

GELENEKLİ SAHNE SANATLARINDA MİZAH ANLAYIŞI

Mehmet Tahir İKİLER*

Özet

Geleneksel sahne sanatlarımız olan kukla, Karagöz, meddah ve orta oyununda görev alan sanatçılar, seyircileri daha fazla güldürmek amacıyla provalarda fazla bir efor göstermeden, doğaçlama (epik tiyatro) tekniğinin coşkusuyla sahnede karşılıklı diyaloglarla harikalar yaratırlardı. Onlar için mizah; acıyı mutluluğa, yoksulluğu varıllığa, matemi sevince, hıçkırığı kahkahaya dönüştürme sanatıydı ve bu mizah, sanatın inceliklerini kaba saba ve müstehcen cümlelere mahkûm etmezdi. Mizah, yaratıcılık ve yetenek gerektirirdi; ancak bunlar da tek başına yeterli değildi. “Komik-i şehir” unvanını taşıyan bir sanatçının mangal gibi bir yüreğe sahip olması gerekirdi. Çünkü mizah -doğası gereği- eleştirel, uyarıcı ve iğneleyiciydi. Güce, otoriteye ve iktidara yönelik eleştirilerini mizahın üslubu ve söylemiyle ifade ettiklerinde daha etkili olacağını bildikleri için, diline hâkim olmayan ve “Doğaçlama yaptım, ağzıma geleni söyledim.” diyen bir oyuncuyu tiyatro çatısı altında çok fazla barındırmazlardı. Her milletin mizah anlayışı birbirinden farklıdır. Bu farklılık, milletlerin kolektif kültür kodları, millî kimlikleri ve psikokültürel özellikleriyle ilgilidir. Otoriteye ve güce yönelik yazılı, sözlü, teatral ya da müzikal mizaha karşı gösterilen hoşgörüyü seyirci nazarında fazla suistimal etmeden sahneye çıkarlar ve oyun içindeki eleştiri dozunu kaçırdıkları anda, “Her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola.” diyerek özürlerini iletirlerdi.

Anahtar sözcükler: Gelenekli sahne sanatları, temaşa, orta oyunu, Karagöz.

* Tiyatro Sanatçısı.

THE CONCEPT OF HUMOR IN TRADITIONAL PERFORMING ARTS

Abstract

In traditional Turkish performing arts such as puppetry, Karagöz, meddah, and orta oyunu, artists created wonders on stage through improvised dialogues driven by the exuberance of the epic theater technique, often without extensive rehearsal efforts. For them, humor was the art of transforming sorrow into joy, poverty into wealth, mourning into celebration, and sobs into laughter. This humor never confined the subtleties of art to coarse, crude, or obscene expressions. It required creativity and talent, but these alone were not sufficient. An artist bearing the title “Komik-i Şehir” (City’s Comedian) needed great courage, as humor was inherently critical, cautionary, and satirical.

Recognizing that criticisms of power, authority, and governance were more effective when delivered through the tone and style of humor, they did not tolerate performers who lacked linguistic finesse or excused poor taste by saying, “I improvised and said whatever came to mind.” Each nation’s sense of humor is distinct, shaped by its collective cultural codes, national identity, and psycho-cultural characteristics. These artists performed on stage with a careful balance, ensuring they did not overly exploit the audience’s tolerance for written, spoken, theatrical, or musical humor directed at authority or power. If they overstepped the mark of criticism within a performance, they would apologize, saying, “Please forgive any unintentional missteps in speech.”

Keywords: Traditional performing arts, shadow play, humor, theater.

Giriş

Geleneksel sahne sanatlarımız içinde önemli bir yer tutan ve “temaşa sanatları” olarak bilinen orta oyunu, kukla, gölge oyunu, meddahlık ve köy seyirlik oyunları gibi türler, modern tiyatronun çok öncesine dayanan köklü bir geçmişe sahiptir. Geçmişten günümüze yansıyan özelliklerini sergilemeye gayret eden ve bir elin parmakları kadar az olan ustaların zaman içerisinde vefatıyla, geleneksel sanat dalları sahihsiz kalmıştır. Sonrasında, bu sanatlara yenilikler katma gayretinde olan genç uygulayıcıların çabaları seyirciden yeterli ilgi görmedikçe bu sanat dallarında uygulayıcı sayısı azalmış olsa da sanat tarihçilerinin bu konudaki araştırmaları ve ilgisi yoğun bir şekilde devam etmiş ve bu sayede geleneksel sahne sanatları uygulayıcılarının bu sanatı geliştirmelerinde önemli bir yer tutmuştur.

Sahne sanatlarımız hakkında en kapsamlı çalışmalardan bazıları, sanat tarihçisi Metin And (1927-2008) tarafından yapılmıştır. Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, *Osmanlı Tiyatrosu* ve *Türk Tiyatrosunun Evreleri* gibi eserlerinde bu konuları detaylı bir şekilde ele almış ve bu sanatlara merak salan gençlere sonraki yıllarda rehber olmuş ve akademisyenlerin araştırmalarına da ışık tutmuştur.

Mizah ve Uygulayıcı

Geleneksel sahne sanatlarımızın geçmişle bugün arasında seyirci ve uygulayıcı sayısında belirgin derecede bir düşüş yaşanmıştır. Bu düşüşü tetikleyen ana unsur olan Darülbeydi'nin 1914 yılında kurulmasıyla birlikte modern tiyatro oyunlarında yazılı metin uygulaması başlamış ve Türk tiyatrosunun iskeletini oluşturan doğaçlama (epic) tekniğinden uzaklaşmıştır. Batı menşeli eserlerin uyarlamaları gelenekli sahne sanatlarının yani kukla, Karagöz ve orta oyunu geleneğinin beslendiği irticalen mizah anlayışından uzaklaşılmasına sebep olmuştur. 1914 yılında perdelerini açan Darülbeydi-i Osmanî'de ve sonrasında yerleşik tiyatroların veya turne tiyatrolarının yöneticileri Batı rüzgarıyla beslenen mizah anlayışının yazılı metinlerini tercih ederken, Batı menşeli kalıp oyunculuğu tiyatro sahnelerinde heyecanla karşılanmıştır.¹

¹ “Türk tiyatro tarihinde bir dönüm noktası olan Darülbeydi-i Osmanî'nin 27 Ekim 1914 tarihinde açılması ile Osmanlı döneminde tiyatro alanındaki son önemli gelişme

Geleneksel sahne sanatlarımızın uygulayıcı sayısının azalmasının en önemli nedenlerinden biri, mizah anlayışının güncel hayattan yeterince beslenmiyor oluşudur. Geçmişte sahnelenen örneklerde, kelimelerin arkasına gizlenen mana derinliğiyle halkın sıkıntılarını mizahi bir üslupla dile getiren bu sanat dalları, seyircinin yoğun ilgisini çekmeyi başarmıştır. Bir dönem Anadolu topraklarını ziyaret eden yabancı tanıklar, temaşa geleneğinin siyasal yönüne sıkça vurgu yapmıştır. Gölge oyununda ve orta oyunu gösterilerinde mizahın inceliklerle işlendiğini; uygulayıcıların yer yer nükteli, hatta kışkırtıcı bir üslup kullanarak sultana ve vezirlere dokundurmalar yaptığını aktaran bu tanıklar, halkın bu tür eleştirilere nasıl ilgi gösterdiğini anlatmışlardır. Gölge perdesinin yanı sıra “yeni dünya” (paravan) önünde mizahın beslediği yaklaşımlarla sansürü aşma çabaları belgelerle günümüze kadar ulaşmıştır.

Geleneksel sahne sanatlarına gönül veren ustalar, mizahın inceliklerini bulunduğu ortamın koşullarına göre uyarlama becerisine sahip ekiplerle çalışır ve günümüzde doğaçlama olarak bilinen teknikleri ustalıklı kullanırlardı. Bu tekniğin gerek gölge oyununda gerekse orta oyununda uygulanabilir olabilmesi için ekibin oyun arşivine vâkıf olması gerekiyordu. Gölge oyununda ustalar, oyunları tek kişiyle sahnelediği için genellikle oyun metninin iskeletini yazılı olarak ellerinde bulunduruyordu. Karagözcü, güncel mizah kültürünü genellikle oyunun muhavere bölümünde yani ikili konuşmalarda kullanır; oyunun asıl bölümü olan fasıl bölümünde ise iskelete sadık kalmak şartıyla irticalen sahnelerdi.

Orta oyununda da aynı sistem uygulanırdı. Tıpkı Karagöz oyunundakine benzer biçimde giriş (mukaddime) ve ikili konuşma (muhavere) bölümleri taşlamaya açık şekilde özgür bırakılırdı. Bu özgürlük alanı, genellikle tiyatronun sahibi ve yöneticisi olan Pişekâr tarafından yönlendirilirdi. Oyun sahneye konmadan bir gece önce oyuncular toplanır ve Pişekâr, komik

gerçekleşmiştir. Kurulduktan bir yıl sonra düzenli temsillere başlayan Darülbeydi'nin ilk sahnelediği oyun, Hüseyin Suat (Yalçın) tarafından Fransız yazar Émile Fabre'den Türkçeye uyarlanan ve Tepebaşı Kışlak Tiyatrosu'nda sahnelenen *Çürük Temel*'dir. Bu piyeste sahne alan sanatçılar arasında Muhsin Ertuğrul ve Burhan Arpad da vardır. 20 Ocak 1916 günü sahnelenen temsilde oyuncuların en genci olan Burhan Arpad, “*Nasıl anlatabilirim! Hepimiz de heyecandan titriyorduk...*” sözleriyle o günkü duygularını anlatmıştır.” (Zehra ASLAN-Mehmet TEMEL <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/darulbedayi/>)

hariç diğer rolleri oyunculara dağıtırdı. Pişekâr, dağıtılan rollerin fasıl bölümünde uygulanması muhtemel olan mizah kısımlarını belirginleştirir, temaşanın sergileneceği şehirdeki güncel olayları anlatır ve o yörenin ağız yapısıyla ilgili örnekler verdikten sonra, oyuncuları sahneye çıkana kadar serbest bırakırdı. Oyuncular, aynı sahnede rol aldığı arkadaşlarıyla daha önce deneyim yaşamışlarsa oyun hakkında konuşma gereksinimi hissetmezlerdi. Ancak, ilk kez birlikte sahneye çıkacaklarsa havadan sudan dahi olsa birbirlerini tanımak adına kendi aralarında konuşur, mizaçlarını tanımaya çalışırlardı.

Geleneksel Temaşa Sanatları ve Propp'un Değişmeyen Masal Örgüsü

Geleneksel sahne sanatlarında, sanatçılar tarafından oluşturulan ortak bir kapsama alanı bulunmaktadır ve uygulayıcılar bu alanın dışına çıkmamıştır. Ünlü Rus halkbilimci Vladimir Propp'un yıllar önce geliştirdiği ve "Morfolojik Metot" olarak da bilinen Propp Metodu, masal türlerinin tarihsel köklerini ortaya çıkarmayı amaçlayan bir çalışmadır. Propp, olağanüstü masalların ana bölümlerini tespit etmiş ve bu bölümleri farklı masallarla karşılaştırmıştır. Çalışmasının sonucunda, masalların biçimsel olarak değişmeyen bir yapıya sahip olduğu sonucuna varmıştır. Propp'a göre, masallarda uygulanan fonksiyonların sayısı 31'dir ve bu fonksiyonlar masalların değişmeyen unsurlarıdır. Kahramanlar değişse bile fonksiyon sayısının sınırlı olması nedeniyle bu unsurlar bir masaldan diğerine aktarılmıştır. Yani temelde aynı olan hareketler, başka masallarda farklı kahramanlar tarafından gerçekleştirilmiştir.

Geleneksel sahne sanatlarında da Propp'un metoduna benzer bir durum söz konusudur. Kukla oyununda İbiş Amca ve evin beyi, gölge oyununda Karagöz ve Hacivat, orta oyununda ise Kavuklu ve Pişekâr gibi kahramanlar değişmiş olsa da ikili kahraman yapısı ile giriş, gelişme ve sonuç kısımlarındaki benzerlikler değişmeden kalmıştır.

Propp'un araştırmasında bahsettiği masal oluşumunda her hareket bir sonuç doğuruyor ve bir neden sonuç ilişkisine dayanıyordur. Örneğin, bir takip varsa sonucunda kurtarma meydana gelir; bir mücadele varsa sonuçta zafer kazanılır. Geleneksel sahne sanatlarımızda da benzer şekilde, Karagöz, Kavuklu ve İbiş Amca'nın oyunlarında ters giden bir durum

olsa bile olaylar dönüp dolaşır ve sonunda bu ikililerin galip gelmesiyle sonuçlanır.

Vladimir Propp'un ortaya koyduğu bu yapı kukla, Karagöz ve orta oyunu gösterilerinde kalıp olarak karşımıza sürekli çıkmaktadır.

Türk Tiyatrosunda Epik Tarzın Uygulanabilirliği

Bertolt Brecht epik tiyatro tekniğini dünya sahnesine sunarken asıl amacı, seyirciyi sahnede yaşanan olayların içine çekmek yerine, onların o oyun hakkında düşüncelerini sağlamak ve en önemli amacı da seyirciye toplumsal gerçekleri sorgulatmaktır. Brecht'in ortaya koyduğu bu yöntem yazar ve yönetmenler tarafından ülkemizde uygulanmaya başlandığı yıllarda seyirci bu tiyatro tekniğine çok fazla ilgi göstermemiştir. Sebebi ise alışkın oldukları sahneyle duygusal bir bağ kurma eyleminden eleştirel bir farkındalıkla yabancılaştırma eylemine geçmenin zor gelmesiydi. Halbuki geleneksel sahne sanatlarımızın kahramanı Karagöz ve Hacivat ile başlayan, sonra İbiş ve Evin Beyi, sonrasında da Kavuklu ve Pişekâr'ın içinde olduğu oyun anlayışı yabancılaştırma ve eleştirel bakış açısının tam merkezindeydi ve bizler bu hazineyi elimizin tersiyle itip modern Türk tiyatrosu hayaline sarılmıştık. Sonraki yıllarda bu hayalin gerçekleştirilmesinin ilk adımları -başta Haldun Taner olmak üzere- çok önemli yazarlarımızın epik tiyatroyu geleneksel sahne sanatlarımızın öznesi haline getirerek halkımızın geçmişten gelen mizah anlayışını oyunlarına yansıtmasıyla atılmıştır.

Geleneksel Tiyatronun Hatırlandığı Yıllar

1960'lı yıllar, Türkiye'de sosyal ve politik değişimlerin yoğun olarak yaşandığı bir dönemdir. 1960 Askerî Darbesi'nin ardından yeni anayasa ile birlikte daha özgürlükçü bir ortam doğmuş, düşünce ve ifade özgürlüğü alanında eksikleri olsa da önemli bir yol katedilmiştir. Bu durum, tiyatro yazarlarımıza eleştirel ve yenilikçi eserlerin merkezine geleneksel sahne kültürümüzü koyma fırsatını doğurmuştur. Halkın sıkıntı ve sorunlarını irdeleyen ve seyirciyi geçmişteki gibi düşünmeye yönlendiren epik tiyatro, sahnelerimizde etkisini göstermeye başlamıştır. Yazarlarımız, epik tiyatro anlayışını Batı'dan olduğu gibi alıp uygulamak yerine, geleneksel Türk tiyatrosu unsurlarıyla harmanlamış ve seyircinin teveccühüne mazhar

olmuştur. Kendimize özgü olan bu yaklaşım, epik tiyatronun Brecht'in yöntemlerinden farklılaşmasına yol açmıştır.

Brecht'in vurguladığı “yabancılaştırma efekti” ve göstermeci-açık üslup, yazarlarımızın sahne başarısıyla kendi tiyatro geleneklerimize uyarlanmış ve geleneksel sanatlarımızın orta oyunu, meddah, kukla ve Karagöz-Hacivat gibi unsurlarıyla tekrar tanışmıştır.

Türk epik tiyatrosunun geleneksel yöntemlerle beslenen gelişimine 1960'lı yıllardan itibaren önemli katkılarda bulunan yazarlarımız:

1. Haldun Taner

Eserleri: *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*.

Haldun Taner, epik tiyatronun Türkiye'deki en önemli temsilcilerinden biridir. Özellikle *Keşanlı Ali Destanı*, epik tiyatronun yerli ve evrensel unsurlarını başarıyla bir araya getiren önemli bir eserdir.

2. Vasıf Öngören

Eserleri: *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Zengin Mutfağı*.

Vasıf Öngören, epik tiyatro anlayışını toplumsal eleştiriyle harmanlamıştır. Eserlerinde sınıf çatışması, kadın sorunları ve toplumsal adaletsizlik gibi konuları ele almıştır.

3. Sermet Çağan

Eserleri: *Ayak Bacak Fabrikası*.

Sermet Çağan, Brecht'ten ilham alarak epik tiyatro anlayışını benimsemiş ve toplumsal sorunlara eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmıştır.

4. Güngör Dilmen

Eserleri: *Midas'ın Kulakları*, *Canlı Maymun Lokantası*.

Güngör Dilmen, epik tiyatrodaki mitolojik ve tarihsel unsurları kullanarak toplumsal eleştiriler yapmıştır.

5. Aziz Nesin

Eserleri: *Biraz Gelir misiniz*, *Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz*.

Aziz Nesin, mizahi bir üslupla epik tiyatro özelliklerini eserlerine taşımış ve toplumun çeşitli aksaklıklarını ele almıştır.

6. Dinçer Sümer

Eserleri: *Yarın Cumartesi*.

Dinçer Sümer, toplumsal gerçekçilik ve epik tiyatro anlayışını bir araya getiren oyunlar yazmıştır.

7. Orhan Asena

Eserleri: *Simavnalı Şeyh Bedreddin, Tohum ve Toprak*.

Orhan Asena, tarihsel konuları epik tiyatro unsurlarıyla birleştirerek toplumsal mesajlar vermiştir.

8. Oktay Arayıcı

Eserleri: *Rumuz Goncagül*.

Oktay Arayıcı, epik tiyatrodaki toplumsal gerçekçilik ve geleneksel tiyatro motiflerini birleştiren yazarlardandır.

Kukla, Karagöz ve Orta Oyununun Ortak Özellikleri

Karagöz, kukla ve orta oyunu gösterilerinde sahnelenen oyunların fasıl bölümlerinde değişmeyen ortak bir özellik vardır: Kuklada ana karakterler İbiş ve Ev Sahibi, gölge oyununda ise ana karakter Karagöz ve Hacıvat'ın karşılıklı konuşmalarıdır ve konular genellikle önemsiz gibi görünen gündelik olaylar ve yanlış anlaşılımlar üzerine kuruludur. Oyunlardaki İbiş, Kavuklu ve Karagöz karakterleri; avam arasından gelmiş ve eğitim almamış, hazırcevap bir üslubu olan, içi dışı doğal bir yapıdadır. Bu karakterler bu yönleriyle halkın arasından gelmişlerdir. Dolayısıyla halkın avam kesimini temsilen ortaya çıkan bu karakterler gelenekli Türk tiyatrosunun özdeş kahramanlarıdır. İbiş, Karagöz ve Kavuklu yüksek tabakadan insanların çok bilmiş ukala hallerini söz oyunları ile alt ederek seyircilerin gönüllerine nokta atışı mizansenlerle tebessüm etmesini sağlar.

Gölge oyunu ve kukla gösterilerini sahneye koyan Hayali (Hayalbaz) oyunlarında kullanacağı mizahi unsurları irticalen, yani doğaçlama olarak uygularken kontrol kendisinde olurdu ama orta oyununda bu sorumluluk Pişekâr'a yani oyunun yöneticisine ait olurdu. Oyuncular sahnedeysen seyircinin tepkisine göre hareket

eder ve oyunun akışına kendilerini kaptırarak seyirciyle birlikte eğlenirlerdi. Gelenekli sahne sanatlarında yetişmeme öncülük eden ustam Hadi Poyrazoğlu, “Oyuncu sahnede eğlenip gülmezse seyirci hiç gülmez.” derdi. Sonrasında ise şu uyarıyı yapardı: “Ha, bu arada oyuncu için gülmek, dişleri göstermek değildir.” Seyirciyi güldürmenin basit bir iş olmadığını ve dikkat gerektiren bir hassasiyete sahip olduğunu söylerdi.²

Ustamın öğretileri arasında, seyircileri sözlü olarak ya da sahneye davet ederek oyunun içine dâhil ettiği bir bölüm bulunurdu. Bu bölüm, sahnede uygulamalı olarak gösterildiğinde, usta sanatçılar tarafından doğru bir şekilde icra edildiği takdirde oyunun mizah seviyesi üst düzeye çıkardı. Ustam, bu bölümü doğaçlama olarak uygularken beni defalarca uyarırdı: “Doğaçlama, derin sulara yüzmeye benzer. Eğer yüzmeye kabiliyetine güvenmiyorsan sakın açılma, boğulursun.” derdi. Bahsettiği bölüm, onun da ustalarından öğrendiği son derece eğlenceli bir kısımdı; ancak sahnede disiplinli bir şekilde uygulanmadığında oyun hüsrarla sonuçlanabilirdi.

Bu öğreti, orta oyunda uygulanan ve geleneksel Türk tiyatrosunu modern dramatik tiyatrodan ayıran en önemli özelliklerden biriydi. Bu

2 “Hadi Poyrazoğlu, 1903 yılında Midilli Adası’nda doğmuştur. Anne ve babasını küçük yaşta kaybedince teyzesi tarafından büyütülür. Çocukluğunda ramazan aylarında Fatih, Karagörmük ve çevresinde oynatılan kukla ve Karagöz oyunlarına ilgi duyar. Karagözcü Saffet’in yanında Karagöz öğrenmeye başladığında 9 yaşındadır. Daha sonra Hayali Küçük Ali’nin yanında Karagöz öğrenmeye devam eder. Karagöz oynamayı öğrenir. Hakkabaz Marko’nun yanında hakkabazlık sanatını öğrenir. Bunların yanı sıra, devrin tuluat topluluklarında oynar. Şevki Bey, Ahmet Bey, İsmet Fahri Bey, Naşit Bey ve İsmail Dümbüllü’nün ekiplerinde çalışır.

Yurt içi turneleri dışında İstanbul, Adana, Antalya ve Ankara’da yerleşik olarak sanatını sürdürür. Atatürk, İsmet İnönü, Celâl Bayar ve Cemal Gürsel’in huzurunda Karagöz ve kukla oynatır. Halk evlerinin kapatılması sonucu turneleri bırakarak 1951 yılında Ankara’ya yerleşir ve Dört Yol Aile Bahçesi’nde kukla oynatmaya başlar. Aynı zamanda bahçenin idareciliğini ve sunuculuğunu da yapar. Bu bahçede 15 yıl çalışır. Yardımcıları Kemal Şakrak ve Kemal Derebeyoğlu’nun ölümünden sonra mesleğini bırakarak lokantacığa başlar.

Karagöz, kukla, hakkabazlık ve ip cambazlığı ile uğraşan ve tuluat topluluklarında oyunculuk yaparak sanat yaşamını tamamlayan Hadi Poyrazoğlu; bu sanatlardaki üstün yeteneği, bilgisi, yardımseverliği ve efendiliği ile diğer sanatçılara örnek olmuştur. 1996 yılında, sanata yaptığı katkılar nedeniyle UNIMA Geleneksel Türk Tiyatrosu Hizmet Ödülü’nü almaya hak kazanmıştır. Hadi Poyrazoğlu 17 Ocak 2000 tarihinde Ankara’da vefat etmiştir.” (<https://www.unima.org.tr/hadi-poyrazoglu/>)

bölümü, yalnızca deneyim kazanan öğrencilerime uygulamaları için izin verirdim. Buna bir örnek vermem gerekirse: Ankara'nın bir ilçesindeki ramazan etkinliğine Başkent Tiyatrosu olarak davet edilmiştik. Sahne deneyimi olan öğrencilerimden Görkem Çetin'e Kavuklu, Kadir Çöklü'ye ise Pişekâr rolünü verdim. Kukla, Karagöz gösterisi ve hikâye anlatılan meddah bölümünü ise ben üstlenmiştim.

Davet edildiğimiz programda zaman sınırlı olduğu için orta oyununun yalnızca 15 dakikalık bir muhavere bölümü sahnelenecekti. Oyunun işleyişinde, “dördüncü duvar”ın kaldırıldığı bölümde Kavuklu, seyirciler arasından sahnede rol almak isteyen gönüllü bir erkek seyirciyi davet ediyordu. Genelde sahneye çıkmaya hevesli kişiler hemen belli olurdu, fakat o gün kimse gönüllü olmak istemiyordu. İşte burada deneyim devreye giriyordu. Kavuklu, sahneye eli boş dönemezdi; seyircileri tek tek dolaşır, türlü yollarla bir seyirciyi ikna edip sahneye çıkarır ve bir sandalyeye oturturdu. Pişekâr ise kemerinden çıkardığı tülbendi, sahneye gelen seyircinin kafasına sormadan bağlar ve “Bu sahnede evin hanımı rolü size düştü.” diyerek seyircinin tepkisini ölçerdi. Eğer seyirci bu teklifi kabul etmezse, başörtüsünü hemen çıkarır ve durumu toparlardı. Böyle bir durumda, sahnedeki oyuncular o seyirciyi alkışlarla yerine oturtur, kenarda bekleyen ya da sahne arkasındaki bir ekip arkadaşını sahneye davet ederdi. Bu bölüm, seyircinin durumuna göre şekillenirdi ve muhavere bölümünde mizahı zirveye taşırdı.

O gece Kavuklu, seyirciler arasında dolaşırken gönüllü bulmakta oldukça zorlandı. Sonunda ön sırada oturan genç bir delikanlıya yöneldi. Genellikle sahne önünde oturanlar, şehrin protokol kısmına ait olduklarından o kısımdan gönüllü seçmek tercih edilmezdi. Ancak Kavuklu, gündelik kıyafetler içinde nazik bir genç olan bu kişiyi sahneye çıkardı. Gencin sahnedeki her şeye tebessümle ve itiraz etmeden uyum sağladığını fark ettik. O sırada yanıma gelen biri, sahneye çıkan bu gencin ilçeye yeni atanan kaymakam olduğunu söylediğinde, adeta başımdan aşağı kaynar sular döküldü.

Hemen sahneye çıktım ve seyircilere dönerek, “Sayın Kaymakamım, ilçemize ve sahnemize hoş geldiniz.” dedim. Seyircilerden alkış alarak kendisini ayağa kaldırdım. Durumu anlayan Pişekâr, elindeki tülbentle öylece kalakalmıştı. Kavuklu ise olan biteni idrak ettiğinde yüzü kıpkırmızı

kesildi ama durumu tebessümle idare edip genç kaymakamı nezaketle yerine götürdü. Geri dönerken, yüzündeki “Eyvah, ne yaptık!” ifadesiyle seyircilere dönüp “Az kalsın bir çuval inciri berbat ediyorduk!” dedi. O günden sonra öğrencilerim, sahneye davet ettikleri kişilerin mesleklerini öğrenmeden onları asla oyuna dâhil etmediler.

Doğaçlamalarda anlık espriler, farklı yörelerde yanlış anlaşılma riski taşıyabilir. Böyle durumlarda oyuncular, esprinin yarattığı olumlu ya da olumsuz etkileri hızlıca analiz ederek durumu toparlamalıdır. Bu noktada, sahne tecrübesi olan kişiler oyunun akışını kurtarabilir. Ancak o gün, sahne deneyimi sınırlı olan öğrencilerim, bu tür bir hatanın sonuçlarını ve durumu nasıl kurtarabileceklerini acı bir tecrübeyle öğrenmiş oldular.

Orta Oyunu ve Doğaçlama

Orta oyunu, epik tiyatronun bir parçası olan göstermeci bir tiyatro türüdür. Sahneye konulan her oyun, gerçekçi bir yaklaşımdan uzak olduğu gibi, oynandığı mekânın da gerçek olmadığı seyirciye açıkça hissettirilirdi. Bununla birlikte, seyirciye sürekli olarak sahnede her an her şeyin olabileceği hissi verilirdi. Rolü biten oyuncular seyirciden saklanmaz, gerekirse seyircilerin arasına ya da sahnenin bir köşesine oturlarlardı. Oyuncular, temsil ettikleri karakterlere benzeme veya onların duygularını hissettirme çabasında olmaz; bu karakterleri ve onların duygularını temsil etmeye odaklanırlardı.

Örnek olarak, oyunun bir bölümünde Pişekâr, Kavuklu’yu evinin önüne götürmek için sahnenin ortasında çember şeklinde yürüyerek hareket eder ve geçtiği yerleri sözleriyle örneklerdi. Pişekâr, “Bak, burası Sütçü Ahmet Efendi’nin evi; sütü güzeldir.” diyerek çevrede var olmayan bir evi tanıtır. Ancak Kavuklu, her zamanki gibi gösterilen yeri göremez ve “Hani, nerede; göremiyorum.” diyerek itiraz ederdi. Bunun üzerine Pişekâr, “Oyundayız, üç katlı bir ev varmış gibi düşün.” diyerek hem Kavuklu’yu hem de seyirciyi hayal etmeye davet ederdi.

Bu çember yürüyüşlerinde, Pişekâr yere hayalî bir at pisliği koyar ve oradan geçerken dikkatle üzerinden atlar, ardından Kavuklu’ya, “Bak, dikkat et; basma!” diyerek uyarıda bulunurdu. Kavuklu ise yerde bir şey olmadığını gülerek dile getirir, ancak Pişekâr’ın sert bakışları üzerine, “Tamam, tamam; varmış gibi düşün.” der ve o da hayalî pisliğin üzerinden

atlamaya başladılar. Bir sonraki turda, Pişekâr aynı yerden geçerken Kavuklu, gülerek, “At pisliğine bastın!” diyerek onunla dalga geçerdi. Pişekâr ise “Akıllım, o geride kaldı.” diyerek durumu mizahi bir şekilde geçiştirirdi.

Orta oyununda, seyirciyi güldürürken düşündürmek, olaylara ve karakterlere duygusal bağ kurmadan yatay geçişler yapmak epik tiyatro anlayışında olduğu gibi sıkça kullanılan bir tekniktir. Bu anlayış, orta oyununu hem eğlenceli hem de düşündürücü bir geleneksel tiyatro türü haline getirir.

Musiki ile Gelen Tebessüm

Geleneksel sahne sanatlarımızda, kukla hariç, orta oyunu ve gölge oyununun (Karagöz’ün) en karakteristik özelliklerinden biri “doğaçlama” olduğu kadar “musiki” unsurudur da. Gölge oyununda, tasvirleri oynatan ve seslendiren kişinin tek başına olması, doğaçlama açısından orta oyununa göre daha özgür bir ortam sağlıyor gibi görünse de Karagözcü, hafızasında tuttuğu oyunların ana hatlarını mutlaka yazılı bir metne dökerdi. Yazılı metinler, oyunların her an sahneye koyulabilecek bir yapıda olmasını sağlar; sanatçı ise oyunda yer vereceği karakter sayısına göre bu metinlere eklemeler ya da çıkarmalar yapabiliyordu.

Karagöz sanatçılarının geniş bir yazılı metin repertuvarına sahip olması gerekirdi. Sanatçıların çoğu, iş beklemek için İstanbul’un Beyoğlu semtinde bulunan Kemal Abi’nin kahvehanesinde toplanırdı. Bu kahvehane kukla, Karagöz ve diğer geleneksel sanatların sanatçıları, yurdun dört bir yanından gelen sahne organizatörlerinin tekliflerini değerlendirir ve işin maddi koşullarına göre ekipler kurarlardı.

Örneğin, bir kumpanya teklifi varsa kukla, Karagöz ve orta oyunu ekipleri oluşturulur ve kahvede bekleyen müzisyenler arasından en az üç kişilik bir grup seçilirdi. Bu grupta genellikle ritim, keman ve tambur ya da kanun gibi enstrümanlar bulunurdu. Eğer sadece Karagöz gösterisi yapılacaksa işin maddi boyutuna göre bir müzik grubu oluşturulur ve ritim, tambur ya da kanun gibi en az bir enstrüman muhakkak yer alırdı.

Karagöz sanatçısı, yazılı metinler arasından seçtiği oyunlarda kullanılacak müzik parçalarını müzisyenlere önceden hatırlatır ve sahneye çıkmadan önce kısa bir prova yapardı. Gölge oyununda Hacivat, oyun

başlangıcında mutlaka bir giriş şarkısı söylerdi. Ardından, yöresel tiplerin perdeye giriş ve çıkışlarında o yöreye özgü müzik parçaları çalınır ve bu tipler, kendi yöresel ağızlarıyla türküler söylerdi.

Örneğin:

İstanbul ağızıyla konuşanlar: Çelebi, Tiryaki.

Anadolulu kişiler: Laz, Bolulu, Kayserili, Kürt, Kastamonulu.

Anadolu dışından gelen kişiler: Arnavut, Arap, Acem.

Müslüman olmayan kişiler: Rum, Ermeni, Yahudi.

Kusurlu ve ruhsal hastalığı olan kişiler: Kekeme, Kambur.

Kabadayılar ve sarhoşlar: Matiz, Tuzsuz Deli Bekir, Sarhoş.

Eğlendirici kişiler: Köçek, Çengi, Cambaz, Hokkabaz.

Bu karakterlere uygun müzikler, genellikle türkülerdeki söz ve ağız yapısında küçük değişiklikler yapılarak icra edilirdi.³

Karagöz sanatçısı, gittiği yörenin özelliklerine göre, arşivinde bulunan tasvirlerle yeni eklemeler yapardı. Örneğin, fasıl kısmına o yöreye özgü bir karakter ekleyebilirdi. Eğer tasvir koleksiyonunda bir eksiklik varsa başka bir oyunda kullanılan bir tasviri yeniden değerlendirebilirdi. Gölge oyununda Karagözcü, ezberine olan güveni sayesinde yazılı bir metne bağlı kalmadan oyununu doğaçlama yapar ve perdeye çıkan tasvirlerin kimliklerini, o yörenin mizah dolu türkülerinden esinlenerek renklendirirdi.

Orta oyununda ise tek bir yöntem uygulanırdı. Karagöz'de olduğu gibi, sahneye önce Pişekâr girer, seyirciyi selamlar ve sağ tarafta bulunan müzisyenlerin arasındaki zurnacıyla bir süre diyalog kurardı. Ardından

³ “Karagöz musiki; fasıllarda, meşklerde söylenen repertuvardan, Karagöz için bestelenmiş birkaç istisna dışında ayrı değildir. Yukarıdaki örneklerde kısmen görüldüğü gibi besteden kârçeye, şarkıdan köçekçeye, kantodan oyun havasına, longaya, sirtoya, polkaya ve daha pek çok forma kadar örnekleri Karagöz oyununda duyabiliriz. Şarkıları, tiplerin karakterleri, tavırları müsaade ettiği ölçüde düzgün okuyabilmek, Karagöz oynatıcısının musiki ve teatral kabiliyetiyle orantılıdır. Şarkıyı bir konser edasıyla okuyup tipin özelliklerini törpülemek doğru değildir. Öte yandan şarkıyı tanınmayacak hâle getirmek de yanlıştır. Şarkılar, oyunun akışını soğutacak kadar uzun tutulmamalıdır. Karagözcüler de bu sebeple genellikle bir ya da iki mısra okumayı âdet edinmişlerdir.” (Çelik Levent, Z Dergisi, 243)

seyirciye oyun hakkında kısa bilgiler verir ve zurnacıdan gelen giriş müziği eşliğinde tebessüm ederek sahnenin ortasına ilerlerdi. Bu aşamada, zurnacının yanlış bir parça çalması durumunda Pişekâr onu uyarır ve tekrar giriş yapılırdı. Bu nahoş durum birkaç kez tekrarlandığında, Pişekâr'ın mimiklerinde belirgin bir rahatsızlık oluşur ve sahnede gelişen bu yanlışlıklar, günümüz tabiriyle bir durum komedisine dönüşürdü.

Sonrasında, sahnenin komik karakteri olan Kavuklu içeri girer, hemen ardından ise sahne adıyla “Kavuklu Arkası” sahneye çıkardı. Kavuklu Arkası karakteri, genellikle saf bir mizaca sahip gibi görünse de akıl oyunları yapan bir kişi olur ve sahnenin mizah yönünü güçlendirirdi. Tanışma anlamına gelen muhavere kısmında sıkça kullanılan mizah unsurları, fasıl bölümüne geçiş esnasında biraz azalırdı. Ancak sahnenin değişmez ikilisi, ipleri yeniden ele alır ve oyunun mizahi yönünü belirgin şekilde ortaya çıkarırdı. Eğer muhavere bölümü sönük geçerse, eski oyuncuların tabiriyle oyunu “ayağa kaldırmak” çok zor olurdu.

Ahmet Rasim’e göre muhavere bölümü, Kavuklu ve Pişekâr'ın çatışmasından oluşur ve bu bölümde bilip de bilmemeziğe vermek, görüp görmemeziğe vermek oyunun söylemsel özellikleri arasındadır. Bölümün tekerleme kısmında ise Kavuklu, Pişekâr'ı uğraştırarak oyuna fantastik ve monolog özellikler katan bir hikâye ile bölümü tamamlar (1997: 43). Benzer biçimde Rasim, “Bir Orta Oyunu Tekerlemesi” başlıklı yazısında, tekerleme bölümünün monolog tekniğine sahip kıssahanlıktan geçtiğini ifade eder (1997: 100). Rasim'den hareketle, orta oyunu içine yerleştirilen bu monolog ağırlıklı bölümlerde anlatıcının öne çıktığını ve gösterimsel alana anlatsal bir biçimin yerleştirilerek tür içinde bir dönüşüm sağlandığını söylemek mümkündür.

Orta oyunu ve Karagöz'de oyunların içerikleri değişse bile bu temel kalıplar mizahi açıdan asla değişmezdi. Usta-çırak ilişkisiyle mesleğini çadır tiyatrolarında ve kumpanyalarda öğrenen bir sanatçı olarak yazıya dökmeye çalıştığım tespitler, gördüklerimden ve yaşadıklarımından edindiğim bilgilerdir. Şimdi anlatacaklarım ise bir panayıra kurulan çadır tiyatrosunda yaşadıklarımın geriye kalan anılarımdır. Bu anıların baş kahramanları ustam ve annem Şükriye Başeğmez ve ustam ve babam Selim Başeğmez ve modern tiyatro üslubuna ayak uyduramamış, adlarını hatırlayamadığım geleneksel Türk tiyatrosunun emektarlarıdır.

Çadır Tiyatrosunda Sahne Yaşamı

1970’li yıllarda Bursa’nın Pınarbaşı Mahallesi’nde kurulan panayır meydanında çok sayıda çadır tiyatrosu bulunurdu. Bayram yeri olarak bilinen bu meydanda çadırlarını kuran tiyatro grupları, aynı çadırlarda yatıp kalkarlardı. Çadır tiyatroları ve esnafların tezgâhları genellikle öğleden sonra açılır, yatsı namazına kadar devam ederdi.

O yıl ilk kez gördüğüm bir çadırdaki, denizkızı kılığına girmiş falcılar vardı. Ancak o çadırın çığırtkanları, bizim çadırın İbiş Amcası gibi sevimli değildi. Yüzlerine sürdükleri parlak boyalar nedeniyle, o çadıra yaklaşmaktan korkardım. Çadırın ön kısmı bir miktar açılır ve içeridekiler alllı pullu bikiniler giymiş, belden aşağısı balık şeklinde olan denizkızlarını sergilerdi. Bazı kişiler, çığırtkanın yönlendirmesiyle denizkızlarının falına bakılması için çadırın önünde beklerdi. Gösteri sırasında balık kızın perdesi kapanır, ardından çığırtkan, “Devamı içeride!” diyerek seyircileri içeriye davet ederdi.

O yıl, annem ve babamın sahneye çıktığı çadır tiyatrosu da panayırda kurulan en renkli çadırlardan biriydi. Çok heyecanlıydım, çünkü panayır meydanının hemen yanındaki ortaokulda öğrenim görüyordum. Panayır kurulmadan önce, arkadaşlarımı ve öğretmenlerimi çadır tiyatromuza davet etmişim.

Annem ve babam, sahnede yer alan sihirbazlık ve tel cambazlığı hariç, hemen her gösteride rol alırdı. Annemin panayır için özenle hazırladığı kukla ve Karagöz gösterileri oldukça kısa sürerdi, ama bu durum eğlenceyi azaltmazdı. Özellikle kukla gösterisindeki İbiş Amca sahneye çıktığında, çadırdaki çocukların kahkahaları görölmeye değerdı. Çocuklar kukla gösterisindeki İbiş Amca’yı, büyükler ise orta oyunundaki Kavuklu Amca’yı gördüklerinde büyük bir mutluluk yaşarlardı.

O sene panayırın kurulma aşamasında, tiyatro ekibinde bazı sıkıntılar vardı. Annem, Bursalı olduğü ve burada çok sayıda akrabası olduğü için sahneye çıkmak istemiyordu. Çadır tiyatrosunun sahibi -adını şu an hatırlayamadığım bir adam- annem ve babamla oyun hakkında tartışıyordu. Annem, Pınarbaşı Mahallesi’nde pek çok akrabası olduğünü belirterek, orta oyunu ve düet kısmında yer almak istemediğini, yalnızca kukla gösterisinde görev almak istediğini dile getirmişti.

Ancak, tiyatro ekibinin kurulma aşamasında yapılan anlaşma gereği, annemin “Şu şehirde sahneye çıkarım, şu şehirde sahneye çıkmam.” gibi bir tercih hakkı yoktu. Bu nedenle, istemese de kendi memleketinde sahneye çıkmak zorunda kalmıştı.

Panayır Meydanındaki Çadır Tiyatroları ve Tanıtım

O yıl panayır meydanında üç tiyatro çadırı kurulmuştu. Ailemizin görev aldığı çadır tiyatrosu, diğer çadırlardan farklı olarak cambazlık gösterisi olduğu için çok dikkat çekiyordu. Bu özellik, iki çadır arasındaki rekabette bizim çadırı bir adım öne çıkarıyordu. Ancak panayıra gelen seyirciyi çadıra çekmek için tanıtım faaliyetleri büyük önem taşıyordu.

Tanıtım iki şekilde yapılıyordu: Birincisi, çadırın önündeki tezgâh aracılığıyla, ikincisi ise şehir içinde at arabasıyla gerçekleştirilen gösteriyle. Çadır önündeki tezgâh, bir anlamda seyircinin ilgisini çekmek için sahneye dönüşüyordu. Gösteri öncesinde İbiş ya da Memiş (Kavuklu’nun yardımcısı), elindeki megafonla panayıra gezenlere şu sözlerle seslenirdi: *“Başlıyor, başlıyor! Panayırın en eğlenceli kumpanyası başlıyor! Yetişen seyrediyor, yetişemeyen seyredemiyor!”*

Bu interaktif tanıtım, adeta tek kişilik kısa bir tiyatroya dönüşürdü. Memiş, sahnede yer alacak etkinliklerden bazılarını çadırın önünde tanıtırdı. Örneğin, sihirbazı sahneye çağırır, seyirciye onu tanıtır ve ondan küçük bir gösteri yapmasını isterdi. Ardından, *“Devamı içeride!”* diyerek sihirbazı sahneden indirirdi. Daha sonra uzun tahta bacaklarıyla dikkat çeken cambazı çağırır ve onunla girdiği diyaloglarla toplanan kalabalığı eğlendirirdi. Gösterinin sonunda ise *“Çok daha eğlenceli gösteriler içeride!”* diyerek izleyicileri çadıra davet ederdi.

İkinci tanıtım yöntemi ise şehirde at arabasıyla yapılan turdu. At arabasının kasasına, sağdan ve soldan görünür şekilde, gösterilerin tanıtıldığı büyük panolar yerleştirilirdi. Arkada oturan tiyatro komiği, yani Kavuklu ya da Memiş, eline aldığı uzun bir huniyle tiyatronun etkinliklerini duyururdu. Bu tanıtım sırasında, arabanın içinden bir anda kuklalar çıkar ve özellikle çocukların büyük ilgisini toplardı. Babam, duyuru öncesinde kuklaları eline alır, kasanın içinde sırtüstü uzanırdı. Memiş duyuru yaparken, babam birden kuklalarla ortaya çıkar ve çocukların dikkatini çekmeyi başarırdı. At arabasının etrafında oluşan çocuk kalabalığı, şehir turu boyunca adeta bir karınca sürüsü gibi arabayı takip ederdi.

Ancak o yıl panayır gösterisi için şehir turu yapılmayacaktı; yalnızca çadır önündeki tezgâh üzerinden tanıtımla yetinilecekti. Çadır tiyatrosunun programı bu sene oldukça zengindi: Üç kişilik bir müzisyen grubu, orta oyunu gösterisi, meddah, illüzyon, cambazlık, kanto, düet, kukla ve Karagöz gösterileri sahnelenecekti.

Panayırın başlamasından bir gün önce, çadırın önündeki direklere ipler bağlanarak renkli küçük bayraklar ve lambalar asılmıştı. Sarı lambalar yandığında, çadırın çevresi adeta sineklerin toplandığı bir merkeze dönüşüyordu. Sinekler sanki, *“Hey millet! Bu çadırda ışık var, hayat var!”* diyerek panayır meydanında bir çağrı yapıyormuş gibi bir izlenim yaratıyordu.

Çadır Tiyatrosunda Provalar ve Hazırlık

Çadırın içinde ekip toplanmış, tiyatronun sahibi ve aynı zamanda sahnede meddah ile Pişekâr rollerini oynayan adamı dinliyordu. Büyük bir iştahla programın içeriklerini ekibiyle paylaşıyor ve görev dağılımını yapıyordu. Orta oyununun sorumluluğunu Kavuklu Amca’ya, Karagöz ve kukla gösterilerini ise babama vermişti. Sahneye çıkan oyuncular neyi, nasıl söyleyeceklerini bildikleri için detaylı provalar yerine sahneyi kurmak onlar için yeterliydi.

Tek kişilik gösteriler olan kanto, cambazlık ve sihirbazlık performanslarında ise hazırlıklar daha kolay ilerliyordu. Kantocu abla, panayır süresince sahneleyeceği şarkıları müzisyenlerle konuşur, ardından sahneye çıkarak kısa bir prova yapardı. Sihirbaz, gösteri sırasında sunacağı numaraları Pişekâr’a anlatıp hazırlıklarını tamamlardı. Cambaz, yanında bulunan yardımcısıyla birlikte sahne önüne çekilen telin son kontrollerini yapmak için telin üzerine çıkar ve uzun süre prova yapardı.

Sahnenin eğlenceli ve müzikal kısmı olan düetlerde annem, sahnenin komik karakteri olan Kavuklu Amca ile müzisyenler eşliğinde şarkılar söylerdi. Bu şarkılar, genellikle mizahi sözlerle süslenir ve sahne trafiği bu doğrultuda çalışılırdı. Annemin sahnedeki performansı, çadırın atmosferine sıcak bir enerji katardı.

Ancak orta oyunu ekibi, diğerlerinden farklı olarak, sahnede prova yapma gereksinimi duymazdı. Panayır süresince dört farklı oyun sahnelenecekti:

İki Kayıp Kardeşler, Aspasya, Davetsiz Misafir ve Arzuhalci. Ekibe yeni katılan acemiler, bazı oyunları bilmediklerini ifade ederek çekincelerini dile getirmişti. Fakat deneyimli oyuncular olan Kavuklu ve Memiş Amca, sahneye olan hâkimiyetleriyle tüm heyecanı üzerlerine alırdı. Onlar, “*Merak etmeyin, bize güvenin.*” dercesine oyunların köşe başı sözcüklerini tanıtarak ekibi rahatlatır ve motivasyonu yüksek tutardı.

Bu titizlikle yapılan hazırlıklar, panayır süresince sahnelenen oyunların her birini unutulmaz birer deneyime dönüştürüyordu.

Çadır Tiyatrosunda Provalar ve Sahne Arkası Hayat

Bu tanıtım süreci, günümüz tiyatrolarında yapılan okuma provalarına benzerdi. Ancak aralarında önemli bir fark vardı: Modern tiyatrolarda oyuncular, yönetmenin isteği doğrultusunda ezberledikleri monologları önce okuma provasından geçirir, sonrasında sahnede sergilerdi. Çadır tiyatrosunda ise yönetmen rolündeki Pişekâr, sahneye çıkarmaya gerek kalmadan oyunculara yalnızca köşe başı sözcükleri anlatırdı. Bu sözcükler, oyuncuların nerede ve ne zaman sahneye gireceklerini, nerede duracaklarını ve nereden sahneden ayrılacaklarını belirlerdi. Pişekâr genellikle şu şekilde yönlendirme yapardı: “*Sen şu sahnede gireceksin, şunu söyleyeceksin. Sen, şu sahnede korkarak konuşacaksın. Sen ise sinirli bir şekilde sahneye girip şunları diyeceksin.*” Ardından çekilir, oyunculara doğaçlama alanı bırakırdı.

Pişekâr, komediye yatkın olduğunu düşündüğü bir oyuncuyu gözünden kaçırmazdı. Sahne devam ederken, uygun bir anda bu oyuncuya bir tipi tarif ederdi. Örneğin: “*Sen sarhoş olarak habersizce sahneye gireceksin.*” der ve sahnede Kavuklu varken o kişiyi ansızın sahneye itiverirdi. Acemi oyuncu, adeta kurdun önüne atılan kuzu misali, usta oyuncu Kavuklu ile baş başa kalıverirdi. Kavuklu, bu tür sürprizlere alışık olduğu için sahneye çıkan acemiye tabiri caizse, sözleriyle sıkıp suyunu çıkarır ve onu gerisin geriye kulise gönderirdi.

Sahne arkasındaki ustalar ise bu durumu keyifle izler, kulise dönen oyuncuyu, “*Geçmiş olsun, ucuz yırttın.*” diyerek gülerek teselli ederlerdi. Çadır tiyatrolarındaki mizah, önceden yazılıp prova edilmiş esprilerden değil, “*Demir tavında dövülür.*” misali sahnede kendiliğinden gelişen durumlar üzerinden üretilirdi.

Çocukluğumun önemli bir bölümü yaz aylarında çadır tiyatrolarında geçti. Çadır tiyatroları çoğu zaman değişirdi ama anne ve babamın sahnelediği oyunlar değişmezdi. Annem, Kavuklu Amca'yla sahneye çıktığı *Leblebici Düeti*'ni farklı çadır tiyatrolarında bazen babamla birlikte söylerdi.

Eğer bir oyuncu hastalanırsa veya aniden sahneye çıkamayacak durumda olursa onun rolünü başka bir oyuncu üstlenirdi. Bir keresinde, başkomik Kavuklu oyuna gelmemiş ve sahne arkasında büyük bir hengâme çıkmıştı. Tiyatro sahibi, Kavuklu rolünü babama teklif etmişti. Babam, *"Ben komik değilim."* diyerek teklifi geri çevirmişti. Ancak tiyatro sahibi, *"Sen Karagözcüsün, İbiş Amca'yı oynatmış adamsın. Yaparsın! Çık, sahnede kukladaki İbiş, olmadı, Karagöz ol."* diyerek babamı ikna etmişti.

Gerçekten de babam, İbiş Amca'yı nasıl seslendirip oynattıysa sahnede de Kavuklu karakterini aynı başarıyla canlandırmış ve seyircilerden büyük alkış almıştı. O gün, doğaçlamanın ve sahne tecrübesinin ne kadar kıymetli olduğunu bir kez daha anlamıştım.

Çadır Tiyatrosunda Bir Çocuğun Gözünden Gece Seansı

Akşam son seans geldiğinde oyuncular, zifte çalan rengiyle yıpranmış tahtalar üzerinde, iki lokma ekmek uğruna rollerini daha da parlatmak için çaba sarf ederdi. Ben ise o saatlerde kulise geçer, sahne altında benim için serilmiş olan sarımtırak şiltemde uyumaya çalışırdım. Annemin sahnede yürek dolusu hıçkırıklarını duyduğumda şiltme daha sıkı sarılır ve gözlerimi kapatırdım. Ama uyumak ne mümkündü! Seyircilerden yükselen ısıklık ve bağrışmaları duyduğumda kötü adamın sahnede entrikalar çevirdiğini anlayıp bir anda dikkat kesilirdim.

Uyumadığımı fark eden annem, sahne kostümleriyle yanıma gelir; sımsıcak kollarıyla beni sarar ve güneş kokan tebessümüyle şefkatini hissettirirdi. Tam o sırada, başkomik Kavuklu Amca perde arasından eğilip *"Ekip, ne bekliyorsunuz? Haydi, herkes yerine!"* diye seslenir ve annem sahneye geçmeden önce bana hem tehditkâr hem de şefkat dolu bir nasihat bırakırdı: *"Bak, sarı oğlan! Oyun bittiğinde uyumadığını görürsem, yarın benimle sahneye çıkarsın. Ona göre!"*

Bu uyarı beni uysal bir kediye dönüştürdü. “*Tamam anne.*” diyerek şiltme gömülürdüm. Sahne üstünde oyun devam ederken ben sırtüstü uzanır, üstümdeki tahtaların aralıklarından oyuncuları izler ve replik sırasına göre seyircilerin kahkahalarını takip ederdim. Eğer Kavuklu Amca’nın sözlerinden sonra kahkaha gelmiyorsa bir terslik olduğunu anlar ve olabilecekleri merakla beklerdim.

Oyunu genelde kurtaran kişi, çadırın patronu olurdu. Unutulan sözleri hatırlatmak için sahne arkasından tahtaların aralıklarına eğilir ve fısıldayarak oyunculara repliklerini tekrar ederdi. Zaman zaman bu görevi ben üstlenir, patron gibi, replikleri oyunculara iletirdim. Onların yere tebessümle baktıklarını gördüğümde, vazifemi yerine getirmenin mutluluğuyla gülümser ve yeniden şiltme uzanırdım.

Çadır tiyatrosunda öğrendiğim en önemli derslerden biri, tahtaların aralıklarına gözümü veya burnumu izinsiz sokmamam gerektiği idi. Bunun yerine, şiltemde yatıp kara tahtaların aralıklarından süzülen tozların kelebekler gibi uçuşmasını izlerdim.

Annem ve babamın dans ederek düet yapmaya başladıkları anda, saz ekibinin eğlenceli nağmeleri yükselirdi. Alın terinden dökülen damlalar sahne tozlarına karışır, tahtaların arasından süzülerek minicik uçan kelebeklere dönüştürdü. En eğlenceli an ise o kelebekleri yakalamaya çalışırken bir anda ortadan kaybolduklarını fark ettiğim an olurdu.

Sahne de olan biteni, dökülen tozların ağırlığına göre hissederdim. Oyuncuların söyledikleri replikleri kendi kendime tekrar ederken kelebek kanatlarının hafifliği içinde gözlerim yavaşça kapanır ve uykuya daldırdım.

Sonuç

Geleneksel sahne sanatlarının hem toplumsal hem de sanatsal bir değer taşıdığı ve bu mirasın modern tiyatro ile harmanlanarak yaşatılması gerektiği ortaya konulmaktadır. Bu süreçte, halkın mizah anlayışını merkeze alan çalışmalar ve geçmişin izlerini taşıyan yeni yorumlar, Türk tiyatrosunun geleceği açısından hayati önem taşımaktadır.

Geleneksel sahne sanatları, zengin tarihi ve derin kültürel kökleriyle Türk tiyatrosunun önemli bir parçası olmuştur. Bu sanatların modern dönemde yeniden canlandırılması ve güncel unsurlarla harmanlanması,

seyirci ilgisini yeniden canlandırabilir ve yeni nesillerin bu gelenekten faydalanmasını sağlayabilir. Geleneksel Türk tiyatrosunun temel unsurları olan Karagöz, kukla ve orta oyunu; doğaçlama, mizahi üslup ve halkı temsil eden karakterler üzerinden ilerler. Bu sanatlarda, halkın günlük yaşamından alınan öğeler mizahi bir şekilde işlenerek seyirciye sunulur.

Gerek sahne tecrübesi gerekse usta-çırak ilişkisiyle aktarılan bilgi birikimi, bu sanatların canlılığını ve kalıcılığını sağlar. Seyirci ile birebir etkileşim, hem esprilerin hem de sahnedeki doğaçlamaların belirleyici bir unsuru olarak öne çıkar. Geleneksel tiyatromuzda mizahın disiplinli bir şekilde uygulanması gerektiği ve küçük hataların bile seyirci üzerinde büyük etki yaratabileceği tecrübeyle sabittir. Bu türlerin taşıdığı değerler, hem geçmişin izlerini taşır hem de günümüz sahne sanatlarına ilham verir.

Çadır tiyatrosunda yetişen bir sanatçı olarak, bu kültürün geçmişteki canlı atmosferini, mizahi ve spontane doğasını, aile içinde yaşanan sıcak ilişkileri ve tiyatrocuların sahne arkası deneyimlerini göstermiştir. Aynı zamanda Türk tiyatrosunun doğaçlama ve mizah gücüyle seyircinin ilgisini nasıl çektiğini ve eğlencenin farklı yaş gruplarına nasıl hitap ettiğini ortaya koymuştur.

Bu çalışmanın fikrinsel altyapısında, Kaynakçada belirtilen eserlerden esinlenilmiştir. Bildiride ele alınan *konu/fikir* çalışmamın temel düşünsel çerçevesini şekillendirmiş ve bana rehberlik etmiştir.

Kaynakça

- Kudret, Cevdet (2007). Orta Oyunu-I, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Taner, Haldun (1987). Keşanlı Ali Destanı, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yüksel, Ayşegül (1986). Haldun Taner Tiyatrosu, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Rasim, Ahmet (2006). “Bir Orta Oyunu Tekerlemesi”, Orta Oyunu Kitabı, (Haz: Emeksiz, Abdülkadir), İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Günay, U. (2023). Türk Masallarına Propp Metodunun Uygulanışı, Folklor/Edebiyat yıl (year): 2023, cilt (vol.): 29, sayı (no.): 115.
- İnce, M. (2018). Vladimir Propp’un Yapısal Anlatı Çözümleme Yöntemi Işığında Hüsn ü Aşk Mesnevisinin Yapısal Yönden İncelenmesi. Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, 2(1), 81-95.

Demir, Rugeş (2022). “V. Propp’un Yapısalcı Kuramı Bağlamında Bir Masal Çözümlemesi: ‘Felaket Şimdi mi Gelsin Sonra mı?’”. Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ASOBİD). S. 12, s. 205-224.

Metin Basat, Ezgi. “Orta Oyunu Tekerlemelerinde Anlatı Gösteri Birlikteliği”, Millî Folklor 137 (Bahar 2023): 37-47 Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı ABD. Öğretim Üyesi, ezgimetinbasat@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-4909-7558

Çelik Levent-Zeytinburnu Belediyesi Z dergisi <https://www.zdergisi.istanbul/makale/karagoz-musikisi-376>