori' demektedir. Laz, daima aceleci ve hızlı konuşan bir tabiata sahipken, Tiryaki'nin konuşmasının orta yerinde kendinden geçip horlamaya başlayacağını biliriz.²⁷

Oyun kişileri, birçok araştırmacı tarafından belirli özelliklere göre sınıflandırılmıştır. Bu araştırmacılardan Sabri Esat Siyavuşgil, oyun kişilerini 'mahallenin yerlileri ve hariçten gelenler'²⁸ olarak ikiye ayırırken; Selim Nüzhet Gerçek, taklitleri ön plana alan bir sınıflandırma yapmıştır: "*Zenne, şive taklidi, İstanbul taklidi, muhtelif taklitler, yeni taklitler*".²⁹

Metin And, "bu bir sınıflandırma sayılmamalıdır"³⁰ demesine karşın, 11 maddelik bölümlemesini şu şekilde yapmıştır:

- 1) *Eksen kişiler: Karagöz-Kavuklu, Hacivat-Pişekar*
- 2) *Kadınlar: Bütün Zenneler*
- 3) *İstanbul ağzı: Çelebi, Tiryaki, Beberuhi*
- 4) *Anadolulu kişiler: 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.*

²⁷ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969, s. 278

²⁸ Saim SAKAOĞLU, **Türk Gölge Oyunu Karagöz**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2011, s. 173

²⁹ Selim Nüzhet GERÇEK, **Türk Temaşası**, Kanaat Kitabevi, İstanbul, 1942, s. 151

³⁰ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969, s. 280

- 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, ikincil kişiler ve çocuklar*³¹

Halk tiyatrosundan dil kullanımını önemli bir yer tutar.

*“Atasözleri, bilmeceler, parodiler, söz oyunları, uzun sözcükler yaratma, ön ve son eklerle oynayarak sözcükler türetme, isimlerle yapılan oyunlar gülmeceyi kurmada en çok kullanılan dil ustalıklarıdır.”*³²

Belli bir topluluğa ait jargon ile ağız ve şive kullanımı da konuşmada önemli bir yer tutar. Oyun kişilerinin etnik ve kültürel özelliklerine göre belirli ifadeleri sıklıkla kullandığı yukarıda belirtilmişti. Bunun yanı sıra yanlış anlamalar, dil ve aksan farklılığı da halk tiyatromuzda çatışma yaratmakta ve güldürü ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır:

FRENK: (Yüksek sesle) Bona sera sinyora!

KARAGÖZ: ‘-Bana bir bira, sinyore.’ diyor. –Sana göre bardak yok, sinyor.

FRENK: Parolato in italyano?

KARAGÖZ: ‘-Paraladı ayı balık dalyanı.’ diyor. (Taktile) Ne zaman pareledi ayı balık dalyanı?

FRENK: Vapini iyo ton kapişko turko.

*KARAGÖZ: ‘-Vaniköy’lü Ali’den oldu bu kaşkariko.’ diyor.*³³

Yukarıda verilen ve çalışmamızda da yer alacak örneklere karşın, halk tiyatrosu metinleri doğaçlama yoluyla oluşan, genellikle yazıya geçirilmeyen metinlerdir. Her temsilde oynanan yere, güncel olaylara, seyircilerin ilgisi ve tepkisine göre değişiklikler

³¹ A.g.e. s. 281

³² Metin BALAY, **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1995, s. 21

³³ Cevdet KUDRET, **Karagöz**, I. Cilt, Yapı Kredi Yayınları, Ankara, 2013, s. 380-381

gösterebilen taslaklardır. “Her oynanışın metni, küçük farklılıklardan da oluşsa, ayrı bir metindir.”³⁴ Bu da halk tiyatrosu metinlerinin sıklıkla yazıya geçirilemeyişlerinin nedenlerindedir.

Halk tiyatrosunun genel hatlarından, geleneksel tiyatromuzun çalışmamıza konu olan formları özelinde bahsedilmiştir. Bu formlar, Meddah, Karagöz ve Ortaoyunudur.

I.3. ANLATI GELENEĞİMİZ OLARAK MEDDAH

Hikaye anlatma geleneği Türklerin tarihinde önemli bir yer kaplamaktadır. Orta Asya'nın en kalabalık Türk boyu olan Oğuzlar'ın Dede Korkut Hikayeleri, Oğuz Destanı gibi hikayeleri, şehir şehir dolaşan ozanların hikayelerinden oluşur. “Bu ozanlar, klasik anlatıların dışında, gittikleri yerlerdeki güncel olayları, katıldıkları düğün ya da şölenleri hikaye ederek de armağanlar kazanırlardı.”³⁵ Zaman içerisinde bu ozanlar, yerlerini önce büyüsel güçleri olduğuna inanılan aşıklara, XV. –XVI yüzyıllarda ise elinde sazı ile dolaşıp müzikle ve şiirle destansı öyküler anlatarak sözlü bir gelenek oluşturan aşıklara bırakmıştır.

“XVI. Yüzyıldan sonra destanların yerini alan halk hikayeciliğinde sazın, ezginin, şiirin yanı sıra mimikler, ses taklitleri de önemli bir yer tutar. Sadece dinleyenleri eğlendirmek amacıyla anlatılmayan, dinleyenlerin ideal saydıkları insan tiplerine ve toplum düzenlerine özlemi de dile getiren halk hikayeleri kahramanın başından geçen, gevşek de olsa birbirine bağlanan, çoklu olay dizileriyle ilerler. Halk hikayelerinin efsane, masal ya da gerçek yaşamdan bir olay çevresinde gelişen iki saatlik anlatıları olduğu gibi, üç, beş ya da yedi gün süren, değişik kişilerin, beklenmedik olaylarla gelişen hikayelerinin anlatıldığı türleri

³⁴ Metin BALAY, *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 1995, s. 23

³⁵ Aslıhan ÜNLÜ, *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*, Aşına Kitaplar, Ank., 2006, s. 86

de vardır. Özellikle bu ikinci türde episodik anlatımın ve taklitlerin ağırlıklı olduğu görülür.”³⁶

Bu çalışmaya konu olan Meddahlık da hikaye anlatıcılığıdır özünde; ama aşık geleneğinden farklılaştığı hususlar vardır.

Metin And, Geleneksel Türk Tiyatrosu adlı eserinde, Arapçada anlatı ve öykü sözcüklerinin anlamlarına bakıp hikaye anlatana *kıska-gu, kıssa-güzar, kıssa-han, kıssa-perdaz* gibi adların verildiğini söylerken³⁷, Özdemir Nutku da kıssa-hanların daha çok doğa üstü olayları manzum ya da düzyazı ile aktarırken, meddahların toplum yaşamından gerçekçi kesitleri şive taklitleri ve dramatizasyon ile aktardığını belirtir.³⁸

“Meddah naklettiği vakanın nasıl bir yerde geçtiğini, yaşattığı şahısların şeklini ve şemailini tarif etmeye mecbur olduğu gibi, yüzünü gözünü buruşturarak, bir takım vaziyetler, tavırlar alarak sözlerini canlandırmaya; sesiyle de temsil ettiği şahısların şivesini taklit ederek sözlerine bir hakikat edası vermeye mecburdur.”³⁹

Nurhan Tekerek’in kapsamlı bir meddah tanımını şöyledir:

“En yalın ifadesiyle bir hikaye anlatma sanatı olan meddahlık, geleneksel kaynakları, şaman masal anlatıcısına, aşık ozanlıktan kıssahan – şahnamehhanlara, menkıbe söyleyenlerden mukallitlere uzanan, geniş bir perspektifle bakıldığında evrensel bir boyutu olan tek kişinin, taklit, canlandırma ile anlatıyı harmanladığı seyirlik bir tür olarak tanımlanabilir. İçinde barındırdığı taklit, anlatı, mizah gibi öğelerden ötürü, anlatıcıdan çok oyuncu niteliğini kazanan meddah ve meddahlık geleneği, çağdaş bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, tek oyunculu oyun olarak da adlandırılabilir.”⁴⁰

³⁶ A.g.e. s. 87

³⁷ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s. 70

³⁸ Özdemir NUTKU, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Y., Ank., 1997, s. 14

³⁹ Selim Nüzhet GERÇEK, **Türk Temaşası**, Kanaat Kitabevi, İst., 1942, s. 5-6

⁴⁰ Nurhan TEKEREK, “Geleneksel Meddah’tan Modern Meddah’a Yansımalar: ‘Zilli Şih’ ve ‘Kadın Olmak’”, **Akademik Araştırmalar Dergisi 2004**, Yıl: 6 Sayı: 22

Turgut Erim'in derleme olarak hazırladığı Tiyatro Sözlüğü'nde ise şu iki tanım karşımıza çıkar:

“1. Bir elinde sopa, omzunda bir mendil bulunan, kahvelerde hikaye anlatan ve hikayenin gerektirdiği tüm taklitleri yapan kimselere verilen ad. 2. Meddahların hikaye anlatması ve gerekli taklitleri yapması biçiminde oynanan geleneksel Türk seyirlik oyununun adı.”⁴¹

Mustafa Sekmen, “*Meddah dediğimizde bu sanatı bir mekanda icra etmekte olan kişiyi veya bunu meslek edinen kişiyi kastederiz. Ama aynı zamanda meddah gösterisini de kastederiz*”⁴² diyerek meddah kelimesinin, hem icracıyı hem de yapılan gösterinin kendisini karşıladığını belirtmekte, meddah ve meddahlığın sadece bir tiyatro oyunu, anlatı ya da müzik dinletisi olmadığı, kültürel olarak çok katmanlı tiyatrosal bir sahne gösterisi olduğunu söylemektedir⁴³.

Meddah, sadece anlattığı hikayeler, konuşturduğu Acem, Yahudi, Arnavut v.b. gibi kişilerin ağızlarını ve doğa ile hayvan seslerini taklit ederek değil, omzuna attığı ya da doladığı mendil ve elinde tuttuğu bastonu / sopası ile de anlatır hikayesini.

“Meddahın sopası, döşemeye vurup oyunun başladığını haber vermek, kapı çalındığını bildirmek v.b. gibi çeşitli sesler çıkarmak için kullanılan bir araç olduğu gibi, onun sazı, süpürgesi, tüfeği yerine de geçer. Mendille de çeşitli başörtülerini, başlıkları taklit eder.”⁴⁴ “Bu mendil onun en vefalı arkadaşı ve başarı sembolü idi. Meddah bu mendille taklit esnasında ağzını kapar, rahatça nefes almak, birkaç saniye olsun dinlenebilmek için mendilini çeşitli bahanelerle kullanır ve sonra elinde tutmayarak tekrar omzuna atardı.”⁴⁵

Metin And'in aktardığına göre ise, bir başka araştırmacı, mendilin, meddah kusur işlerse sopayla dayak yeyip mendille de boğazının sıkılacağı anlamını taşıdığını

⁴¹ B. Turgut ERİM, **Derleme Tiyatro Sözlüğü**, Mitos-Boyut, İst., 2009, s: 246

⁴² Mustafa SEKMEN, **Meddah ve Gösterisi**, Anadolu Üniversitesi Yay., Eskişehir, 2008, s: 28-29

⁴³ A.g.e. s. 28

⁴⁴ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s. 72

⁴⁵ Ferit Ragıp TUNCER, **Meddah Kitabı** (Haz. Ünver Oral), Kitabevi, İst., 2013, s. 26

belirtiyor⁴⁶. Meddahın mendil ve sopasını kullanarak hikayesini anlattığı malum olmasına karşın, zaman zaman bunlar olmadan da sahneye çıktığı bilinmektedir: “*Kimi zaman, değneksiz ve makremesiz bile iskemle üzerine çıkar ya da bir sedire bağdaş kurup böyle oynar.*”⁴⁷

Meddahlar öykülerini muhtelif kaynaklardan bir araya getirirler. “*Meddah hikayelerinde insan-üstü güçlere, olağanüstü varlıklara, halk hikayelerinde olduğu gibi keramet sahibi kahramanlara yer verilmez.*”⁴⁸ Meddahın hikayelerini oluşturan kaynaklardan belli başlıları halk arasında yaşanmış önemli olaylar, meddahın gördüğü, yaşadığı olaylar, tarihsel olaylar, destanlar, menkıbeler, klasikleşmiş hikayeler ve masallar, romanlardan yapılan aktarmalar, taklitlerin bir araya getirilmesiyle derlenen hikayelerdir.⁴⁹

Meddahın hikayesini anlatışında bölümler vardır ve bu bölümler, araştırmacıların kabul ettiği şekliyle:

1. Başlangıç
2. Açıklama
3. Hikaye
4. Bitiş'tir.

Meddah hikayeleri başlangıç, açıklama, hikaye, bitiş olmak üzere dört bölümden oluşur. Başlangıç bölümünün amacı, dinleyenlerin dikkatini

⁴⁶ Nicholas N. MARTİNOVİTCH, *The Turkish Theater*, New York, 1933, s. 26

⁴⁷ Agnieszka Ayşen LITKO, “Meddah- Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Türk Tiyatrosu”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 1995, Sayı: 12

⁴⁸ Aslıhan ÜNLÜ, *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*, Aşina Kitaplar, Ank., 2006, s. 88

⁴⁹ A.g.e. s. 88

çekmek, onları hikayeye yoğunlaştırmak, az sonra taklitlerle gelişecek anlatım illüzyonuna sokmaktır. Başlangıç bölümünde hikayeye geçiş niteliğinde esprili bir olayın anlatıldığı veya soyutlamanın ağırlıklı olduğu tekerlemeler, kalıp sözler, bir divandan parçalar olabileceği gibi, çok yalın başlangıçlar da vardır.”⁵⁰

Meddahlar, anlattıkları hikayelere, ellerindeki bastonu yere vurup ya da ellerini çırpıp

‘Hak dostum hak’ diyerek başladıkları⁵¹ gibi, çeşitli söz kalıplarına da başvuruyorlar:

*“Sühansaz-ı gülistan-ı nezahet
Nihal-i gonce-i bağ-ı zarafet
Söyledikçe sergüzeşti verşr bezme letafet
Dinle imdi bende-i acizden bir hoş hikayet”*

Anlatılan hikaye düşle ilgiliyse şöyle bir dördlük söyler:

*“Aşınamı gördüm bu şeb ma'nada giymiş hareler
Ol dihen içre dizilmişlü'lü'-i şehvareler
La'l renk olmuş kızarmış ol sefid ruhsareler
Gel muhabir eyle ta'bir var mı derde var mı çareler”*

Kimi kez hikayenin öğrenek yönünü belirtir:

Edeyim meclise bir kıssa beyan

Kıssadan hisse alır arif olan.⁵²

“Açıklama bölümünde, uyaklı ya da uyaksız olarak hikayenin geçtiği dönem, kişiler, bu kişilerin ekonomik durumları anlatılır.”⁵³ Bu kişiler halk hikayelerinden ya da

⁵⁰ Aslıhan ÜNLÜ, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşına Kitaplar, Ank., 2006, s. 88

⁵¹ Selim Nüzhet GERÇEK, **Türk Temaşası**, Kanaat Kitabevi, İst., 1942, s. 42

⁵² Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s. 73

⁵³ Aslıhan ÜNLÜ, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşına Kitaplar, Ank., 2006, s. 89

toplumsal yaşantıdan herkesçe bilinen isimler olabildiği gibi, bazen de meddah tarafından anonimleştirilmektedir.

*“Küçük Ali, kahramanın oturduğu yeri, yaşını, adını açıklarken, kimse alınmasın diye ‘İsim isme, cisim cisme, semt semte benzer, geçmiş zaman söylenir, yalan gerçek vakit geçer demişler’ kalıbıyla açıklamalarını herkes tarafından kabul edilebilir bir duruma sokar.”*⁵⁴

Üçüncü bölüm, hikayenin anlatıldığı bölümdür ve meddahlar izleyicilerinin ilgilerine göre değişiklik yapabilmektedir. Sahip olduğu gevşek dokusunun yardımıyla her meddahın kendine has anlatım tarzıyla şekillenebilmektedir.

*“Olaylara karışan tipler kendi yörelerine ait türkülerle tanıtılırlar, söyleşi başladıktan sonra da şive taklitleri önem taşır. Kişiler, üçüncü boyuttan yoksundur, psikolojik derinlikten çok toplumsal, etnik kalıpları içinde işlenirler. Hikayelerin ana akışı içine, dinleyenlerin özelliğine, o andaki ilgisine göre bağımsız küçük hikayeler, atasözleri, türküler, şiirler, anekdotlar ya da fıkralar yerleştirilir.”*⁵⁵

Meddah hikayelerinin bitiş kısmı ise, çoğu zaman kıssadan hisse çıkartmayı öğütleyen kalıplara sahiptir; meddah, hikayeden çıkartılması gereken dersi özlü bir şekilde özetlemektedir.⁵⁶ Yaygın olarak kullanılan bir bitiş kalıbı şu şekildedir:

*“Sakiye sohbet kalmazmış baki. Her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola! İnşallah başka zaman güzel hikayelerle sizi güldürüp eğlendiririm. Cümlemenize iyi geceler! Hayırlı günler görünüz!”*⁵⁷

Meddah hikayesini aktarırken, deneyimleri neticesinde, seyirci dikkatinin nerelerde dağılıp nerelerde toplandığını fark eder ve anlatısını da bu ölçütte sürdürmektedir. Hikayeleri, değişken seyirci topluluğunun karşısında her anlatışında yeniden yazılabilir ve farklılık gösterebilmektedir.

⁵⁴ Özdemir NUTKU, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Y., Ank., 1997, s. 104

⁵⁵ Aslıhan ÜNLÜ, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşina Kitaplar, Ank., 2006, s. 89

⁵⁶ A.g.y., s.88

⁵⁷ Özdemir NUTKU, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Y., Ank., 1997, s. 129

“Tıpkı aşıkların dinleyicilere göre, türkülerde, açıklamalarda yaptıkları değişiklikler gibi, meddah da hikayeyi anlattığı çerçeveye uygun değişiklikleri o anda yapar. Sözelimi bir hikayeyi okumuşların karşısında başka bir üslupta, halk kahvelerinde oraya uygun üslupta söyler. 1967 yılında Karslı Aşık Murat (Murat Çobanoğlu) bir kahvede şen ve mutlu türküler söylerken, birden işi kederli ve uzun havaya dökmüş. Sonradan kendine sorulduğunda, içeri felakete uğramış birinin girdiğini ve uzun hava söylemenin daha uygun olacağını belirtmiş.”⁵⁸

Zaten pratik zeka ve hızlı düşünebilme becerisi, seyirciyle bu denli yakın temasın kurulduğu bir seyirlik formun olmazsa olmazlarından. Özdemir Nutku, ‘Meddahlık Olgusu’ adlı makalesinde, Kaşifi’ye göre meddahların olması gereken yirmi, olmaması gereken otuz özelliğini şöyle sıralamaktadır:

“Olmaması gereken yirmi özellik şunlardır: 1. Doğruluk, 2. Sabır, 3. Şükretme, 4. Zühd⁵⁹ 5. Boyun Eğme, 6. Yetinme, 7. Hesap görme, 8. Denetim, 9. Alçak gönüllü olma, 10. Kendini Tanrı’ya bırakma, 11. Açık yüreklilik, 12. Akıllı söz söyleme ve hareket etme, 13. Eli açıklık, 14. Çalışkanlık, 15. Düşünceli hareket etmek, 16. Tedbirli olma, 17. Her şeyi Tanrı’ya bırakma (tevekkül), 18. Az yemek, 19. Az uyumak, 20. Sevecenlik. Olmaması gereken otuz özellik de şunlardır: 1. Gaflet, 2. Kendini beğenmişlik, 3. Şaşkınlık, 4. İki yüzlülük, 5. İçki içmek, 6. Faiz almak, 7. Zina, 8. Huysuzluk, 9. Azarlayıcı olmak, 10. Çok yemek, 11. Uyumsuz sözler söylemek, 12. Sözünde durmamak, 13. Alay etmek, 14. Yersiz çıkışmak, 15. Yalan söylemek, 16. Yalan yere yemin etmek, 17. Müslüman kardeşin dedikodusunu yapmak, 18. İftira etmek, 19. Söz getirip götürmek, 20. Gammazlık etmek, 21. İnsanları yalan yere övmek, 22. Yersiz öfkelenmek, 23. Kıskanmak, 24. Hile yapmak, 25. İnsan dedikodusunu yapmak, 26. Varlık konusunda çok eli sıkı olmak, 27. Pintilik yapmak, 28. Kıyıda, eziyette bulunmak, 29. Pisboğazlık, 30. Çok uyumak.”⁶⁰

‘Meddah ve Gösterisi’ adlı eserinde ise, Mustafa Sekmen, meddahın, bir sahne sanatçısı olarak sahip olduğu ve/veya olması gereken hünnerleri şu şekilde sıralamaktadır:

- *Konuşma ve ses becerileri*
- *Şarkı söyleme*

⁵⁸ A.g.y., s. 67

⁵⁹ Maddi dünyadan ve dünyevi zevklerden feragat ederek kendini ibadete adanmak anlamına gelmektedir.

⁶⁰ Özdemir NUTKU, **Meddah Kitabı** (Haz. Ünver Oral), Kitabevi, İst., 2013, s. 37

- *Nükteli konuşma*
- *Sesiyle nesnelere çıkardığı sesleri, farklı kişilerin konuşma biçimlerini, aksaları ve çeşitli canlıların seslerini taklit etme*
- *Bir çok hikayeyi hafızada tutma*
- *Hareketleri ile canlıları, kişileri, eşyaları ve olayları taklit ederek canlandırma*
- *Yere, duruma, seyirciye, zamana, kendi becerilerine ve kişisel kararlarına göre gösterinin sunumu ve hikayenin akışında değişiklik yapabilme yani doğaçlama becerisi*
- *Farklı oyunculuk ya da sanatsal ifade biçimlerini bir arada kullanma*
- *Seyirci ile birlikte ve ilişki halinde tiyatro zamanı yaratma*
- *Eşyaları ve mekanı teatral nitelikli dönüşümlerle kullanabilme*
- *Güçlü bir gözlem yeteneği*
- *Gösterisinde oyunculuk yanında, yazarlık, yönetmenlik, bestecilik gibi becerileri de kullanabilme*
- *Gösteriyi tek başına gerçekleştirme⁶¹*

Meddah, konu ve olayları ele alışıyla, bu çalışmamızda inceleyeceğimiz, geleneksel tiyatromuzun diğer türlerinden olan Karagöz ve Ortaoyunundan ayrılır. Meddahta ikna edici, olabildiğince yanlısına yaratacak, gerginlik oluşturacak bir üslup yakalanırken; Karagöz ve Ortaoyunu ise yanlısamacı bir anlayışla hikayesini aktarmaktadır.

⁶¹ Mustafa SEKMEN, **Meddah ve Gösterisi**, Anadolu Üniversitesi Yay., Eskişehir, 2008, s: 48

“Karagöz ve Ortaoyunundan ayrı olarak üslubu hep güldürücü olmayıp, seyircide merak ve geciktirim, acıma, cinsel duygular, korku, yiğitlik gibi duygular da uyandırır.”⁶²

Böylelikle seyirciler, anlatımla özdeşleşim kurabilmektedirler.

“Hatta kahvelerde meddahın anlattığı olayın taraflarının oluştuğu, kavgalara girişildiği ya da meddaha kendi tuttukları tarafından başarıya ulaşması için para verildiği bile görülmüştür.”⁶³

Meddah, hikaye anlatıcılığı geleneğimiz açısından halk tiyatromuzda çok önemli bir noktada durmaktadır. Meddah, kendi oyununun hem yazarı hem yönetmeni hem de oyuncusu olarak teatral bir edimin üç ana unsurunu kendi bünyesinde toplamaktadır. Meddah hikayesini anlatırken sıklıkla taklide başvurmakta, kişileri, hayvanları, nesnelere ve doğa olaylarını hem sesi hem de bedeniyle yansılamaktadır. Bu yansılama sürecinde ise izleyici anlatıyla özdeşleşim kurarak yer yer kendisini hikayenin içerisinde hissetmektedir.

Çalışmamızda yer alan diğer türler, Karagöz ve Ortaoyunu ise hem bölümlenme hem de oyun kişileri bağlamında meddahtan farklı bir biçimde biçimlenmektedir.

I.4. GÖLGE OYUNU SANATIMIZ OLARAK KARAGÖZ

Halk tiyatromuzun seyirlik türleri içerisinde, bu çalışmamızda inceleyeceğimiz bir diğer tür ise, geleneksel gölge oyunu sanatımız Karagöz'dür. Karagöz'ün ülkemize ne zaman geldiği ve bugünkü şeklini alırken geçirdiği yolculuğu incelemeyen önce, kendisine kaynaklık eden gölge oyununun kökenine bakmakta fayda vardır. Karagöz,

⁶² Metin AND, “Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi** 1970, Sayı: 1, s. 37

⁶³ Aslıhan ÜNLÜ, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşina Kitaplar, Ank., 2006, s. 92

gölge oyununun zaman içerisindeki, ülkeden ülkeye olan aktarımından beslendiği gibi; coğrafyamızın kendine has dokusu ve yaşantısı da onun bugünkü halini almasında başat bir rol üstlenmiştir.

“Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu” adlı eserinde Metin And, ‘gölge’ sözcüğünün yanıltıcı olduğundan bahseder; çünkü bu oyunların bir aydınlatma kaynağı ile yarı saydam bir perdeden yararlanılarak, bir perdenin önünde ya da gerisinde, iki boyutlu saydam ya da saydam olmayan kuklaların gölgeyle oynatılması söz konusu değildir her zaman.⁶⁴

Gölge oyununun Asya’dan çıkıp batıya doğru ilerlemesi hakkında ise üç farklı görüş, bu oyunların kökeninin Cava, Hindistan ya da Çin’den çıktığı yönündedir.

İlk görüşte, tarihi İ.Ö. 1000 yıl gerisine dayanan ve bütün terimleri Cava dilindeki Cava gölge oyunu olan *Wayang Kulit* temsillerinin kendine has bir tür olarak kabul edildiği vardır.⁶⁵ Hindistan’ı gölge oyununun çıkış yeri olarak gösteren görüş ise⁶⁶, aynı zamanda bütün kukla oyunlarının anavatanını Hindistan olarak işaret etmektedir.

“Üçüncü görüş, bu ikisine göre daha zayıftır; bu da, gölge oyununun, Çin’den çıkmış olacağı görüşüdür. Canlılık (Animizm) bu Çin gölge oyununun temeliydi. Buna kanıt olarak, İ.Ö. 121’de geçtiği söylenen bir efsaneye göre imparatorun ölmüş karısının görüntüsünün perdeye yansıtılmış olduğu ileriye sürülmüştür.”⁶⁷

⁶⁴ Metin AND, **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, İş Bankası Kültür Yayınları, Ank., 1977, s. 13

⁶⁵ G. A. J. HAZEU, **Bijdrage tot de Kennis von het Javanische Toneel**, E. J. Brill, Leiden, 1897, s. 3

⁶⁶ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s. 107

⁶⁷ A.g.e., s. 109

Gölge oyununun Türkiye'ye nereden, ne zaman ve nasıl geldiği konusunda ilk incelemelerden birini⁶⁸ yapmış olan Georg Jacob,

“hayalin Çinlilerden Moğollara geçtiğini ve on üçüncü asır Türklerinin gölge oyunu için ‘kolkarçakı’ gibi hususi bir kelimeye malik olduklarını ve kelimenin bugün bile Türkistanda mevcut olduğunu kaydetmiştir.”⁶⁹

Mısır'da bulunan gölge oyunlarını, Paul Kahle'nin bulduğu görüntülerden⁷⁰ inceleyen Metin And ise, hayvan tasvirlerinin yanı sıra Hacivat ve Karagöz'e benzeyen figürler görmüş ve Türklerin perde gerisinden gölge yansıtma tekniğini XVI. Yüzyılın başında Mısır'dan aldığını söylemiştir:⁷¹

“Mısır'dan alınmış bu yeni oyuna zamanla yeni Türk yaratıcılığı katılmış; çok renkli, hareketli, özgün bir biçim verilmiş, kesin biçimini aldıktan sonra da Osmanlı İmparatorluğunun etki alanı ve çevresinde yayılmıştır.”⁷²

Karagözün bugünkü halini almasındaki en bilinen ve buraya almazsak olmayacak söylentide ise, Karagöz ve Hacivat gerçekten yaşamış kişilerdir.

“Orhan Gazi zamanında komiklikleriyle işçileri oyalayarak bir cami inşaatının ilerlemesine engel olan Karagöz ve Hacivat, Gazi'nin emriyle idam edilirler. Sonradan verdiği karardan pişmanlık duyan ve çok üzülen Orhan Gazi'yi oyalamak için Şeyh Küşteri'nin bu oyunu icat ettiği rivayet olunur.”⁷³ “Karagöz Oyunu'nun bir beyaz perdeden ibaret sahnesine, Türkiye'de Şeyh Küşteri Meydanı denilmesi de bu hatıranın ifadesidir.”⁷⁴

⁶⁸ Georg JACOB, **Geschichte des Schattentheaters**, Türkische Litteraturgeschichte in Einzeldarstellungen, Heft 1, Berlin., 1925

⁶⁹ Selim Nüzhet GERÇEK, **Türk Temaşası**, Kanaat Kitabevi, İst., 1942, s. 46

⁷⁰ Paul KAHLE, **Islamische Schattenspielfiguren aus Egypten**, Der Islam I/1, 1910

⁷¹ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s. 116

⁷² Metin AND, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ank., 1983, s. 92

⁷³ Aslıhan ÜNLÜ, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşina Kitaplar, Ank., 2006, s. 93

⁷⁴ Muhittin SEVİLEN, **Karagöz**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 673, Ank., 1986, s.2

Karagöz'ün kesin biçimini aldığı vakit XVII. Yüzyıl olarak bilinmektedir. Evliya Çelebi bu yüzyılda gölge oyunu hakkında kesin bilgi vermiştir ve Türkiye'ye gelen yabancı gezginler de Karagöz oyununu anlatmaktadırlar.⁷⁵

Oyunun gelişiminde ise iki temel ilerleyişi görmekteyiz: Karagöz'ün taşlama yapıp siyasal eleştiri getiren yönü ve açık-saçık tarafıdır.

“Karagöz üzerinde incelemeler yapanlar onun hep dar bir mahalle içine kapandığını sanmışlardır. Öyle ki, kimi yazarlar kolaylıkla Karagöz'ün bu mahalle çerçevesinden dışarı taşmadığını, din adamlarına, devlet büyüklerine dil uzatmaktan kaçındığını, devlet, hükümet yetkisini konu yapmadığını kesin olarak belirtmişlerdir. Oysa Karagöz açık bir biçimdir. Her olaya, her amaca, her konuya kendini uyduran bir yöntemdir. Biçimin açıklığı, esnekliği her amaca, her konuya yatkın ve açıktır. Üstelik Karagöz'ün kendine göre bir dokunulmazlığı vardır. Din adamları bile fetvalarında Karagöz'ün İslam ilkelerine değilse bile uygulamalarında aykırı düşüğünü bile bile, onu hoş görerek gerekçeler bulmuşlar, ona açıktan açığa bir dokunulmazlık alanı tanımışlardır. Bu dokunulmazlık içinde, hele onun havasını, mizacını tanıyanlar için din adamlarını, devlet ileri gelenlerini, siyasal konuları diline dolamamış olacağı pek düşünülemezdi.”⁷⁶

Çalışmamızda da değineceğimiz Ortaoyunu ile birlikte siyasal taşlaması Abdülaziz çağında sona eren⁷⁷ Karagöz'ün tekniğine baktığımızda ise, ‘tasvir’ denilen görüntüleri görüyoruz öncelikle. Kendi tasvirlerini yapan karagözcüler olduğu gibi, tasvir yapan tasvirçiler de vardır. 32 ve 40 cm arasında olan bu görüntüler sığır, manda ve deve derisinden yapılır.

“Deve derisinden yapılan tasvirler, diğerlerine göre çok şeffaftır.”⁷⁸
*“Deride aranan özellikler, saydamlaştırmaya yatkın, bir de sığır derisine dayanıklı olması, eğilip bükülmemesidir. Deriyi işlemek için çeşitli işlemler vardır. Bundan sonra derinin üzerine kalıp konularak kalemlerle görüntünün resmi çizilir, deri bir ihlamur kütüğü üzerine gerilir ve tıgıcılarda satılan **navrekan** adlı sivri uçlu bıçakla bu çizgilerden*

⁷⁵ Metin AND, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ank., 1983, s.93

⁷⁶ A.g.e., s. 95

⁷⁷ A.g.e., s. 98

⁷⁸ Mustafa MUTLU, “Karagöz”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi 1995**, Sayı: 12, s. 54

kesilir.”⁷⁹ “Parçalar risina, kiriş, katküt adı verilen iplerle birbirlerine bağlanır.”⁸⁰

Karagöz bir gölge oyunu olarak,

“bir çerçeveye gerili patiska arkasında konulan ışık

kaynağı önünde oynatılır. Beyaz perdeye "ayna" adı verilir. Perde önceleri

2 x 2.5 m. iken sonraları 1.10 x 0.80 m. ebadında yapılmaya başlandı. Perde

çerçevesi kalın siyah bezlerle örtülüdür. İç tarafta perdenin alt çizgisine paralel kurulmuş tahtadan bir raf vardır ki buna "peş tahtası" adı verilir.”⁸¹

Bu peş tahtası (ya da destgah) denilen rafa perdeyi ve görüntüleri aydınlatan bir meşale konulur.⁸² Peş tahtası üzerinde sıra sıra bulunan deliklere ise hayal ağacı denilen çatal sopalar sokulur.⁸³ Bu görüntüleri oynatmak ayrı bir maharet istediği gibi, değnekleri kullanmaya da Karagözcüler ‘el peşrevi’ adını vermişlerdir.⁸⁴

Karagöz, ‘hayali’ veya ‘hayalbaz’ denen oynatıcısının gösterisidir. Bununla birlikte karagözcünün yardımcılarını kendisi de bir hayali olan Mustafa Mutlu, şu şekilde aktarmıştır:

Çırak (Yardımcı): *Perdeyi hazırlayan oyun birlerini (tasvirleri)in üzerine dizen, mesleğe yeni atılmış bir kişi olup oyun boyunca uzmanın yanında duran, oyunun inceliklerini öğrenen bir kişidir.*

Sandıkkar: *Çırağın yardımcısıdır. "Hayal sandığı" denilen sandıktan*

⁷⁹ Metin AND, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ank., 1983, s. 104

⁸⁰ Mustafa MUTLU, “Karagöz”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi 1995**, Sayı: 12, s. 55

⁸¹ A.g.e., s. 54

⁸² Metin AND, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ank., 1983, s. 105

⁸³ A.g.e., s. 105

⁸⁴ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s.166

oyun takımlarını çıkarıp, yerleştirir. Tasvirleri değneklere geçirip

hazırlar, temizler, oyun düzenine getirerek her Şeyin düzenli olmasını sağlar.

Yardak: *Oyunda söylemesi gerekli Şarkı ve türküleri okuyan kişidir.*

Dağrezen: *Tef ve zili alan kişi olup oyunda bazı yerlerde yapılması gerekli efekte de yardımcı olur.⁸⁵*

Karagöz, tıpkı meddahta gördüğümüz gibi dört bölümden oluŐmakla birlikte, içerik itibariyle bu incelememizin bir diğer ayağı olan Ortaoyunu ile daha büyük benzerlikler göstermektedir. Karagözün bölümleri Őyledir:

- 1- Mukaddime (ndeyiŐ / Giriş)
- 2- Muhavere (Söyleşme)
- 3- Fasıll (Oyunun Kendisi)
- 4- Bitiş / Hitam⁸⁶

Karagöz oyunu başlamadan önce, müzikle birlikte boş perdeye 'göstermelik' denilen ve çoğu kez oyunun konusuyla alakası olmayan bir görüntü konulmaktaydı. Bunun amacı ise oyunu izlemeye daha hazırlanmamıŐ seyirciyi oyunun gerçeğine hazırlamak, onu oyunun yanılısama havasına sokmak, onda geciktirim ve merak uyandırmaktı.⁸⁷

⁸⁵ Mustafa MUTLU, "Karagöz", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi 1995**, Sayı: 12, s. 55

⁸⁶ Oyunun sonunu bildirmek için kullanılan 'hitam' ifadesine, en son Selim Nüzhet GERÇEK'in Türk Temaşası (1942) adlı eserinde karŐılaŐılmaktadır. Kendisinden sonra Karagözü incelemiŐ olan tarihçiler, yalnızca 'bitiş' kelimesini kullanmıŐlardır.

⁸⁷ Metin AND, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ank., 1983, s. 101

I.4.1. Mukaddime

İlk olarak, 'nareke' denen, oyunun araç ve gereçlerinden olan bir kamış düdüğüyle göstermelik denen perde kaldırılır. *"Bundan sonra, tefin tartımına uygun hareketlerle, seyirciye göre perdenin solundan Hacivat gelir, bir semai okur. (...)"*⁸⁸ Semai'nin sonunda Hacivat, genellikle 'Off... hay Hak!' dediği perde gazeline başlamaktadır. Karagöz'ün perdenin sağ tarafından görünmesiyle birlikte de ikisi kavgaya girişmektedirler.

*"Dövüşte Hacivat kaçır, Karagöz yere boylu boyunca uzanır, secili bir deyişle Hacivat'a veritirir, bir tekerleme söyler, mukaddime de Karagöz ile Hacivat arasındaki dövüşmeden sonra Hacivat kaçınca, boylu boyunca yere uzanmış yatan Karagöz'ün secili bir dille Hacivat'a veritiriridir."*⁸⁹

I.4.2. Muhavere

Muhavereler, Karagöz oyununun iki baş kişisi arasında geçen, *"yanlış anlaşmalar üzerine kurulu olay dizisinden ayrı, karşıt özelliklerini ses, söz ve tavırla ortaya çıkartan söyleşmeleridir."*⁹⁰ Bu noktada, daha sonra inceleyeceğimiz Ortaoyununda, Kavuklu ile Pişekar arasındaki tekerleme ile aynı ödevde olduğunu söylemek yanlış olmaz. Konuları ve biçimleri itibariyle farklı farklı muhavereler vardır.

⁸⁸ A.g.e., s. 101

⁸⁹ Metin AND, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ank., 1983, s. 101

⁹⁰ Aslıhan ÜNLÜ, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşina Kitaplar, Ank., 2006, s. 95

“Kimi zaman Karagöz, Hacivat’ın bilgiççe söylediği sözleri yanlış anlar, kimi zaman birbirlerini kötülerler, bir yarışma, yenişme içine girerler, kimi zaman da gerçekdışı bir olayı anlatıp sonra da bunun bir düş olduğunu söylerler.”⁹¹

Selim Nüzhet Gerçek’in tespit ettiği Muhaverelerin isimleri: *“Akıl, Babam Öldü, Bekçi, Bilmece, Çamaşır İpi, Çevre, Gel geç, Hasta, Hayır hiç, İftar, İsim değiştirme, Kul, Külbastı, Masana, Meddah, Mektep, Musiki, Nasihat, Nazire, Rüya, Seyahat, Turşu, Yazma, Zurna”⁹²*dır.

Fasıla başlamadan önce, muhavereyi uzatmak için kullanılan ek muhavereye de “ara muhaveresi” denir. Bu muhavereye Karagöz ve Hacivat’ın dışında bir - iki kişi daha katılabilir, bu nedenle de muhaverele içinde istisnai bir konumdadır.⁹³

Selim Nüzhet Gerçek’in tespit ettiği ara muhaverele de: *“Arap Köle, Ciğerci, Ham hum, Hacivad’ın kızı, Havuz, Neresi yenir, Yalan, Yalan Küpü”⁹⁴*dür.

I.4.3. Fasil

Oyunun kendisi olan Fasılda ise, olay dizisi içerisinde Hacivat ve Karagöz harici diğer oyun kişileri de bir konu ve olaylar dizisi içerisinde gözükp oyuna katılırlar.

⁹¹ A.g.e., s. 95

⁹² Selim Nüzhet GERÇEK, **Türk Temaşası**, Kanaat Kitabevi, İst., 1942, s. 83

⁹³ Metin AND, **Türk Tiyatrosunun Evrelele**, Turhan Kitabevi, Ank., 1983, s. 103

⁹⁴ Selim Nüzhet GERÇEK, **Türk Temaşası**, Kanaat Kitabevi, İst., 1942, s. 87

“XVI. Yüzyılda belirli bir konudan çok hayvanlarla, gemilerle daha çok kopuk sahneler gösterilirken, XVII. Yüzyıldan başlayarak fasıl konuları belli bir olaylar dizisine uymaya başlamıştır.”⁹⁵

Hacivat’ın Karagöz’e yardım ederek, onun bir işe girmesini sağladığı ya da birlikte iş kurdukları fasıllar vardır: *Karagöz’ün Aşçılığı*, *Karagöz’ün Bakkallığı*, *Eczane* v.b. gibi fasıllar bunlara örnektir.

“Bu fasıllarda genellikle Karagöz’ün, değişik toplum kesimlerinden müşterilerle giriştiği söz oyunları ve yaptıklarıyla o işteki beceriksizliği ve her şeyi birbirine karıştırması işlenir.”⁹⁶

Selim Nüzhet Gerçek’in Türk Temaşası adlı eserinde verdiği fasıl adlarına göz atalım:

*Ağalık, Bahçe Sefası (Esirci), Balıkçılar, Baskın (Çivi Baskını), Bursalı Leyla, Büyük Evlenme, Cazular, Canbazlar, Eczahane, Sahte Esirci, Ferhat ile Şirin, Hain Kahya, Hamam, Kağıthane Sefası, Kanlı Kavak, Kanlı Nigar, Kayık, Kırgınlar (Aptal Kardeşler), Kütahya, Leyla ile Mecnun, Mal Çıkarma, Mandıra (Hımhumlu Mandıra), Meyhane, Orman, Ortaklar, Pehlivanlar (Ödüllü), Sahte Esirci, Salıncak, Sünnet (Hayal İçinde Hayal), Şairler (Aşıklar), Tahir ile Zühre, Tahmis, Ters Evlenme (Sarhoşa Hile), Tımarhane, Yalova Sefası, Yangın (Bakkal), Yazıcı.*⁹⁷

⁹⁵ A.g.e., s.104

⁹⁶ Aslıhan ÜNLÜ, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşina Kitaplar, Ank., 2006, s. 95

⁹⁷ Selim Nüzhet GERÇEK, **Türk Temaşası**, Kanaat Kitabevi, İst., 1942, s.88

I.4.4. Bitiş

Karagöz oyunlarının son bölümü olan Bitiş ise çoğu kez kısadır. Karagöz, oyunun bittiğini haber verir, eğer kusur işledilerse af diler ve bir sonraki oyunun duyurusunu yapar. Eğer oyun esnasında kılık değiştirme motifi kullanılmışsa, eski kılıklarıyla perdeye dönerler, aralarında oyundan çıkarılacak öğreneğin de belirtildiği bir söyleşme geçer ve oyun nihayetlenir.⁹⁸

Gölge oyunu geleneğimiz Karagöz, iki asal oyun kişinin birbirleriyle olan zıtlıkları, yanlış anlaşmaları ve yakaladıkları dolantıyla çalışmamızda önceden incelediğimiz Meddahtan ayrılmaktadır. Yan oyun kişileri de perdeye Karagözü oynatan Hayali tarafından getirilmektedir ve tek kişilik bir gösteri olması bakımından ise Meddahla benzerlik taşımaktadır. Hayali de tıpkı Meddah gibi yan kişileri konuşturmakta ve gerek ses değişimi gerekse de kullanılan ağız ya da şive bakımından taklide başvurmaktadır. Karagözün bölümlenmesi Meddahtan farklıdır ve dil kullanımındaki karşıtlıklar oyunun güldürü özelliğini pekiştiren önemli bir unsurdur. Karagöz eksen iki oyun kişisi, aralarındaki yanlış anlamalar ve tekerlemeler, kurulan dolantı, yan oyun kişilerinin kullanımı ve göstermecî üslubun temsil sonuna dek terk edilmemesi gibi özelliklerinden ötürü, Ortaoyunuyla büyük benzerlik içerisindedir.

⁹⁸ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s.163

I.5. GELENEKSEL TİYATROMUZUN KENTLİ AYAĞI OLARAK ORTAOYUNU

Halk Tiyatrosu geleneğimizin bir başka seyirlik türü de Ortaoyunudur. Daha önce işlediğimiz ve bir perdenin gerisinden tasvirler aracılığıyla oynatılan Karagözün aksine, Ortaoyunu canlı aktörlerle oynanan bir formdur. Tahsin Konur, Ortaoyunu için “*Seyircinin ortasında oynanan, tuluata dayanan, müzik, dans, taklit gibi unsurlardan da yararlanan bir geleneksel halk tiyatrosu örneğidir.*”⁹⁹ derken; Cevdet Kudret, Ortaoyunu için

*“Dört-bir yanı fırdolayı seyircilerle çevrilmiş bir meydanda, belli bir konunun kanavasına uyularak, fakat herhangi bir metne bağlı kalınmadan, canlı oyuncularla oynanan doğmaca (=irticali, tuluatlı) bir oyundur.”*¹⁰⁰

tanımını yapmaktadır. Metin And, Karagöz ve Ortaoyunu benzerliğine dikkat çekip ikisi aynı anda çıkamayacağına göre, birinin ötekisinden çıktığına inanmak zorunda kalırız¹⁰¹ diyerek Ortaoyununun tarihçesi hakkında halen karanlık kalmış noktaların bulunduğunu belirtmiştir:

*“Ortaoyununun eskiliği konusunda, araştırmacıların vardıkları sonuçlar, ‘sarih bir kaynak veya vesika bulunmaması cihetiyle’ farazi ve tahmini olmaktan ileri gidememiş ve türlü kanıların çelişikliği içinde karanlıkta kalmıştır.”*¹⁰²

⁹⁹ Tahsin KONUR, “Ortaoyunu”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi 1995**, Sayı: 12, s. 47

¹⁰⁰ Cevdet KUDRET, **Ortaoyunu 1**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ank., 1973, s. 1

¹⁰¹ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s. 172

¹⁰² Nihal TÜRKMEN, **Orta Oyunu**, Milli Eğitim Basımevi, İst., 1971, s. 1

Çağlar boyunca canlı oyuncularla yapılan sözlü gösterilere¹⁰³ rastlanması, araştırmacıların Ortaoyununun tarihçesi hakkında kesin bir yargıya varamamalarına sebep olmuştur. Nihal Türkmen'in aktardığına göre, Macar Türkolog “*Ignacz Kunos, ‘Türk Halk Edebiyatı’ isimli eserinde, Ortaoyunu’nun XIX. Yüzyılda meydana çıkmış bir temaşa türü olduğunu*”¹⁰⁴ yazarken; Metin And, şenlik gösterilerinde seyircileri eğlendiren soytarıların şakalarının, cinaslarının, kelime oyunları ile yaptığı şaşırtmacaların, tekerlemelerin, Karagöz, kukla, dans, curcuna, meddah gibi çeşitli oyun türlerinin karışımından doğma bir gelişimle Ortaoyunu’nun bildiğimiz en son biçimine varmış olduğunu çıkarabiliriz¹⁰⁵ demektedir.

Ortaoyunu’nun İtalyan Halk Tiyatrosu geleneği olan Commedia dell’Arte’ye olan benzerliğinden dolayı, bu türün Venedik ve Cenevizliler yoluyla geldiğini öne sürenler de vardır. Bu düşünceye göre de Türkler izledikleri oyuna *Arte Oyunu* adını vermişler¹⁰⁶, zaman içerisinde de oyunlarına, Commedia dell’Arte ile olan benzerliklerini göz önüne alarak Ortaoyunu adını vermişlerdir.¹⁰⁷

Yahudilerin de İspanya ve Portekiz’den XV. yüzyılın sonu ve XVI. başlarında Türkiye’ye gelerek ve çeşitli seyirlik oyunları getirerek, Ortaoyunu’na katkıda buldukları da düşünülmektedir.¹⁰⁸ XVI. yüzyılda İspanya’da bu tarz, *Juglares* denen seyirlik oyunları gelişmekteydi.¹⁰⁹ Bu oyunlarda sadece taklit değil, hokkabazlığın da

¹⁰³ Metin AND, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ank., 1983, s. 106

¹⁰⁴ Nihal TÜRKMEN, **Orta Oyunu**, Milli Eğitim Basımevi, İst., 1971, s. 2

¹⁰⁵ Metin AND, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ank., 1983, s. 109

¹⁰⁶ Tahsin KONUR, “Ortaoyunu”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi 1995**, Sayı: 12, s. 47

¹⁰⁷ Metin AND, **Kavuklu Hamdi’den Üç Ortaoyunu**, Forum Yayınları, Ank., 1962, s. 10

¹⁰⁸ Tahsin KONUR, “Ortaoyunu”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi 1995**, Sayı: 12, s. 47

¹⁰⁹ Metin AND, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ank., 1983, s. 110

gösterildiğine dikkat çeken M. And, Türkiye’de yakın çağlara kadar Yahudilerin elinde olan hokkabazlığın bizdeki biçiminin Kavuklu ile Pişekar arasındaki sözleşmeler bakımından Ortaoyunu’na çok benzediğini yazar:¹¹⁰

“Gezgin Thevenot, 1663 yılında IV. Mehmet’in büyük oğlunun doğumunu kutlamak için Halep’teki yedi gün yedi gece süren şenlikte gördüğü Yahudi’lerin bu türlü oyunlarını comedie a la Turque başlığı altında anlatmıştır. Bir avluda Yahudi oyuncular temsil veriyor, büyük çam ağacından meşalelerin aydınlığında Yahudi oyuncular çalguların eşliğinde danslarla bir güldürü oynuyorlar. Bir Yahudi, Frenk biçimi giyinmiştir. Thevenot, bu oyunun en taşkın bayağılıklar, en olmayacak söz ve hareketlerle dolu olduğunu belirtiyor.”¹¹¹

Ortaoyunuyla eş anlamlı olarak kullanılmış başka adlar da vardır: Kol Oyunu, Meydan Oyunu, Taklit Oyunu, Zuhuri gibi.¹¹²

“Bunlar, Ortaoyunu deyimi kullanılmaya başladıktan çok sonra da gene Ortaoyunu yerine kullanılagelmiştir. Nitekim, İstanbul’da yayımlanan Levant Herald gazetesi 14 Ocak 1870 tarihli sayısında meydan oyunu oynayanların, kadınlar için kafesli locaların da bulunacağı bir ulusal Türk tiyatrosu kurmak için hükümetten arazi istediklerini yazarken Ortaoyunu yerine Meydan oyunu deyimini kullanması ilginçtir. Es metinlerde Kol Oyunu deyimi çok geçmektedir.”¹¹³

Ortaoyununun adındaki ‘Orta’ kelimesinin nereden geldiği konusunda ise, yukarıda bahsettiğimiz Commedia dell’Arte benzerliğinden başka, Orta yerde oynanan oyun anlamıyla birlikte, oyunların ‘arasına’ giren Intermezzo, Interlude görevi gördüğü de incelenmiştir.¹¹⁴ Bunun yanı sıra, seyirlik oyunlarımızın Çingenerlerle birlikte coğrafyamıza girdiği görüşüyle birlikte de Çingenecede olan Maskare sözcüğünün ‘ortada, arasında’ demek olduğuna dikkat çekilmiş,

¹¹⁰ A.g.e., s. 110

¹¹¹ A.g.e., s.110

¹¹² Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s. 185

¹¹³ Metin AND, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ank., 1983, s. 110

¹¹⁴ A.g.e., s.112

“İspanyolcada soytarılık, güldürücülük anlamına gelen mascara, Türkçe, Arapçada mashara, Türkistanda maskarabaş, İran’da meşkera sözcüklerine benzerlik yoluyla Türkçeye Çingenecedeki “ortada, arada” anlamıyla çevrilince Ortaoyunu durumuna gelmiş olabilir”¹¹⁵

diye kaydedilmiştir. Kanıtlar bize tek bir doğru vermediği için, bu çalışmada hemen her görüşe yer vermenin doğru olduğu düşünülmüş ve Ortaoyununun, ilerleyen bölümlerde üzerinde daha çok durulacağı, “Ortada oynanan oyun” anlamı ön planda tutulacaktır.

Batı Tiyatrosu’nun ülkemizde yerleşmeye başladığı XIX. Yüzyılda, Ortaoyununun gelişmesi zorlaşmıştır.

“Ortaoyuncular, Batı Tiyatrosunun en çok sahnesine ve perdesine özeniyorlardı. O sırada Güllü Agop’un tiyatrosuna ‘Perdeli Ortaoyunu’ denilmiştir. Nitekim ‘perdeli ortaoyunu’ deyimi tuttu. Geçen yüzyılın sonlarında Edirnekapı dolaylarında bir tiyatronun yöneticisi Arif Efendi, tiyatrosuna ilanlarda ‘Perdeli Zuhuri Kolu’ adını vermişti.”¹¹⁶

Bu durum gelişmekte olan Ortaoyununun, parlak dönemlerin yanı sıra sıkıntılı zamanlar da geçirmesine sebep olmuştur. Aydınlar ikiye ayrılmış, bir kısmı ülkemizde yeni yeni hareket olanağı bulan Batı Tiyatrosunun savunuculuğunu yaparken, bazıları da Ortaoyununun ulusal tiyatromuz olduğunu, korunması ve geliştirilmesi gerektiğini söylüyordu.¹¹⁷

“Ortaoyununun bölümlenişi, Karagöz oyunlarının bölümlenişine benzer.”¹¹⁸ Nasıl ki Karagöz’de iki başat oyun kişisi varsa, Ortaoyununun da en önemli iki kişisi Pişekar ve Kavuklu’dur. Ortaoyununun ilk oynanış biçimi üzerine bilgimiz azdır.¹¹⁹

Ortaoyununun bölümleri şöyledir:

¹¹⁵ A.g.e., s.113

¹¹⁶ A.g.e., s.114

¹¹⁷ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s. 204

¹¹⁸ Ashıhan ÜNLÜ, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşına Kitaplar, Ank., 2006, s. 99

¹¹⁹ Metin AND, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ank., 1983, s. 115

- 1- Öndeyiş
- 2- Söyleşme / Muhavere
- 3- Fasl (Oyunun kendisi)
- 4- Bitiriş

I.5.1. Öndeyiş

*“Zurnanın Pişekar havası çalmasıyla elinde ‘pastal’ıyla Pişekar oyun alanına çıkar, çıkar dört bir yanı selamlar, zurnacıyla ve seyircilerle konuşarak oyunu açar, hangi oyunun oynanacağını duyurur”*¹²⁰ Buradan sonra ise zurnacı Kavuklu havasını çalar ve Kavuklu ile kavuklu-arkası gelir. *“Kimi kez daha önce Zenne takımı veya çelebi gibi başka kişilerin gelip Pişekar ile iş konuştukları da olur.”*¹²¹ Kavuklu ve –cüce, denyo veya kambur da denilen- kavuklu-arkası arasında kısa bir söyleşme bölümünden sonra Pişekar ile Kavuklu arasındaki, oyunun ikinci bölümü olan, söyleşme gelir.

¹²⁰ Aslıhan ÜNLÜ, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşina Kitaplar, Ank., 2006, s. 99

¹²¹ Metin AND, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ank., 1983, s. 115

I.5.2. Söyleşme / Muhavere

“Bu bölüm Karagöz’deki Muhavere gibi oyunun en ustalık isteyen bölümüdür.”¹²²

Kavuklu ve Pişekar’ın laf yarışına girişini görürüz bu bölümde. Laf yarışını olan söyleşmeyi ise iki kısımda ele alabiliriz: a) Arzbar: *“Karagöz muhaveresine benzeyen, söyleşenlerin birbirleriyle tanıdık çıkması, birbirlerini ters anlaması gibi güldürücü söyleşme.”¹²³* b) Tekerleme: *“Olmayacak bir şeyi olmuş gibi göstererek karşısındakini inandırmak için uydurulmuş ustalık sözlerdir.”¹²⁴*

I.5.3. Fasil

“Tekerleme sona erip bunun bir düş olduğu anlaşıldıktan sonra Fasil denilen asıl oyuna geçilir.”¹²⁵ Bu kısımda çoğu kez Kavuklu, iş aramaktadır.¹²⁶

“Maksat, Kavuklunun daima meydanda kalmasını temin edecek bir bahane icadıdır.”¹²⁷ *“Tekerleme sonunda Pişekar ona iş bulur. Kavuklu, Hamam oyununda aktar olur, Pazarcular’da sergi açar, Fotoğrafçı’da fotoğrafçı, Gözlemeci’de gözlemeci olur, bu arada Mandıra’da, Bahçe’de ev kiralar.”¹²⁸*

¹²² A.g.e., s. 115

¹²³ A.g.e., s. 115

¹²⁴ Selim Nüzhet GERÇEK, **Türk Temaşası**, Kanaat Kitabevi, İst., 1942, s. 137

¹²⁵ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s. 222

¹²⁶ Metin AND, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ank., 1983, s. 117

¹²⁷ Selim Nüzhet GERÇEK, **Türk Temaşası**, Kanaat Kitabevi, İst., 1942, s. 138

¹²⁸ A.g.e., s. 142

Selim Nüzhet Gerçek, oyun sayısının oldukça çok olduğunu belirttiikten sonra, elde edebildiği oyun adlarını şöyle kaydetmiştir:

*“Ağalık, Aşıklar, Bahçesefası, Bağdattan Mektup, Berber, Büyücü, Cahil Hakim, Çeşme, Çivi Baskını, Dondum Hanım, Eczacı, Eskici Abdi, Ferhat ile Şirin, Fotoğrafçı, Gözlemeci, Hamam, İzmir Baskını, İzmirli Faika, Kaba Bir Adam, Kadının Fendi, Kadın Adama Ne Yapar, Kale, Kanlı Nigar, Katane Sefası, Kır Kahvecisi, Kuyulu, Kütahya, Mandıra, Mahalle Baskını, Meyhane, Ortaklar, Ödüllü, Salıncak, Sandıklı, Semero Haho, Sünnet, Süpürgeci Hasan Ağa, Şalgam Hoca, Şeytan Külâhi, Tahir ile Zühre, Ters Evlenme, Tımarhane, Terzi, Tireli, Yazıcı, Yeni Düğün.”*¹²⁹

I.5.4. Bitiş

Ortaoyunlarının bitiş kısmı, tıpkı Karagöz’ünki gibi kısadır. Oyunu açan Pişekar, Karagöz’ün yaptığına benzer şekilde oyunun bittiğini haber verir, eğer kusur işledilerse af diler ve bir sonraki oyunun duyurusunu yapar.

Ortaoyunu, adında var olduğu ve daha önce de dikkat çektiğimiz üzere, ortada oynanan oyun anlamına gelir ve etrafı seyircilerle kaplı bir alanda oynanır.

*“Genellikle daire ya da elips biçiminde olan bu alana Palanga adı verilirdi. Alanın hemen dışında, giysilerin bulunduğu "sandık odası", bu oda ile alan arasında da giriş-çıkış için kullanılan bir aralık bulunurdu. Alanda çalgıcılar için bir köşe ve dekor yerine kullanılan iki kafes paravana bulunurdu. Bu kafes paravalardan daha küçük ve çift kanatlı olana "dükkan", daha büyük ve iki, üç hatta bazen dört kanatlı olanına "Yeni dünya" denilirdi. Seyircileri oyun alanından bir parmaklık ayırırdı.”*¹³⁰

¹²⁹ A.g.e., s. 142, 144

¹³⁰ Tahsin KONUR, “Ortaoyunu”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 1995, Sayı: 12, s. 49

Ortaoyunundan konuşurken, bahsetmezsek olmayacak araçlardan biri de Pişekar'ın elinde olan, iki parçası ortada duran bir tahta parçasıyla bağlanan ve bu parçaların birbirine her temasında ses çıkan 'şakşak'tır. İtalyan Halk Tiyatrosu geleneği olan ve Ortaoyununu da etkilediği düşünülen Commedia dell'Arte'de kullanılan 'bottaccio'nun bizdeki karşılığı gibidir.

*“Pişekar'ın şakşağı için iki deyim daha bulunmaktadır. **Pastal** veya **pastav**. Biri ötekinden bozmadır. Her şeyden önce, Pişekar, vurduğu yeri acıtmayan pastav'ı bir güldürme yöntemi olarak kullanır; ayrıca seyircileri ve oyuncularını uyarmak için kullandığı gibi, çeşitli ses etmenlerini de onunla çıkarır, tıpkı Meddah'ın sopası gibi. Nitekim, bir şeyin kırılması, düşmesi, dükkanın kepeğinin, evin kapısının açılması ile ilgili sesler hep onunla çıkarılır”.*¹³¹

Ortaoyununun, etrafı seyircilerle kuşatılmış bir alanda oynanması, oyuncuların da sıklıkla yer ve yönlerini değiştirip bütün seyircilerin kendilerini görmesini sağlamak için oynamasını gerektirmektedir. Bu noktada Ortaoyunu, “oyun yeriyle seyirci arasında alış-verişin yönelişine göre biçimlenebilen bir oyun türüdür.”¹³²

Oyunun daha çok söze dayandığını göstermek amacıyla, ortaoyununa *meydan-ı sühan* denilir.¹³³ “Bununla birlikte, oyunda söz yanında hareket ve tavırlara da geniş ölçüde yer verilir.”¹³⁴

Halk Tiyatromuzun seyirlik türleri arasında yer alan Ortaoyunu, bölümlenmesi, oyun kişileri ve güldürü öğelerinin anlatımın asal unsurlarından olması sebebiyle gölge oyunu geleneğimiz Karagöz ile büyük benzerlikler içerisindedir. Ortaoyunu, adında da gizli olduğu üzere oyunun oynandığı yeri imlemekte ve formun değişken mekanlarda sahnelenebilirliğine vurgu yapmaktadır. Belki de türün taşınabilirliği ve oyun kişilerinin

¹³¹ Metin AND, **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Turhan Kitabevi, Ank., 1983, s. 120

¹³² Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s. 232

¹³³ A.g.e., s. 232

¹³⁴ A.g.e., s. 232

sahip oldukları etnik ve fiziksel özellikleriyle halkın içerisinde alınması, Ortaoyununun bugüne dek süren popülerliğindeki en önemli etmenlerdendir.

Halk tiyatromuzun seyirlik türlerini inceleyerek buraya kadar geldiğimiz noktada ulaştığımız temel bulgulardan bir tanesi, her formun kendine has özelliklerinin olduğudur. Her ne kadar -bazen fazla bazen az derecede- benzerlikler gösterebilirler, Meddah, Karagöz ve Ortaoyununun birbirlerinden ayrıldıkları noktalar bulunmaktadır ve bu türlerin her biri kendi içinde bir göstergeler bütünü olarak değerlendirilmelidir.

II. BÖLÜM: DRAMATİK OLANIN GÖSTERGEBİLİM EKSENİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

Tiyatro, görsel ve işitsel bir sanat dalı olarak, göstergebilim araştırmalarına oldukça elverişli bir zemin sunmaktadır. Sanata ve o sanatın yapıldığı yere adını vermiş olan tiyatro kendini, oyuna ait bir mekanda, oyunsal bir zamanla ve sahnesel anlatım araçlarının kullanımıyla üç boyutlu olarak var etmektedir. Bununla beraber, oyun metinleri de göstergebilimsel bir yaklaşımla çözümlenebilmektedir. Bizim çalışmamız ise sahne göstergelerini çözümleyecektir.

Hemen herkeste farklı tatlar bırakacağı aşikar olan sahnesel buluşların analizinde, bir yönetime gereksinim duyulmaktadır. Göstergebilim, 'estetik kaygı' ve 'özgünlük' gibi iki öznel kavramı ağırlık merkezine oturtmuş olan tiyatro sanatında, doğa bilimlerinin nesnel sonuçlarına benzer çıkarımları hedeflemesi açısından önemlidir.

20. yüzyılda dilbilim alanındaki çalışmalara olan ilginin artması, buna bağlı olarak dili bir gösterge dizgesi olarak ele alıp irdeleyen araştırmaların çeşitlenmesi ve

derinleşmesiyle birlikte gösterge dizgelerinin anlamsal organizasyonunu araştıran göstergebilim, gelişen bir bilim dalı olarak ortaya çıkmıştır. İlk bakışta ‘gösterge’ ininceleyen bilim dalı’ diye tanımlayabileceğimiz göstergebilime olan yaklaşım farklılıklarına değinmeden önce, ‘gösterge’ kavramının ne olduğuna bakmakta yarar vardır: “*Gösterge, genel olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanır.*”¹³⁵

Böylelikle de rakamların, kelimelerin, sembollerin, işaretlerin, hareketlerin, vb. gösterge olarak kabul edildiğini söyleyebiliriz. Fatma Erkman, “*Bir aygıtın işlemesiyle ilgili kimi ölçümlerin sonucunu kendiliğinden gösteren araç*” diyerek göstergenin sözlük tanımını yaptıktan sonra, arabalarda bulunan benzin göstergesinin kumanda tablosundaki küçük bir araç olmasına karşın, depodaki benzini öğrenmek için, bizi depo kapağını sürekli açarak benzini kontrol etmemizden kurtardığını belirtmektedir.¹³⁶

Batı dillerinde ağırlıklı olarak semiyoloji ve semiotik kelimelerinin karşılığında kullandığımız göstergebilim için, dilimizde zaman içerisinde *işaretbilim, belirtkebilim, imbilim* gibi kelimeler de önerilmiştir.

İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure’ün ders notları, kendisinin ölümünden sonra öğrencileri tarafından ‘Genel Dilbilim Dersleri’ başlığıyla yayımlanmıştır. “*Saussure, her göstergenin bir ‘gösteren’ (ses imgesi) ve bir ‘gösterilenden’ (kavram) oluştuğunu savunmaktadır.*”¹³⁷ Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki, bir madalyonun iki tarafı gibi birbirlerinden ayrılmaz bir bütünü oluşturur; gösterge.

¹³⁵ Mehmet RİFAT, **Göstergebilimin ABC’si**, SAY Yayınları, İst., 2014, s. 11

¹³⁶ Fatma ERKMAN, **Göstergebilime Giriş**, Alan Yayıncılık, İst., 1987, s. 8

¹³⁷ Hasibe Kalkan KOCABAY, **Tiyatroda Göstergebilim**, E Yayınları, İst., 2008, s. 16

Amerikalı felsefeci, mantıkçı ve matematikçi Charles Peirce, göstergeyi şöyle tanımlamıştır;

“Bir gösterge [İng. sign] bir kişi için, herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir bakımdan ya da herhangi bir sıfatla tutan bir şeydir. Birine yöneliktir, bir başka deyişle bu kişinin zihninde eşdeğerli bir gösterge ya da belki daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yarattığı bu göstergeyi ben birinci göstergenin yorumlayıcı olarak adlandırıyorum. Bu gösterge bir şeyin yerini tutar: Yani, Nesne’sinin [İng. object] yerini.”¹³⁸

Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiden başka bir şeyle ilgilenmeyen ve göstergeyi iki düzlemlilik olarak ele alan Saussure’ün aksine Peirce, göstergeyi üç düzlemlilik bir yapı olarak tanımlamıştır: 1- Biçim, 2- Yorumlayan, 3- Nesne. Peirce’e göre ‘*Dış dünya yorumlanmadığı, göstergeleştirilmediği sürece, anlaşılabilir.*’¹³⁹

Charles Sanders Peirce’den etkilenen A.B.D.’li Charles W. Morris, bütün göstergelerin bir kuramını oluşturmaya çalışmıştır. *Foundations of the Theory of Signs* (1938) ve *Signs, Language and Behaviour* (1946) adlı kitaplarında tasarladığı göstergebilim kuramını üç bölüme ayırmıştır:

- 1- Sözdizim (Sentaks): Göstergelerin arasındaki ilişkileri araştırır ve nasıl bir araya geldiklerini inceler.
- 2- Anlambilim (Semantik): Gösterge ile gösterilen arasındaki ilişkiyi inceler.
- 3- Edimbilim (Pragmatik): Göstergeler ve kullananlar arasındaki ilişkiyi inceler.

Amerika Birleşik Devletleri’nde Peirce ve Morris, göstergebilim üzerine olan görüşlerini geliştirirken, Avrupa’da da bilhassa Rusya’da bazı teorisyenler, bu çalışmalardan etkilenip dilbilim ve göstergebilim alanına katkıda bulundular.

¹³⁸ Mehmet RİFAT, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1: Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, YKY, İst., 2008, s. 117

¹³⁹ Monika Ioanna DOBRAWLANSKA-SABCZAK, *Das Spiel mit den Zuschauer*, Otto Sagner Verlag, Münih, 1999, s. 20

Rus Biçimciliği, 1920’lerde ortaya çıkan ve politik sebeplerden dolayı 1930’larda sona erdirilen bir edebi eleştiri akımıdır. Saussure’ün dili kendi içinde, kapalı bir dizge olarak değerlendirmesi gibi, Rus Biçimcileri de edebi türlerin kendi özgül yapıları içerisinde kalması gerektiğini söylemişlerdir.

“Rus Biçimcileri yazın tarihini devinik ve kendine yeterli bir dizge olarak ele aldılar; yazını yaratan yazındı yalnızca; yazın tarihinin başvurduğu köktenci kavramları (yazarın yaşamı, yapıt üstünde etkinliği olan toplumsal, ekinsel olgular) dışarıda bıraktılar.”¹⁴⁰

Rus asıllı Amerikalı bilim insanı Roman Jakobson, hem Rus Biçimcileri arasında yer almış hem de Prag Dilbilim Çevresi’nin kurulmasına katkı sağlamıştır. Yazını, kendine ait özellikleri olan bir başlık olarak görerek bilimsel kavram ve ilkelerle incelemek gerektiğini belirten Jakobson’dan başka, Prag Dilbilim Çevresi’nin önemli temsilcilerinden Çek estetikçisi Jan Mukarovsky de yazınbilimi, dilbiminden bağımsız bir bilim dalı olarak tanımlamış ve estetik ile dilbilimin etkileşimi içine, çok daha geniş bir göstergeler bilimi içine oturtmuştur.¹⁴¹

Göstergebilimin tarihsel gelişimi içerisinde yukarıda bahsettiğimiz bu yaklaşımların yanında incelemeye alınacak daha birçok kuramcı ve akım bulunmaktadır. *Kopenhag Dilbilim Çevresi*’nden, *Amerikan Yapısalcılığı*’na, *Andre Martinet* ve *İşlevsel Dilbilim*’den *Noam Chomsky* ve *Üretici-Dönüşümsel Dilbilgisi*’ne, *Algirdas Julien Greimas*’tan *Roland Barthes*’a kadar pek çok düşünür ve teorileri, öncelikli çalışma alanları *dilbilim* olduğu için bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Bizi burada ilgilendiren ise tiyatrodaki göstergebilim kuramı ve incelemekte olduğumuz malzemenin içeriği gereği halk tiyatrosunda göstergelerin nasıl anlam ve işlev kazandığıdır.

¹⁴⁰ Ayşegül YÜKSEL, **Yapısalcılık ve Bir Uygulama: Melih Cevdet Anday Tiyatrosu Üstüne**, Yazko, İst., 1981, s. 25

¹⁴¹ Mehmet RİFAT, **Göstergebilimin ABC’si**, SAY Yayınları, İst., 2014, s. 36

II.1. TİYATRODA GÖSTERGEBİLİM

Tiyatronun görsel ve işitsel bir sanat dalı olarak, göstergebilim araştırmalarına oldukça elverişli bir çalışma alanı sunduğundan söz edilmişti. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hız kazanmış olan tiyatrodaki göstergebilim çalışmalarının temelini, Prag Dilbilim Çevresi temsilcilerinin çalışmaları oluşturmaktadır. Çevrenin çekirdek bir üyesi olmasa da düşünceleri Prag Dilbilim Çevresi'nin yaklaşımıyla benzerlik gösteren Çek kompozitör ve estetikçi Otakar Zich, 'Dram Sanatının Estetiği' adlı kitabında

“dramatik sanattaki çeşitli öğelerin karşılıklı etkileşimini dikkate alabilmek için Wagner'in Gesamtkunstwerk birleşimine karşı çıktı ve dramatik aksiyonun, dramatik karakterin, dramatik olay örgüsünün, dramatik mekanın maddi ya da fiziksel öğeleri ile imgesel ya da kavramsal öğeleri arasında yaptığı ayırım, Saussurecü gösteren ve gösterilen ayırımına çok yaklaştı”¹⁴²

diye yazmaktadır.

Tiyatroda göstergebilimin gelişmesinde önemli bir rol oynayan Polonyalı göstergebilimci Tadeusz Kowzan ise, Prague Dilbilim Çevresi'nin temel prensiplerini öne çıkartmıştır. 1968 tarihli 'Tiyatroda İşaretler' adlı eserinde “*tiyatral sunumdaki her şey bir göstergedir*”¹⁴³ demiş ve “*yeniden dönüştürülebilirliğin yapısalcı eğilimini ve sahne işaretinin çağrışımsal aralığını doğrulamıştır*”¹⁴⁴ diye eklemiştir. Tadeusz Kowzan, dram sanatındaki göstergeleri on üç kategoriye ayırmıştır:

1)Sözcükler, 2) Metin Çalışması, 3) Yüz İfadesi, 4) Jest, 5) Dramatik Mekanda, Oyuncuların Hareketi, 6) Makyaj, 7) Saç Tuvaleti, 8) Giysi, 9)

¹⁴² Marvin CARLSON, **Tiyatro Teorileri** (Çev. Barış Yıldırım, Eren Buğlalılar), De Ki Basım Yayım, Ankara, 2008, s. 424

¹⁴³ Tadeusz KOWZAN, “The Sign in the Theatre”, **Diogenes 1968**, s. 57

¹⁴⁴ Keir ELAM, **The Semiotics of Theatre and Drama**, Routledge, New York, 2002, s. 18

Aksesuar, 10) Dekor, 11) Işık, 12) Müzik, 13) Ses Efektleri. Kowzan, bu gösterge sistemlerinin ilk ikisini metne, sonraki üçünün (3-5) oyuncunun gövdesini ifadeli bir biçimde kullanmasına, sonraki üçünün (6-8) oyuncunun dış görünüşüne 9'dan 11'e kadar olanların sahenin görsel özelliklerine ve son ikisinin de işitsel öğelere ilişkin olduğunu belirtir.¹⁴⁵

Tiyatroda göstergebilimin temellerini oluşturmayı hedeflemiş ve çalışmalarını bu alanda yoğunlaştırmış olan Patrice Pavis ise, Marvin Carlson'ın aktarımıyla,

“Tiyatro Göstergebiliminin Sorunları’ adlı eserinde tiyatroyu ‘görüntüsel göstergenin ayrıcalıklı alanı’ olarak tanımlamıştır; çünkü oyuncular, dekor, sahne tasarımı, kostümler ve dil gerçek şeylerin gerçek ya da mimetik temsilleridirler. Başka bir şeye işaret eden belirti daha az ama yine de dikkate değer bir öneme sahiptir, çünkü alılmayıcının dikkatini çeker ve odaklar.”¹⁴⁶

Pavis tiyatral göstergenin doğası ve işleviyle tiyatrodaki göstergebilimin kuramsal zeminini oluşturmaya çalışmıştır. *‘Bu göstergenin dört birincil ilişkisi anlamsal, göndergesel, söz dizimsel ve edimsel ilişkilerdir; üç temel işlevi ise (felsefeci Peirce’ten türetilen) görüntüsel gösterge [ikon], belirti [indeks] ve simgedir.’¹⁴⁷*

Bugün, tiyatrodaki göstergebilim alanında çalışan araştırmacılardan Martin Esslin, dram sanatının türlerinin birbirinden ayrı düşünülmesini saçma bulduğunu belirterek, dram sanatındaki göstergeleri bütünlüklü bir yapı içerisinde ele almıştır. Erika Fischer-Lichte, *‘Tiyatronun Göstergebilimi, Tiyatral İşaretlerin Sistemi’* adlı üç ciltlik kitabında tiyatroyu *dizge, metin ve norm* düzleminde incelemiştir. Pavis ise, gösterime yönelik olan her yorumun esasında bir çözümleme olduğunu ifade etmektedir.¹⁴⁸ Pavis, başta

¹⁴⁵ Martin ESSLİN, **Dram Sanatının Alanı** (Çev. Özdemir Nutku), YKY, İstanbul, 1996, s. 43

¹⁴⁶ Marvin CARLSON, **Tiyatro Teorileri** (Çev. Barış Yıldırım, Eren Buğlalılar), De Ki Basım Yayım, Ankara, 2008, 519

¹⁴⁷A.g e. s. 519

¹⁴⁸ Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlemesi** (Çev. Şehsuvar Aktaş), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, s. 27

oyuncu olmak üzere sahnenin bileşenlerinin analizinden önce, çözümlemenin koşullarını ortaya koymaktadır.

Çalışmamız, yukarıda bahsi geçen araştırmacılardan Martin Esslin ve Erika Fischer-Lichte'nin görüşleri etrafında şekillenecektir. Patrice Pavis ise, tiyatro uygulayıcılarına olduğu kadar dikkatli bir şekilde oyun izlemek isteyen herkese rehber olabilecek soru dizisinin bir formu genel hatlarıyla incelemekten ziyade, belli başlı bir yapıyı çözümlenmeye yönelik olması nedeniyle, çalışmamızın dışında tutulmuştur.

II.2. MARTIN ESSLIN

II.2.1. İkona, İndeks, Simge Ve İstem Dışı Göstergeler

Martin Esslin, çağdaş semiyologlar tarafından kodlanan, üç tür asal gösterge olduğunu söyler.¹⁴⁹ Bunlar, 'ikona, indeks ve simge'dir.

İkona: Yunancada 'resim' anlamına gelen ikona, gözün bir anlık bakışıyla anlaşılabilirdiği için, göstergelerin en temel türü olarak kabul edilir. Burada, gerçekçi ya da fotografik resimler kastedildiği gibi stilize edilmiş resimler de anlaşılır. Bir kafenin tuvalet kapılarında var olan sakal ve ruj resimleri, stilize edilmiş resimlere örnek olarak verilebilir. Buradan anlaşılana, erkeklerin üstünde sakal, kadınların da üstünde ruj olan kapıdan içeri girecekleridir. Fotografik portreler de benzer işlevi anlatır bize: İnsanların kişiliklerinin ne olduğuna odaklanarak, o özelliği duyarkat üzerinde öne çıkartmaya

¹⁴⁹ Martin Esslin, **Dram Sanatının Alanı** (Çev. Özdemir Nutku), YKY, İstanbul, 1996, s. 36

çalışır fotoğrafçı. İkonik göstergeler her ne kadar, temsili resimlerden fotoğrafa oldukça yaygın bir kullanımda olsa da bütün ikonaların görsel olmadığını söyler Esslin: “*Bir oyundaki otomobil klaksonu bir otomobil klaksonunun ses ikonasıdır.*”¹⁵⁰

İndeks: İndeks, kelime anlamı olarak gösterme ve işaret anlamlarına gelerek ‘gösterme göstergeleri’ ya da ‘deiktik göstergeler’ olarak adlandırılır. “*Bu göstergeler anlamlarını, tanımlayacakları nesneye olan yakın ilişkilerinden üretir. Bir nesneyi gösteren işaret ya da birinin olduğu yeri gösteren hareketler bu gruba girer.*”¹⁵¹ Bize birisinin ya da bir şeyin nerede olduğunu soran kişiye ‘İşte orada’ derken işaret parmağımızla yaptığımız hareket bu kategoriye girer. “*Ben, sen, o’ gibi işaret zamirleri de deiktik göstergelerdendir. ‘Sözler bir hareketle desteklendiği takdirde ya da hareket, daha önceden belirtilmiş olan ada ilişkinse kimden söz edildiğini anlarız.*”¹⁵² Bu tarz göstergeler, dramatik gösterilerde sıklıkla kullanılır.

Simge: ‘Bir düşünce ya da soyut bir kavramın ifade edilmesini kolaylaştırmak amacıyla kullanılan işaret, im’ olarak tanımlayabileceğimiz simge; ikonik ve indeks göstergelerin aksine, anlam kazandırdıklarıyla ilişkilerinde biraz daha dolaylıdır. Belli bir insan topluluğunun uzlaşarak kendisine belli bir anlam yüklemesi, simgesel göstergelerin manasının gelenekselleşmesini sağlamıştır. Örneğin, beyaz önlüklü bir çalışan gördüğümüzde aklımıza ekseriyetle sağlık görevlilerinin gelmesi bundandır.

Dilde ve jestlerde de birçok simgesel işaret vardır. “*D, O, G, harflerinin sesleri, ‘dog’ (köpek) sözcüğünü ortaya çıkarmış ve bu da belli türde bir hayvanı çağrıştırmıştır.*”¹⁵³

¹⁵⁰ A g. e., s. 36

¹⁵¹ Tülin SAĞLAM, “Halk Tiyatrosunda Göstergelerin Dönüşümü”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi 2008**, Sayı: 25, Ank., 2008, s. 11

¹⁵² Martin Esslin, **Dram Sanatının Alanı** (Çev. Özdemir Nutku), YKY, İstanbul, 1996, s. 37

¹⁵³ A g. e., s. 37

Beden dili kullanımında da benzeri yerleşik simgeler bulunmaktadır. ‘Nefis, harika, dört dörtlük’ anlamlarına gelmekte olan baş ve işaret parmak uçlarının birbirlerine temas ettirilerek daire oluşturması ve diğer üç parmağın yukarıya doğru bakması, pek çok toplumda aynı geleneksel anlayışla yerleşmiştir. Bununla beraber, İtalyancada ‘Umurumda değil’ anlamına gelen, dört parmağın üst tarafının, çenenin altından ileriye doğru olan hareketi, başka bir toplumun gündelik yaşam alışkanlıklarında bulunmamakta, İtalya’ya özgü bir simge olarak kalmaktadır.

Buraya kadar bahsettiğimiz ikona, indeks ve simge, göstergebilimcilerin saptadığı üç asal gösterge türüdür. Yapılan tüm bu simgesel göstergeler, bu göstergeleri kullananların arasındaki ortak anlaşım temelini üzerinde yükselir. Yediğim yemeğin nasıl olduğu sorusuna, diğer parmaklar kapalı bir pozisyonda başparmağımı kaldırarak verdiğim yanıt, o yemeği beğendiğim anlamına gelecektir. Ya da bana bir şeyin veya birisinin nerede olduğu sorulduğunda işaret parmağımın o yönü göstermem, soruyu soranın tatminkar bir cevap almasına olanak sağlayacaktır.

Bunların yanı sıra Esslin’in bahsettiği ve değinmemiz gereken bir diğer gösterge türü ise, görünürde kimsenin belli bir anlamı iletmek için üretmediği, olayların veya olguların bir anlama oturtabilmeleri için yorumlanmaları gereken ‘İstem Dışı Göstergeler’dir.

İstem Dışı Göstergeler: Doğal ya da amaçsız olarak da adlandırılan bu tarz göstergeler, kimse tarafından kasıtlı olarak üretilmez ya da kimsenin bir mesajı aktarmak maksadı olmadan meydana gelirler. Bahar gelince yaprakların yeşillenmesi kimine göre yazın müjdecisi olduğu gibi, kimine göre de yeniden doğuşun habercisidir. Yahut konuştuğunuz kişiye bir anda beklemediği ve duymak istemediği bir soru yöneltmeniz neticesinde onun yutkunması, bir anlık gözlerini kaçırması ve dilinin sürçmesi, size o

kişinin yalan söylediği izlenimini verebilir. Bunlar, başkaları tarafından sezilebilen saklı duygularla ortaya çıkan istem dışı jestlerdir ve “*sahne üzerinde özellikle üretilen ikonalar haline gelir ve simgesel işlev edinirler*”.¹⁵⁴

Çalışmanın bu bölümünde Esslin’in yaklaşımına göre tiyatral göstergeler tek tek ele alınacaktır.

II.2.2. Çerçeve

Daha önce, tiyatronun hem sanata hem de o sanatın yapıldığı yere adını vermiş olduğundan bahsetmiştik. Tiyatral mekânın şekil ve atmosferini ise bu edimin gerçekleştiği çerçeve ile açıklayabiliriz. ‘İtalyan sahne’ olarak da bilinen perdeli, çerçeve sahnede oynanan oyunlar ile dört tarafı seyircilerle çevrili meydan sahnede ya da açık havada sokakta oynanan oyunlar çerçeve yönünden farklılık taşımakla beraber, bu durum oynanan oyunun atmosferi açısından önemli bir gösterge olarak karşımıza çıkacaktır. “*Bir tansık oyunun kilisede oynanmasının sağlayacağı anlam ile aynı oyunun bir kabare tiyatrosundaki temsili arasında (...) anlam açısından büyük bir fark ortaya çıkacaktır.*”¹⁵⁵

Oyunun oynandığı çerçeve, oyunun nasıl algılandığına katkı sağladığı gibi, o oyunun içerisinde bulunan oyuncunun performansına da etki edecektir. Bu da dramatik gösterinin merkezi olan oyuncunun önemli bir gösterge olduğuna işaret etmektedir.

¹⁵⁴ Tülin SAĞLAM, “Halk Tiyatrosunda Göstergelerin Dönüşümü”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi 2008**, Sayı: 25, Ank., 2008, s. 11

¹⁵⁵ Martin ESSLİN, **Dram Sanatının Alanı** (Çev. Özdemir Nutku), YKY, İstanbul, 1996, s. 44

II.2.3. Oyuncu

Oyuncu ya da dilimize İngilizceden girdiği haliyle aktör, dramatik sanatlarda aksiyon içerisinde olan, dramatik eylemleri gerçekleştiren kişi ve tiyatro sanatının en önemli iki ögesinden birisidir. *“Bir teatral gösterim metinsiz, yönetmensiz, ışıksız ve müziksiz gerçekleşebilir, ancak oyuncusuz ve seyircisiz tiyatro olamaz.”*¹⁵⁶ Oyuncunun, tiyatro ediminin merkezinde olması, onu bizim için çok önemli bir gösterge haline getiriyor. *“Kendi dışında bir şey belirten her öge göstergedir”*¹⁵⁷ tanımından yola çıkarsak da oyuncu, işlevi bakımından, bizim için oyunun rol kişinin göstergesidir. Oyuncu, *“seçkin bir ikonik göstergedir; insanın göstergesi olan gerçek bir insandır.”*¹⁵⁸

Oyuncu, öncelikle bir insan, gerçek bir kişidir. Kendine has duyguları ve fiziksel özellikleri vardır. Bundan dolayı da oyuncuyu öncelikle insan olarak ele almak gerekir. Oynama eylemi içerisinde ise, karakterin iç dünyasını analizden giydiği kostüme, yaptığı makyaja, sesinden yürüyüşüne kadar karakteri yaratabilmek için gerekli olan değişiklikleri gerçekleştirir. Böylelikle oyuncu, oynadığı karakterin fiziksel taklidi haline gelir.

Aynı rolü oynayan değişik oyuncular, oynadıkları rollerde farklı anlamlar üretir. Bunun nedeni ise, o rolü birbirlerinden farklı şekilde konuşturmalarından öte, değişik insanlar olmalarındandır. Oyuncuların kişisel özelliklerinin, dram sanatının erotik doğasını vurguladığını belirtir Esslin:

¹⁵⁶ Enis YILDIZ, **Dram sanatına göstergebilimsel bir yaklaşım ve bir sahneleme çalışması**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 1998, Türkiye

¹⁵⁷ Esen ÇAMURDAN, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, Mitos-Boyut, İstanbul, 2011, s. 37

¹⁵⁸ Martin ESSLİN, **Dram Sanatının Alanı** (Çev. Özdemir Nutku), YKY, İstanbul, 1996, s. 46

“Diyelim ki, güzel bir kadın Juliet rolünde sahneye çıktı, onun görünüşü insana şöyle dedirtebilir: ‘Bu hayali kız bunun kadar güzeldi; Juliet ona benziyordu!’ Oyunun bütün çarpıcılığı ve anlamı işte bu temel gerçeğin çevresinde döner.”¹⁵⁹

Bu erotik doğanın neticesi olarak ortaya çıkan ve kast denilen, rol dağıtımını da dramatik gösteride önemli bir yer tutar. Rollerin nasıl dağıtıldığı da kendi başına anlam üreten semiyotik bir sistemdir. Ve bu sistem, semiyotik özelliklerini, sadece oyuncuların hangi role en uygun olduğundan değil, birbirleriyle olan etkileşiminden de alır. Bu noktada yönetmen, sahnede oluşturmak istediği uyuma ve roller arasında yakalamak istediği dengeye göre bir seçim yapmak durumundadır. Bu seçim, onun öyküsünü nasıl aktaracağıнын yönünü de tayin eder.

Oyuncunun, karakter özelliklerinin etkisinden sonra gelen aşama ise rolü nasıl giyeceğidir. Başka bir deyişle, o rol kişisine olan dönüşümüdür. Bu dönüşüm ise maske denilen, fiziksel arayışın sonucundaki seçimdir. *“Maske, oyuncunun duruşlarının, jestlerinin, ses çeşitlemelerinin ve aksiyonunun toplamıdır.”¹⁶⁰* Maskenin yanı sıra, mekanda hareket etmeyi, makyaj ve giysiyi de unutmamak gerekiyor. Çünkü bu sistemler daima birliktedir: Oyuncuların giydikleri kostümleri, oynadıkları rolün çizgisini belirlemede önemli hale gelebilir. Dar ceket giyen bir rol kişisini oynayan oyuncu, rolü o hareket sınırları içerisinde inşa edecek; çok makyaj yapan bir kadını oynayan aktris ise rolün maskesini bu bilgi dahilinde kuracaktır.

Oyuncunun eylemini incelerken, oyuncunun kontrolündeki gösterge sistemlerinin işlev ve etkileşimini atlamamamız gerekmektedir. Metnin ses yorumunda, gerçekçi konuşmayı gerektiren ve bu nedenle ikonik olan doğalcı rolleri konuşmayla; daha stilize konuşma isteyen, dalgalı bir hatta ilerleyen, kreşendo ve dekreşendolara başvuru

¹⁵⁹ A.g.e., s.49

¹⁶⁰ Robert BENEDETTİ, **Seeing, Being and Becoming**, Drama Book Specialists, New York, 1976, s. 24

konuşma arasında fark vardır. Aynı şekilde oyuncunun sözcükleri “*Ses yorumu, simgesel anlamları saptar.*”¹⁶¹

Aynı farkı yüz ifadesinde de görmekteyiz. Mimik ve jestler, duygunun ikonası olan ve istem dışı gösterge olarak kabul edilen doğal ifadeyi yaratmaktan; dudakların bükülüp kaşların kaldırılarak daha biçimsel bir oyunculuk üslubunun hedeflendiği doğu tiyatrosuna kadar geniş bir yelpazede simgesel anlam üretmektedir.

Rollerin dramatik mekan içerisindeki hareketleri de önemlidir. Karakterlerin birbirleriyle ne kadar mesafede durduğu, bu mesafeyi kullanarak yaptıkları, oturmaları, kalkmaları, sahneye nereden ne şekilde girdiklerinin hep farklı etkileri vardır. Karakterlerin dramatik mekan üzerindeki değişiklikleri de aksiyonu biçimlendirici bir araç olmasının yanı sıra, karakterlerin sahnenin bir parçası bitip yenisi başladığında içinde oldukları psikolojik hallere de uygun olmalıdır.

Makyaj ve giysi de anlamsal açıdan işlev yüklüdür. Doğu türündeki tiyatrolarda maskeler, makyaj ve giysiler anlamlı kodlarla yüklü olduğu gibi; Batı tiyatrosunda da saç stili, bırakılan sakal-bıyık, giyilen kostüm, yapılan makyaj simgesel anlam taşımakta, ikonik bilgiler sunmaktadır. “*İşlev ve mesleği belirtilen bilinen giysiler karakterin üst tabakadan mı, proleter mi, oda hizmetçisi mi, polis mi, gangster mi, asker ya da doktor mu olduklarını gösterir.*”¹⁶²

Giysi ve makyaj, karakterin ruh durumuna ve atmosferine de katkıda bulunur. Örneğin, bir süredir banyo yapamamış, evinden uzak kalmış ya da depresyondaki bir adamın pejmürde kıyafetler içerisinde ve kirli sakallı olarak sahneye gelmesi, onu her gün tıraş olan ve takım elbise giyen bir iş adamından ayıracaktır. Bu katkı sadece sakal ya da saç

¹⁶¹ Martin ESSLİN, **Dram Sanatının Alanı** (Çev. Özdemir Nutku), YKY, İstanbul, 1996, s. 51

¹⁶² A.g.e. s. 56-57

stiliyle değil, yapılan makyaj ve kostüm tasarımındaki renk kullanımının simgesel gücüyle de elde edilir. Ve bu katkı, jest ve mimiklerin, ses kullanımının ve hareketin etkisini pekiştirir: Yukarıda örnek olarak verdiğimiz iki rol aynı şekilde bakmayacak, konuşmayacak ve hareket etmeyecektir.

Teatral gösterimin merkezinde yer alan oyuncu, kendisine hizmet eden bütün bu göstergelerle ilişki içerisinde olmalıdır.

II.2.4. Görsellik Ve Tasarım

Bir dramatik gösterimdeki tasarımcının yarattığı atmosfer, oyuncunun eyleminin dokusunu da belirleyen bir yapıdır. Bu yapı, oyuncunun sahneye nasıl, ne şekilde gireceği ve seyirciyle olan mesafesinde ne gibi anlamlar yaratacağına yardımcı olmaktadır. Sahne tasarımı, oyunun zamanlamasına doğrudan etki etmekte, oyuncuların sahnede kalış sürelerinden sahneden çıkışlarına kadar geçen zamanı saptamaktadır.

“Sahne tasarımı böylece, aksiyonu yavaşlatır ya da hızlandırır ve gösterinin tartımsal yapısını belirler.”¹⁶³

Dekorun en belirgin işlevi ikoniktir, bilgi vericidir; seyircinin anlaması gereken ve oyuna dair (mekanı, dönemi ve karakterlerin toplumsal durumlarını göstermek dahil) alt yapıyı seyirciye resmeder. Bu durum oyuncuya yardımcı olmakla beraber, bazen de oyuncu görsel imgeleri seyircide canlandırır. Shakespeare oyunlarında sıklıkla gördüğümüz üzere, oyuncuların mekanı ya da olayı sözle betimlemeleri seyircinin imgelemine harekete geçirmektedir. Hamlet’in açılışındaki muhafızların repliklerinden

¹⁶³ A.g.e. s. 60

havanın durumunu anlamakta, Macbeth'in dilinden dökülen sözcüklerle hançeri seyirciler de görmektedir. Ya da bir rolün sahnede, sahnede olmayan başka birine sesini yükselterek konuşması, bize o mekanın boyutundaki büyüklüğü vereceği gibi; kısık sesle konuşması da etrafın sessizliği ya da içinde bulunulan dramatik mekanın küçüklüğüne işaret ediyor olabilir. *"Aksiyon imgeler yaratabilir ve mekanın sınırlarını çizebilir."*¹⁶⁴

Kullanılan giysiler de tasarım ve dekorun ikonik işlevini tamamlamasına hizmet etmektedir. Bir teatral gösterimin tüm atmosferi, giysilerin üslubuyla da belirlenebilir.

Dramatik mekan içerisinde karakterlerin kullandığı aksesuarlar, tasarımın eksen parçalarındandır. Atmosferi kurmada ya da rollerin durumlarını göstermede seyirciye çok şey söylemektedirler. Oyuncuların kullandıkları veya ellerindeki tuttıkları objeler, sembolik anlam taşımaktadır. *"Bir oyuncunun taşıdığı tacın göndergesi, ister istemez dış dünyadaki herhangi bir taçtan çok 'krallık' kavramı olacaktır."*¹⁶⁵

Dramatik gösterimin en başat öğelerinden birisi de ışıklamadır. Işık, görsel gösterge sistemleri içerisinde, teknolojik imkanların gelişmesiyle birlikte her geçen gün artan bir öneme sahiptir. Havanın kapalı mı açık mı olduğunu, gündüz ile geceyi göstermesi v.b. sebebiyle belirgin bir şekilde ikonik işlevi vardır. Ayrıca ışık, vurgulanmak istenen nesneyi ya da oyuncuyu belirtebilir. *"Aksiyonun odak noktasına, işaret parmağıyla gösterircesine, doğrudan dikkat çeken ışıklamadır."*¹⁶⁶

Işıklamada kullanılan renk, sahnenin atmosferine ve dramatik aksiyonun seyircide yarattığı etkiye hizmet ettiği gibi, rollerin psikolojik durumlarının görsel tasvirinde de

¹⁶⁴ A.g.e. s. 61

¹⁶⁵ Esen ÇAMURDAN, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, Mitos-Boyut, İstanbul, 2011, s. 40

¹⁶⁶ Martin ESSLİN, **Dram Sanatının Alanı** (Çev. Özdemir Nutku), YKY, İstanbul, 1996, s. 63

simgesel gösterge işlevi görür. Rengin tonu, derecesi ve keskinliği, sahne tasarımında seyircinin içgüdüsel algılayışını etkilemektedir.

Gördüğümüz üzere görsel tasarım, oyunun aktarımında önemli bir gösterge sistemi olmasının yanı sıra, seyirci üzerinde psikolojik etkide bulunmaktadır. Dekor, aksesuar, giysi, ışıklama gibi elementleri bünyesinde barındıran bu gösterge sistemi, ancak diğer gösterge sistemleriyle uyum içerisinde işlediği vakit işlevsel olabilir.

II.2.5. Sözcükler

Teatral gösteriler için sürekli söylenegelmiş bir ifade vardır: 'Kuma yazı yazmak'. Bu metaforunda kuma yazılan yazıların uzun süre duramayacağı ve çeşitli nedenlerle kumun üzerinden silineceği belirtilir. Bunun nedeni teatral gösterinin, seyirciyle anlık bir eylemi paylaşmasındandır. Seyirci gelir, oturur, oyunu izler ve gider. Bu buluşmadan geriye somut bir şey kalmaz. Tabi ki son dönemde gelişen teknoloji ve hareketli görüntünün imkanlarıyla temsillerin kaydedilip sonradan izlenebilmesi mümkün ama burada bahsettiğimiz, teatral gösterimin, seyircinin önünde canlı bir şekilde cereyan ederken izlenmesidir. Bu geçici ilişkinin neticesinde tiyatro kuramcıları tarafından dramatik olgunun gelecek kuşaklara kalan temel parçası, yazılı metin olarak kabul edilmiştir. Basılı bir metin asırlar boyunca korunabilir, tekrar tekrar okunabilir, saklanabilir ve sahnelenebilir; fakat bu özelliklerinden ötürü metni dram sanatının temeli saymak, doğaçlamaya dayalı gösterileri, ana aksiyon çizgisinin önceden belirli olduğu ama sözel öğelerin sürekli değişkenlik gösterdiği Commedia dell'Arte gibi bir türü, bedensel mimi yok saymak demektir. Unutulmaması gereken, sözcüklerin

aksiyonla anlamlandırıldığı; yazılı metnin sahne metni ya da dramatik metin olduğu zaman dram sanatının bir parçası haline geldiğidir.

Martin Esslin, tiyatro metnini iki aşamada incelediğimizden bahsetmektedir: Asal metin ve alt metin.¹⁶⁷ Asal metin, oyuncuların konuşmaları; alt metin ise sahne açıklamalarıdır. Alt metin, yazılı metinde sınırlı olarak yer almaktadır, bazen yoktur bile. Bu nedenle de bilhassa çağdaş sahneleme anlayışlarında yönetmen, oyuncu ve tasarımcı özgün alt metinlerini oluşturma peşindedirler; asal metne kendi yorumlarını getirirler.

Dramatik metin, kendi başına da pek çok anlam üretmektedir. Kullanılan sözcüklerin başat sözlük anlamları olduğu gibi, metnin yapısının nasıl yazıldığı da başlı başına üslup belirleyici bir anlam üretmektedir: Metnin düzyazı mı, koşuklu mu yoksa her ikisinin karışımı olarak yazıldığı gibi. Sözcüklerin bir diğer görevi de konuşturduklarını karakterin kişisel dokusunu vererek, karakteri bireyselleştirmesidir. O kişinin nereli olduğundan hangi meslekle uğraştığına dair bilgileri seyirciye iletir. Bu yanı sıra diğer ikonik göstergelerin (makyaj, giysi) verdiği ipuçlarıyla benzeşir.

Diyalog yapısı, uzunluğu, içerdiği karşıtlıklar, sahip olduğu sessizlik anlarıyla kendi başına bir tartıma, müziğe sahiptir ve alt metin oluşturur. *“Alt metin, ustaca yazılmış metinlerde, sözel yapı ile tümce tartımlarının ve diyalogun inceliklerle hazırlanmış zamanlamasının gerektirdiği bir şeydir.”*¹⁶⁸ Önemli olan tek başına sözcükler değil, sözcüklerin hangi aksiyon içerisinde söylendiğidir. Öyle ki, çeşitli dalaverelerle kendini belli bir konuma getirmiş bir rol kişisi, başka bir sahnede karşımıza ahlakı, dürüstlüğü ve çok çalışmayı savunan birisi olarak çıkabilir.

¹⁶⁷ A.g.e. s. 66

¹⁶⁸ A.g.e., s. 67

Dram sanatı aksiyonu, eylemi önelediği için, sözcüklerin de aksiyon kadar önemli bir işlev üstlenmeleri gerekmektedir. Sözcükler, sözlük anlamlarından ziyade, karakterin eylemlerini belirtecek, seyirciye kendilerini ortak edecek bir çizgide olmalıdır. Karakterin ne yaptığını, neye, kime seslendiğini, neden öyle dediğini belirtmelidir. Karakterlerin söyledikleri sözcükler, içinde bulunduğu dramatik aksiyondan ayrı düşünülmemelidir. Macbeth'in yukarıda başka bir örnekte de verdiğimiz ünlü tiradının sonunda seyirci olarak biz, Macbeth'in hayali hançerin peşinden giderek Kral Duncan'ı öldüreceğini anlarız.

Dramatik aksiyonun sözcükler üzerinde belirleyici bir etkisi varsa da karakterlerin konuştuğu sözcükler oldukları gibi ele alınmamalıdır. Bu sözcükler, karakterin içinde bulunduğu durumun neticesinde ortaya çıkar. Seyirci sözcüklerle ileri sürülen bu durumları incelemek durumunda kalır ve bu durumlar dramatik aksiyon ilerledikçe ispatlanır ya da yalanlanır. Oyun karakterlerinin dramatik aksiyonun ne kadarına hakim olduğu ya da seyircinin karakterlerin bildiğinden daha fazla ne bildiği diyalektik ilişkisine bağlıdır bu.

Alt metnin temel kavramlarından biri olan karakterin esas düşüncesi/isteği, her zaman asal metinle verilmez. Nasıl ki gerçek yaşantıda insanlar gerçekten söylemek istediklerini söylemekte zorluk yaşarlar, aynı şey bazı oyun yazarlarının karakterlerinde görülebilir. O zaman da oyun kişileri esas düşüncelerini sözcüklerle değil, dramatik aksiyon içerisindeki tavır ve davranışlarıyla dışarı vururlar. Oyunculuk eğitiminin başlangıcında, sözcüklerden önce durumlar çalışılmaya başlanmasının sebebi de budur; yalnızca yeteri kadar konuşma (bazen o da kullanılmaz) ve oyuncunun ifade gücünü geliştirmesi.

Yazılı metni okumanın zaman ve mekan kavramları açısından keskin bir çerçevesi yoktur. Bir metni okumaya ara verebilir, başka yere götürüp farklı bir zamanda okumanızı bitirebilirsiniz. Dramatik metnin gösterisi ise, belirli bir zaman aralığında ve mekanda bir durumdan diğer bir duruma geçerek sona doğru ilerler. *“Böylece, bir dramatik gösteri önemli karakteristikleriyle tam anlamıyla ‘zamanın içindeki yapı’ durumuna gelmektedir.”*¹⁶⁹ Dram sanatı bu kesintisiz ilerleme neticesindeki zaman boyutunu müzik sanatıyla paylaşır.

II.2.6. Müzik Ve Ses

Nietzsche'nin de işaret ettiği üzere, dram sanatının müzikten doğduğu genel anlamda kabul gören bir gerçektir. Dram sanatının ve bizim çalışmamız özelinde tiyatronun ortaya çıkış kaynağı ritüeller, danslar, ilahiler ve destanların okunmasıdır.

Bugün baktığımızda da tiyatrodaki müziğin, dramatik gösterime sağladığı anlam açısından önemi büyüktür. Shakespeare'in oyunlarında müziği duygunun derinleştiği anlarda, aksiyona destek olup oyuna yapısal bir katkıda bulunması amacıyla kullandığını görmekteyiz. Müzik, atmosfer yaratımı ve sahenin duygunu güçlendirmede, seyirciye aktarılan hissiyatta önemli bir yer tutar. Bu tabii ki müziğin, aksiyonun ve metnin eksen çizgisiyle doğru bir rotada gittiği zamanlarda böyledir. Gitmediği zaman, örneğin Brecht'de müzik, oyuncuyu rolden çıkartıp aksiyonu kesintiye uğratabilecek ve melodinin duygusal anlamı destekleyecek biçimde değil,

¹⁶⁹ A.g.e., s.71

sözcüklerle tersinleme yakalayacak bir amaçla kullanılmaktadır. Müziğin duygusallığı ve sözcüklerin sahip olduğu alayın diyalektiği önemlidir.

Tiyatroda ses kullanımını sadece müzikle sınırlı değildir elbette. Oyuncunun kullandığı sesler, ve nidalar da bu gruptadır. Karakterin bütün asal düşüncesini ve niyetini sözcüklerle belirtmediğinden bahsetmiştik. Oyuncunun sözcükler arasındaki kısa susuş anlarında ürettiği sesleri, iç çekişleri, yeri gelince hırıltısı, nefes alışındaki gerginliği karakterin alt metin içerisinde demek istediklerine dair pek çok şey söyler.

“Ses, kendini kolayca kesitlendiren, eklemleyen, inceltip kalınlaştıran, alçaltıp yükselten, uzatıp kısaltan, sınırsızcasına değişik biçimlere sokan, fiziksel olarak başka bireylere ileten ses organlarımız yardımıyla kolayca işlenebildiğinden bir iletişim dizgesinde kullanılmaya son derece elverişlidir.”¹⁷⁰

Oyuncu tarafından üretilen sesler, karakterin motivasyonunu aktarabilmek açısından en dürüst araçlardan birisidir.

Müzik dışı seslere örnek vereceğimiz, mekanik ya da elektronik ortamda üretilen efektler de dramatik gösteride önemli bir yer tutar: Gök gürültüleri, rüzgarlar, orman sesi gibi efektler, sahne üzerinde atmosfer yaratımına katkı sağlamakta olan diğer işitsel ikonlardır.

¹⁷⁰ Pierre Giraud, **Göstergebilim** (Çev. Mehmet Yalçın), İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2016, s. 9

II.3. ERIKA FISCHER-LICHTE VE KÜLTÜREL BİR SİSTEM OLARAK TİYATRO

Fischer-Lichte, tiyatronun pek çok farklı kültürde olduğundan ve kültürün olduğu hemen her yerde belli bir formda tiyatro olduğundan bahseder.

Tiyatro da avcılık, çiftçilik, görgü kuralları, ticaret, dil, hukuk v.b. gibi, bizim kültür dediğimiz bir yapısal forma sahiptir. Fischer-Lichte'ye göre kültür, insanın katkısı olmadan oluşan doğaya karşı insanın yarattığıdır. Bir gösterenler dünyasında yaşadığımız için, insanların yaptığı her şey, bir şeyi göstermektedir. *“Bütün sesler, aksiyonlar, nesnelere ya da adetler, anlamın üretilmesiyle aynı anda ortaya çıkar.”*¹⁷¹ Anlamlar da birbirlerinden bağımsız değildirler, başka kültürel sistemlerin ortaya koyduğu anlamlarla bağ kurmaktadır. Bu sistemler rastgele değil, belli bir mantık içerisinde, bir şifre çerçevesinde ortaya çıkar. *“Şifre, genelde gösterge ya da gösterge bağlantılarının üretilmesi ve yorumlanması sürecidir.”*¹⁷²

Tiyatronun, tiyatro özellikleri gösterebilmesi için iki başat öğeye ihtiyacı olduğunu söyler Fischer-Lichte: Oyuncu ve Seyirci. Bu öğeler, üstü kapalı olarak bir üçüncüyü de barındırmaktadır; çünkü oyuncu, mutlaka canlandırdığı bir başka kişiye ihtiyaç duymaktadır. Fischer-Lichte'nin formülünü indirgediğimizde ortaya çıkan sonuç şudur ki, tiyatro en basit tabiriyle, herhangi bir A kişinin herhangi bir X kişisini oynarken, herhangi bir S kişinin de onu izlemesidir. A kişisi, X olabilmek için belirli bir şekilde görünmeli, belirli bir şekilde davranmalı ve belirli bir uzamda hareket etmelidir. Bu

¹⁷¹ Erika Fischer-Lichte, **The Semiotics of Theatre** (Çev. Jeremy Gaines, Doris L. Jones), Indiana University Press, ABD, 1992, s. 01

¹⁷²Hasibe Kalkan KOCABAY, **Tiyatroda Göstergebilim**, E Yayınları, İst., 2008, s. 42

bağlamda, A'nın yaptığı her iş X'e işaret etmektedir. Şayet A kişisi sahnede temizlik yapıyorsa bunu sahne pis olduğu için değil, canlandırdığı X kişisi hakkında, S kişisine bilgi aktarmak için yapar. Böylelikle de S kişisi, X kişinin titiz birisi olduğunu ya da o anda bulunduğu ortamın pis olduğunu algılar. Kültürün kendini kurduğu yerde, tiyatronun kendini oluşturabilmesi için de önkoşulları koyduğunu söyler Fischer-Lichte. Böylelikle de tiyatronun var olabilmesi için gereksinim duyduğu göstergeler, kültürün kendi içindedir.

II.3.1. Tiyatral Kod ve Bir Sistem Olarak Algılanışı

Tiyatral kod, tiyatronun göstergelerinin algılanabilmesi ve incelenip analiz edilmesiyle anlaşılabilir. Bu kod, tiyatral göstergelerle, bu göstergelerin bir diğeriyle olan kombinasyonu ve bu göstergelere hangi anlamların yüklendiğiyle ortaya koyulur diyor Fischer-Lichte. Bu durum da tiyatronun, kendine has anlam üretici bir sistem olduğunun anlaşılmasına fayda sağlamaktadır.

Tiyatro tarihine baktığımızda çeşitli dönemlerde, farklı kültürlerde, sosyal statülerde ve türlerde birbirlerinden farklı tiyatral kodların üretildiğini ve kullanıldığını görmekteyiz. Antik Yunan Tiyatrosundan, Japon No Tiyatrosuna, Elizabeth Dönemi Tiyatrosundan muhtelif sokak tiyatrosu formlarına kadar hepsinin kendine ait, ortak bir tiyatral kodu vardır. Bu tiyatral kodun araştırılması da o tiyatronun formunu belirleyecektir. Bu araştırma düzlemine Fischer-Lichte, *norm düzlemi* adını vermektedir. "*Norm düzlemi, tarihsel bir olgu olarak da algılanabilir.*"¹⁷³

¹⁷³ Hasibe Kalkan KOCABAY, **Tiyatroda Göstergebilim**, E Yayınları, İst., 2008, s. 44

Fischer-Lichte, tiyatral kodun sistematik bir seviyede incelenebilmesi için, tiyatroya ait algılanabilir bütün göstergelerin netleştirilmesi gerektiğini söyler. Bu noktada da araştırmacının çok genel bir tavırla yaklaştığı tiyatro tanımını hatırlarsak, bir A kişisi, bir X kişisini, bir S kişinin önünde canlandırıyor ve A'nın X kişisi olması için de belirli bir şekilde davranması (1), belirli bir görünüme sahip olması (2) ve belirli bir uzamda hareket etmesi gerekiyor (3). “Çok sayıda gösterge, bu üç öncelikli faktörden herhangi birinden türeyebilir.”¹⁷⁴

- (1) A kişisi, belirli bir şekilde davranır: A'nın davranışları belli hareketlerden oluşur ve bu hareketler kafa ya da beden hareketleri olabilir. Böyle, hareketlerle yaratılan göstergelere *kinetik göstergeler* denir. Kinetik göstergeler fasiyal olarak, yani yüze ait herhangi şekilde gerçekleşebilir: Gülümseme, kaş çatma, gözlerini açıp kapama bunlardan bazılarıdır.
- (2) Daha özel bir tanımla da bu şekilde yüzde gerçekleştirilen kinetik göstergelere *mimik göstergeler* denir.

Kinetik göstergeler ikiye ayrılmaktadır: *Jestik göstergeler* ve *proksemik göstergeler*. Jestik göstergeler, yüz hariç beden diğer bölgeleriyle (yer değiştirmeden) üretilen göstergelerken; proksemik göstergeler, uzamda yer değiştirerek anlam üretmeye yönelik göstergelerdir.

Görsel göstergelerin haricinde, aktör *işitsel* göstergeler de üretir. Oyuncu sahnede konuşur, şarkı söyler, ses çıkarır. Görsel olan kinetik göstergelerden farklı olarak, bu tarz göstergeleri üretebilmesi için oyuncunun görünür olması şart değildir. Sahnede görünmediği bir noktadan da oyuncu, işitsel göstergeler üretebilir.

¹⁷⁴ Erika Fischer-Lichte, **The Semiotics of Theatre** (Çev. Jeremy Gaines, Doris L. Jones), Indiana University Press, ABD, 1992, s. 13

Eğer oyuncunun sahnedeki aksiyonu konuşmayı kapsıyorsa, o zaman *linguistik* ve *paralinguistik* göstergeler, eğer şarkı söylemeyi kapsıyorsa da *linguistik* ve *müzikal* göstergeler oluşur. Bu noktaya ileride değinilecektir.

(3) A kişisi, belirli bir şekilde görünür. Oyuncunun dış görünümü iki grupta incelenir: X kişinin doğal görünümünü belirten -yüzü, fiziği, saç gibi göstergeler ve X kişinin yapay görünümünü belirten -kostüm gibi- göstergeler. A kişisi, X kişisini canlandırırken belli özelliklere bürünür. X'in fiziği ve yüzü, *maske* kavramının altında açıklanır. X'in doğal görüntüsünü canlandırabilmek için A, sadece fiziği ya da yüzünü değiştirmez, aynı zamanda saçını değiştirir, kostüm giyer. X'in dış görünümü saç şekli ve kostümle belirginleştirilir.

(4) A kişisi, belli bir uzamda hareket etmektedir. Buradaki ilk ayırım, seyir yeri ve oyuncuların oynadığı alanda gerçekleştirilir. Seyirciler oyuncuların karşısında mı oturacak, çevresinde daire mi olacak ya da iki, üç tarafında mı izleyecek; buna *uzamın algılanışı* denir.

Oyuncuların performans gerçekleştirdikleri alanı belirleyen ve uzun süre orada kalan nesnelere tümüne *dekor tasarımı* denir. Diğer, oyuncular oynarken değişkenlik gösterebilen objeler ise *aksesuarlardır*.

Uzamı belirleyen diğer bir yapay öge ise *ışık tasarımı*dır. Doğal ışık kullanımını bu bağlamda dışarıda bırakıyoruz.

Fischer-Lichte'nin tiyatro tanımını hatırlarsak, aşağıdaki göstergelerin, bu tanıma hizmet eden tiyatral göstergeler olduğu söylenebilmektedir: Sesler, müzik, linguistik, paralinguistik, mimik, jestik ve proksemik göstergeler; maske, saç şekli, kostüm, uzamın algılanışı, sahne tasarımı, aksesuarlar, ışık tasarımı.

Bu göstergeler, ‘işitsel/görsel’, ‘kısa süreli/uzun süreli’ ve ‘aktörle ilişkili/uzamla ilişkili’ olarak karşıt şekillerde sınıflandırılabilir:

Sesler	İşitsel	Kısa Süreli	Uzamla ve
Müzik			Aktörle
Linguistik Göstergeler			İlişkili
Paralinguistik Göstergeler			Aktörle İlişkili
Mimik Göstergeler	Görsel		
Jestik Göstergeler			
Proksemik Göstergeler			
Maske		Uzun Süreli	
Saç			
Kostüm			
Uzamın Algılanışı	Uzamla		
Sahne Tasarımı			

Aksesuarlar			İlişkili
Işık Tasarımı			

Oyuncunun eylemlerinden üretilen göstergeler, su götürmez şekilde, bu göstergeleri ortaya çıkaran kültürel sistemle alakalıdır. Bu bireysel göstergeler, temel tiyatral kodlar dikkate alınırken, göstergeler arasındaki farklılıkları vurgulayacak biçimde irdelenecektir.

II.3.2. Oyuncu ve Gösterge Olarak Eylemleri

Bu bölümde oyuncunun eylemleri *linguistik, paralinguistik, mimik, jestik* ve *proksemik* göstergeler şeklinde açıklanmaya çalışılacaktır. Linguistik ve paralinguistik, işitme duyusuyla algılanabilen göstergeleri belirtmekte; mimik ve jestik ve proksemik göstergeler ise oyuncunun bedeni ve bedeninin performans esnasında konumlanışının ne şekillerde anlam kazandığını imlemektedir.

*“Dilin anlam üreten bir sistem olarak çalışılması diğer göstergebilim alanlardan daha ileridedir”*¹⁷⁵ der Fischer-Lichte. Dilin, tiyatro için en önemli olduğu nokta ise aktörler tarafından kullanılmasıdır. A kişinin sözleri, canlandırdığı X kişisini gösterir. A kişisi sahne üzerinde görünse de görünmese de, hatta kukla tiyatrosunda bile.

¹⁷⁵ Erika FISCHER-LICHTE, *Semiotik des Theaters, Das System der Theatralischen Zeichen*, Band 1, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2007, s: 31

Dil özne boyutunda, X kişinin doğum yeri, yaşı, cinsiyeti, sosyal statüsü, ruh hali, istekleri v.b. için bir gösterge oluşturacak şekilde yorumlanabilir. Nesne boyutunda ise X kişinin diğer rollerle arasındaki ilişkilerine ait bir gösterge olarak algılanabilir.

“Dil, antik tiyatrodaki oyuncuların maske taktıkları için gözükmeyen mimiklerin yerine, Shakespeare tiyatrosundaki büyük çapta boş olan sahnede bir orman, savaş alanı, saray vs dekorunun yerine geçebilir.”¹⁷⁶

Tiyatro konvansiyonuna alışkın seyirci, sahneden olmayan; ama sözü edileni görmeye hazırdır. Dil, bu çalışmada ileride incelenecek, jestik ve proksemik göstergelerin haricinde diğer bütün göstergelerin yerini alabilir.

Paralinguistik göstergeler, hem linguistik göstergelerle hem de anlam üretmeye yarayan diğer sözsüz göstergelerle yakın bir ilişki içerisindedir. Paralinguistik göstergeler derken kastedilenler ise (a) linguistik, (b) müzikal göstergeler, (c) insanın dışında çıkan (köpeğin havlaması, kuşların ötmesi, trenin sesi) ikonik göstergelerdir.

Linguistik göstergeler, oyuncunun sesinin rengini ve duygusunu ifade eden göstergelerdir. Oyuncunun sahnede sesini hangi perdeden kullanacağı üretilmek istenen anlama yöneliktir. Bu anlam da sesin kullanıldığı oktav, rengi, duygusu, vurgusu ve yoğunluğu ile oluşur.

Ses haricindeki paralinguistik göstergeler, linguistik göstergelerin nesne boyutundaki içeriğiyle bir arada kullanılır. Sözcük vurgusu ise buradaki en önemli basamağı oluşturur. Örneğin, ‘Akşam eve gelirken ekmek aldım’ cümlesi, vurguyu değiştirdikçe farklı anlamlar verecektir bize:

¹⁷⁶ Hasibe Kalkan KOCABAY, *Tiyatrodaki Göstergebilim*, E Yayınları, İst., 2008, s. 47

Akşam eve gelirken ekmek aldım- ‘akşam’ vurgusu burada, eve gelmenin ve ekmek almanın zamanını vermekte. Sabah ya da öğle değil, ekmeğin *akşam* alındığını gösteriyor.

Akşam eve gelirken ekmek aldım- ‘eve gelirken’, ekmeğin hangi süreçte alındığını belirtiyor. Başka yere giderken ya da iş yaparken değil, ekmeğin *eve gelirken* alındığına işaret ediyor.

Akşam eve gelirken ekmek aldım- ‘ekmek aldım’ vurgusu hem akşam eve gelirken ne yapıldığına, hem de içerdiği gizli özneye *ekmeği kimin aldığına* dikkat çekiyor.

Cümlelerin nasıl, hangi duyguyla söylendiği de paralinguistik göstergelerin yorumlanmasında önemlidir. Ağlama, gülme, iç çekme gibi dilsel olmayan paralinguistik göstergeler de seyirciye öznenin iç dünyası hakkında bilgi verir. Bu göstergeler kendi başlarına değil, içerisinde buldukları ve kullandıkları kültürün kurallarına göre yorumlanmalıdırlar. Bu kurallar da (a) hangi durumlarda gülünüp ağlanabileceği, (b) hangi durumlarda bunların daha güçlü ve daha zayıf olmaları gerektiği, (c) hangi durumlarda bunların gerçekleştirilemeyeceği, (d) hangi durumlarda başka göstergeyle yer değiştireceğidir.

Kinetik göstergeler derken, bütün yüz ve beden hareketleri kastedilmektedir. Bu göstergeler mimik, jestik ve proksemik olarak üçe ayrılmaktadır.

İnsanın yüzü hareketli de olsa durağan da olsa bir bilgi kaynağıdır. Kişi konuşurken de susarken de yalnızken de başkalarıyla birlikteyken de böyledir. Duygu aktarımında bulunan ya da manasız olarak çıkarılan sesler ve konuşmalar bir kesintiye uğrasa da insanın yüzü her koşulda bilgi aktarmaya devam eden önemli bir ifade kaynağıdır. Bu kaynağın iletimini kesebilecek tek şey ise, onu bir maske ya da peçenin ardına gizlemek olabilir.

Amerikalı psikolog Paul Ekman, çıkış noktasını Amerikan toplumundan alan bir duygu atlası hazırlayarak, insanların duygularını kategorize etmeye yönelik çalışmalardan en çok ilgi göreni ortaya koymuştur.

Ekman, farklı yoğunlukta ortaya çıkabilen yedi temel duygudan söz etmiştir. Bunlar: Mutluluk, Şaşkınlık, Korku, Üzüntü, Kızgınlık, Tiksinti, İlgı. Bu duyguların mimik göstergelerini açıklayabilmek için Ekman, yüzü üç bölgeye ayıran bir test geliştirmiştir:

- 1) Kaşlar / Alın
- 2) Gözler / Gözkapakları
- 3) Yanaklar, Burun, Ağız ve Çene.

“Bu test yöntemi yardımıyla, gözlenebilen tüm hareketlerin belli duyguları yansıtan standart hareketler olduğu saptanabilmiştir.”¹⁷⁷

Mimik göstergeler sahne üzerinde her zaman çok detaylı bir şekilde algılanamayacağından, paralinguistik, jestik ve proksemik göstergelerle birlikte anlam üretirler.

Paul Ekman’ın duygu katalogu:

¹⁷⁷ Hasibe Kalkan KOCABAY, *Tiyatroda Göstergibilim*, E Yayınları, İst., 2008, s. 51

	Kaşlar / Alın	Gözler / Gözkapakları	Yanaklar, Burun, Ağız ve Çene.
Mutluluk	Normal	Gözlerin altında ve dış kenarlarında kırışıklıklar	Ağzın kenarları yukarıda, ağız biraz açık, dişler görünüyor, burundan ağzın kenarlarına doğru kırışıklıklar uzar, yanaklar yukarıda
Şaşkınlık	Kaşlar yukarı kalkmış, deri gerilmiş, alında yatay çizgiler	Gözler sonuna dek açık, gözün beyazı fazlasıyla görülüyor.	Altçene ağzın aşağı düşeceği şekilde gevşek
Korku	Kaşlar kalkmış ve düz, alındaki çizgiler ortada	Gözkapağı yukarı, gözlerin beyazı görünüyor, gözün altı gergin ve yukarıda	Ağız açık, dudaklar gergin, dişler de görünebilir
Üzüntü	Kaşlar dış köşelerden kalkmış, altındaki deri üçgen şeklinde	Gözkapaklarının içi yukarıda	Ağız uçları aşağı sarkmış, dudaklar titrer

Kızgınlık	Kaşlar aşağı doğru, kaşlar arasında dikey çizgiler	Gözkapaklarının üstü yukarı çekilemez derecede gergin, gözlerin altı gergin, gözler odaklanmış şekilde hafif önde	1-) Dudaklar sıkıca birbirine yapışık 2-) Ağız çığlık atacakmış gibi açık
Tiksinti	Kaşlar aşağıda, göz kapaklarına baskı şeklinde	Gözkapaklarının altında çizgiler	Burun kırışmış, yanaklar yukarı çekilmiş, alt dudak kalkmış ya da üst dudakla hafif sarkmış

Jestik göstergeler tiyatro için başat öneme sahiptir; çünkü konuşma, efekt ve müzik, kostüm, dekor, aksesuar ya da ışık tasarımsız tiyatro yapabilmek mümkünken, oyuncunun fiziksel varlığı, onun jestleri olmaksızın tiyatro formu düşünülemezdir.

Jestik göstergeler kültürlere özgüdür. Her toplumun kendine has kodları vardır ve bunlar o toplumun kullandığı dili gibi öğrenilebilen davranışlardır.

Dil ile birlikte kullanılan jestik göstergeler, paralinguistik göstergeler gibi söylenenin anlamını ön plana çıkartmaya ya da vurgulamaya yöneliktir ve söylenenin manasını oluşturmaya yararlar. Örneğin, sorulan soruda kalkan kaş, eller ya da omuz vurgunun önemini belirteceği gibi, bir insanın bakışının ya da kafasının aynı bölgede kalması, söylediği cümle dilbilgisel açıdan bitse bile anlamsal olarak bitmediğini göstermektedir.

Bu göstergeler, kişi hakkında bir Şeyler söylemek amacıyla kullanılan göstergelerdir. Etkileşim içerisinde olduğu taraflar ya da etkileşim esnasında kendisi hakkında bize dolaylı bilgi verebildiği gibi, kişiyle alakalı geniş bilgi edinmemizi de sağlayabilir. Bu göstergeleri gerçekleştiren kişinin (a) yaşı, (b) cinsiyeti, (c) sosyal konumu, (d) geçici rolü, (e) fiziksel durumu, (f) ruh hali, (g) karakter özellikleri ve (h) o anki modu hakkında bilgi ediniriz.

Kostüm, jestik göstergelerin ortaya konulmasında yardımcı bir unsurdur. Kostümün geniŐliđi-sıklığı, renkleri, hatta gösterdiği toplumsal statü jestik göstergeleri desteklemektedir. Takım elbiseli rolün ciddi bir duruŐla canlandırılması, karakter hakkında seyirciye bilgi verecektir.

Hint Kathakali Dans Tiyatrosu ya da Pekin Operası gibi Uzakdoğu tiyatrosunun jestik göstergeleri, metnin bağlamından değil; tiyatronun kendine özgü jestik kodlarından anlaŐılabilecek, seyircinin önceden bildiği varsayılan Şifreler içermektedir: Oyuncunun ayağını kaldırıp hayali bir kapı eŐiđinden geçmesi ya da eline kamçı alarak ata bindiği izlenimi vermesi gibi. Batı Tiyatrosu ise buna tezat olacak Şekilde, o kültüre has jestik göstergelerle tiyatronun kendine özgü jestik göstergelerini geliŐtirmektedir.

Proksemik göstergelere tiyatral kod içerisinde kendisine ait bir yer vermek zordur; çünkü hem jestik göstergeler olarak gerçekleşir, hem de kendisini çevreleyen uzamla anlam kazandığı için kinetik göstergenin bir kategorisi olarak düŐünülür.

Proksemik göstergeler iki gruba ayrılır:

- 1) Etkileşim halinde olan kişilerin aralarındaki mesafenin aldığı Şekil; boş bırakılan alan ya da aradaki mesafenin deđiŐmesiyle oluşan göstergeler
- 2) Hareketin Şeklini alan göstergeler; uzamdaki hareketler.

Her kültürün ilişki düzlemini yansıtan mesafe kullanımı vardır. İslam ve Arap coğrafyasında insanların birbirleriyle olan mesafesinin yaratacağı anlam ile Anglo-Amerikan kültürlerde yaratacağı anlam aynı olmayacaktır. Kişiler arasındaki mesafenin kurulması, statüyü de belirleyen bir etmendir. Bir çalışan müdürünün odasına girdiğinde, müdürü kendi masasından onunla konuşacağı gibi; müdür, konumunun dengi başka birisini makamında ağırladığı zaman, onunla mutlaka aynı seviyede oturacaktır.

Tiyatroda bu mesafeler roller arasındaki ilişkiyi ortaya çıkartmak için sıklıkla kullanılmaktadır. Birbirine dönük şekilde ve yakın konuşan iki rol, seyirciye konuşulanların özel ya da diğer rollerin bu konuşmada yerinin olmadığını belirtir. Aynı şekilde rollerin sahnede yaptıkları giriş ve çıkışlar, bir yere ya da kişiye doğru olan yönelimleri, yukarı çıkmaları ya da düşerek aşağıda kalmaları da anlam üretmektedir. Bu çalışmada konu edinilen halk tiyatromuz, bu göstergeye sıklıkla başvurmaktadır.

II.3.3. Oyuncu ve Gösterge Olarak Görünümü:

Tiyatronun asal iki ögesinden birinin oyuncu olduğundan bahsedilmişti. Burada kastedilen de aktörün fiziksel varlığıdır. Oyuncu, sahne üzerinde belirlediği andan itibaren seyirci onun görünüşünden bir izlenim edinecektir. Bu, karakterin yaşı ve cinsiyeti olabileceği gibi, sosyal sınıfını da gösterebilir. Oyuncunun görünümünden, eğer öyleyse öykünün geçtiği belirli bir tarihsel dönemi anlayabildiğimiz gibi, karakterin ırkını, ulusunu ya da mesleğini de anlayabiliriz. Kısacası, oyuncu sahnede görüldüğü andan itibaren seyirci onun oynadığı rolle alakalı fikir edinir ve öykünün devamı için beklenti geliştirir. Kişinin dış görünümü nasıl ki onunla alakalı bilgi veren bir göstergeyse, belli

bir rol içerisindeki oyuncunun görünümü de maskesini, saç tasarımını ve giydiği kostümü kapsayan bir göstergedir.

Oyuncunun maskesi denildiğinde, oynadığı karakterin yüzünü ve bedenini kapsayan bir gösterge dizgesi anlaşılır. Oyuncunun maskesi, oynadığı X kişinin yüzünü ve bedenini yansıttığı için, onun yaşı, cinsiyeti, ırkı, sağlık durumu, sosyal pozisyonu ve karakteri için bir göstergedir.

Maskeyi etkileyen önemli unsurlardan biri de kültürel kodlardır. Toplumdaki inançlar da inanılanın sahnedeki görünümünü belirleyen önemli bir unsurdur. Örneğin, başında hare bulunan ufak tefek bir kız çocuğu aklımıza melekleri getirecektir. Makyaj kullanımı, maskeyi değiştirip istenilen anlamı üretmeyi sağlayan bir unsurdur. Bir karakterin gözlerini mor gördüğümüzde aklımıza ilk gelecek şeyler ya onun aşırı uykusuz olduğu ya da dayak yediği olacaktır.

Makyajla oluşturulan maskelerin haricinde sabit maskeler de vardır. No Tiyatrosu ve Antik Yunan Tiyatrosu'nda örneklerine rastlanılan maskelerle oynarken; A kişisi, X kişisi olma illüzyonunu oluşturamaz, sadece X kişisini oynar. Uzakdoğu tiyatrosunda ya da İtalyan halk tiyatrosu geleneği Commedia dell'Arte'de gördüğümüz, tiyatro için özel olarak geliştirilmiş maskelerde ise oyuncunun yüzü değişmez ve tip yaratımı sağlanır.

Saç tasarımı, aktörün oynadığı karakteri yorumlanmasında dikkate alınacak diğer bir gösterge dizgesidir. Saç tasarımıyla kastedilen, kafanın üstündeki saça verilen şekil olduğu gibi, sakal-bıyık tıraşını da kapsamaktadır. Fakat saç tasarımı, her zaman maskenin bir parçası değildir. “*Örneğin Dürrenmatt'ın Fizikçiler adlı oyununda Beutler*

adlı oyun kişisi kendini Newton sanır, gerçek kimliğine döndüğü anları peruğunu çıkartarak gösterir.”¹⁷⁸

Saçın şekli ve uzunluğu cinsiyeti birbirinden ayırıcı bir özellik olabilir. Başta askerlerin ve öğretmenlerin belirli saç şekline sahip olmaları gerekliliği, saçın mesleğe dair vurgusunu göstermektedir. Aynı şekilde saç tasarımı bir kişinin milliyetini gösterebildiği gibi, dini inançlarının izlenimini de verir. Toplumumuzda hacı olan kişilerin kendilerine has bir saç ve sakal tıraşlarının olması buna örnek oluşturabilir.

Saç tasarımında belirli renklerde perukların kullanılması ise, ancak oyun içerisinde çözümlenebilecek bir renk şifresiyle açıklanabilir.

Oyuncunun görünümünde belirleyici olan göstergeler içerisinde aslan payı şüphesiz kostümdedir. Oyuncunun bedenini kapladığı için, seyir yerinin en arkasından bile maskeye ve saç tasarımına nazaran daha detaylı görülebilmektedir.

Nasıl ki gündelik hayatlarımızda giydiğimiz giysilerimiz bizimle ya da yaptığımız meslekle ilgili karşı tarafa bilgiler veriyorsa, oyuncunun kostümü de sahne üzerinde aynı işleve sahiptir. Burada bizi ilgilendiren ise, kostümün sembolik fonksiyonudur. Renkli kıyafetler giymiş birisinin genç olduğunu ya da genç bir ruha sahip olduğunu anladığımız gibi, daha koyu renk giyinen birisinin de yaşlı ya da karamsar olduğunu düşünebiliriz. Kostümün parçası olan başörtüsü, şapka, kep v.b. gibi aksesuarlar da bize hem rolün mesleğine dair, hem de dini inançlarına dair bilgi verecektir. Hatta başörtüsünün bağlanma biçiminin bile, toplumumuzda farklı gruplara işaret ettiği bilinmektedir. Mesleğe dair göstergeler ise genelde üniforma şeklinde zuhur eder.

¹⁷⁸ Hasibe Kalkan KOCABAY, **Tiyatroda Göstergibilim**, E Yayınları, İst., 2008, s. 58

Tiyatroda kostümler, insanları sıcaktan, soğuktan ya da yağmurdan korumak gibi pratik işlevlerinin dışında kullanılır. Bir rolün kürk giymesi, sahne üzerinde sosyal sınıfına işaret edeceği gibi, oyunun soğuk bir atmosferde geçtiğinin bilgisini de seyirciye iletebilir. Burada amaç, o rolü oynayan oyuncunun soğuktan korunmasını önlemek değildir.

Kostüm, maske ve saç tasarımıyla birlikte oyuncunun dış görünümüne dair veren göstergelerdendir; fakat ancak oyuncunun eylemlerinin üreteceği gösterge değerleriyle birlikte bir kimlik kazanabilir ve oyuncunun dış görünümü oynadığı rolün karakterini tanımlayan bir dizge haline gelir.

II.3.4. Uzam ve Göstergeleri

Fischer-Lichte'ye göre tiyatronun göstergelerinden konuşurken, buraya kadar hep aktörden ve oynadığı rolden bahsedildi. Tiyatronun üstte yaptığımız tanımına göre ise A kişinin X kişisi olan bir rolü oynarken, S kişinin de onu seyretmesi gerekiyor. S'nin X'i seyrederek bir anlam kurması ve zihninde yorumlaması da bize A ve X arasındaki ilişkiye dair göstergeler olduğu gibi, X ve S arasındaki ilişkiye odaklanan göstergeler olduğunu gösteriyor.

Uzama dair göstergelerin ise yukarıda söz edilen üçgenden temelde farklı şekilde kurulduğunu söylüyor Fischer-Lichte.¹⁷⁹ Buna göre ilk sorumuz da A/X ve S'nin nerede gerçekleştiği oluyor. Oyun bir kilisede mi, pazar yerinde mi, barda ya da çayırda mı

¹⁷⁹ Erika FISCHER-LICHTE, *Semiotik des Theaters, Das System der Theatralischen Zeichen*, Band 1, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2007, s: 132

sahneleniyor? İkinci sorumuz da A/X ve S'nin alanları birbirlerinden nasıl ayrılmış? Kare yoksa daire mi sahne? Seyirci tek taraftan mı bakıyor, iki taraflı mı izliyor? Daha belirleyici olmak adına amfi tiyatrodaki miyiz, yoksa bir İtalyan sahne mi var karşımızda? Üçüncü sorumuz ise oyunun gerçekleştiği sahne uzamı nasıl?

Bu sorularda öncelikle belirlememiz gerekenler (1) uzamın anlam üretici bir dizge olarak işlevinin nasıl olduğu, (2) uzam tarafından üretilen anlamların hangi temel kategorilere ayrılabiliridir.

II.3.5. Tiyatroda Uzamsal Konsept:

Tiyatroda uzamdan bahsederken alan özel bir anlama ve alakaya sahip olmalıdır. Bu noktada da iki çeşit oyun alanından bahsedebiliriz: Tiyatro olarak kullanılmak üzere inşa edilmiş binalar ve başka bir amaç için inşa edilmesine karşın, geçici ya da sürekli tiyatro olarak kullanılan binalar. Binanın mimarisi bize o binanın toplumdaki yeri ve toplumun değer yargıları konusunda bilgi verir. Örneğin, Antik Yunan Tiyatrosunun dairesel şekli, şehre ve demokratik yapılarına bir saygı olarak yorumlanabilir. Benzer şekilde biz de tiyatro binasının, tiyatronun sosyal işlevi konusunda bir gösterge olduğunu tanımlayabiliriz.

Bu bağlamda da A/X/S'nin gerçekleştiği uzam, A/X/S'nin sosyal işlevinin bir göstergesi olarak yorumlanabilmektedir. *“Her oyunun, içinde gerçekleştiği mekan konseptine göre değerlendirilmesi gerekir.”*¹⁸⁰

¹⁸⁰ Hasibe Kalkan KOCABAY, **Tiyatroda Göstergebilim**, E Yayınları, İst., 2008, s. 63

Sahne derken kastedilen, A'nın X'i canlandırdığı alandır. Bu da A'nın X olabilmek için belli sınırlardan ziyade, X olabildiği her yerin sahne uzamına dahil olduğu anlamına gelmektedir. Bu bilgiler ışığında pratik ve sembolik işlevi olarak sahne uzamı hakkında şu sonuca ulaşmaktayız: (1) A'nın oynadığı yer ve (2) X'in olduğu mekan.

Hemen her mekan gibi, sahne uzamının boyutları ve şekli de bazı hareketlere izin vermekteyken, bazılarını kısıtlayabilmektedir. Örneğin, yuvarlak bir sahne, hilal şeklindeki bir sahneden; dikdörtgen bir sahne de, kare bir sahneden farklı eylemlere izin vermektedir. Böylelikle sahne uzamı, A'nın X olabilmesi için bir yer olanağı sağlarken, proksemik göstergelerin üretimi için de anlam taşımaktadır.

Sahne, genel anlamda X'in bulunduğu uzamı belirtirken, dekor, X'in o anda bulunduğu uzamı belirleyen bir göstergedir. Dekor tasarımı sayesinde de X'in nerede olduğunu görürüz: kale, orman, zindan, bahçe, okyanus gibi. *“Gerçek bir saray inşa etmek olanaksız olduğu için, dekorda tiyatroya özgü şifreler geliştirilmiş.”*¹⁸¹

Her mekan, belirli bir işin yapıldığına dikkat çeker. Örneğin, kilisede dini hizmetler yerine getirilir, belediye binasında yönetimsel işler yürütülür, evlerde günlük hayat devam ederken oturulur, yaşanır. Dekor ise, aynı anda hem durumun hem de aksiyonun göstergesi olarak işlev kazanabilir. Dekor, belirli bir sahnesel mekana karakterini kazandıran pratik işleyişe dikkat çekerken, eşzamanlı olarak duruma ve aksiyona ait ek göstergeleri de içerisinde barındırır.

Dekor, rollere yönelik bir gösterge olarak değerlendirilebilir. Oyuncunun sahnede bulunan sandalyeye oturup kalkması ve onunla kurduğu ilişkiler oynadığı role yönelik beklentiler yaratır. Dekor, rollerin karakterizasyonuna da hizmet etmektedir. Örneğin, Faust'un odasındaki kitaplar, Gretchen'in eşyaları seyirciye karakter hakkında verir.

¹⁸¹ A.g.e. s. 63

Dekorun pozisyonu, amacı ve işlevinin doğru anlamlandırılıp yorumlanabilmesi için, tiyatral şifrenin bütünü göz önüne alınmalıdır.

Aksesuarlar büyük ya da küçük olabildiği gibi, oyuncunun aksiyonunda etkinlik gösteren araç gereçlerdir. Bir aksesuarın öncelikli işlevi, kendisini ifade etmektir. Sonra ise, kendisini kullanan oyuncunun rolüne yöneliktir. Bir çiftçi elinde orakla sahneye gelip ekip biçmeye başlarla aksesuar kendi anlamını ifade eder, fakat oyuncu soyut bir kavram olan ölümü canlandırıyor da aksesuar ikincil anlamı üretir.

Aksesuarlar ayrıca, X kişinin ya da diğer rollerin hakkında da bilgi vericidir. Üst üste yığılmış bavullar bir yolculuk hazırlığını ya da terk edişi göstereceği gibi, yanan bir mum da elektriğin kesildiğine ya da havanın karardığına işaret eder.

Sembolik işlevleriyle aksesuarlar, bir ideolojinin, kavramın ya da dünya görüşünün yansıtılmasına da olanak sağlar. Ellerin, bir tokalaşmadan sonra peçeteyle silinmesi, tokalaşılan kişinin hazzedilmeyen birisi olduğunu göstereceği gibi; kralın tacını çıkartması da tahtından vazgeçtiğinin sembolü olabilir.

Sahneye dair göstergelerimizin üçüncü kategorisi ışıktır. Işık kaynakları doğal ya da yapaydır. Doğal ve yapay yollardan yaratılan mekanlar gibi, ışıklama da pratik ve sembolik anlamlarına göre yorumlanır. Bir mekanı görünür kılmak, ışığın pratik işleviyle alakalıdır.

Işık, bir gösterge olarak tiyatrodaki şu temel öğeleriyle anlam üretir: (1) yoğunluk, (2) renk, (3) dağılım, (4) hareket. Bunlardan herhangi biri değiştiğinde ışığın ürettiği anlam da değişir. Örneğin, yoğun sarı ışık öğle vaktini gösterirken, azalmış sarı ışık öğleden sonrayı, mavi ışık ise geceyi gösterecektir. Işığın geldiği şekil de mekan yaratabilir. Geniş ışık kullanımı açık havada engin bir mekana işaret edebileceği gibi, ışınlar halinde süzülen ışık kullanımı da ormanı yansıtabilir.

II.3.6. Söz İçermeyen Akustik Göstergeler:

Bu noktaya kadar bahsettiğimiz tiyatral göstergeler pek çok yönden doğrudan canlandırılan X kişiisi ile alakalı: (1) A tarafından üretilen sözel ve kinetik göstergeler, X tarafından yapılan eylemler olarak, (2) A'nın dış görünüşü X'in dış görünüşü olarak, ve (3) uzama dair göstergeler de X'in kendisini bulduğu sahne alanı olarak işlev kazanmaktadır.

Fischer-Lichte'ye göre, A tarafından üretilen sözel olmayan akustik göstergeler, X'in eylemleri olarak algılanmalıdır.¹⁸² A nefesli enstrüman çalarsa, şarkı söylerse, hayvan seslerini taklit ederse, eylemleriyle kasıtlı sesler çıkarırsa (bir yere vurmak, bir şeyi kırmak ya da atırdatmak gibi), bunlar hep X'in eylemleri olarak işlev kazanmaktadır.

Sözel olmayan akustik göstergeler, sesin mekan ile olan bağlantısı sayesinde de anlam üretmektedir. Büyük bir şehir sadece binaların sıklığı ve uzunluğu ile değil, araba klaksonları, kalabalığın koşturması, iş makinelerinin sesiyle de anlatılabilir. Sözel olmayan akustik göstergeler, tiyatro sahnesinde uzam yaratmada etkin bir araç olarak kullanılabilir.

Tiyatroda üretilen tüm sesler (polisin düdüğü, alan sirenler, kapı alınması v.b. gibi) gösterge olarak yorumlanmalıdır. Meydana gelen ve kasıtlı olarak üretilmeyen sesleri (dekor değişiminde çıkan sesler, sahnede yürürken ayağın altından çıkan ses v.b. gibi) gösterge olarak değerlendirmemek gerekir. Sesin ncelikli işlevi bir sesin göstergesi olmaktır.

¹⁸² Erika Fischer-Lichte, **The Semiotics of Theatre** (ev. Jeremy Gaines, Doris L. Jones), Indiana University Press, ABD, 1992, s. 115

Tiyatroda üretilen sesleri üç geniş kategoriye ayırabiliriz: (1) Doğa olaylarına dikkat çeken sesler, yağmur, gök gürültüsü, rüzgar, kuş sesi, köpek havlaması gibi, (2) Makinelere gelen sesler, saatin tıkırdaması, motorun çalışması, ısıtıcının sesi gibi, ve (3) Belirli eylemlerden neticesinde oluşan sesler, masa kurulurken tabakların birbirine vurması, bardağın kırılırken çıkardığı ses, kapı kapanırken oluşan ses gibi. Tiyatroda ses, ne olursa olsun, başka bir sese işaret eder. Aynı anda hem sesin çıktığı sürece, nesnenin kendisine ya da sesin çıkması için gerekli olan eylemin kendisine. Sesin kaynağı için, bunların hepsi gösterge değeri taşımaktadır.

Sesler uzam hakkında bilgi vermektedirler. Sesin geldiği yer uzamı belirleyici olabilmektedir. Örneğin havadan gelen kendine has motor ve aerodinamizm sesiyle, yukarıdan bir uçağın geçtiğini anlayabiliriz, arabanın sesinin gittikçe yaklaşması ya da uzaklaşması da sesi üreten nesneyle aramızdaki mesafe konusunda belirleyici olacaktır. Arabanın sesi yüksekken yakınımızda, gittikçe azaldıkça ise arabanın bizden uzaklaştığına işaret edecektir. Sesler bir uzamı yaratmada da kullanılabilir, hayvan sesleri çiftlik ya da orman; farklı makine sesleri de bir fabrika uzamı yaratacaktır.

Sesler zaman hakkında da bilgi verirler. Bir horozun ötmesi sabahı, baykuşun sesi geceyi, duvar saatinin vuruş sayısı da saatin kaç olduğunu gösterir. Sesler bir durum oluşturmada da kullanılabilir. Gök gürüldemesi ve yağmur sesi havanın belli bir durumunu; tank, silah ve ağır araç sesleri de savaş ortamını oluşturmada fayda sağlamaktadır. Bir oyuncunun sahne dışındayken yaptığı görülmeyen aksiyonun sesleri ise, o karakterin ne yaptığını işaret etmektedir.

Sahne üzerinde müzikal göstergeleri dört kategoride inceler Fischer-Lichte: Müziğin ürettiği anlam (1) uzam ve harekete yönelik (2) uzamda yer alan nesnelere ve aksiyon, (3) karakterler, atmosfer, durum ve duygu, ve (4) fikre yönelik olabilir. Müziğin ürettiği

anlam yorumuna açık olmakla beraber, içre olduğu kültüre göre değişiklik gösterebilir. Batının müzik algısıyla, doğunun müzik algısı ve notaları yorumlayışı aynı olmayacaktır.

Tiyatroda müzik, ‘mutlak müzik’ olarak değil de diğer anlam üreten göstergelerin bağlamı içerisinde işlev kazanır. Tiyatral bir gösterge olarak müzik (1) oyuncunun ürettiği müzik, (2) sahne müzisyenlerinin sahnede çaldığı ya da sahne dışındaki müzisyen ve teknisyenlerden gelen müzik olarak ikiye ayrılır. Oyuncunun müzik üretmek için çıkardığı sesler de (a) şarkı söyleme ve (b) müzik yapma olarak iki kategoride incelenir.

Müzik, uzamı belirleme, belirli bir eylemi ifade etme ve oyun kişilerin konumunu belirlemede de işlevsellik kazanır. Müzik, atmosferi yansıtma da ses kullanımından daha belirleyici olsa da, sesler gibi soyut kavramların yerine geemeyeceğinden bir düşünceyi yansıtma da aynı etkiyi gösteremez. Müzik, X kişisi için bir gösterge olabilir, o sahneye her çıktığında alabilir ya da onun ruh durumunu gösterebilir.

Kullanım yerine göre kinetik göstergeleri destekleyebilen müziğin, diğer göstergelerle birlikte ne şekilde anlam kazandığı, tiyatral kodların okunmasında önemlidir.

Göstergebilim, tiyatro sanatı adına verimli bir inceleme yöntemidir. Sahne zerindeki şifrelerin okunabilmesi açısından, tiyatronun yalnızca edebi yönü değil görsel yönü açısından da önemli bir bilim dalıdır. Tiyatroda göstergebilim üzerinde çalışmış önemli araştırmacılar bulunmaktadır. alışmalarına değindiğimiz Martin Esslin ve Erika Fischer-Lichte bunlardan ikisidir. İncelememizde bu iki araştırmacının yöntemlerinden ortak bir şekilde yararlanılacaktır. Çalışmamıza konu olan Meddah, Karagöz ve Ortaoyununun bazı noktalarda ortaklıklarının bulunmasına karşın, birbirlerinden ayrılan özelliklerinin olduğundan bahsetmiştik. Bu nedenle, iki yöntemin uygun öğeleri

özümlemlenilen tür içerisinde bize rehberlik edecektir. Bununla, incelenen teatral formun analizinde o biçeme en uygun çözümlenme yönteminin yakalanması amaçlanmaktadır.



III. BÖLÜM: HALK TİYATROMUZDA GÖSTERGELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Çalışmamızın bu bölümde tarihsel ve dramatik özellikleri bakımından irdelediğimiz, halk tiyatromuzun Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu formları göstergebilimsel bir yaklaşımla incelenecektir. Karagöz ve Ortaoyunu, başta oyunlarının bölümlenişi olmak üzere birbirleriyle olan benzerliklerin fazlalığı nedeniyle aynı başlıkta ele alınacaktır. Söz konusu tiyatro formları birbirinden sahnelenme alanı, icracı sayısı ve icra edilen araçlar itibariyle farklılık gösterdiği için, hem Martin Esslin'in hem de Erika Fischer-Lichte'nin yaklaşımlarının birlikteliğinden melez bir yöntem yakalanmaya çalışılacaktır.

III.1. MEDDAH

III.1.1. Uzama ve Mekana Dair Göstergeler

Meddah gösterisinin çerçevesi, çalışmamıza konu olan diğer halk tiyatrosu formlarından farklı olarak, kendine has bir oyun alanına sahip değildir. Oyunun izlenmesinde sorun olmayan herhangi bir yer meddah gösterisinin icrası için yeterlidir. Öyle ki, “açık alanda gösteri yapan, sokak satıcılarını taklit eden meddahlara rastlanmıştır”¹⁸³; ama önemli olan, meddahın gösterisini gerçekleştireceği boş alanın, uzamın ne şekilde meddahın oyun alanına, yani mekanına dönüşeceği.

¹⁸³ Mustafa SEKMEN, **Meddah ve Gösterisi**, Anadolu Üniversitesi Yay., Eskişehir, 2008, s: 51

Meddah gösterisinin icrası genellikle kahvehanelerde ve kıraathanelerde gerçekleşmiştir. Meddah gösterilerinin izlenmesiyle ünlü kahvehaneler bulunduğu gibi, meddahın özel olarak davet edildiği kahvehaneler ve mesire yerleri de bulunmaktadır. Özellikle Ramazan aylarında ve bayramlarda büyük kahvehanelerde meddah etkinlikleri tertiplenirdi: *“Bu gösteri, önceden halka duyurulurdu: Filanca akşam, filan yerde namazdan sonra meddah olacaktır’ diye.”*¹⁸⁴ Bu konuyla alakalı olarak, Musahipzade Celal, Meddah İsmet Efendi’den örnek vermiştir:

*“Bu zat, Ramazan geceleri Çarşıkapı’da, simitçi fırınının bitişiğinde büyükçe bir arsada ve kış gecelerinde Divanyolu’nda Arif’in kıraathanesinde, diğer mevsimlerde sayfiyelerde ve mesire yerlerinde hikaye söylerdi.”*¹⁸⁵

Meddah gösterisini, kahvehane ve kıraathane gibi her seviyeden kişinin bir araya geldiği ve iletişim kurduğu alanlarda icra ederdi. Meddah, bu kahvehanelerde, bir yükselti üzerinde hikayesini anlatır; seyirciler de bu esnada *‘onun çevresine (yükseltinin altına) oturur çay, kahve, şerbet içerler kavun, karpuz yerler ve nargile höpürdetirdi’*.¹⁸⁶

Seyirciler meddahı her yerden rahatlıkla görebilecek bir noktada, yarım daire şeklinde dizilmekteydi. Kahvehanelere çok sayıda dinleyici geldiği günlerde, iskemleler dışarı atılabilmekteydi:

*“Kahvenin içinde de müşteri olduğundan, meddahı hem dışarıdakiler, hem içeridekiler dinleyebilsin diye açık bir geniş bir pencerenin önüne bir sedir konulur, meddah bu sedirin üzerindeki iskemleye çıkararak hikayesini anlatırdı.”*¹⁸⁷

¹⁸⁴ Özdemir NUTKU, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s: 69

¹⁸⁵ Musahipzade CELAL, **Eski İstanbul Yaşantısı**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s: 86

¹⁸⁶ Özdemir NUTKU, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s: 68

¹⁸⁷ A.g.e. s: 69

Meddahın seyircilerle olan etkileşiminde, gösterinin gerçekleştiği mekanın yerleşimi önem arz etmektedir. Meddah, gösterisini icra ederken hem rahatlıkla görünebilmeli, hem de kendisinin seyircileri rahatlıkla görebilmesi gerekmektedir. Buna göre meddah, kendisini izleyen seyircilerin yaşlarını, eğitim durumlarını, giyim kuşamlarını gözlemleyerek onlar hakkında edindiği fikirlere göre gösterisini biçimlendirmektedir: *“Böylece, senaryo üzerinde hikayeyi işlerken, nüktelerini, atasözlerini, türkülerini ona göre seçerdi.”*¹⁸⁸

Meddahın gösterisinin alanının açık ya da kapalı olması fark etmemekte, mevsimlere göre farklı alanlar da meddahın oyun alanını oluşturabilmektedir. Meddahın gösterisi için özel bir alan inşa edilmemiştir. Meddah, günlük yaşamda başka bir amaçla kullanılmakta olan mekanlarda gösterisini icra etmektedir. Halkın kullanmakta olduğu, çeşitli nedenlerle toplandığı ve meddahı rahatlıkla görüp dinleyebilecekleri yerler yeterlidir. Buna göre, meddah gösterisine genellikle ev sahipliği yapan kahvehanelerde gerekli oyun düzeni -hilal şeklinde dizilmiş iskemlelerle ve meddaha bir yükseltiyle sağlandığı vakit, meddahın mekanını, oyun alanını oluşturmakta; gösterinin çerçeve düzenini belirlemektedir.

III.1.2. Tasarıma Dair Göstergeler

Meddah gösterisinin tasarımında, meddahın giysisi, kullandığı aksesuarları, gösterisini icra ettiği ışık tasarımı gibi meddah gösterisinin tasarıma ait tüm öğeleri kastedilmektedir.

¹⁸⁸ A.g.e. s: 72

Meddahın kostümü dikkati üzerine çekici değildir. Siyah bir pantolon üzerine beyaz gömlek gibi hem sıradan hem de teatral olabilecek bir şekilde giyinir. Bazen, canlandıracağı kişiler ya da olayların daha yalın algılanması adına siyah gömlek de giyilebilir. Meddahın, anlattığı hikayesinin ve hikayesinde canlandıracağı kişilerin önüne geçip dikkati üzerine çekmeyecek tarzda giyinmesi gerekmektedir.

Meddahın gösterisinde temel olarak kullandığı iki adet aksesuar vardır. Bunlar makreme / mendil ve sopa / bastondur. Meddahın en yaygın olarak bu iki nesneyi kullanması, hem bu nesnelerin rahatlıkla bulunabilmesi hem de başka nesnelere yerine rahatlıkla geçebilecek yapılarından dolayıdır. Meddahın bir nesneyi başka bir amaçla kullanabilmesi onun yaratıcılığına bağlıdır; fakat sopa sıklıkla kapı vurulma sesleri için ya da sancak, mızrak, teber gibi nesnelerin yerine kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra sopa, *“tüfek, boru, kalemi nargile, müzik aleti ve bunun gibi meddahın hayal gücüne dayalı olarak değişebilen sonsuz sayıda katı cisimlerin bir parçası olabilir.”*¹⁸⁹

Sopanın katı tabiatının karşısında ise mendil, daha esnek bir nesne olarak şekil değiştirebilmekte ve farklı nesnelerin canlandırılmasında kullanılmaktadır.

Sandalye kullanıldığı zaman günlük yaşamla oyun arasındaki başlangıç çizgisi işlevi görmektedir. Buna karşın, *“sandalye, kahvehanenin bir oturma eşyası olarak meddahın yalın tiyatro dünyasının zorunlu bir parçası değildir.”*¹⁹⁰

Musahipzade Celal’in aktardığına göre ise, eski meddahlardan Aşki Efendi bazen yanında taşıdığı bohçasında fes, kefiye, takke, keçe külah gibi şapkaları bulundurur ve bu şapkalarla canlandığı kişilere bürünürmüş.

¹⁸⁹ Mustafa SEKMEN, **Meddah ve Gösterisi**, Anadolu Üniversitesi Yay., Eskişehir, 2008, s: 43

¹⁹⁰ A.g.e. s: 44

Meddah gösterisinde sadece sopa ve mendil ya da farklı aksesuarlar da kullansa, önemli olan meddahın bu aksesuarları hikayesinin gidişatına göre dönüştürerek kullanması ve tiyatral bir etkinin yakalanmasıdır. Meddah, hikayesinde geçen kişileri ve yerleri kendi hüneri neticesinde göstermekte, canlı ve merak uyandırıcı bir şekilde aktarmaktadır. Örneğin, *Fıçı Abdullah Ağa* hikayesinde mekan değişimleri şu şekilde anlatılmıştır:

“(...) Adam sular karardıkda karanlıktan çıkub Yavuk Pazarı’ndan ve Yuh Hanı, Galata Kulluğu önü, Alçılar Mehzenleri, Kule Kapusu, Yazıcı Cami’i, Mevlevihane önü, Beyoğlu, Dörtüol Ağzı, Galata Sarayı, Verası Alan, Taksim semti mezaristandan da frenk mezarlarına vardılar. Rehavi aheng ile bir Balyoz kızı getürüb bulunanlara birer kadeh, birer parça francala verdiler. (...)”¹⁹¹

Kolay yoldan, çaba göstermeksizin zengin olmanın işlendiği bu hikayeyi meddah, anlatısının tiyatral anlatım araçlarını kullanarak renklendirmekte ve ilgi çekici bir halde anlatmaktadır. Yer yer seyircileri de dahil ederek, onları hikayesinde geçen kişilerin yerine koymakta veya yukarıdaki örneğimizde bulunduğu şekliyle, sopasıyla onlara birer kadeh ve birer francala uzatmaktadır.

Meddah gösterisini genellikle kahvehanelerde gerçekleştirmektedir ve bu gösteriler için özel bir ışık tasarımına ihtiyaç duyulmamaktadır. Kahvehanelerde kullanılan önceleri mum ışığı, sonra ise gaz lambaları gösterinin izlenebilmesi adına yeterlidir. Önemli olan meddahın seyir yerinin her yerinden görülebilmesidir.

Bazen açık havada ve mesire yerlerinde de hikaye anlatan meddaha, gün ışığı yeterli olmaktadır.

¹⁹¹ Özdemir NUTKU, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s: 194

III.1.3. Oyuncuya Dair Göstergeler

Meddah dendiği zaman, bir tiyatro gösterisinin üç ana yaratıcısının tek bir kişide toplanmasından bahsedilmektedir: Yazar, yönetmen ve oyuncu. Meddah, oyununun hem yazarı, hem yönetmeni hem de oyuncusudur. Bu bölümde bizim ele alacağımız, meddahın oyuncu kişiliğidir.

Meddah, hem hikayesini planladığı gibi aktarmak hem de seyircinin tepkisine ya da katılımına göre oyununda anlık değişiklikler veya doğaçlamalar yapabilmektedir. Bu nokta ise öncelikli olarak, meddahın kendi varlığına dikkat çekmektedir. Meddah, anlattığı hikayelerdeki nesnelere, hayvanları, kişileri taklit eden bir oyuncuyken, bir yandan da seyircinin nabzını tutmakta, gösterisini seyircisinin o anlık ruh haline göre iletmektedir. Meddah, seyirciyi kendi meddah kişiliği ile takip etmektedir.

Oyuncu olarak meddah ise, *“seçtiği konulara göre seyircide coşkunluk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratır, kişileriyle seyirci arasında bir duygudaşlık bağı, bir özdeşleşme ilintisi kurabilir.”*¹⁹² Bu durum, meddah gösterisinin Karagöz ve Ortaoyunundan farklı olan yapısından dolayı kaynaklanmaktadır. Karagöz ve Ortaoyununda, oyunla özdeşlik kurma ve oyunculukta benzetmeci öğelerle seyirciyi hikayenin içerisine alma gerçekleşmez. Meddah ise, seçtiği konulara ve anlattığı hikayelere göre, seyircisini yalnızca güldürmeyi amaçlamaz; seyircide acıma, geciktirim, kuşku, coşku gibi duyguları uyandırır. Anlatı üzerinden yanılısama kurmak, meddahın gösterisinde başvurduğu tekniklerden biridir. İngiliz gezgin John Auldjo¹⁹³, 1883 senesinde İstanbul’a olan gezisi sırasında izlediği bir meddahın, Halepli bir

¹⁹² Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s: 69

¹⁹³ 1805-1886

Türk'ün dünyayı gezmeye çıkışını canlandırdığı hikayesinden şöyle bahseder: Bu kişi, yanlışlıkla kılık değiştirmiş bir paşa sanılır ve kendisine ikramlar sunulur, gerçek ortaya çıkınca da suratına tükürülüp saçı çekilerek kötü hale getirilir. Akabinde İstanbul'a gelir ve bir olanak sayesinde padişahın huzuruna çıkar. Sonra İngiltere ve Fransa'ya gider ama dönüş yolunda kendisini bir korsan kaçıır ve Afrika kıyılarına götürür. Bu zorunlu yolculukta da onu deniz tutar.¹⁹⁴ Auldjo, meddahın hikayesindeki mide bulanıklığının son derece inandırıcı olduğunu söylemekte; hatta öyle ki, kendisinin Adriyatik'te Akteon adlı geminin kontrol kabininde yaptığı korkutucu yolculuğun olduğu gibi zihninde canlandığından bahsetmektedir.¹⁹⁵ Meddah bu örnekte görüldüğü üzere, seyircilerine bir hikayeyi anlatırken, aynı zamanda da öykünün merkezinde olan kişi(leri) ikna edici bir hünerle canlandırmaktadır.

Meddah hikayesini anlatırken, ara sıra, seyirciyle anlattığı hikaye arasına mesafe koymaktadır. Meddah, anlatısını takip eden seyirciye hikaye esnasında düşünme ve kafasını toparlayabilme fırsatı tanıdığı gibi, kalabalığın durumuna göre didaktik bir üslup da taşıyabilmektedir. Bu yabancılaştırma unsuru, bazen hikayesinin geçtiği mekanların tasviriyle olabilirken, bazen oyunun ortasına giren öğretici bir anlatıyla sağlanmaktadır:

*“Örneğin, Küçük Ali, ‘Dünya Güzeli’ hikayesinin bir yerinde ‘çilav’ın nasıl yapıldığını anlatır, kaç saatte piştiğini, pirincin türünü, biçimini, ne kadar suda bekletildiğini ve nasıl pişirilip kotarıldığını sırasıyla anlatır.”*¹⁹⁶

¹⁹⁴ John Auldjo, **Journal of a Visit to Constantinople: And Some of the Greek Islands, in the Spring and the Summer of 1833**, Longman, Rees, Orme, Brown, Green & Longman, Londra, 1835, s: 123

¹⁹⁵ A.g.e. s: 123

¹⁹⁶ Özdemir NUTKU, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s: 61

Meddahın, seyircinin ilgisini canlı tutulabilmesi adına sesine ve kullandığı sözcüklere hakim olması gerektiği gibi, maskesini de etken olarak kullanabilmesi gerekmektedir. Meddah, tarihten masallara, söylencelere dek geniş bir yelpazede hikaye anlatır. Bu hikayelerinde canlı insanları olduğu gibi, kısmen doğüstü kişileri de işler ya da günlük yaşantının parçası olan belli başlı tipleri canlandırır. Tüm bu kişilerin etkileyici ve ikna edici şekilde canlandırılması, meddahın yüzünden bedenine tüm maskesini güçlü bir şekilde kullanabilmesiyle mümkün olmaktadır. Bu becerisi, meddahın göstermeci biçimde başladığı gösterisinde, oyunculuğunun benzetmeci unsurları da kullanabilmesine olanak sağlamaktadır.

Hikaye anlatmanın, seyirciyi içine çekecek bir tarafı vardır. Meddah, tiyatro formu olarak tamamıyla benzetmeci değildir, içerisinde anlatı vardır; ama canlandırmasında benzetmeci unsurları kullanmaktadır. Öyle ki, yeri geldiğinde meddah, boynundaki makremesini başörtüsü gibi başına geçirip yaşlı bir kadını da taklit edebilmektedir. Bu taklit esnasında meddahın illüzyon yaratımını sürdürdüğünü söylemek mümkün değilse de bu tarz göstermeci ifade olanaklarının ve / veya üslup geçişlerinin meddahın anlatısına zenginlik kattığı bir gerçektir. Yanılsamacı ve göstermeci öğelerin hikayeye hizmet edecek şekilde bir arada kullanımı, meddahın oyuncu kişiliğinin belki de en hüner isteyen yanıdır. Meddahın, özellikle hikaye anlatıcısı olarak seyirciyle arasına mesafe koyduğu zamanlarda göstermeci bir tiyatro formundayken; oyuncu olarak anlattığı hikayeyi canlandırmasında, taklidini aldığı kişilerin ve olayların inandırıcı olmasına çalışmasından dolayı, ekseriyetle benzetmeci öğeleri kullandığından bahsedilebilmektedir. Bununla beraber, meddah anlatısının giriş ve sonuç bölümlerinde meddahın kendi kimliği ön planda iken, hikayesini canlandığı yerlerde aktardığı kahraman, bir alt katman olarak öne çıkmakta, meddahın hikayesini bitirip içinde bulunduğu ana / yere dönmesiyle birlikte, üst katmanda bulunan kendi kimliği yeniden

görünür hale gelmektedir. Meddah gösterisi, oyuncunun kendisi ve canlandığı kişiler olmak üzere iki farklı oyunculuk düzlemine sahiptir. Meddah, gösterisinde bu iki düzlem arasında geçişler yakalamaktadır. Hikayeyi anlattığı yerlerde seyircilerle doğrudan bir iletişim kurarken, kişi taklitlerinde anlatı düzlemi sekteye uğramakta ve oyun benzetmeci bir yaklaşımla kendi içine dönmektedir.

III.1.4. İşitsel Göstergeler

Halk Tiyatromuzun her formu için kullanılan dil ve sözcükler çok büyük önem taşımaktadır. Bir yörede kullanılan bir kelime, başka bir yörede farklılık gösterdiği gibi, taklit edilen kişilerin sahip olduğu ağız özellikleri, kendilerini ifade etme biçimleri, belli başlı tiplerin konuşma biçimleri ve kullandıkları sözcükler türlerin ana etmenlerindedir.

Meddahın, bir kalabalığa tek başına hitap etme ve bir hikayeyi tek başına canlandırmasından ötürü belagat hakimiyeti olmalıdır. Anlaşılır konuşmalı, sesini etkili bir şekilde kullanabilmelidir. Kullandığı sözcükler ve ifadelerin, kimi kişileştiriyorsa ona uygun olduğu düşünülmektedir: *“Meddahların en yaygın olarak bilinen ustalıkları Laz, Çerkes, Kürt, Arnavut v.b. gibi Osmanlı toplumunun farklı halklarını hikayelerinde ustalıkla taklit etmeleri, onları bir araya getirip konuşturmalarıdır.”*¹⁹⁷

¹⁹⁷ Mustafa SEKMEN, **Meddah ve Gösterisi**, Anadolu Üniversitesi Yay., Eskişehir, 2008, s: 61

Meddah, gösterilerinde sıklıkla tekerleme kullanır. Pertev Naili Boratav, sözlü masal, kıssa ve hikaye geleneğimizdeki tekerlemelerin meddahların gösterilerine girdiğini ve meddahın bu olayları kendi başlarından geçmiş gibi anlattıklarından bahsetmektedir.¹⁹⁸

Meddah, gösterisine başlayıp ve bitirirken de çeşitli söz kalıplarını kullanmaktadır. Bu kalıplar seyirciyi anlatacağı öyküye hazırlamak maksadı taşıdığı gibi, bazen de nasıl bir hikayeye karşılaşıcağını bildirmektedir. Genellikle şöyle başlanmaktadır:

*“Sühansaz-ı gülistan-ı nezahet
Nihal-i gonce-i bağ-ı zarafet
Söyledikçe sergüzeşti verir bezme letafet
Dinle imdi bende-i acizden bir hoş hikayet”¹⁹⁹*
Eğer hikaye bir ders içeriyorsa:
*“Edeyim meclise bir kıssa beyan
Kıssadan hisse ala arif olan”²⁰⁰*

Meddahların hikayeye başlama şekilleri genellikle birbirine benzese de bazen değişik yaklaşımlar yakalanabilmektedir. Bu farklılıklar girişte seçilen tekerlemelerde olduğu gibi, bazen bir jestle de zuhur edebilmektedir. Özdemir Nutku, 1836’da Kız Ahmet’i seyreden bir yabancıнын, Kız Ahmet’in gösterisine üç kez el çırpıktan sonra başladığını aktarmaktadır.²⁰¹

Sözlü geleneğe dayalı halk tiyatromuzda, konuşma ve sözcüklerin kullanımı çok önemli bir yere sahiptir. Meddahın da hem hikayesinin iyi anlaşılabilmesi, hem de taklit ettiği

¹⁹⁸ Pertev Naili BORATAV, **Az Gittik Uz Gittik**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s: 402-403

¹⁹⁹ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s: 69

²⁰⁰ Metin AND, “Meddah, Meddahlık, Meddahlar”, **Meddah Kitabı** (Haz. Ünver Oral), Kitabevi, İst, 2013, s: 9

²⁰¹ Özdemir NUTKU, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s: 62

kişilerin inandırıcılığı için ses ve konuşmayla olan ilişkisinin çok iyi olması gerekmektedir. Taklit, meddahın gösterisi içinde önemli bir yer tutmaktadır. Linguistik göstergeler, gerek meddahın hitap ettiği kitleyle olan ilişkisi gerekse de taklidi çıkarılan kişilerin canlandırılmasında başat rol oynamaktadır. Meddahın gösterisi, sadece anlatıyla gerçekleşmemekte, jestlerin yanı sıra ses kullanımı ve konuşmalarla da zenginleşmektedir. Özellikle İstanbul yöresinin meddahları, şehrin sahip olduğu etnik zenginliği taklitlerinde işlemişlerdir: *“Yahudi korkaklığı ve para hırsı ile gülünç duruma getirilirken, Kastamonulu kasabalığı, saflığı ve bilgisizliği ile gösterilir.”*²⁰²

Meddah gösterisinde çeşitli hayvan, doğa ve nesne taklitlerini yaparken omzundaki mendilini ya da elindeki sopasını kullanmaktadır. Sadece bu iki araca sahip olan meddah, bu objeleri farklı şekillerde kullanabilmektedir. Meddah sopasını yere vurarak oyunun başladığını haber verdiği gibi, kapı çalındığı bildirmek için ya da tüfek yerine de sopasını kullanmaktadır. Sopası yeri geldiğinde bağlamanın sapı olmakta, meddah ağzıyla bağlama sesini taklit ederek şarkı söylemektedir. Mendille de çeşitli baş örtüleri, başlıklar taklit edildiği gibi, mendilin dalgalı kullanımıyla deniz veya rüzgar benzeri doğa unsurları da tasvir edilmektedir.

Meddahlar, gösterilerine renk katabilmek adına çalgıcılarla birlikte hikayelerini anlatmışlardır. Bu çalgıcılar, hikayelerin bölümleri arasında müziklerini icra etmişler ve meddahın anlatısını işitsel anlamda da zenginleştirmişlerdir. Bu durum, hikaye anlatıcılığı bağlamında, meddah ile aşık geleneği arasındaki en temel dramatik farka işaret eder: Aşık, söylediği türkülerle içre bir hikayeyi, seyircilerle arasına mesafe koyarak aktarırken; meddah, müziği hikayesine yardımcı bir unsur olarak kullanmaktadır. Aşık da müzik amaçtır. Meddahta ise müzik, bölümler arasında, seyirciyi uzaklaştırıp

²⁰² A.g.e. s: 132

rahatlatacak bir amaçla kullanılmaktadır. Müzik ve söylenen parçalar amaç değildir. Meddahın benzetmeci bir üslupla hikayesini aktardığı yerlerde ise müzik, anlatılan hikayeye katkı sağlayacak ve kendi başına anlam üretmeyecek bir estetikle icra edilmektedir.

III.2. KARAGÖZ VE ORTAOYUNU

III.2.1. Uzama ve Mekana Dair Göstergeler

Karagöz'ün oyun mekanı, çalışmamıza konu olan diğer türlerin aksine, bir perdeyle şekillenmektedir: *“Perde'ye gelince, eskiden boyutları 2 m X 2.5 M iken daha sonra 1.10 X 0.80 olmuştur.”*²⁰³ Bir hayali canlandırmaya yaradığı veya gerçekleri olduğu gibi gösterdiği için de bu perdeye ‘Şeyh Küşteri Meydanı’, ‘hayal perdesi’ ya da ‘ayna’ denilmektedir.

*“Küşteri Meydanı somut, belirli bir yer değildir. Ferhad ile Şirin oyununda orası Amasya olur, Orman oyununda ormandır, Meyhane oyununda bir Türk mahallesinde görülmeyecek meyhane oraya yerleşir.”*²⁰⁴

Perde, tasvirler üzerine konulup da Küşteri Meydanı haline gelmeden önce Karagöz gösterisine hazır bir uzam iken; başta göstermelik olmak üzere, tasvirlerin çıkışı ve hayalinin yaratisıyla gösterinin mekanı olur ve oyunun geçtiği tüm mekanları içinde barındırır. Ya da her oyunun kendi kurulumuna göre, seyircinin kabullendiği şekilde,

²⁰³ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s. 166

²⁰⁴ A.g.e. s. 279

oyunun geçtiği yerlerin tamamı Karagöz gösterisinin mekanını oluşturur. Çalışmamızda incelediğimiz formlar içerisinde, bir tek Karagöz seyirciyle direkt bir ilişki içerisinde değildir. Hayal Perdesi, bir vesile, bir aracı olarak hayalinin sanatının seyirciyle buluşmasını sağlamaktadır. Hayalinin görünmemesi ve tasvirlerin perde gerisinden getirilmesi, icra sürecini anlık kesintilere uğratmakla birlikte, temsil biçiminin hatlarını da belirlemektedir.

Karagöz gösterileri, Hacivat'ın semai söyleyerek perdeye gelmesiyle başlar, ardından oyun yapısındaki sıralarına göre diğer tasvir gelir. Kanlı Nigar oyununun girişi, bir Karagöz gösterisinde tasvirlerin perdeye nasıl çıktığına dair fikir verecektir.

*“Giriş
Hacivat – (Semai söyleyerek perdeye gelir.)
(Semai Segah)
(...)”²⁰⁵*

Hacivatın semaisi bittikten sonra Gelgeç Muhaveresi başlamaktadır. Gelgeç muhaveresinde, Hacivat'ın söylediği bir dizeye, Karagöz perdeye geldikten sonra kafiyeli fakat anlamsız bir dize ile karşılık vermekte ve sonra perdeden ayrılmaktadır. Perdeden ayrılma ve perdeye yeniden gelme Hacivat için de geçerlidir ve her mısradan önce ve sonra gerçekleşmektedir.

*“Gelgeç Muhaveresi
Hacivat – Hay Külhani, savuştun ha! Ben şimdi senin ayağını gelmeğe mecbur ederim!
Raz-i mafi-l-balimi arz eylerim canana beeen! (Gider)
Karagöz – (Gelir) Çapkınlıkta şöhretim var, postu serdim külahına beeen! (Gider)”²⁰⁶*

Ortaoyunu ise, oyun mekanı konusunda Karagözden kati biçimde ayrılmaktadır. Ortaoyunu, seyircilerle kuşatılmış, yuvarlak ya da elips bir alanda oynanmaktadır.

²⁰⁵ Cevdet KUDRET, **Karagöz II. Cilt**, Yapı Kredi Yayınları, İst., 2013, s. 555

²⁰⁶ A.g.e. s. 557

“Ortaoyunu sahne istemez. Her hangi bir meydan onun sahnesidir.”²⁰⁷ Herhangi bir meydana Ortaoyunu sahnelenebilmektedir. Ortaoyunun sahnelenecek olduğu alana / meydana oyunun tasarımında bulunan çeşitli unsurlar (dekor parçaları, aksesuarlar, çalgıcıların yeri) konulduğu vakit de o meydan, oyun mekanını oluşturacaktır. Ortaoyunun oynandığı o meydana ise Palanga denmektedir: “Oyun yeri (Palanga), ortalama otuz arşın genişlik, yirmi arşın derinliği bulunan, çevresi yere çakılmış kazıklara ip dolaştırılmak suretiyle seyircilerden ayrılmış, hasır veya seccade ile örtülü bir meydandan ibarettir.”²⁰⁸

Palanga, elips ya da daire şeklinde olabilmektedir. Seyirciler bu meydanın etrafına oturmakta veya ayakta seyretmektedirler; fakat oyuncuların giriş çıkışlarını yapabilmeleri adına en az bir köşe koridor halinde boş bırakılmaktadır. Seyir yeriyle oyun yeri, genellikle ip ve kazıklardan yapılmış parmaklıklarla ayrılmaktadır. Ayrılmadığı durumlarda da seyirciler, oyunun göstermeci tabiatının kabulünden dolayı oyuna müdahale etmemektedirler. Bu göstermeci tabiat, oyunculuğun biçimiyle birlikte, daha Pişekar meydana adımını atar atmaz sağlanmaktadır. Yukarıda Karagözden örneğini aldığımız Kanlı Nigar oyununun Ortaoyunu formuna uyarlanmış versiyonu şu şekilde başlamaktadır:

“Giriş
(Zurna Pişekar havası çalarken Pişekar gelir ve meydanı bir defa dolaştıktan ve iki eliyle temennah ettikten sonra.)
Pişekar – ‘Kanlı Nigar’ oyununun taklidini aldım. Çalsın çalgılar, huzzara temaşa ettireyim. (Der ve meydanın bir kenarına çekilir.)”²⁰⁹

Bu girişin hemen ardından da muhaverenin arzbar bölümü gelmektedir.

²⁰⁷ Selim Nüzhet GERÇEK, **Türk Temaşası**, Kanaat Kitabevi, İst., 1942, s. 126

²⁰⁸ Nihal TÜRKMEN, **Orta Oyunu**, Milli Eğitim Basımevi, İst., 1971, s. 66

²⁰⁹ Cevdet KUDRET, **Ortaoyunu II**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ank., 1975, s. 108

Bugüne kalmış Ortaoyunu metinlerinde, Pişekarın oyunu açarken meydana gelmesi / meydana çıkmasından bahsedilmekte, oyunun mekanı daha ilk sahne yönergesinde hissettirilmektedir. Pişekar da meydana gezip seyircilerle göz göze geldikten sonra, onlarla direkt olarak konuşarak oyunu açmaktadır. Oyunun mekanı oyunun açılışına, oyunun açılış şekli de oyunculuğun biçimine etki etmektedir. Pişekarın seyirciyle doğrudan konuşması, oyunsallığa vurgu yapmakta ve seyir yeri ile oyun yeri arasındaki tiyatral mesafeyi açmaktadır. Oyun mekanının bir meydanda olması ve dairesellik içermesi, seyircilerin oyun alanına reel olarak baktığı farklı açılar neticesinde, yer yer dekor parçalarının arkasını da görebilmelerine yol açmaktadır. Bu durum, oyunun benzetmeci bir üslup kaygısı taşımamasının altını çizmektedir. Gerek sahne arkasının gizlenmemesi, gerekse de oyunu açan rolün seyircilere aracısız seslenmesi, seyircilerin bu oyunsallıkla gösterinin en başından uzlaşmasını sağlamaktadır. Bu uzlaşma, Pişekar'dan sonra oyun alanına giren diğer rollerin de üslubunu belirlemekte, seyirci tüm gösteriyi belirli bir oyunsallığa ikna olmuş biçimde izleyebilmektedir.

Her iki tiyatro formunda da mekansal özellikler, oyunun göstermeci yapısına hizmet edecek şekildedir. Gerekli şartlar hazırlandığı vakit (bunlar da öncelikle, Karagöz için ışık kaynağı ve Ortaoyunu için palangayı ayırıcı işlevsel dekor parçalarıdır) herhangi bir perde ya da meydan oyun mekanına dönüştürülebilmektedir.

III.2.2. Tasarıma Dair Göstergeler

Karagöz'de görsellik, hayalinin tuttuğu ve 'hayal ağacı' denilen çubuklara takılan tasvirlerin, hayal perdesinin önüne getirilmesiyle kurulmaktadır. Çubuklara hayal ağacı denmesinin nedeni, ağacın canlı, kök salan ve gittikçe büyüyen bir bitki olmasından

kaynaklıdır. Tasvirler, o çubuğun ucunda hayat bulmakta ve bir hayali yansılamaktadır. Karagöz'de sahne tasarımının ilk ögesi 'göstermelik'tir. Oyun başlamadan önce perdede duran göstermelik, oyunla alakalı bir tasvir olabileceği gibi, oyundan bağımsız bir nesne de olabilir. Bir çiçek, tabak, vazo v.b. göstermelik olarak kullanılabilir ve burada esas amaç, seyircinin oyunun evrenine hazırlanmasıdır. Hayalinin narekesini çalmasıyla birlikte göstermelik kaldırılır.

Göstermelik haricinde oyun kişilerinin ve onların evlerinin tasvirleri de görselliği oluşturmaktadır: Hacivat ve Karagöz tasvirleri ve onların evleri, Çelebi, Tiryaki, Beberuhi, Tuzsuz, Zenne v.b. gibi oyunda yer alan diğer oyun kişileri.

Karagöz, oynatılan tasvirlerin perdeye yansınmasıyla oynatılan bir form olduğu için, tasvirlerin gerisinden gelen bir ışık kaynağına ihtiyaç duyulmaktadır. Perdenin çerçevesine iplerle tutturulmuş bir raf olan peş tahtasına

"(...) perdeyi ve görüntüleri aydınlatan bir meşale konulur. Meşale çeşitli biçimlerde hazırlanır. Bir çanak içinde pamuk ipliğinden yapılmış dört parmak kalınlığında fitil (ki bu halat da olabilir) zeytin, susam veya bezir yağıyla yakılırdı. Bunun fazla kızıp parlamasını önlemek için arada bir yağın içine bir zincir daldırılır. Meşale mumlarla da yapılırdı".²¹⁰

Günümüzde ise meşale ve mumların yerlerine modern aydınlatma cihazları ve spotlar kullanılmaktadır. Bunun nedeni eski tip aydınlatmanın çok ağır olması ve risk taşımasındandır. Teknolojiyle alakalı olarak gelişen aydınlatma araçlarından, günümüz hayalileri faydalanmaktadırlar. Bu durum, gösterileri için yanlarında taşıdıkları eşyaların hafiflemesi, hatta temsil verecekleri yere göre yanlarında hiçbir aydınlatma aracı götürmemeleri anlamına gelmektedir. Bu da bize, günümüzde Karagöz temsili esnasında perdenin aydınlatılıp seyir yerlerinin karanlıkta kalarak oyunun izlendiğini düşündürmektedir.

²¹⁰ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s. 166

Kılık kıyafet, tıpkı adet ve aneler gibi bir toplumun yaşantısının algılanması ve o toplumun kültürüne dair fikir vermesi adına önemlidir. Gündelik hayatımızda da, bir üniformayı gördüğümüzde, onun rengi, şekli, varsa rütbesi, kesimi bize fikir vermekte; örneğin bir çalışanın yakasında görülebilecek logo da hangi firmada görev yaptığını göstermektedir. Bu durumda; *gösteren* logonun kendisiyken, *gösterilen* logonun ait olduğu firmadır. Karagöz ve Ortaoyununda kostüm kullanımı da aynı mekanizmayı kullanarak seyirciye bilgi aktarımı yapmaktadır. Bu noktada, meddahın kostüm anlayışından tamamen ayrılmaktadırlar. Meddah gösterisinde kostüm başlı başına bir anlam üretmemektedir. Gösterinin önüne geçmemeli ve meddahın canlandırdığı / taklit ettiği kişi, nesne ve hayvanları bastırmamalıdır. Karagözdeki tasvirler, kendi özelliklerine uygun şekilde çizilmekte; Ortaoyununda da oyuncular, kostüm onlara yardımcı olacak ve oynadıkları roller hakkında seyirciye bilgi aktaracak şekilde giyinmektedirler.

Karagözdeki tiplerin kostümleri genellikle sabit ve belirli bir yapıdadır. Buradaki genellikle ifadesinin nedeni, hayalilerin şekil verdiği tasvirlerin ustadan ustaya ufak da olsa değişiklik gösterebilmesindedir. Karagöz ve Hacivatın kostümleri yeşil ve kırmızı renkler ağırlıklı şekilde betimlenmektedir. Ayrıca, Karagöz ve Hacivat tasvirlerinin, bu günden aşağı yukarı 3500 yıl kadar önce Anadolu'da yaşamış olan Hitit Uygarlığı tabletlerindeki figürlerle benzerlik taşıdığından da bahsedilmektedir: "Hitit tabletlerinde tanrı ya da insan figürlerinin duruşları, serpuşları, ucu kıvrık ayakkabıları ve kısa paçalı şalvarları Karagöz ve Hacivat figürleri ile hemen hemen aynıdır."²¹¹

Kral Varpalavas ve Tanrı Tarhundas'ın görülebileceği Hitit Kaya Anıtı, Konya'nın Ereğli ilçesine bağlı İvriz Köyü'nde bulunmaktadır.

²¹¹ Fatma KOÇ & Emine KOCA , "Karagöz (Gölge Oyunu) Tasvirlerindeki Giysi Özellikleri", **Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslar Arası Sempozyumu**, Gazi Üniversitesi, Ank., 2006

Karagöz’de her bir tasvirin belirli bir giyim tarzı bulunmaktadır. Giyim kuşamdaki bu özellikler, o tasvirin geldiği etnik kökeni, yaşadığı coğrafyayı, alışkanlıklarını, içinden çıktığı toplumsal sınıfı belirttiği gibi, o kişinin mesleğini, alışkanlıklarını, uğraştığı işi de imler. Tuzsuz’un elindeki bıçak, Sarhoş’un elindeki içki şişesi ve Laz’ın elindeki kemeçe; seyirciye hangi tasvirin kim ve nasıl biri olduğunu hemen anlatması adına önemli göstergelerdendir.

Ortaoyunundaki tiplerin de kendilerine has bir giyim kuşam tarzları vardır. Selim Nüzhet Gerçek, Pişekar kıyafetini şu şekilde tarif etmiştir: *“Dört renkli ve dört dilimli bir külah, kenarında dışından kaplanmış dört parmak kürklü bir cübbe, altında aynı renkte bir çakşır, bir entari veya bir mintan ve çedik pabuçtan ibarettir.”*²¹² Kavuklu kostümünün de, *“Büyük ve dilimli bir kavuk, uçları bele sokulmuş kırmızı bir biniş, Şam kumaşı bir entari ve şal kuşak, cübbenin aynı çakşır ve çedik pabuç”*²¹³tan oluştuğunu bildirmiştir. Pişekar ve Kavuklu kostümlerinde de tasarımda ufak farklılıklar olmakla beraber, pek çok benzerlik bulunmaktadır: Kafada bir başlık (ya külah şeklinde ya da kavuk), boylu boyunca entari ve altta da bir çeşit şalvar olan çakşır ile çedik pabuç ortak noktalardan bazılarıdır. Bu ortaklık, Karagöz gösterisinde perdeye getirilen tasvirlerin, Ortaoyunu rolleriyle benzer bir yaşamsal atmosferden geldiklerini imlemektedir. Gerek Karagöz tasvirlerinin, gerekse de Ortaoyunu rollerinin giyim kuşam şekli, ait oldukları sosyal sınıfa dair bilgi aktarmaktadır.

Ortaoyunu, bünyesindeki tipler bakımından Karagöz gösterisindeki tiplerle benzerlikler taşımaktadır. Ortaoyunundaki tipler de aynı Karagöz gösterisindeki ve hatta Meddah anlatısındaki gibi sosyal yaşantıdaki azınlıkları da içine alan bir yelpazededir: Acem,

²¹² Selim Nüzhet GERÇEK, **Türk Temaşası**, Kanaat Kitabevi, İst., 1942, s. 145

²¹³ A.g.e. s. 146

Kürt, Laz, Rum v.b... Meddahın anlatısında taklidini çıkarttığı tipler, hayalinin ellerinde, perde önünde tasvirler aracılığıyla canlandırılırken, Ortaoyununda palanganın üstünde canlı oyuncular tarafından oynanmaktadır. Karagöz tasvirlerinin ellerinde gördüğümüz bazı nesnelere, Ortaoyununda oyuncuların ellerinde yer almayabilir. Bunun nedeni, Karagöz gösterisinde tipe dair fikir veren eşyaların, meydana çıkan oyuncunun oyununu engelleyebilme özelliğindedir. (Bu noktada ayrı bir parantez Acem rolüne açmak gerekirse, kendi memleketinden getirdiği değerli halısı ekseriyetle omzundadır.) Ortaoyununda roller kendi havaları ile palanga üzerine gelmekte ve seyircilere tiplerine dair bilgi aktarmaktadırlar. Örneğin Laz, palangaya elinde kemeçe ile çıkmasa da horon teperek gelmektedir. Oyun kişilerinin bu özelliği o esnada sahnede bulunan Pişekar ve Kavuklu ile arasında ilgi çekici bir diyalog yaşanmasına ve oyuna kolaylıkla katılmasına yol açmaktadır. Oynayarak sahneye gelen Kürt, “Kavuklu’nun ‘Çırpan’ oynamasını bilmeyişine çok hayret eder ve onu ‘vay cahil vay’ diyerek ayıplar”²¹⁴

Ortaoyunun dekorunda iki başat öge göze çarpmaktadır: Yeni Dünya ve Dükkan. Ortaoyunu dekoru “bir ev içi farz edilerek yapılmış, yüksekçe, kafesli, iki veya üç çift, ikişer kanatlı bezsiz paravana (buna “Yenidünya” denir) ile, bir iş yeri “Dükkan” farz edilen daha boysuz bir paravanadan ibarettir.”²¹⁵

Yeni Dünya ve Dükkan, Ortaoyununun içerisindeki mekanları belirlemek adına işlev kazanmaktadırlar. “Hemen her fasılda Kavuklu’nun bir iş araması ve iş sahibi olmasıyla iş yerinde çalışması için Dükkan, zennelerin mahallede bir ev aramaları için ev yani Yeni Dünya gerektir.”²¹⁶

²¹⁴ Nihal TÜRKMEN, **Orta Oyunu**, Milli Eğitim Basımevi, İst., 1971, s. 53

²¹⁵ A.g.e. s. 66

²¹⁶ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s. 228

Dükkan, Gözlemeci oyununda gözlemeci dükkanı olurken; Kunduracı oyununda ise ayakkabı dükkanı olarak kullanılır. Yeni Dünya ise çoğu zaman evi canlandırır. Yeni Dünya açık bir kafes gibidir. Her taraftan görülmeye olanak sağlamaktadır. Yeni Dünya oyunun seyrini engellememektedir.

Ortaoyununda olay hep bu iki yer arasında geçmekte, dekor asgari şekilde kullanılmaktadır. Gene de bazı yapımlarda, oyunu daha ilgi çekici hale getirebilmek adına ufak eklemeler de yapılabilmektedir. Ortaoyununda dekorun olabildiğince az olarak planlanması, Ortaoyunun seyircisiyle kurduğu mesafeyi kısaltmaya yaradığı gibi, temsilin kolaylıkla başka yere taşınabilmesine de olanak sağlamaktadır.

Ortaoyununda aksesuar kullanımı da olabildiğince aza indirilebilmektedir.

“Ortaoyununda tek sabit aksesuar, Pişekar’ın daima elinde taşıdığı ‘Pastav’dır.”²¹⁷

‘Pastal’ ya da halk arasındaki yaygın kullanımıyla ‘Şakşak’ da denen ve iki tahta parçasının birbirine bağlanmasıyla elde edilen Pastava, halk tiyatrosu geleneklerinde farklı isimlerle rastlanmaktadır: Eski Yunan oyuncusundaki elindeki ‘parazonio’; Roma güldürü oyuncusunda bulunan, köseleden imal edilen ‘phaletarion’ ve Commedia dell’Arte’de zannilerin elinde gördüğümüz ‘batocchio’ bunlardan en önemlileridir.

Pastav, oyun içerisinde pek çok farklı nesne yerine geçebilmekte, tıpkı meddahın sopası gibi aslından farklı şekillerde kullanılabilir. Yer yer tüfek, yer yer şemsiye olabilmekte; hikayenin gidişatına göre Pişekar tarafından göstergesel anlamı dönüştürülebilmektedir. Bunun yanı sıra, pastav, işitsel gösterge üretimi konusunda da önemlidir. Çalınan / söylenen müzikal eserlere ritim tutmaya yaradığı gibi, oyun içerisinde gerçekleşen çeşitli aktivitelerde de efekt üretimine yarayabilmektedir.

²¹⁷ Nihal TÜRKMEN, *Orta Oyunu*, Milli Eğitim Basımevi, İst., 1971, s. 69

Pastav haricinde, hangi oyunun oynandığına göre aksesuarlar değişebilmektedir. Aksesuar olarak bazen sadece iki hasır tabureye ihtiyaç duyulurken, bazen ise oyunun konusuyla alakalı tamamlayıcı nesnelere ihtiyaç duyulabilmektedir.

“Örneğin Gözlemeci oyununda gözlemeci merdanesi, Fotoğrafçıda hiç değilse bir fotoğraf taklidi, Kunduracı oyununda kunduracı araçları, Kağıthane Safası’nda mangal, cezve gibi kahveci gereçleri, Yazıcı oyununda yazı takımı gibi eşyalar kullanılır.”²¹⁸

Ortaoyunu meydanlarda oynandığından gün ışığı temsil için yeterli olmaktadır. Eğer temsil kapalı bir mekanda veya karanlıkta gerçekleşecekse, genel aydınlatma özelliği verecek her tür ışıklandırma aracı kullanılabilir. Ortaoyununda ışık, benzetmeci tiyatro anlayışında yer aldığı şekliyle mekan belirleme, duyguyu destekleme, zaman değişimi gösterme gibi maksatlarla kullanılmamaktadır. Ortaoyunun gün ışığı ya da genel ışık kullanımı, meddah gösterisinin kahvehane içerisinde hikayesini anlatırken ihtiyaç duyduğu genel aydınlatmaya benzemektedir. Karagöz ise, perde üzerindeki tasvirlerinin rahatlıkla aydınlatılabilmesi adına soyutlandırılmış ve lokalize bir aydınlatmaya ihtiyaç duymaktadır.

Halk tiyatromuz, sahip olduğu teatral unsurlar itibariyle göstergebilim üzerinden okunmaya oldukça elverişli bir zemin sunmaktadır. Burada değinilenler, kentli halk tiyatrosu geleneğimizin göstergeleridir. Bu çalışmayla sunulan analiz yöntemleri, sahnelenmiş bir eserle birlikte değişiklikler gösterebilir. Temsil edilen bir eser, sahnelendiği yerden, oyuncuların kim olduğuna, ne tarz bir dekor anlayışının kullanıldığından, kostümlerin rengine dek farklılıklar gösterecektir. Bu farklılıkların her biri ayrı bir anlam doğuracağı gibi, kullanılan göstergeler de değişecektir. Bu durum, halk tiyatrosu formunun genel anlamında sahip olduğu esneklik ve zenginlikten kaynaklanmaktadır.

²¹⁸ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s. 231

Buna karşın, bu iki formun da tasarıma dair genel özelliklerinde benzerlikler göze çarpmaktadır. İşlevleri ve özellikleri yönünden birbirine benzeyen iki oyun kişinin vakası daima iki aynı mekan arasında geçmekte; kullanılan kostümler belirli hatlara sahip, aksesuarlar çok benzer amaçlarla kullanılmaktadır.

III.2.3. Oyuncuya Dair Göstergeler

Karagöz, üç boyutlu gerçek oyuncularla sahnelenmiyor olsa bile, tek bir oyuncunun gösterisidir. Hayali ya da Hayalbaz denilen oyuncu, Karagöz oyununun her şeyidir. Tasvirleri hazırlayan ve oyun metnini yazan hayali, tasvirlerle perde gerisinden sesiyle hayat vermektedir. Tüm tasvirleri tek bir oyuncu konuştuğu için, sesini oyun kişilerinin konuşma şekillerine göre değiştirmektedir. Bu yönüyle Hayali, anlattığı hikaye içerisindeki birden fazla kişi, hayvan ya da nesneyi canlandıran Meddah ile benzerlik göstermektedir.

Karagöz'de perde önünde bulunan tasvirler iki boyutlu oldukları için yüzlerinde bir duygu ifadesini görebilmemiz mümkün değildir; fakat oyun kişilerini konuşturan hayali sesini değiştirmekte ve onların duygularını perde gerisinden aktarmaya çalışmaktadır.

Karagöz, yatay çubuklarla oynatıldığı için tasvirler yalnızca tek yönlü olarak hareket edebilirler. Geri dönemezler, bu nedenle de geri geri yürürler. *“Bunu yenmek için kimi görüntülere firdöndü adı verilen bir dönerlik sağlanmıştır.”*²¹⁹

Ayrıca tasvirler, belden aşağı doğru eğilebilmektedir. Karagöz tasviri haricindeki tüm tasvirler, tek bir sopayla yönetilmektedir. Karagöz, biri vücudunun üst kısmında biri de

²¹⁹ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s. 167

sağ kolunda olmak üzere iki tasvirle oynatılmaktadır. Bu durum, onun vurdumduymazlığını pekiştirici bir özellik olarak hayali tarafından kullanılmaktadır.

Perde arkasında tasvirleri oynatan hayali ise perdede ikiden fazla görüntünün olduğu zamanlarda fazladan tasviri kimi zaman peş tahtasına tutturmakta, göğüs seviyesinde olanları da göğsüyle sıkıştırılmaktadır.

“Kimi Karagözcüler öyle ustaydı ki örneğin Seraskerkapılı Yoklamacı Tecelli Bey sol eli parmakları arasında 4 görüntü tutar, konuşanları da sağ eliyle hareket ettirmiş.”²²⁰

Karagözde sıklıkla bu göstergeler kullanılmaktadır. Tasvirler sadece yatay yönlü hareket edebildiği ve perdenin boyutu üstündeki tasvir sayısı arttıkça perdede kalan boş alan hızla daraldığı için, tasvirlerin paylaştıkları uzamdaki hareketleri başlı başına anlam kazanmaktadır.

Uzakta olduğu söylenen ev, seyircinin yaklaşmayı rahatlıkla görebileceği süratte perdeye konabilir ya da aynı şekilde uzaklaştırılabilir. Mekan değişimi, kapalı mekandan açık havaya geçildiğini yansıtır. Bunun dışında, Karagöz ve Hacivat’ın birbirleriyle ya da oyunun Külhanbeyi kişisiyle olan kavga sahneleri de hayalinin tasvirleri alt üst edip yerlerini hızla değiştirmesiyle gösterilmektedir. Karşılıklı konuşurken uzamı yatay, hatta doğrusal olarak kullanan oyun kişileri, kavga sahnelerinde birbirlerine fazlasıyla yaklaşmakta ve birbirlerinin içine girmektedirler.

Ortaoyununda oyunun çatısı Pişekar ve Kavuklu’nun karşıtlığında gelişmekte ve nihayetlenmektedir. Pişekar, oyunu açan, tanıtan ve seyirciyi selamlayan; Kavuklu oyuna Pişekar’dan sonra dahil olan, oyunun aksiyon ve komedi yükünü sırtlayan kişidir:

“Pişekar; akıllı, doğru, becerikli, önder, iyiyi kötüden ayırabilen, güngörmüş, yaşlı bir “tip”tir. (...) Kavuklu, oyunun baş komiğidir. Her

²²⁰ A.g.e., s. 167

şey, her entrika, her sürpriz onun alaycı dili, neşelendirici, güldürücü mizahı ile açılır; Pişekarın düzeltilmesi ve tenkidi ile veyahut her ikisi tarafından birlikte açılıp kapanır."²²¹

Bu iki asal kişinin haricinde, Ortaoyunu, tıpkı Karagöz gibi yan tipler bakımından oldukça zengin bir dağarcığa sahiptir: Kavuklu-arkası, Denyo, Zenne, Acem, Rumelili, Tuzsuz, Arnavut, Yahudi, Kürt, Uşak v.b. bunlardan bazılarıdır. Oyuncular, yıllar içerisinde hep aynı rolleri oynamakta ve bu tiplerde ustalaşmaktadırlar. Bu ustalaşma neticesinde ve ortaoyununun irticali yapısının verdiği esneklikle, oyuncular rollerine kendi geliştirdikleri dokunuşları getirmekte, oynadıkları oyunun ve hatta tiplerinin kendilerinden sonra gelen kumpanyalara daha farklı renklerle aktarılmasını sağlayabilmektedirler. Hatta öyle ki, bundan dolayı günümüze ulaşmış bazı ortaoyunu metinlerine baktığımızda, Kavuklu rollerine Hamdi, Pişekar rollerine ise İsmail diye seslendiğini görebilmekteyiz.

Aşağıdaki diyalogda, Tuzsuz rollerine çıkan aktörün, oyunun göstermecisi yapısına da göndermede bulunan doğaçlaması görülmektedir.

“(…)

Kavuklu - Şey dedim yahu, ‘Yumurta çok faydalıdır, içinden yassı kafalı, kuru göbekli civcivler çıkar.’dedim. (Pişekar’a) İsmayil, provada bu laflar yoktu bilader?

*T. D. Bekir – (Pişekar’ın cevabına fırsat bırakmadan) Doğru söyledin, o laflar provada yoktu turşu suratlı! Lakin ortaoyununda hep Tuzsuz çıkaraktan, efendime söyleyeyim, rolümü yakıştırmak için bir duble yuvarlamaya başladım.*²²²”

Bu konuşmada görüldüğü üzere, aktörler oyun esnasında, izlenilenin bir oyun olduğunu vurgulayabilmekte ve rolün kimliğinden sıyrılabilmektedirler. Oyuncular bu tarz konuşmalar sayesinde, hem kendi gerçek isimlerini, hem oynananın önceden prova

²²¹ Ahmed RASİM, **Muharrir Bu Ya**, Devlet Kitapları, Ank., 1969, s. 45-46

²²² **Ortaoyunu (Oyun Metinleri)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 82, Ank., 1987 s. 190

edilmiş bir eser olduğunu, hem de oyuncunun hangi rolde yıllar içerisinde uzmanlaştığını imleyebilmektedirler. Oyuncunun, kendisiyle oynadığı rolü arasındaki uzaklığı seyirciye sunması, seyircinin de özdeşleşim kurmasının önüne geçmekte ve oyunu stilize bir mesafeden izlemesinin önünü açmaktadır. Oyunculuk anlayışındaki bu üslup, meddahın yer yer yakaladığı benzetmecî unsurlarla seyirciyi hikayenin gerçekliğine ikna etmeye çalışan yapısından farklıdır. Karagöz, hayalinin oynattığı tasvirlerle bir perde gerisinden sesiyle can vermesi bakımından hem meddah hem ortaoyunundan farklıdır. Fakat, yardımcılarını saymasak, Karagözün tek kişilik bir tiyatro gösterisi olması, kendisinin Meddah ile olan bağlantısını güçlendirmektedir. Ortaoyunu ise, bölümlenme, vaka kuruluşu ve ele alınan tipler konusunda Karagöz ile fazlasıyla benzeşmekte, bunu Karagözden farklı olarak canlı ve birden fazla oyuncuyla gerçekleştirmektedir.

III.2.4. İşitsel Göstergeler

Halk tiyatromuzda dil kullanımını önemli bir yere sahiptir. Sözlü geleneğe sahip tiyatromuzun çağlar boyunca anlatılagelerek canlılığını korumuştur. Hayali ise dil kullanımındaki ustalığı sayesinde perde üstünde tasvirle betimlenenleri seyircinin zihninde gerçek kılabilir. Hayali, konuşturduğu oyun kişileri aracılığıyla -perdeye o mekanı imleyecek bir tasvir getirilmemişse bile- seyirciye oyunun geçtiği yerin bir fundalık ya da kent meydanı olduğunun bilgisini aktarır. Böylelikle dil, Karagöz oyununda perdeye yansıtılmayanların yerine geçer.

Tasvirlerin konuşma şekilleri de kişiliklerini belirleyen önemli bir unsur olarak hayalinin sorumluluğundadır. Hayali, perdeye gelen tasvirin yaşı, cinsiyeti, sosyal sınıfı gibi bilgileri linguistik göstergeler yardımıyla aktarmaktadır.

*“Karagöz ve ortaoyununda kişileştirme başlıca karşıtlık ve yinelemelerle olur.”*²²³

Kişilerin birbirleriyle olan karşıtlığı davranışlarla yansıtıldığı gibi, yanlış anlamalar ve vurgularla da sağlanır. Oyunun Muhavere (Söyleşme) bölümünde bu tarz durumlarla sıklıkla karşılaşılır.

Örneğin:

“(…)

Hacivat – Öyleyse heceleyelim

*Karagöz – Nerede geceleyelim?*²²⁴

Hacivat – Ah zevzek ah! Yal ’ınız nerede idi bakayım?

Karagöz – Boğaziçi ’nde idi, Kavak ’ta.

Hacivat- Kavak ’ın hangi semtinde idi?

*Karagöz – Orta dalda oturuyordum.”*²²⁵

Yukarıdaki iki örnekte de Karagöz, Hacivat’ın vurgusunu anlamamakta ve bu yanlış anlaşılardan komik unsur elde edilmektedir.

Karagöz tasvirlerinin yüzlerinde bir duygu ifadesini görebilmemiz mümkün değildir; fakat oyun kişilerini konuşuran hayali, sesini değiştirmekte ve onların duygularını perde gerisinden aktarmaya çalışmaktadır.

²²³ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s. 276

²²⁴ Saim SAKAOĞLU, **Türk Gölge Oyunu KARAGÖZ**, Akçağ Yayınları, Ank., 2011, s. 126

²²⁵ A.g.e., s. 126

Karagöz, yatay çubuklarla oynatıldığı için tasvirler yalnızca tek yönlü olarak hareket edebilirler. Geri dönemezler, bu nedenle de geri geri yürürler. *“Bunu yenmek için kimi görüntülere firdöndü adı verilen bir dönerlik sağlanmıştır.”*²²⁶

Ayrıca tasvirler, belden aşağı doğru eğilebilmektedir. Karagöz tasviri haricindeki tüm tasvirler, tek bir sopayla yönetilmektedir. Karagöz, biri vücudunun üst kısmında biri de sağ kolunda olmak üzere iki tasvirle oynatılmaktadır. Bu durum, onun vurdumduymazlığını pekiştirici bir özellik olarak hayali tarafından kullanılmaktadır.

Perde arkasında tasvirleri oynatan hayali ise perdede ikiden fazla görüntünün olduğu zamanlarda fazladan tasviri kimi zaman peş tahtasına tutturmakta, göğüs seviyesinde olanları da göğsüyle sıkıştırılmaktadır. *“Kimi Karagözcüler öyle ustaydı ki örneğin Seraskerkapılı Yoklamacı Tecelli Bey sol eli parmakları arasında 4 görüntü tutar, konuşanları da sağ eliyle hareket ettirmiş.”*²²⁷

Karagöz temsilinde müzik önemli bir yer tutmaktadır; çünkü hemen her oyun kişisi perdeye bir şarkı eşliğinde getirilmektedir. Oyun kişinin şarkısı, o kişinin nasıl biri olduğunu ya da –azınlıklar için- nereden geldiğini göstermektedir. Bu şarkılar zaman içerisinde kemikleşmiş, o oyunun her yeniden canlandırılışında kullanılmaya gelmiştir.

*“Kişi perdede görünmeden evvel müzik başlar, müzik yarıya geldiği zaman suret perdede belirir. Civanın türküsü çok zaman sürümü olan aşıkane havalarda olur. Katibim gibi. Nigar için de öyle; tabii kadın sesiyle olması tercih edilir.”*²²⁸

Kullanılan şarkılar oyun kişilerine özgü hale gelmişlerdir ve duydukları zaman o tasvirin perdeye indirileceğinin işareti olarak kabul edilmektedir.

²²⁶ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s. 167

²²⁷ A.g.e., s. 167

²²⁸ Nureddin SEVİN, **Türk Gölge Oyunu**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1968, s. 70

Karagözde müziği hem hayali hem de hayalinin yardımcıları icra ederler. Hayali perdeyi nareke ile açar, göstermeliği kaldırır ve def de ona eşlik eder. Karagözün yardımcılarından yordak, oyundaki şarkıları ve türküleri okurken, dağrezen de def çalmaktadır. Bu nedenle Karagöz icra eden kişilerin musiki becerilerinin ve nazariyat bilgilerinin olması gerektiği düşünülmektedir.

Nareke, üflenerek değil, gırtlaktan titreşim verilerek ses çıkartılan bir alettir.

“Nareke, bir karışa yakın uzunlukta ve içine parmak girecek kalınlıkta bir kamaş parçasından yapılır. İki ucu açık olan bu kamaşın içi temizlenir. Bir ucunun iki parmak kalınlığına yakın yerinden, yarım parmak çapında bir delik açılır. Bu uca, satıcıların peynir veya helva sardıkları çok ince ve hışırdayan naylondan kesilen parçalar kapatılır. Etrafı bağlanır veya ambalaj lastiği ile bu zar sıkıca tutturulur.”²²⁹

Karagöz gösterisinin başat iki çalgısından biri olan def ise daha bilinen ve kolay bulunabilen bir alettir. *“Kullanırken dik tutulur. Müzik dışında, çengide sadece zillerine, kavga – düşme, vurma... gibi durumlarda ise sadece deri kısmına vurulur.”²³⁰*

Karagözcülerin kendi aralarında kullandıkları sözlüğe göre ise, *“Karagöz dilinde defe dayre, zile de hatem denilirdi.”²³¹*

Ortaoyununda da konuşmalar, Karagözdekine benzer şekilde genellikle iki kişi arasında gerçekleşmektedir. *“Bir üçüncü aktörün oyuna girmesi gerekince üçlü meclis kabil olduğu kadar kısa kesilir ve “meydan” da yine iki kişi bırakılır.”²³²* Bu iki kişinin konuşması ise doğaçlama gelişmekte ve nükteler, söz oyunları (tersten anlama, anlamazdan gelme, yeni bir kelime uydurma v.b. gibi) ve cinaslarla ilerlemektedir.

²²⁹ Ünver ORAL, **Karagöz ve Plastik Tekniği**, Kitabevi, İstanbul, 2012, s. 101

²³⁰ A.g.e., s. 100

²³¹ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s. 167

²³² Nihal TÜRKMEN, **Orta Oyunu**, Milli Eğitim Basımevi, İst., 1971, s. 82

Tersten anlamaya (söylenileni, kastedilen anlamdan uzaklaştırarak cevap vermek), Kızlar Ağası oyunundan aşağıdaki diyalogu örnek olarak gösterebiliriz:

“(…)

Pişekar – Efendim, ne olmuşu yok... baltayı taşa vurmuşsun a birader!

Kavuklu – Kaza olmuştur İsmail, biletirim!... ”²³³

Çivi Baskını oyunundan alacağımız bu konuşma ise anlamazdan gelmeye (İmayı – sözde- anlamadan, sözün anlamını imayı yapan role iade etme, yönlendirme) örnektir:

“(…)

Matiz- Buraya gel bakalım derviş...

Pişekar – Efendim, ismi Hamdi Efendi'dir. Bu adam her işe yarar, açık gözdür.

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

Pişekar – Elbette efendim, bu zavallının karnı doyunca hesap tamamdır, hiç merak etmeyiniz. Bunun yalnız bir kabahati (!) vardır; fakirdir... beş-on kuruş istifade görünce bir köpek gibi sadakat gösterir.

Kavuklu – Elbette... İsmail efendi kardeşim beni de kendi gibi bilir. ”²³⁴

Ortaoyununun en hüner isteyen kısmı olduğunu söyleyebileceğimiz ‘muhavere/söyleşme’ bölümü ise, daha önce de değindiğimiz gibi, iki bölümden oluşmaktadır. Öncelikle, Karagöz’ün muhaveresine çok benzeyen arzbar bölümü gelir; ardından da tekerleme bölümü. Ortaoyunu oyuncusunun, oyundaki tekerlemeleri söyleyebilmesi oyunun inşası adına çok önemlidir. “*Tekerlemelerde Kavuklu, Pişekar’a, başından geçmiş gibi, olmayacak bir olayı anlatır. Pişekar da bunu gerçekmiş gibi dinler, sonunda da bunun düş olduğu anlaşılır.*”²³⁵

²³³ A.g.e., s. 85

²³⁴ Nihal TÜRKMEN, **Orta Oyunu**, Milli Eğitim Basımevi, İst., 1971, s. 86

²³⁵ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank., 1969, s. 217

Selim Nüzhet Gerçek'in aktardığı başlıca tekerleme isimleri şöyledir:

*“Bedesten, Beygir, Beygir Kuyruğu, Çeşmeye Düşmek, Helva, Hırsız, Kahve Kutusu, Kavun, Kayık, Dilenci Vapuru, Esrar, Evi Vapur Yapmak, Gelincik, Piyango, Sofra, Şeytan, Tayyare ile Uçmak, Telegraf, Kısmet Çeşmesi, Nargile, Ördek, Pazar Yeri – Uçmak, Pehlivan, Tramvay, Timarhane, Yalıda Ziyafet, Zarphane, Zengin Olmak.”*²³⁶

Ortaoyununda, Halk Tiyatromuzun diğer formlarında olduğu gibi, müzik kullanımı önem arz etmektedir. Ortaoyunu, Batı Tiyatrosuyla benzeşmeye başlayan kadar, gösterideki müzik ve raks öğeleri temsil ile bağlantılı bir yoğunluğa sahipti. Müziğin ve raksın temsilin bölümleri halinde kabul edildiği ve aralarda gülünç, taklitli oyunların oynandığı bir Ortaoyunu programı, 19. Yüzyılda şu şekildeydi:

*“a) Musiki faslı (incesaz, köçekçe, zurna, çifte nakkare), b) Raks faslı (köçek, çengi oyunları ve curcuna), c) Şiir ve mizah (pişekar ile kavuklunun muhaveresi, tekerlemeler) d) Taklit faslı (temsil edilen hikayenin vakasını canlandırma), e) Dua (düğüne veya davet sahibine; sonraları seyircilere teşekkür ederek özür dileme.)”*²³⁷

Özellikle Musiki ve Raks fasıllarının zaman içerisinde kaybolmaya başlamasıyla birlikte çiftenara, zurna ve davuldan oluşan saz ekibi öncelikle ‘Pişekar Havası’ nı çalar. Ortaoyununda meydana ilk çıkan tip mutlaka Pişekar’dır. Seyirciyi selamlamakta ve oyunu açmaktadır.

Pişekardan sonra ise meydana gelen diğer tiplerden önce de kendi besteleri çalınmaktadır. Hatta bu rollerin öncesinde çalınan havalar da sabitleşmiş ve tipleri tanımakta önemli bir unsur haline gelmişlerdir.

Temsilin sonunda, seyirciler palanganın etrafını boşaltırken, saz heyeti bir bitiş müziği çalmaktadır. *“Metinlerden anlaşıldığına göre, bu bestelerin finale en uygun bulunanı*

²³⁶ Selim Nüzhet GERÇEK, **Türk Temaşası**, Kanaat Kitabevi, İst., 1942, s. 137-138

²³⁷ Ahmet Kutsi TECER, “Ortaoyununda Program”, **İstanbul Dergisi 1955**, Sayı: 2, s. 11

'Ey gaziler yol göründü...' türküsüdür ki, on altı metinden sekizi bu türkü ile bitmektedir."²³⁸

Bu türkünün haricinde bazı oyunlarda Cezayir ve İzmir marşlarına da rastlanmaktadır.

Karagöz ve Ortaoyunu, formların bölümlenmelerinden rol kişilerinin işlevlerine dek pek çok benzer noktayı paylaşmaktadır. Sahip oldukları teatral özelliklerin gösterge değerlerinin incelenmesinde belirli unsurlarda ortaklık yakalanabilse dahi, bazı noktalarda da kati biçimde ayrılmaktadırlar. Bunlardan en önemlileri, oyun mekanı ve oyuncudur. Karagöz'de daha en başta bizi beyaz bir hayal perdesi karşılar, Ortaoyunu herhangi bir açık alanda, seyirciyle doğrudan iletişim kurmaktadır. Karagöz her ne kadar perde gerisinde hayalinin yardımcıları olsa bile, tek kişilik bir tiyatro formu iken, Ortaoyunu iki ya da daha fazla oyuncu ve çoğunlukla müzisyen katılımıyla gösterisini gerçekleştirir. Bölümlenmiş ve rollerdeki benzerlik, icra esnasında ayrılmakta, her iki form da kendi sahnesel plastikleriyle seyirci karşısına çıkmaktadırlar.

²³⁸ Nihal TÜRKMEN, **Orta Oyunu**, Milli Eğitim Basımevi, İst., 1971, s. 80

SONUÇ

En az bir ortak noktaya sahip insan topluluğu halkı oluşturmaktadır ve halkın olduğu her yerde o topluluğun kolektif üretimi en az bir tiyatro formu bulunmaktadır. Bu form; açık yapıdadır, üreticileriyle tüketicileri arasında sınıfsal fark yoktur, içinden çıktığı halka yöneliktir, topluluğun değer yargılarını içerir, gelenekler yoluyla ve genelde sözel olarak aktarılır ve topluluğun mülkiyetindedir. Güncel olayları ya da halkı ilgilendiren konuları işler ve formun içerisinde var olan başat rol kişilerine belirgin görevler verir.

Bizim halk tiyatro geleneğimiz kırsal kesim çevresinde gelişen Köy Seyirlik Oyunları ile kent ve civarında gelişen Meddah, Karagöz ve Ortaoyunundan oluşmaktadır. Köy Seyirlik Oyunları, köy insanların üretim ve tabiatla olan ilişkileriyle doğrudan bağlantılıdır ve içerdiği ritüelistik öğeler itibariyle kendi içerisinde kapalı bir yapıdadır.

Kent çevresinde gelişen tiyatro formlarımızdan olan Meddah, yazar, yönetmen ve oyuncuyu aynı bünyede barındırarak hem göstermeci hem de benzetmeci anlayışla gösterisini gerçekleştirmektedir. Meddah, hikayesinin anlatıcısı ve canlandırıcısıdır. Anlattığı yerler ile canlandığı yerleri birbirinden ayırmakta, seyirciyle kurduğu ilişkinin dramatik mesafesini değiştirmektedir.

Bölümlenmiş ve asal oyun kişileri yönünden birbirlerine oldukça benzeyen iki formdan biri olan Karagöz gösterisi, tasvirlerin bir perde arkasından görünür kılınmasıyla gerçekleşmektedir. Ortaoyunu ise, adında saklı bulunduğu üzere etrafı izleyicilerle kaplı bir alanın ortasında veya meydanda hikayesini aktarmaktadır. Hayali, özellikle oyunun açılışında Hacivat üzerinden seyirciye doğrudan seslenmekteyken; Ortaoyununda Pişekar oyunu bir anlatıcı gibi açmakta ve diğer rollerin sıraları geldikçe katılmasıyla birlikte, konu canlandırılarak hikaye ilerlemektedir.

Klasik Batı Tiyatrosunda ‘karakter’ olarak adlandırılan rol kişileri üç boyutludur. Rollerin fizyolojik ve sosyolojik özelliklerinin yanı sıra, psikolojik özellikleri de öne çıkmaktadır. Halk tiyatromuzdaki oyun kişileri ise psikolojik derinlikten yoksun, ‘tip’ olarak adlandırılan rol kişileridir. Aralarındaki fark, Batının perspektifli resmi ile Doğunun minyatüründeki gibidir. Minyatürün belirli bir perspektiften çizilmeyişi, halk tiyatromuzdaki tiplerin psikolojik derinliklerinin bulunmayışıyla benzerlik göstermektedir.

Bizim çalışmamızda öncelikle halk ve halkbilim kavramlarına değinilmiş, ardından halk tiyatromuzun kentli ayağı (Meddah, Karagöz, Ortaoyunu) formlarının belirgin özellikleri bağlamında incelenmiştir. İnceleme aşamasında, bu üç formun birbirleriyle olan benzerlik ve farklılıklarına da değinilmiştir. Tezin ikinci bölümünde göstergebilimin tiyatro alanında kendine nasıl bir yol çizdiğinden bahsedilmiş ve alanın önemli araştırmacıları Martin Esslin ve Erika Fischer-Lichte’nin sınıflandırmaları açıklanmıştır. Martin Esslin, dram sanatının göstergelerini ‘çerçeve, oyuncu, görsellik ve tasarım, sözcükler, müzik ve ses’ olarak sınıflandırmıştır. Erika Fischer-Lichte ise tiyatroyu kültürel bir dizge olarak ele almış ve oyuncunun eylemlerini ve görünümünü bir gösterge dizisi içerisinde ele almıştır. Uzamın göstergelerini ve sözel olmayan göstergeleri de inceleyen Fischer-Lichte’nin kuramı, tiyatronun kültürel dizgesinin olmazsa olmaz iki unsuru olan oyuncu ve seyirciye, oyuncunun oynadığı rolü de eklemektedir. Gerek Esslin’in, gerekse Fischer-Lichte’nin yaklaşımları, sahne göstergelerinin sınıflandırılmasında kullanılmaktadır. Fischer-Lichte’nin alt başlıklarda değerlendirmeye aldığı unsurları, Esslin’in yönteminde de inceleyebilmek mümkündür. Her ne kadar iki araştırmacının yöntemi de gösterimi gerçekleştirilen belirgin bir temsilin incelenmesi üzerine olsa bile, formların genel özelliklerinin analizinde de kullanılabilecekleri sonucuna varılmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde ise, çalışılan formlar, gösterge üreten başlıklara ayrılmış, sınıflandırılmış ve formların teatral özelliklerinin göstergesel değerleri saptanmaya çalışılmıştır. Bunu yaparken de yer yer günümüze kalmış oyun metinlerinden faydalanılmış, formun belirli özelliklerinin örneklendirilmesine çalışılmıştır. Meddah tek başına incelenirken, Karagöz ve Ortaoyunu sahip oldukları ortak özellikler nedeniyle aynı çatıda incelenmiştir.

Halk tiyatromuzun kendine ait bir gösterge dizgesi vardır ve şüphesiz ki, halk tiyatromuzda da temsil esnasında görülen her şey bir anlam aktarmakta ve bir gösterge değeri taşımaktadır. Halk tiyatromuzda fenomenal olan gizlenmekte, göstergesel olan ortaya çıkarılmaktadır. Bu göstergelerin analizi hem formu hem de eseri anlamlandırma ve adlandırmamızda, bize derinleşme olanağı sağlayacaktır. Böylelikle de halk tiyatromuzun başat, olmazsa olmaz özellikleri daha iyi algılanacak ve eser çözümlemesinde bize yol gösterecektir. Peki, halk tiyatromuzun göstergelerini kullanarak, halk hikayesine ait olmayan bir konuyu sahneleyebilmek mümkün müdür? Örneğin, bir Shakespeare oyununu ele alıp kendi tiyatromuzun kültürel kodlarıyla sahneleyebilir miyiz? Cevap bizce evettir. Halk tiyatromuzda dramatik olan amaç değil, biçim içerisindeki bir safhadır. Halk tiyatromuz, halk söylenceleri ve masalları olduğu kadar, gündelik hayata dair konuları da kendine temel almaktadır. Elbette ki burada, bize ait olmayan, halka hitap etmeyen bir konunun veya kişilerin olduğu gibi alınmasından söz edilmemektedir. Konunun ana hatları kendini korumakla birlikte, oyunun oynandığı yere, insan topluluğuna göre oyunlarda uyarlamaların yapılabilmesi mümkündür. Halk tiyatromuzun şifreleriyle sahnelenmek üzere seçilen metnin evrensel bir hikayeyi anlatıyor olması, bu türden bir uyarlamayı kolaylaştıracaktır. Bu durum, halk tiyatromuzun özüne de uygun düşecektir. Konu seçimi, halk tiyatrosunun önemli noktalarından biri olmakla birlikte; oyunun sahnelenme şekli, sahnelenme yeri,

sahnelenmesinde kullanılacak görsel ifade araçlarıyla birlikte halk tiyatrosu formunun estetik değerleri yakalanabilecektir. Bu hususta da konu seçimi, hem en önemli unsur olmayacaktır hem de göstergelerin doğru kullanımıyla bir araya geldiği zaman tiyatromuzun kendine has özellikleriyle aynı potada eriyebilecektir. Halk tiyatrosu formlarımız, yanılsamacı bir şekilde hikaye anlatımını baş tacı etmemekle birlikte, seyirciyle kurulan ilişkilerine yatırım yapmaktadırlar.

Bu formülü tersine çevirip halk hikayelerimizden alınmış konuyu, klasik batı tiyatrosunun unsurlarıyla sahnelemek de olasıdır; fakat bu sefer halk tiyatromuzun kendine ait kültürel kodlarından bahsetmek mümkün olmayacaktır. Sahnesel anlatım araçlarından olan oyunculuk, müzik, kostüm, makyaj, dekor, aksesuar kullanımı v.b. unsurlar, halk tiyatromuzun teatral özelliklerini taşımayacak, kullanılan göstergeler tümüyle o formun göstergelerini imleyecektir. Oyunun sahnelenişi klasik bir tiyatro salonunda gerçekleşecek, seyirciler hikayenin anlatıldığı halkın bir parçası değil, bilet almış kimselerden oluşacak ve böylelikle de oyunun mekansal çerçevesi, halk tiyatrosu öğelerini taşımayacaktır. Bu noktada varılabilecek belki de en önemli sonuç; bir halk tiyatrosu formunun belli bir türle, düşünceyle ya da yaklaşımla ilişkisini kurabilmek adına, biçim özelliklerinin, içerik özelliklerinden daha önemli olduğudur. Yazılı kaynak metin, tiyatro için olmazsa olmaz gibi görünse bile, hem doğmaca yoluyla oluşturulan tiyatro formları bulunmakta, hem de kaynak metnin ne şekilde ve hangi unsurlarla sahnelendiğine bağlı olarak oyun metni bambaşka bir tiyatro anlayışının sınırları içerisine girebilmektedir. Bu bilgilerin ışığında, halk tiyatrosunda görselliğin ve bu görselliğin kurulma şeklinin, çalışılan metnin ya da seçilen konunun kendisinden daha önemli olduğu sonucuna varılabilmektedir.

Halk tiyatromuz çok kadim formlara ve oldukça zengin ifade olanaklarına sahiptir. Buna karşın, bugün hem profesyonel tiyatromuzda hem de tiyatro eğitimimizde belki de hak ettiği yeri bulamamaktadır. Bu tezin amaçlarından biri de halk tiyatromuz alanındaki çalışmalara katkı sunarak batı tiyatrosundaki inceleme yöntemleriyle bir bağ kurulmasına çalışmaktır. Göstergebilim, batı tiyatrosunda olduğu gibi, tiyatromuzun kendine özgü kodlarının çözümlenmesinde de araştırmacılara yarar sağlayan bir bilim dalıdır. Tiyatroda göstergebilim, oyun metni üzerinde olduğu gibi, sahnelenmiş bir yapıya veya bizim çalışmamızdaki gibi, tiyatro formlarının genel özelliklerini incelemek amacıyla da kullanılabilir. Tiyatroya olan bilimsel yaklaşımlar ilerledikçe, tiyatro gibi görsel bir sanat dalında göstergebilimin kullanımı da artıp çeşitlenecektir.

ÖZET

Halk tiyatrosu, içinden türediği toplumun değer yargılarını ve geleneklerini yansıtmayı itibariyle, her bölgede kendine has bir şekilde icra edilmektedir. Bizim halk tiyatrosu geleneğimiz ise köyde sergilenen oyunlar ile kent ve çevresinde gelişmiş formlar olarak iki ana başlıkta toplanabilmektedir.

Göstergebilim, tiyatrodaki metin incelemesinde olduğu gibi, sahnelenmiş yapımlar veya tiyatro biçimlerinin analizinde de kullanılmaktadır. Halk tiyatrosu, hem sahip olduğu kültürel kodlar, hem de kendine has görselliği sayesinde göstergebilim çalışmalarına uygun bir zemin oluşturmaktadır.

Bu tezin amacı, halk tiyatrosunun ne olduğuna yanıt aramakla beraber, kendi halk tiyatrosu geleneğimizin göstergelerini, Martin Esslin ve Erika Fischer-Lichte'nin göstergebilim metodolojisiyle anlamlandırmaya çalışmaktır.

ABSTRACT

Folk theater, which reflects the standard of judgment and traditions of the society it is derived from, performs distinctively in every region. Our tradition of folk theatre can be assembled under two titles: Village plays and the forms that developed in and around the towns.

Semiology in theatre is being used to analyze staged productions and theatrical forms as well as texts itself. Folk theatre is suitable for semiology studies both the cultural codes it has and its specific visuality.

The aim of this dissertation is to seek an answer of what does folk theatre mean and try to find explanations of the signs of our folk theatre traditions through the semiological methodologies of Martin Esslin and Erika Fischer-Lichte.

KAYNAKÇA

(1987) **Ortaoyunu (Oyun Metinleri)**, Ankara: Kùltür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 82.

AND, Metin. (1962), **Kavuklu Hamdi'den Üç Ortaoyunu**, Ankara: Forum Yayınları.

AND, Metin. (1969), **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Ankara: Bilgi Yayınevi.

AND, Metin. (1970), "Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, s. 19-31.

AND, Metin. (1977), **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, Ankara: İş Bankası Kùltür Yayınları.

AND, Metin. (1983), **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Ankara: Turhan Kitabevi.

AULDJO, John. (1835), **Journal of a Visit to Constantinople: And Some of the Greek Islands, in the Spring and the Summer of 1833**, Londra: Longman, Rees, Orme, Brown, Green & Longman.

BALAY, Metin. (1995), **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo**, İstanbul: Mitoş-Boyut Yayınları.

BEN-AMOS, Dan. (1971), "Toward a Definition of Foklore in Context", **The Journal of American Folklore**, Vol. 84 (331), s. 3-15.

BENEDETTI, Robert. (1976), **Seeing, Being and Becoming**, New York: Drama Book Specialists.

BORATAV, Pertev Naili. (1969), **Az Gittik Uz Gittik**, Ankara: Bilgi Yayınevi.

BROCKETT, Oscar G., HILDY, J. Franklin. (2000), **Tiyatro Tarihi**, çev. Sevinç Sokullu ve diğerleri, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

CARLSON, Marvin. (2008), **Tiyatro Teorileri**, çev. Barış Yıldırım, Eren Buğlalılar, Ankara: De Ki Basım Yayım.

CELAL, Musahipzade. (1992), **Eski İstanbul Yaşantısı**, İstanbul: İletişim Yayınları.

ÇAMURDAN, Esen. (2011), **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, İstanbul: Mitos-Boyut.

DOBRAWLANSKA-SABCZAK, Monika Ioanna. (1999), **Das Spiel mit den Zuschauer**, Münih: Otto Sagner Verlag.

DUNDES, Alan. (2006), “Halk Kimdir”, **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1**, (der. M. Öcal Oğuz ve diğerleri) Ankara: Geleneksel Yayınları, s. 11-26.

ELAM, Keir. (2002), **The Semiotics of Theatre and Drama**, New York: Routledge.

ERİM, B. Turgut. (2009), **Derleme Tiyatro Sözlüğü**, İstanbul: Mitos-Boyut.

ERKMAN, Fatma. (1987), **Göstergebilime Giriş**, İstanbul: Alan Yayıncılık.

ESSLIN, Martin. (1996), **Dram Sanatının Alanı**, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

FİSCHER-LİCHTE, Erika. (1992), **The Semiotics of Theatre**, çev. Jeremy Gaines, Doris L. Jones, ABD: Indiana University Press.

FİSCHER-LİCHTE, Erika. (2007), **Semiotik des Theaters, Das System der Theatralischen Zeichen**, Band 1, Tübingen: Gunter Narr Verlag.

GERÇEK, Selim Nüzhet. (1942), **Türk Temaşası**, İstanbul: Kanaat Kitabevi.

GİRAUD, Pierre. (2016), **Göstergebilim**, çev. Mehmet Yalçın, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.

GRAEZER, Florence. (1999), “The Yangge in Contemporary China: Popular Daily Activity and Neighborhood Community Life”, **Chinese Perspectives**, 24, s. 31-43.

HAZEU, Godard Arend Johannes. (1987), **Bijdrage tot de Kennis von het Javanische Tooneel**, Leiden: E. J. Brill.

https://www.world-theatre-day.org/pdfs/WTD_Bailey_2014_turkey.pdf

JACOB, Georg. (1900-), **Geschichte des Schattentheaters, Türkische Litteraturgeschichte in Einzeldarstellungen**, Heft 1, Berlin: Mayer & Müller.

KAHLE, Paul. (1910), “Islamische Schattenspielfiguren aus Agypten,” **Der Islam**, Sayı: 1, s. 264-299.

KARADAĞ, Nurhan., (1978), **Köy Seyirlik Oyunları**, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

KENNEDY, Dennis(der.). (2010), **Oxford Companion to Theatre and Performance**, New York: Oxford University Press.

KOCABAY, Hasibe Kalkan. (2008), **Tiyatroda Göstergebilim**, İstanbul: E Yayınları.

KOÇ, F., KOCA, E., (2006), “Karagöz (Gölge Oyunu) Tasvirlerindeki Giysi Özellikleri”, **Ankara: Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslar Arası Sempozyumu**.

KONUR, Tahsin. (1995), “Ortaoyunu”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi** Sayı: 12, s. 47-51.

KOWZAN, Tadeusz . (1968), “The Sign in the Theatre”, **Diogenes**, 16(61), s. 52-80.

KUDRET, Cevdet. (1973), **Ortaoyunu**, Cilt: I, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

- KUDRET, Cevdet. (1975), **Ortaoyunu**, Cilt: II, Ankara: Kùltür Bakanlığı Yayınları.
- KUDRET, Cevdet. (2013), **Karagöz**, Cilt: I, Ankara: Yapı Kredi Yayınları.
- KUDRET, Cevdet. (2013), **Karagöz**, Cilt: II, Ankara: Yapı Kredi Yayınları.
- LEWIS, George H. (1978), “The Sociology of Popular Culture”, **Current Sociology**, Vol. 26, s. 3-64.
- LITKO, Agnieszka Aysen. (1995), “Meddah- Avrupa ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Türk Tiyatrosu”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 12, s. 27-45.
- MARTINOVITCH, Nicholas N. (1933), **The Turkish Theater**, New York: Benjamin Blom.
- MUTLU, Mustafa. (1995), “Karagöz”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi** Sayı: 12, s. 53-63.
- MÜLLER-ZETTELMANN, Eva(der.), RUBİK, Margarete(der.). (2005), **Theory Into Poetry: New Approaches to the Lyric**, Amsterdam: Rodopi B.V.
- NUTKU, Özdemir. (1997), **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, Ankara: Atatürk Kùltür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- NUTKU, Özdemir., (2009), “Halk Tiyatrosu ve Çağdaş Sentez Denemeleri”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 27, s 7-32.
- ORAL, Ünver. (2012), **Karagöz ve Plastik Tekniği**, İstanbul: Kitabevi.
- ORAL, Ünver(der.). (2013), **Meddah Kitabı**, İstanbul: Kitabevi.
- ÖRNEK, Sedat Veyis. (2000), **Türk Halkbilimi**, Ankara: Kùltür Bakanlığı Yayınları.

PAVİS, Patrice. (2000), **Gösterimlerin Çözümlemesi**, çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

RASİM, Ahmed. (1969), **Muharrir Bu Ya**, Ankara: Devlet Kitapları.

RİFAT, Mehmet (2008), **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1: Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

RİFAT, Mehmet. (2014), **Göstergebilimin ABC'si**, İstanbul: SAY Yayınları.

RUDLIN, John. (2000), **Commedia dell'Arte Oyuncular İçin Elkitabı**, çev. Ezgi İpekli, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

SAĞLAM, Tülin., (2008), "Halk Tiyatrosunda Göstergelerin Dönüşümü", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi** s. 7-20.

SAKAOĞLU, Saim. (2011), **Türk Gölge Oyunu Karagöz**, Ankara: Akçağ Yayınları.

SEKMEN, Mustafa. (2008), **Meddah ve Gösterisi**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

SEVİLEN, Muhittin. (1986), **Karagöz**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

SEVİN, Nureddin. (1968), **Türk Gölge Oyunu**, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

TECER, Ahmet Kutsi. (1955), "Ortaoyununda Program", **İstanbul Dergisi**, Cilt: 2, Sayı: 2, s. 10-11.

TEKEREK, Nurhan., (1993), **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

TEKEREK, Nurhan (2004), “Geleneksel Meddah’tan Modern Meddah’a Yansımalar: ‘Zilli Şıh’ ve ‘Kadın Olmak’”, **Akademik Araştırmalar Dergisi**, Sayı: 22, s. 97-112.

TILLIS, Steve. (1999), **Rethinking Folk Drama**, Westport: Greenwood Press.

TÜRKMEN, Nihal. (1971), **Orta Oyunu**, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

ÜNLÜ, Aslıhan. (2006), **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Ankara: Aşina Kitaplar.

YILDIZ, Enis. (1998). **Dram Sanatına Göstergibilimsel Bir Yaklaşım ve Bir Sahneleme Çalışması**. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

YÜKSEL, Ayşegül. (1981), **Yapısalcılık ve Bir Uygulama: Melih Cevdet Anday Tiyatrosu Üstüne**, İstanbul: Yazko Yayınları