

# TÜRK HALK TEMAŞASI

P. Naili Boratav, Folklor ve Edebiyat 2, Adam Yay., 1982, s. 497-507

Son günlerde Türk halk tiyatrosunun en mühim şubesi olan karagöz, hararetili münakaşalara mevzu oldu. Halk tiyatrosunun ve umumiyetle halk edebiyatının her şubesinin, üzerinde konuşulmaya değer mevzular olduğunu göstermek itibarıyla bu münakaşaları hayırlı alâmetler gibi karşılamalıyız. Biz burada, karagözün yahut diğer halk tiyatrosu şubelerinin hayati kabiliyetleri var mıdır yok mudur; bunlar modernleşebilir mi; bunları yeniden canlandırmak mümkün müdür?... meseleleri üzerinde duracak değiliz. Gayemiz, üzerinde bu kadar konuşulan ve yeni yeni tecrübelerle mevzu yapılan halk tiyatrosunun en umumî hatlarıyla mahiyetini anlatmak olacaktır.

Cemiyetin iptidai merhalelerinde, her sanatın menşei mütalâa edilirken görülen bir vakıa vardır: Sonradan sanat tezahürleri karakterini alan birçok tezahürler bir arada, en iptidai şekilleriyle, bir amelî gayeye matuf ve bir itikat mevzuu olarak bir bütün halinde bulunurlar. Bu tezahürler, raksın, müziğin, söz sanatlarının ilk şekilleridir. Ve hep bir arada tamamen temsili bir mahiyet arz eder; yani olmuş veya olmuş diye farz edilen birtakım hâdiseleri, suni olarak tekrar ederler, temsil ederler. Bunlar bir bütün halinde tiyatronun bir sanat olmadan gösterdiği ilk şekildir. Henüz bu safhadaki temsillere temaşa ve tiyatro sanatı adını veremiyoruz. Zira gayeleri tamamen amelîdir. Mükemmel şeklindeki mânasını anlamamak şartıyla bir âyin mahiyetindedirler ve yapılması, cemiyetin nizamına göre, zaruridir; binaenaleyh bir itikat mevzuudurlar.

İşte, muayyen bir sıraya, bir kaideye göre değil, muhtelif sanat tezahürlerinin ilk şekillerinin iştirakıyla meydana gelen bu temsili amelîyeler itikat ve âyin vasfını kaybedip «eğlence» karakterini almaya başladığı andan itibaren ilk sanat tezahürü ve ilk tiyatro şekli görülüyor demektir.

Bu andan itibaren halk tiyatrosu ile karşı karşıyayız. Buna halk

tiyatrosu diyoruz. Tıpkı masal, türkü gibi şeylere halk edebiyatı dediğimiz gibi... Zira bunda bir tek muharririn, bir tek rejisörün, vs. sanat mesuliyeti yoktur. Her temsil irticale yer verir; temsil edenler yeni unsurlar ilâve edebilirler. Binaenaleyh her eserin ayrı ayrı tekevvününde, şüphesiz birer sanatkar vasfını taşıyan fertlerin iştiraki vardır: Halk bunlar vasıtasıyla esere tasarruf eder.

Bu halk temaşasının, ilk sanat tezahürleri bellirdikten sonra aldığı en iptidal şekillerine bazı toplu çocuk hattâ büyük oyunlarında, düğünlerdeki oyun (raks mânasına gelmeyen) ve merasimlerin bazılarında rastlarız, bunlar asgarî derecede temsil - temaşa vasfını taşırlar: Meselâ bazı oyunlarda ayrıca seyirci kitlesi bile yoktur. Sanat temsili biraz daha istiklâl ve tiyatro vasfı almış olarak köylerde düğün veya sair toplantı vesileleriyle çıkarılan oyunlarda görülür. Bu çeşit köy temsilleri estetik vasıflardan mahrum basit çocuk oyunlarına ve merasimlere nazaran daha mükemil bir merhalede bulunuyorlar: İtikadî ve amelî bir gaye yerine, yavaş yavaş sosyal sanat gayesini iktisap etmeye, meselâ satiri ve hicvi kullanmaya başlıyorlar.

Benim bahsedeceğim halk tiyatrosu çeşitleri ise, artık yüksek sanat tiyatrosuna çok yaklaşmış, tamamen sanat gayesi iktisap etmiş çeşitlerdir. Bunlar bizim karşımıza dört şekilde çıkıyorlar:

Kukla, meddah, ortaoyunu, karagöz. Kukla hakkında fazla bir şey söyleyemeyeceğim. Evliya Çelebi'den beri Türk cemiyetinin temaşa zevkini tatmin eden eğlenceler arasında yer aldığını bildiğimiz bu çeşit, son zamanlarda tamamen tulûat tiyatrosunun küçültülmüş bir modeli haline gelmiştir. Bugünkü şekliyle de eski şekliyle de, hiç ehemmiyetsiz bir mevzu olmamakla —hattâ orijinal bir vasfı bulunmakla — beraber tetkik edilmemiş bir saha olarak duruyor.

Meddah'a gelince: Son senelerde gördüğümüz ve geçen asrın sonlarına ait hatıralardan öğrendiğimize göre, meddah bir hikâyecidir. Eskiden beri bu isim hikâyecilere verilirdi. 15 inci asırdan beri bizde kullanılmakla beraber *kıssahân*, *şehnamehân* kelimeleriyle müteradif mâna ifade ederdi. 16. asra ait muhelif meslekleri ve müntesiplerini tavsif eden bir manzum kitap, meddahı:

«Bilir misin nedir âlemde meddah  
Biri biriyle halkı eder islâh».

diye tarif ediyor. Burada meddah, yalnız hikâyeci mânasına gelse gerek. Mamafih «halkı bir biri vasıtasıyla islâh» etmek sözlerinden birçok halk tiplerini teşhir eden hikâyelerin onun mevzuları arasına girdiği, binaenaleyh taklit ve temsil unsurunun o devirde meddah hikâyelerine girmiş olduğu mânasını çıkarmak akla gelir; fakat bu

bir tahminden ibarettir. Eski devirlerde meddahın temsil vasfı bulunduğu katı olarak söylenemez. O zamanlar temsili unsur başka sanatkarlarda buluyoruz; bunlar, ileride üzerinde duracağımız hayalci ve ortaoyununun iptidai şekillerinde maharet gösteren kol oyuncular, mukallitler, mudhiklerdir. Meddahın ortaoyunu ve karagözden birçok unsurlar alarak, mukallit ve mudhik vasıflarını kendinde toplamış bir hikâyeci olarak görünmesi oldukça yenidir. Diyebiliriz ki, bir taraftan ta XIV. asırdan beri Türk saraylarında mevcudiyetlerini gördüğümüz mukallitler, mudhikler, maskaralar, sonra gene taklit yapan diğer oyuncular: hayalci, kol oyuncular, ilh... ananelerinin, diğer taraftan kıssahan = meddahların hikâyecilik ananesinin tekâmülü neticesinde yeni bir nevi meydana çıktı: bu nevi, hikâye ile taklit = temsili meczeden yeni manasıyla meddah hikâyesidir. Meddahların XVIII. asırdan itibaren bu yeni vasfı iktisap ettiklerini tahmin ediyoruz. Bu asırda Damat İbrahim Paşa'nın meclisinde bulunan bir helva sohbetinde hikâye anlatan meddahın bahsolunur.

XIX. asır müelliflerinde de merak aver taklitli lâtif hikâyeler anlatan mukallit mudhiklerden bazen meddah diye bahsolunduğunu görüyoruz. Hattâ son meddahlardan bir evvelki nesilden tamamen bizim dinlediğimiz meddahlar gibi İstanbul sokaklarını hikâyelerinin çerçevesi içinde canlandıran sanatkarların birinden, o tarihten yirmi beş sene evvel ölmüş Yağcı İzzet'ten Ebüzziya Tevfik büyük bir hayranlıkla bahsediyor. Herhalde son şekliyle meddah bu iki asır içinde yavaş yavaş tekâmül ederek saray mukallit ve mudhiklerinin rolünü kahve hikâyecilerinininki ile birleştirmek suretiyle meydana gelmiş olacaktır.

Bu son şekliyle meddahlık tek aktörlü bir temsildi. Yalnız bu temsilin tarzı onu hikâyeye bağlıyordu. Meddah hikâyesinde bütün temsili unsurlar hikâyenin çerçevesi içine girer.

Meddah daima ananevi bir mukaddemyle başlar. Meselâ:

Suhansaz-ı Gülüstan-ı nezaket  
Nihal-i gonca-ı bağ-ı zarafet  
Söyledikçe sergüzeşti verir bezme letafet  
Dinle imdi bende-i âcızden bir hoş hikâyet.

gibi muayyen bazı beyitlerden sonra: «Râviyân-ı ahbar ve nakılân-ı âsar ve muhaddisan-ı ruzigâr şöyle rivâyet ve bu güne hikâyet ederler ki...» diye hikâyenin eskiliğini tebarüz ettirmek ister. Vakaların geçtiği yeri ve kahramanlarını sayar. Bu arada hikâyenin «sanat» hüviyetini tespit etmeyi de unutmaz. Binaenaleyh kimsenin alınmaması lâzım geldiğini ihtar eder. «İsim isme, kisip kiske, semt

semte benzer. Geçmiş zaman, söylenir; yalan, gerçek, vakit geçer...»

Bundan sonra hikâye başlar. Bu realist bir hikâye olabilir. Bir masal, bir sergüzeşt hikâyesi de olabilir. Asıl meddahın mahareti ve temsili hüviyeti tatlı tatlı bir hikâyeyi anlatması değil, hikâyenin gerek kendi mevzuu içinde geçen muhtelif tiplerin, gerekse hikâyeye muhtelif vesilerle sokulan diğer tali hikâye, fıkra ve menkıbelerin, bazen kendi başından geçen veya geçmiş gibi gösterilen maceralara karışan türlü şahısların taklitlerini yapmasındadır. Bu taklitler, ses taklidi ve mimiklerle temin edilir. Meddahın elinde, accessoire'ı arasında bulunması teamülden olan mendil bunları kolaylaştırır. Gene hiç eksik olmayan bastonuna, türlü gürültüler, hareketler yapmak için aktör sık sık müracaat eder. Bu suretle dinleyiciden çok seyirci haleti ruhiyesinin içine sokulan hazırın, çok defa asıl mevzu ile alakasını tamamen kaybederek türlü sahnelerin gözünde canlanması ile temaşa zevkini tatmin eder. Meddah hikâyelerinin çok defa kitaplarda anlatılmış şeyler olduğunu bize, meddahın, hikâyesinin sonunda ekseriya söylediği; «bu kıssadır, bir mecmua kenarında kaydedilmiştir, biz de gördük, söyledik» sözleri anlatır. Nihayet söz dinleyicilerden, «sürçü lisan ettikse affola, inşaallah gelecek hafta daha güzel bir hikâye söyleriz,» şeklinde — karagöz ve ortaoyununda benzerlerini işittiğimiz — ananevi af talebi ve vaat ile sona erer.

Görülüyor ki meddah, tamamen edebî bir ananeye riayet eder. Tespit edilmiş, (hattâ çok defa tahriren tespit olunmuş) hikâyeleri nakleder. Buna halk edebiyatı sanatı dedirten şey ise irtical ve hikâyeciden hikâyeciye, nesilden nesile geçerken mütemadiyen yeni unsurların hikâyenin çerçevesi içinde tabakalanmasıdır. İhtimal Dördüncü Murad'ın zamanında da söylenen bir hikâyenin çerçevesi içine, Meddah Sururi, modern İstanbul'un tramvay, köprü ve vapurlarında cereyan eden sahneleri de sokmuştu.

Bu ananevi şekil-çerçeve içine mütemadiyen yeni unsurların girmesi, tabakalaşması, binaenaleyh mevzuların ve muhtevanın mütemadiyen değişmesi meddah kadar basit olmayan öteki halk temaşa nevlerinde de görülür. Ve bunun içindir ki, erkânı, usulleri, ananesi ne kadar mazbut olursa olsun, bunları biz folklor mahsul-leri arasında görüyoruz.

\*\*\*

Karagözde yepyeni bir teknikle karşılaşyoruz: Gölge veya hayal tekniği. Vakalar, mevzular hattâ birçok tipler, meddahta ve ortaoyununda olsa bile, bunlardan daha eski olduğu muhakkak bulunan karagöz gene orijinal bir oyun sayılmak icap eder. Burada ko-

miğin ifade vasıtası olarak bir perdede akseden hayalleri görüyoruz. Karagöz perdesi, bizim şeniyet âlemimizle hayal âlemi arasına çekilmiş bir duvar gibidir ve ancak hayalcinin yakacağı şem'a bize bu hayal âleminin esrarını ayân edecektir. Hayalci bunu birden bire yapmaz. Sanki bizl hazırlamak, merakımızı, tecessüsümüzü kamçulamak için oyun başlamadan bir müddet evvel perdeye bir «gösterme» çıkarır. Bu acayıp bir şekildedir: Bazen bir ejderha, bazen bir gemi, bir saksı çiçek hattâ bazen bir sandık...

Karagöz perdesinde, dekora tekabül edecek unsurlar yoktur. *Kanlı Kavak* oyununda bir ağaç, «Salıncak Sefası»nda salıncak, *Ferhat ile Şirin* oyununda dağ ile köşk, dekor olmaktan ziyade oyunda rolleri olduğu için, bazı sözlerle veya hareketlere vesile teşkil edecekleri için konmuş, âdeta oyunun cansız aktörleri mevkiindedir. Meselâ *Kanlı Kavak*'ta Karagöz'ün, Nasreddin Hoca'nın meşhur fıkrasını perdeye nakledip, ağaca çıkması ve bindiği dalı kesmesi, hem de sıhirlî, geleni geçeni yutan bir ağacın dalını hurafeden zerre kadar korkmadan kesmesi, oyunun mühim komik situation'larından birini teşkil eder.

Bu dekorsuz sahneye karagözcüler 1366'da Bursa'da ölmüş olan ve pirleri saydıkları Şeyh Küşteri'ye izafeten «Küşteri meydanı» derler. Burası bir sokak veya meydandır. Herkesin gelip geçmesini mümkün kılacak bir yer. Sahnenin (veya perdenin) sağ yukarı köşesi Karagöz'ün penceresini temsil eder. Karagöz oyunlarının en dahiyane buluşu şüphesiz bu meydanı veya sokağı Karagöz'ün penceresinin önüne koymak olmuştur. Fihakika karagözün de istediği budur. O her şeye burnunu sokmak, her gürültüye koşmak, her lâfa veya hâdiseye karışmak merakındadır. Onu sokağa indirecek kadar mühim hâdiselere hiç olmazsa penceresinden kafasını uzatarak müdahale imkânını bulur.

Her Karagöz oyunu ananenin tespit ettiği muayyen kısımlardan mürekkeptir. Hattâ bazı yerler daima aynen tekerrür eder. Keza her oyunun senaryosunda oyuncu ancak teferruata alt değişiklikler yapmak hakkına sahiptir.

Oyun başlıca dört kısmı ihtiva eder: Evvelâ mukaddeme diyebileceğimiz bir kısım: Hacivat bir semaî ve bir de gazel okuyarak sahneye girer. Evvelâ bir eğlence ister. Bu, oyunun sanat gayesini sarahatle ilân eden kısım olmak itibarıyla mühimdir. Karagöz gürültüden rahatsız olduğu için evinden fırlar ve Hacivat'a çıkarır. Hattâ onu döver. Aralarında bir muhavere başlar. İşte bu muhavere faslın ikinci kısmını ve asıl oyun parçasının birinci kısmını teşkil eder. Burada gözetilen gaye, Karagöz'le Hacivat'ın karakterini bize teşhir etmektir.

Hacivat ve Karagöz, hayal perdesinin iki mühim tipleridir. Ha-

civat, halî vakti yerinde, kerli ferli, akli başında, idarei maslahatı bilir, herkesle hoş geçinir, çok defa düşündüğü gibi değil, alıştığı gibi konuşur, bir çelebi zattır. Onu birçok oyunlarda mahallenin muhtarı, mümessili gibi görürüz. Sık sık kavga etmelerine rağmen Karagöz'le pek ahbaptırlar. Hacıvat Karagöz'süz yapamaz. Her oyunun başında gelir, onu bir ziyaret eder ve meydana çağırır. Fakat derhal aralarında kavga başlar. Zira Karagöz Hacıvat'ın bütün zıtlarını nefsinde toplamış bir «biedep çingenedir»: Zügürttür, doğru dürtüst bir mesleği yoktur. Maişeti zuhurata tâbidir. Binaenaleyh, evinde karısıyla hiç kavgaları eksik olmaz. Oburdur. Boş boğazdır; düşündüğünü gizlemeden söyler. İnsiyaklarına tâbidir: Onun için, her şeye burnunu sokar. Her fırsattan istifade etmek, her nimetten hisse almak ister. Başına bin bir belâ bu yüzden gelir. Hacıvat'ın nasihatlarını ne kadar dinlemek istese, gene onlara göre hareket etmek elinden gelmez. Bir defa cahildir. Her saadetin başı ilim olduğunu Hacıvat ona daima tekrar eder. Sık sık onun ilim dağarcığını yoklar, fakat Karagöz'ün bütün ilmi Hacıvat'ın tumpuraklı Arapça, Acemce kelmeleriyle ve birbiriyle alâkası olmayan ilim istilâhlarıyla dolu parlak sözlerini ters anlamaya ancak yeter.

Faslın üçüncü kısmını, asıl vaka ve eşhası ihtiva eden dramatik kısım teşkil eder. Vaka gayet basittir: Mevzular ekseriyetle realist hikâyelerden alınmıştır. Bazen de klâsik edebiyat mevzuları sahneye vaz edilmiştir. *Ferhat ile Şirin* gibi. Realist hikâyelerden bir misal olarak *Kanlı Nigar*'ı alalım: Karagöz, Hacıvat'la muhavaresini bitirdikten sonra her oyunda olduğu gibi: «Gidelim idgâha güzel seyrine, bakalım ayinel devran ne gösterecek» deyip evin penceresinin önüne oturmaya çıkar. O sıra sokakta iki kadınla (biri *Kanlı Nigar*) bir erkek peyda olurlar. Kadınlardan biri bu erkeğin karısı biri de dildadesidir. Her biri, erkeği, kendini aldatmakla itham eder; zorla eve sürüklerler. Biraz sonra adamcağız bir temiz dayak yedikten sonra çirliçiplak sokağa fırlatılır. Karagöz vakayı pencereden seyretmekle kalmayıp sokağa iner. Bir müddet tereddütten sonra zorba kadınlardan delikanlının elbiselerini istemeye karar verir. Aynı akibete maruz kalır. Daha birçokları da — Hacıvat da dahil — aynı akibetle karşılaşılır. Nihayet belâlı Tuzsuz Deli Bekir meseleyi halleder. Herkesin elbiselerini alır.

*Ferhat ile Şirin* mevzuu İran edebiyatından klâsik Türk edebiyatına, oradan da halk edebiyatına geçmiştir: Şirin, *Ferhat*'ın sevgilisidir. Şirin'in anası bir şart koşar: *Ferhat*, Şirin'le evlenebilmek için müşkül bir iş başaracaktır, bir dağı dellip Şirin'in sarayına su getirecektir. *Ferhat* işi başarır. Fakat Şirin'in anası gene razı değildir. Bir hile düşündür. Bir kocakarı Şirin'in öldüğü haberini Fer-

hat'a götürmek suretiyle Ferhat'ı ortadan kaldırmayı teklif eder. Bu plân muvaffak olur: Ferhat aldığı haberin acısıyla klünküntü havaya atar. Başını altına tutar. Ve bu suretle kendini öldürür.

Böyle bir trajik mevzuun nasıl karagöz gibi komedi içine sokulabileceği hakikaten insanı düşündürür. Ben burada bu meselelerin bazı noktalarına temas etmekle kalacağım. Karagöz perdesi başka birçok trajik mevzuları da almıştır. Onlar müstakil bir halde mütalaa olununca ciddi taraflarını kaybetmez görünürler. Fakat Karagöz müdahale etsin de en ciddi mevzu dahi komik olmasın, buna imkân var mıdır? Hacivat, *Ferhat ile Şirin* dramından sahnede cereyan edecek vakaların mukaddemesini Karagöz ve seyircilere anlatırken birçok yerlerde Karagöz'ün aklı durur. Meselâ bir insanın aşk uğruna dağları delmesini havsalası almaz. Garip tefsirler yapar. Daha evvel sahnedeki değişiklikleri görür görmez, işi nasıl ciddiye almadığını anlatır ve bizim, Karagöz'ün maskaralıklarını seyretmek için sadece *Ferhat ile Şirin* hikâyesini vesile saymamız gerektiğini bize haber verir: Ferhat'ın delmekte olduğu koca dağı kendi evinin önüne Hacivat'ın yığıdığı moloz diye tavsif ederek, «Benim evin önüne molozu ne yığdın» diye çıkışır. Daha baştan efsaneyi güllünçleştirir.

Mevzuların bir kısmı realisttir, demiştik. Bu realist mevzularda bazen Karagöz'ün, vaka bakımından esas kahramanı teşkil ettiği olur. Karagöz zaman zaman bir baltaya sap olmayı düşünmez de değil. Hattâ bu hususta vefakâr dostu Hacivat da ona müzaheret eder. Onu bir işe yerleştirir. Fakat Karagöz, ya hiç elinden gelmeyen bir işi, sadece para kazanma düşüncesiyle benimsediğinden, yahut da sırf aptallığından, haylazlığından her şeyi yüzüne gözüne bulaştırır. Büyük tehlikeler atlatır. Mamafih gene asgari zararlar, hattâ bazen kârla sıyrılır. Hacivat'a da bir temiz dayak atar.

Bazı mevzuları da şu tipe irca mümkündür: Karagöz girilmesi icap eden bir yere girer; bütün-başına gelen tuhafliklar, hattâ felâketler bu yüzden gelir. Hamam oyununda bunu görürüz. Karagöz, tecessüs bu ya, kadınlar hamamına girer; bir temiz dayak yedikten sonra kapı dışarı edilir.

Vakaların bu umumî çerçeveleri içine birçok tall unsurlar da girer. Bunlar teferruata ait unsurlar olmakla beraber, Karagöz oyununun —tıpkı meddah ve ortaoyunu gibi— orijinalliğini ve esas karakterini teşkil ederler: Buna «taklit» unsuru diyebiliriz. Karagözcü, vakaların birbirine bağlanması esnasında, vesileler bularak, birçok tipleri sahneye çıkarır. Bunlar Osmanlı İmparatorluğu devrinde şehir halkının her çeşitinden alınmıştır. Muhtelif milliyetler Küşteri meydanında kendilerini bariz karakterleriyle temsil ettirirler. Acem, Laz, Kürt, Frenk, Ermeni, Yahudi, Arnavut... Keza muhtelif

şehirlerin lehçe ve karakter hususiyetlerini gösteren tipler de görürüz: Bolulu, Kastamonulu, Eğİnli, vs. gibi.

Bundan başka külhanbeyi, züppe ve kibar delikanlı, hoppa kadın, zorba, sarhoş, esrarkeş vs. gibi tipler de birer birer, her biri bir vesleyle, karagözün aynel devranında suret gösterirler. Ve oyunun birçok komik tezahürleri, bu her biri ayrı bir tip, ayrı bir mizaç gösteren insanların, aynı vaka karşısında gösterdikleri beklenmedik çeşitli tepkileridir; hayalci bunlara her oyunda ayrı bir çeşni verecek kadar kuvvetli ise, karagöz oyunları basit, birbirine çok yakın mevzularına ve aynı tiplerin daima sahnede görünmelerine rağmen oldukça zengin bir çeşitlilik kazanabilirler.

Vaka bittikten sonra herkes bir vesleyle dağılır. Karagöz, Hacivat'a bir dayak daha attıktan sonra «bu sefer elimden ucuz kurtuldun. Bir dahaki oyunda elime elbet düşersin» der. Hacivat da; «yıktın perdeyi, eyledin vıran. Gıdeyim sahibine söyleyim hemen» sözleriyle oyunu tamamlar.

Bütün bu izahattan sonra, karagöz oyununu şöylece karakterlendirmek mümkündür sanıyorum: Karagöz, realist hayat sahnelerini, bilhassa Osmanlı İmparatorluğu'nun şehir ahâlisinin muhtelif tiplerini komik taraflarıyla teşhir edecek şekilde bir hayal halinde bizim gözümüzün önüne koyan oyundur. Onun bu «illusion» vasfı çok defa vakaların içine masal ve efsane motiflerini sokmaya da imkân verir. Keza bu hayal tekniğidir ki şekillere müayyen bir karakter verdirmiştir. Suretler tamamen karikatür tipleridir; bunun böyle olmasına teknik yardım etmiştir. Ancak karikatür şeklinde mübağalandırılmış çizgilerdir ki hayal perdesinde vuzuhla görülebilir ve hayalcinin değneği ancak bu keskin çizgilerle mafsallanmış şekillere bu canlı hareketleri yaptırabilir.

Karagöz, Osmanlı cemiyetinin muhtelif tipleri arasındaki keskin farkların bir araya gelmesindeki tesirden çok istifade eder. Onun içindir ki bugün karagöz, nihayet eski şeyleri görmeye karşı olan meraklarımızı tatmin için seyrettiğimiz bir oyun oluyor. Buna rağmen karagözde beşeri iki tip var ki zamanla mukayyet değildir: Tamamen insiyakları ile ve çok defa hissi selimine göre hareket eden Karagöz ve onun karşısında cemiyetin kanun ve nizamlarına riayetkâr, akıllı, kâmil Hacivat Çelebi. Fakat Karagöz'ün iki cephe olduğunu da unutmamalıdır. Halk ona hem insanın kendinde görmek istemediği kusurları nefsinde teşhir ettiği için gülmektedir, hem de kendi yapmak istediği şeyleri yaptığı için: Meselâ birçok şeyler bildiği için kendine ehemmiyet verilmesini isteyen Çelebi'nin ukalâhıklarını tehzil ettiği için o, halkın büyük sempatisini kazanır. Keza Karagöz, insanın yapmak isteyip de yapamadığı birçok şeyleri her türlü delilliklere mesaj veren hayal perdesi üzerin-

de yapmak suretiyle de halkın hapsedilmiş arzularına cevap verir: Onun için yasak yoktur. Nerede kârli bir iş varsa orada Karagöz hazırdir. Saygı, sıra dinlemez.

Fakat bütün beşeri unsurlar, tamamen mahalli bir çerçeve içinde canlanabilecek mahiyettedirler. Karagöz oyunu tekniğiyle, tipleriyle, vakalarıyla Osmanlı cemiyetinin son devrelerinin oyunlarındanadır. Zaman zaman hattâ siyasi hicve bile (bunun imkânsızlıklarını tasavvur edebiliriz) teşebbüs etmiştir. Karagöz üzerinde güzel bir etüt hazırlamış olan Sabri Esat'ın dediği gibi, karagözde, Osmanlı İmparatorluğu'nun mevcut müesseselerinin üstü kapalı bir tenkitini mükemmelen buluruz: Hacivat'ın tehzili bile böyle tefsir olunabilir. Mamafî karagözde açıkça siyasi hicve misaller bulunduğu vakidir. Meselâ Halep'te bir hayalci 1768 senesi Rus Harbi'nde mağlup olarak Halep'e dönen yeniçeri tiplerini ve bir hileli iflâs dalaveresinde hissesi olan muteber kimseleri perdeye çıkarmış, bunun üzerine hakkında şikâyetler vukubulmuş ve böyle temsillerin tekerrür etmemesi için hükümet tedbirler almıştır.

Ortaoyunu karagöz kadar eski bir maziye sahip değildir. Öyle anlaşılıyor ki, eskiden beri mevcut ve Evliya Çelebi'de tafsilatıyla, isimleriyle tasvir olunan oyuncular, kol oyuncuları yavaş yavaş daha temsili mahiyette oyunlar göstermek suretiyle ortaoyununun ilk numunelerini vermişlerdir. Bunların mühim varyetlerinden birini teşkil eden çengi oyunları ve curcunaların (yani bütün takımın hep birden, büyük bir gürültüyle oynaması) geçen asrın sonlarında ortaoyununda mevcutken tasfiyesi de, bu tekâmül vetiresi olduğu tahminine götürüyor bizi.

Ortaoyunu kuvvetli bir halk tiyatrosu karakterini 1235 (1820) tarihlerinden itibaren almaya başlıyor. Bu tarihte yazılmış Endurun tarihinde verilen tafsilât artık bu oyunun tiyatro karakterinin kuvvetlendiğini göstermektedir. 1252 (1836) da ortaoyunu adı ilk defa kullanılır.

Ortaoyununda temsil tekniğinin icap ettirdiği — gerek karakterlerde gerek vakalarda ve bunların sahneye vazedilişinde — değişiklikler bir tarafa bırakılacak olursa, tam mânasıyla Karagöz'ün evsafını buluruz. Karagöz burada Kavuklu olmuştur. Hacivat da Pişekâr'dır. Pişekâr'ın burada bir de rejisörlük vasfı vardır. Bütün oyunu elindeki şakşağı ile idare eder. Sazcılara çalmalarını işaret eder. Bütün müracaat edenlerin müşküllerini halletmeyi üzerine alan, binaenaleyh, çeşit çeşit insanların birbiri ardından sahneye girip çıkmasını idare eden odur. O da karagöz'ün Hacivat'ı gibi, Kavuklu'yu mütemediyen akıllandırmak için didişir. Ona nasihatlar da bulunur, ama hepsi faydasız kalır.

Ortaoyununda, hiç şüphe yok ki, karagöze nazaran daha çok

söz sanatı işe karışır. Zira burada bütün lafları bir tek aktörün söylemesi mevzu bahis değildir. Karagözde söz serbestisini tahdit eden bu tek aktörlük mahzuru orta oyunundan kalkmış bulunuyor. Her artist, karşısındakine laf yetiştirmek için serbesttir. Her kafa kendi sözlerini düşünmekle mükelleftir. Binanealeyh, ortaoyununda söz maharetleri, sanatları çok inkişaf etmiş ve incelmıştır. Keza artist bir perdenin arkasında gizli kalmadığı ve şahıslar da deve derisinden olmadığı için karagözdeki kadar kaba sözleri ve bazı açık hareketleri burada bulmaya imkân yoktur.

Ortaoyununda söz maharetlerine azami müsaade edilmesi çene yarışlarının bol bol vukuuna sebebiyet verir. Çene yarışı ortaoyununda iki mânasıyla da mevcuttur. Aktörler sık sık hem birbirlerine söz yetiştirmeye, biri ötekini mat etmeye çalışarak laf yarışı mânasında, hem de mimik müsabakası mânasında çene yarışı yaparlar. Suratına, bilhassa çenesini yukarıya doğru kaldırmak suretiyle en acayip şekli veren yarışı kazanır. Görüyoruz ki burada mimik de söz kadar mühim bir rol oynuyor ve oyuncular onun bu ehemmiyetini ifade için ona çifte mânalı bir ad dahi bulmuşlardır: «Çene yarışı». Şüphesiz bu mimik müsabakasını ağızda en az dışı olan, binaenaleyh sanatta tecrübesi, hüneri çok olan ihtiyarlar kazanırlar... Bu mimik sanatının ne kadar mühim telâkki edildiğini, ortaoyunları hakkında söylenen bir rivayet tekit eder: Çene yarışında temayüz etmek için sağlam dişlerini söktüren oyuncular varmış.

Karagözün hayal illusion'undan kazandığı imtiyazlara mukabil ortaoyununa bu mimik sanatlar büyük bir ifade kuvveti verir. Ortaoyununun bundan başka bir cazibesi de sahnenin reel ile fictif'in hududunda bulunuşu ve bizi, ufacık birkaç basit işaretle reel âlemden ayırabilecek kadar basit fakat kuvvetli ifadeye sahip olması teşkil eder. Sahnede bütün dekorlar dükkânı temsil eden bir iskemleyle masaya benzer bir şey, bir de evi temsil eden «yeni dünya» adında paravanadır. Aktörler temsilli hareketlerle bu eve gelirler, kapısını açarlar, merdivenlerini çıkarlar, odalarını dolaşırlar. Dükânda da aynı mahiyette hareketlerle birçok şeyler bulunduğu tasavvur olunur. Keza ufacık meydan üzerinde, bazen Pişekâr'la Kavuklu uzun bir seyahate çıkarlar. Meydanı birkaç defa dönmek suretiyle kendilerini birkaç saat yürümüş, birçok yerlere uğramış, nihayet gidecekleri yere gitmiş tasavvur ederler.

\*\*\*

Karagöz, ortaoyunu ve meddah mahiyetçe aynı derecede kuvveti halz, birbirinin rakibi olmadan inkişaf eden — tıpkı bugün, si-

## TÜRK HALK TEMAŞASI

nema ve tiyatro gibi — temsil sanatlarıdır. Kuvvet kaynaklarını, Osmanlı cemiyetinin rengârenk şehir kalabalıkları ve bunların aralarındaki çeşit çeşit komik situation'lar teşkil ediyordu. Bugün bu sanatlar, yeni hayat ihtiyaçlarının ve icaplarının getirdiği sanatlar önünde ortadan silinmişlerdir yahut da silinmek üzeredir. Bu sanatların modernleştirilmesi meselesi ayrı bir davadır. Ve bunun mümkün olup olmadığının münakaşası ayrı bir — hattâ birkaç — makale mevzuu olabilir.

Yalnız bunları mazide olduğu gibi zapt etmek, tespit etmek, hattâ mahdut bir muhit içinde de olsa yaşatmak her halde lazımdır. Zira bu halk temaşa neveleri hiçbir zaman Türk tiyatrosuna mektep olmak vasfını kaybetmeyeceklerdir. Onların muvaffakiyetlerinin sırrını, yani canlandırdıkları tiplerin karakter kuvvetini nereden aldıklarını, sayısız hayat vakalarından neleri seçtiklerini ve bunları nasıl terkip ettiklerini öğrenmek için tiyatro muharrirlerimiz ve artistlerimiz sık sık eski çağların bu güzel oyunlarına müraçat etmek zaruretindedirler. Ancak böyle bir mektebin yardımındadır ki millî bir tiyatro muvaffakiyetin sırrını keşfedebilir.

(Yücel, Sayı 63, 64, 66, 1940)