



**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**“SOYUTLAMA” AÇISINDAN
POSTMODERN EDEBİYAT İLE
“MEDDAH”, “KARAGÖZ” VE “ORTAOYUNU”NUN
DEĞERLENDİRİLMESİ**

HAZIRLAYAN: Gülden Gözlem KÜÇÜK ARAT

TEZ DANIŞMANI: Prof. Dr. Kubilay AKTULUM

ISPARTA, 2007

T.C
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ SAVUNMASI ve SÖZLÜ SINAV TUTANAĞI

İLGİ: Enstitü Yönetim Kurulu'nun .../.../200 Tarih ve .../... Sayılı Kararı

gören 0130219149 numaralı Tiyatro Anabilim Dalında Yüksek Lisans öğrenimi hazırladığı.

"Seyirname" Adından Postmodern Edebiyat ile "Meddah" "Karağöbe" ve "Ötügen"ün Değerlendirilmesi.

YÜKSEK LİSANS TEZİ ile ilgili TEZ SAVUNMASI ve SÖZLÜ SINAVI Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ... Maddesi uyarınca 28/05/2007 Pazartesi günü saat 11:00 da yapılmış; sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tez savunmasını KABULÜNE / REDDİNE / DÜZELTME SÜRESİ VERİLMESİNE OYBİRLİĞİYLE OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

SINAV JÜRİSİ

ÜYE

ÜYE

ÜYE


Prof. Dr. Hüseyin Altun


Yrd. Doç. Dr. M. İl Açı


Yrd. Doç. Dr. C. G. Gökçe

Madde-25 Tez Sınavının tamamlanmasından sonra Jüri tez hakkında şakı çoğunlukla "KABUL", "RET" veya "DÜZELTME" kararı verir. Bu karar, Enstitü Anabilim Dalı Başkanlığına tez sınavını izleyen üç gün içinde ilgili Enstitüye tutanakla bildirilir. Tezi reddedilen öğrencinin Enstitü ile ilişkisi kesilir. Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde yeniden savunur. Bu savunma sonunda da tez kabul edilmeyen öğrencinin Enstitü ile ilişkisi kesilir.

ÖNSÖZ

Temeli yüzyıllar öncesine dayanan geleneksel tiyatromuzun özündeki özelliklerin, günümüz tiyatrosundaki arayışlar sonucunda yeniden belirmesi, aslında kendi ulusal tiyatromuzu yapılandırma anlamında atmış olduğumuz adımların kör bir yönünü de yüzümüze çarpmaktadır. Çünkü Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun zengin özellikleri yüzyıllardır gözlerimizin önündeyken, biz hala Batılı anlamda tiyatro yapma kaygısı gütmüş, Batı'nın yeni arayışlar içine girip, Doğu tiyatrosunu benimsemeye başladığı süreçte kendi özümüze ilişkin değerleri reddetmiş ve Batı Tiyatrosu geleneğini özümsemeye çalıştığımız bir dönemle birlikte, bizim tiyatromuza ilişkin ne varsa yitirmeye yönelik bir sanatsal gelişimi tarihimize kazımış bulunmaktayız.

Yıllarca Batı Tiyatrosu'nun etkisinde kalmış olan Türk Tiyatrosu'nun kendi özüne dönmesi gerektiğine inandığım için Yüksek Lisans eğitimim sürecinde gittiğim Çek Cumhuriyeti'ndeki tiyatro anlayışı, ulusal tiyatrolarına sahip çıkışları ve onu yaşatmak için tüm güçleriyle çalışan tiyatro insanları beni bu konuyu seçmemde tetikleyen etmenlerden en önemlisidir. Batı'nın tiyatral anlamda ancak XX. yüzyılda yakalayabildiği estetik anlayış, bizim geleneksel tiyatromuzun kaynağı ve özünü oluşturmaktadır. Bu düşüncemi destekleyici doğrultuda yaptığım çalışmada beni rahatsız eden tek şey, Geleneksel Türk Tiyatrosu ile ilgili birinci el kaynakların hep yabancı araştırmacılar tarafından kaleme alınmış, derlenmiş, toparlanmış olmasıydı. Tarihimize ve kültürümüze bu kadar uzak kalışımız, sosyal yaşam anlamında gelişen tüm tiyatral çalışmalarımıza yalnızca 'seyirci' kalmış olmamız, günümüzde de ulusal tiyatromuzu oluşturma düşüncesi içinde hala Batı'ya yönelme çabalarını açıklar niteliktedir.

Çalışmamı yaparken bana manevi anlamda en güzel desteği ve gücü veren Oğlum Doğaç Çınar'a, Eşim Evren Nazım'a; yoğun ve yorucu süreç içinde sorumluluklarımı hafifleten Annem Kadriye KÜÇÜK'e ve diğer Annem Nurşen ARAT'a, Babam Hasan KÜÇÜK'e ve diğer Babam Tamer ARAT'a, yazım aşamasında yanımdan ayrılmayan Ender Şeviker'e, üzerine çalışma ve uygulama

yaptırıp Geleneksel Türk Tiyatrosu'nu sevmemi sağlayan ve bu konuya dair elindeki tüm kaynakları benimle paylaşıp, tezimin alt yapısını oluşturmamı sağlamış olan Hocam Doç Dr. Nurhan TEKEREK'e, bana her anlamda güç veren öğrencilerime ve son olarak da sabırla çalışmamı bitirmemi sağlayıp, bana her konuda destek ve güven veren Danışman Hocam Sayın Prof. Dr. Kubilay AKTULUM'a teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Gülden Gözlem K ARAT

ÖZGEÇMİŞ

ADI: Gülşden Gözlem KÜÇÜK ARAT

DOĞUM YERİ: Ankara

DOĞUM TARİHİ:18.05.1978

Özgün sanat eserleri, tasarımlar yada yorum çalışmaları ile yurtdışında kişisel etkinliklerde bulunmak (Festival, sergi, proje uygulama, gösteri, dinleti, gösterim vb)

1. KÜÇÜK ARAT, Gülşden Gözlem, Erasmus-Socrates programı kapsamında Çek Cumhuriyeti, Masaryk University Department of Theatre and Interactive Media Studies Faculty of Arts'da Semiotic of Theatre dersi kapsamında "Semiology and Semiotics of Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce, John Locke, Claude Levi-Strauss, Roman Jakobson, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida and Umberto Eco" semineri.
2. KÜÇÜK ARAT, Gülşden Gözlem, Erasmus-Socrates programı kapsamında Çek Cumhuriyeti, Masaryk University Department of Theatre and Interactive Media Studies Faculty of Arts'da Czech Cinema dersi kapsamında "Differences Between Theatre and Cinema, Adaptation and A Midsummer Night's Dream by Jiri Trnka from William Shakespeare" başlıklı seminer.
3. KÜÇÜK ARAT, Gülşden Gözlem, Erasmus-Socrates programı kapsamında Çek Cumhuriyeti, Masaryk University Department of Theatre and Interactive Media Studies Faculty of Arts'da Depictions of Postmodern Theatre dersi kapsamında "Post-Modern or Post-Dramatic" başlıklı seminer.
4. KÜÇÜK ARAT, Gülşden Gözlem, Erasmus-Socrates programı kapsamında Çek Cumhuriyeti, Masaryk University Department of Theatre and Interactive Media Studies Faculty of Arts'da "Tom Stoppard: The Changing State of Play" dersi kapsamında Analyse of Tom Stoppard's Rosencrants and Guildenstern are Dead" adlı seminer.
5. KÜÇÜK ARAT, Gülşden Gözlem, Erasmus-Socrates programı kapsamında Çek Cumhuriyeti, Masaryk University Department of Theatre and Interactive Media Studies Faculty of Arts'da Modern Czech Theatre dersi kapsamında "Audience of Vaclav Havel" başlıklı seminer.
6. KÜÇÜK ARAT, Gülşden Gözlem, Erasmus-Socrates programı kapsamında Çek Cumhuriyeti, Masaryk University Department of Theatre and Interactive Media Studies Faculty of Arts'da History of Set Design in 20th Century dersi kapsamında "Occupe-toi d'Amelie by Georges Feydau" başlıklı seminer.
7. KÜÇÜK ARAT, Gülşden Gözlem, Erasmus-Socrates programı kapsamında Çek Cumhuriyeti, Masaryk University Department of Theatre and Interactive Media Studies Faculty of Arts'da Introduction to the 20th Century Theatre and Drama dersi kapsamında "A Midsummer Night's Dream by William Shakespeare" başlıklı seminer.

Özgün sanat eserleri, tasarımlar yada yorum çalışmaları ile yurtdışında kişisel etkinliklerde bulunmak (Festival, sergi, proje uygulama, gösteri, dinleti, gösterim vb)

1. Emel Sevgi Taner İlköğretim Okulu 5. Sınıf öğrencileriyle "UYAN" Atatürk Oratoryosu yönetmenliği
2. "Soyutlama" düşüncesi temel alınarak bir ortaoyunu örneği (Kanlı Nigar) uygulamasında oyuncu olarak bulunma.
3. "Kanlı Nigar" adlı ortaoyununu "Soyutlama" düşüncesi temel alınarak yönetme.
4. Shakespeare'in "12. Gece" adlı oyununun kolay çalışması.
5. Shakespeare'in "12. Gece" adlı oyununun bir klasik ve bir çağdaş olmak üzere uygulamasında yönetmenlik yapmak.
6. "Soyutlama Düşüncesinin Tiyatro Bağlamında Halk Tiyatrosu Türlerimizden Ortaoyununa Yansımaları ve Bir Uygulama Örneği"

Özgün sanat eserleri, tasarımlar yada yorum çalışmaları ile yurtiçinde karma veya grup sanat/tasarım etkinliklerine katılmak (Festival, sergi, Proje uygulama, gösteri, dinleti, gösterim vb.)

1. Gülizar İrmak'ın "Hoşhoş Mahallesinde Curcuna" adlı çocuk oyununda oyuncu olarak görev alma.
2. "Cumhuriyet Kadınları" isimli 10 Kasım dramatisasyonunda oyuncu olarak görev alma.
3. "Dünya Onu Düşünüyor" adlı 10 Kasım dramatisasyonunda oyuncu olarak görev alma.
4. Haldun Taner'in yazmış olduğu ve Önder Parker'in yönettiği "Ayıyığında Şamata" adlı oyunda oyuncu olarak görev alma.
5. Turgut Özakman'ın yazmış olduğu ve Osman Özkan'ın yönettiği "Töre" oyununda oyuncu olarak görev alma.
6. Güngör Dilmen'in yazmış olduğu ve Osman Özkan'ın yönettiği "Ben Anadolu" adlı oyunda oyuncu olarak görev alma.
7. İsmail Kılınç'ın yazmış olduğu ve Bülent Özbirgül'ün yönettiği "Elmadaki Barış" adlı çocuk oyununda oyuncu olarak görev alma.
8. Arthur Miller'in yazmış olduğu ve Önder Parker'in yönettiği "Hepsi Oğullarım" adlı oyunda oyuncu olarak görev alma.
9. Arthur Miller'in yazmış olduğu ve Önder Parker'in yönettiği "Hepsi Oğullarım" adlı oyunda yönetmen yardımcılığı.
10. Nurhan Tekerek'in "Kadın Olmak" adlı oyununda slayt sorumlusu olarak görev alma.
11. Nil Aycıl'ın yazıp Bülent Özbirgül'ün yönettiği "Sihirli Köpek" adlı çocuk oyununda yönetmen yardımcılığı yapmak.
12. SDÜ. GSF. 8. Tiyatro Haftası Şenliklerinde "Yayın ve Tanıtım" sorumlusu olarak görev alma.
13. S.D.U. G.S.F. Sahne Sanatları Bölümü 10. Tiyatro Haftası Şenlikleri Kapsamında "Tiyatro ve Aşk" gösterisi sorumlusu

Uluslararası sempozyum, kongre, kurs (workshop) düzenlenmesi gibi etkinliklerde görev almak

1. Eskişehir Belediyesi Şehir Tiyatroları II. Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Festivali'nde Gözlemci Olarak Görev Almak

Ulusal yada yerel düzeyde yazılı veya görsel basında yayın faaliyetleri

1. Emel Sevgi Taner İlköğretim Okulu 5. sınıf öğrencileriyle çalışılan "UYAN" Atatürk Oratoryosu için TRT röportajı
2. "Kanlı Nigar" adlı ortaoyunu uygulamasının G lles Gazetesinde yer alması.
3. "Kanlı Nigar" ortaoyunu uygulamasının G lkent Gazetesinde yer alması.
4. "Kanlı Nigar" adlı ortaoyununun "Demokrat Gazetesinde yer alması.
5. "Kanlı Nigar" ortaoyunu uygulamasının Akdeniz Gazetesinde yer alması.

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	iii
GİRİŞ.....	1
I.BÖLÜM: SANATTA SOYUTLAMA.....	22
II. BÖLÜM: EDEBİYATTA SOYUTLAMA.....	37
II.A. Çeşitlilik/Çoğulculuk.....	43
II.B. Zaman ve Uzamda Sıçramalar.....	44
II.C. Durumların, Olayların Parçalara Bölünerek Anlatılması.....	48
II.D. Anlatım Yolu Olarak İroni, Grotesk, Fantezi ve Simgelerin Kullanımı.....	50
II.E. Okurun Yanılsama İçine Düşürülmemesi, Uzak Açı Sağlanması.....	51
II.F. Tiyatrosallık/Oyunsuluk.....	56
II.G. Metinlerarasılık (Parodi-Pastiş).....	60
III. BÖLÜM: TİYATRO VE SOYUTLAMA.....	64
III.A. Romantik Dönem’de Soyutlama.....	64
III.B. IX. Yüzyıl Tiyatrosunda Soyutlama.....	66
III.C. Karşı Gerçekçi Akımlarda Soyutlama.....	68
III.D. Brecht Tiyatrosu ve Soyutlama.....	80
III.E. Absürd Tiyatro ve Soyutlama.....	87
III.F. Tom Stoppard Tiyatrosu ve Soyutlama.....	92
IV. BÖLÜM. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU VE SOYUTLAMA.....	97
IV.A. Meddah ve Soyutlama.....	100
IV.B. Karagöz ve Soyutlama.....	108
IV.C. Ortaoyunu ve Soyutlama.....	119
SONUÇ.....	141
KAYNAKÇA.....	146

ABSTRACT

The main topic of the thesis is ,in general, art, yet its specific aim is to determine the ‘abstraction’- oriented similar(ities) aspects between Postmodern Literature and Traditional Turkish (Drama) Theatre. The framework of the study is based on the concept of ‘abstraction’. Thus, based on this concept, the art of painting ,in which the conception of ‘abstract art’ is theorized, is considered the first part of the study to determine the technical methods employed in both postmodern literature and Traditional Turkish Theatre.

In literature, postmodern period in which the method of ‘abstraction’ is most commonly employed is encountered. It is apparent that the methods employed in postmodern literature with such main topics as variability/plurality, jumps in time and space, partialness, distant angle, irony/grotesque/fantasy/symbol, and intertextness are based on ‘abstraction’.

Considering the concept of abstraction in theatre in general, it is seen that the similar methods are employed during periods varying from Ancient Greece to Tom Stoppard Theatre.

The situation becomes more interesting in Traditional Turkish Theatre, because almost all the abstraction – oriented characteristics of postmodern literature are found in Ortaoyun, Karagöz and Meddah in all means despite centuries of interval of time. The most basic reason for this is the chaotic circumstances and social crisis of twentieth century-western societies and the multiculturalism-based chaos of seventeenth century Anatolia.

In conclusion, the study may be considered an evaluation that the type of art which undergoes concomitant changes and evolution with world might move one more step ahead in art regardless of the period of the work of art, provided that it is evaluated with the current and future conception of art.

Key words: Abstraction, Abstract Art, Postmodern Literature, Meddah, Karagöz, Ortaoyunu.

ÖZET

Bu tezin amacı, genelde sanat, özelde Postmodern Edebiyat ile Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun "soyutlama" kaynaklı benzer yönlerini belirlemektir. Çalışmanın temel çıkış noktası "Soyutlama" kavramıdır. Bu kavram doğrultusunda her iki türde beliren uygulama yöntemlerini belirlemek için "soyut sanat" anlayışının kuramsallaştığı resim sanatı araştırmanın ilk basamağını oluşturmuştur.

Edebiyat alanında ise "Soyutlama" yönteminin en belirgin şekilde kullanıldığı "Postmodern" dönemle karşılaşılır. Postmodernis Edebiyat'ın Çeşitlilik/Çoğulculuk, Zaman ve Uzamda Sıçramalar, Parçalılık, Uzak Açı, Tiyatrosallık/Oyunsuluk, İroni/Grotesk/Fantezi/Simge kullanımı ve Metinlerarasılık ana başlıklarıyla kullanılan yöntemlerin "Soyutlama"ya dayandığı görülür.

Genel olarak tiyatrodaki soyutlamaya bakıldığında ise, Antik Yunan Dönemi'nden Tom Stoppard Tiyatrosu'na kadar benzer yöntemlerin kullanıldığı görülür.

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda ise durum ilginçleşmektedir. Çünkü Postmodern Edebiyat'ın soyutlama kaynaklı hemen her özelliği, aradaki yüzyıllar farkına rağmen her anlamda Ortaoyunu, Karagöz ve Meddah'ta bulunmaktadır. Bunun da belirlenen en temel nedeni, XX. yüzyılda Batı'nın yaşadığı kaos ortamı ile bireyin "kendiliğinden şey" kavramına yönelip dünyaya ve dolayısıyla sanata karşı yeni yaklaşımı ile, Doğu'nun zaten özünde olan ve fakat özelde Anadolu topraklarının kültürel-etnik-dinsel anlamda her toplumu barındırıyor olmasıyla yaşanan kaos ortamıdır.

Sonuç olarak bu çalışma, dünya ile koşut değişen ve gelişen sanatın, yapıt hangi döneme ait olursa olsun, bugünün ve geleceğin sanat anlayışıyla değerlendirilmesi koşulu ile sanatta bir adım daha ileriye gidilebileceğinin bir alt yapısı durumundadır.

Anahtar Kelimeler: Soyutlama, Soyut Sanat, Postmodern Edebiyat, Meddah, Karagöz, Ortaoyunu.

GİRİŞ

Cumhuriyet tarihimizde özel ve büyük bir önemi olan “Batılılaşma”, başka bir anlatımla “Çağdaşlaşma” yönelişi, yanlış anlaşıldığı ve yeterince irdelenmediği için çoğu alanda olduğu gibi tiyatro sanatının gelişimi konusunda da bilinçsiz oluşumlara neden olmuştur.

“Çağdaşlaşma sürecinde bilinçli ya da bilinçsiz yaşanan olumsuzluklar, buna bağlı olarak kültür ve tiyatro politikamızı belirlemede karşılaşılan kronikleşmiş sıkıntılar, öz kaynaklarımızdan yola çıkarak kendi kimliğimizle dünya tiyatrosu içinde bir yer edinmemizi ve evrensel tiyatro birikimine katkıda bulunmamızı geciktiren ve(ya) engelleyen etkenler olmuştur. Bunda da en önemli etkenlerden biri her alanda olduğu gibi, tiyatrodaki da ‘Batılılaşma’, başka bir deyişle ‘Çağdaşlaşma’ kavramlarının nesnel açıdan yeterince irdelenmemesidir.”¹

Cumhuriyet Dönemi’nde yapılan yeniliklerle, Batılı anlayışla tiyatro yapma düşüncesi daha da derinlere kök salar. Belli bir ağırlığı ve ciddiyeti olan bir kurum olarak tiyatro Cumhuriyet Dönemi’nde önem kazanır. Tiyatronun önemini ve ciddiyetini halka benimsetmek için büyük çaba harcayan Muhsin Ertuğrul, tuluata yer vermemiş, Batı tiyatrosunda olduğu gibi dramatik tiyatronun kurallarını uygulamaya çalışmıştır. Batı Tiyatrosu’nun tarihsel gelişim süreci göz önüne alındığında Klasik, Romantik, Gerçekçilik gibi akımlarla diline, anlatımına, anlayışına yeni boyutlar kazandırdığı bir gerçektir. Bu anlamda, Batı Tiyatrosuyla karşılaştırıldığı zaman, Türk Tiyatrosunun iki yüz yıl kadar geriden geldiğini belirtmek yanlış olmayacaktır.² Yirminci yüzyılda, dışavurumcularla birlikte dramatik tiyatro anlayışını bir tarafa bırakmaya başlayan Batı tiyatrosunun tersine, Türk Tiyatrosu Batı geleneğindeki tiyatro anlayışını sürdürmüştür.

“Muhsin Ertuğrul, 1920’lerde çıkan ‘Tiyatro Adabı’ yazısında tiyatronun belli kurallar doğrultusunda nasıl izlenilmesi gerektiğini bir bir açıklarken, B. Brecht aynı yıllarda tüm kurallara karşı çıkarak yeni bir izleyici-sahne diyalogundan söz ediyordu. Bu gelişim, çağdaş tiyatro anlayışına uzun yıllar kapalı kalmamıza neden oluyor. Gerçi Batı tiyatrolarında yeni bir yazarın yeni

¹ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 4.

² İPŞİROĞLU, Zehra, **Türkiye’de Yabancılaştırma Tiyatrosu**, <http://www.denemesahnesi.com>, 06.04.2007.

bir oyunu sahnelendiğinde çoğu kez bizim tiyatrolarımızda da gösteriliyor, ancak bu hiçbir temele oturtulmadığından kopyacılık düzeyini aşamıyor.”³

Bu dönemlerde Türk Tiyatrosu’nun yönelişi üzerine iki farklı görüşten söz edilebilir: “*Bunlardan biri, batılılaşmayı yalnızca taklit olarak algılayıp Batı tiyatrosunun model alınması gerektiği görüşü, diğeri de yaşadığımız coğrafyanın kültürel ve geleneksel özellikleriyle Batı tiyatrosunu kaynaştırarak yeni bir yol bulma savıdır.*”⁴ Çünkü Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerinden Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu, o dönemin ve günümüzün tiyatro anlayışlarından biri olan açık biçim-göstermecî tiyatro ile ortak özelliklere sahiptir.

“Şenlik atmosferi, meydanda oynamak, oyuncu ustalığına dayanan oyunculuk, doğaçlama oynamak, parçalı yapı, tiyatroşallık, tıp boyutunda kişileştirme, güldürü, en aza indirgenmiş dekor, müzik ve dans, seyirci-oyuncu organik bağı, kısaca **soyut bir anlatım tarzı.**”⁵

Baltacıoğlu’nun “*Tiyatro işinde bilmeyerek işlenen ve şimdiye kadar gizli kalan suç*”⁶ olarak tanımladığı, “Batılılaşma” süreci içinde tiyatro öykünme ve aktarma biçiminde algılanmış, Batı kaynaklı tüm tiyatro teknikleri ve uygulama yöntemleri sorgulanmadan ve değişmez kural olarak Türk Tiyatrosu’na kabul ettirilmiştir.

“Bilmemek ne kötü şeydir. Tiyatro işini yüzyıllardan beri başaramadık. Çünkü tiyatro nedir, ne değildir bir türlü bilemedik. Sahneyi kurum, kuralı kanun, göreneği gelenek sandık. Avrupa’nın yaratıcı dehasını edinmeye değil, parlak gösterilerini benimsemeye yeltendik. Başaramadık. Çünkü Batı Tiyatrosu’nun dehasını, yaratıcı özünü ne yazık ki bir türlü benimseyemedik. Bizden önce gelenler, Karagözcüler, Meddahlar, Sohbet Oyuncuları ve Tuluatçılar kabuk yerine özü, dış yerine içi, kalıp yerine canı, ölü yerine diriyi

³İPŞİROĞLU, Zehra, **Türkiye’de Yabancılaştırma Tiyatrosu**, <http://www.denemesahnesi.com>, 06.04.2007.

⁴TEKEREK, Nurhan, “Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi ve Baltacıoğlu’ndan Bir Deneme: Kafa Tamircisi”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı:17, A.Ü.D.T.C.F Yayınları, Haziran, Ankara, 2004, s.35.

⁵TEKEREK, Nurhan, “Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi ve Baltacıoğlu’ndan Bir Deneme: Kafa Tamircisi”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı:17, A.Ü.D.T.C.F Yayınları, Haziran, Ankara, 2004, s.35.

⁶BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, “Batı Tiyatrosu”, **Halk Tiyatrosu Dergisi**, Yıl: 1, Ocak, 1955, s. 9.

TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Gelenegimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 5.

yakalayabildikleri için Batısız ve Avrupasızca eşsiz ve orijinal yaratım örnekleri sergilediler.”⁷

Tanzimat’tan günümüze değin hala süregelen bu tartışmalar içinde, Çağdaş Türk Tiyatrosu’nda oluşturulmaya çalışılan Ulusal Tiyatro düşüncesi ve uygulama çalışmaları içinde başvurulması gereken en önemli kaynak, bizim geçmişimizde bulunan Geleneksel Türk Tiyatrosu örneklerinden Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu’nun özüdür. Daha açık bir anlatımla, bu türlerin kimi batı tarzı uygulamalarla örtüşen özelliklerini saptamak, büyütmek, çağımıza uyarlamak ve Türk Tiyatrosu’nun kendi kimliğini oluşturmak gerekmektedir.

“(…) özü ve biçiminin doğru dürüst tanımı yapılmamış, yapılması da kolay olmayan bir özel kimlik değil, içinde bulunulan çağın olduğu kadar, sanatın gereğine uygun olarak biçimlenmiş bir tiyatrosal kimlik.”⁸

Çağdaş Türk Tiyatrosu’ndaki arayış ve çabaların temelinde, geleneksel tiyatromuzun biçimsel zenginlikleriyle, Batı tiyatrosunun entelektüel ve teknik yaklaşımlarını buluşturma eylemi yatmaktadır. Bu yolda yapılan çalışmalar için gerek kent ve kasaba kültürünün ürünleri olan Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu gerekse ritüel kökenli Köy Seyirlik oyunlarımız sahip oldukları özellikler bakımından yaşadığımız coğrafyanın hem kültürel hem de geleneksel özelliklerini taşıdıkları için zengin birer kaynaktırlar.⁹ Bu zenginlik içinde, Geleneksel Halk Tiyatromuzun kullandığı önemli anlatım araçlarından biri “Soyutlama”dır.

Soyutlamanın Geleneksel Halk Tiyatromuzdaki kullanım biçimini açıklamadan önce, bu kavramın sözlüksel karşılıklarının belirlenmesi gerekmektedir.

⁷ BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, “Tiyatro Nedir, Ne Değildir?”, **Türk Dili Dergisi-Tiyatro Özel Sayısı**, C. 15, Sayı: 178, 1 Temmuz 1966, s. 718.

TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Gelenegimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 5.

⁸ ŞENER, Sevda, **Oyundan Düşünceye**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1996, s. 8.

⁹ YÜKSEL, Ayşegül, “Modern Türk Tiyatrosu’nda Arayış ve Gelişmeler”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, A.Ü. DTCF Yayınları, Yıl: 1995, Sayı:12, s:124.

Türk Dil Kurumu sözlüğünde soyutlama “*bir nesnenin özelliklerinden ya da özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına alan zihinsel işlem; gerçeklikte ayrılamaz olanı düşüncede ayırma*”¹⁰, soyut ise “*düşünce yoluyla kabul edilen varlığın adı*” olarak karşılık bulur. Türk Dil Kurumu’nca Arapça’dan Osmanlıca’ya ve Türkçe’ye geçen “mücerred” sözcüğüne karşılık olarak “*Soyut: Mücerret, abstre*”¹¹ biçiminde verilmiştir. Osmanlıca Sözlükte ise “mücerred” şu biçimde açıklanır:

“MÜCERRED, MÜCERREDE: Arapça. 1. Çıplak, soyulmuş. 2. Tek, yalnız, bekar. 3. Karışık ve katışık olmayan. 4. Cismi olmayan. 5. (Dilb.) Yalın, Soyut. 6. (Fels.) Soyut. 7. (Mat.) Abstre.”¹²

Bir başka sözlükte ise şöyle açıklanmıştır:

“MÜCERRED: 1. Çıplak, yalın, açık, esvab ve kılıf ve kından çıkmış: süyuf-ı mücerrede 2. Yalnız, tek, münferid: mücerred bir taş 3. Diğer bir şeyle karışık veya beraber olmayan, saf, halis: ma-ı mücerred 4. evlenmemiş, karısı olmayan, bekar: Ahir ömrüne dek mücerred kaldı 5. Cismanî olmayıp manevî ve itibarî olan şey: mevad-ı mücerrede.”¹³

“Mücerred” sözcüğü “soyut” olarak Türkçeleştirildikten sonra kimi anlamlarını yitirmiş (Bekâr gibi) fakat yaygın bir kullanım alanı bulmuş; anlamları arasına “*anlaşılması, kavranılması güç*”¹⁴ eklenmiş, “*düşünce yoluyla kabul edilen varlığın adı*”¹⁵ nitelmesi yapılmıştır. Bu tanımlar doğrultusunda, “cismanî olmayış” ve “düşünce yoluyla kabul edilme” soyut olanın belirgin özelliklerindendir. “Soyut” kavramını daha açık bir biçimde açıklamak için sözcüğün karşıt anlamı “somut”un da ne olduğunun bilinmesi gerekmektedir:

¹⁰ Türk Dil Kurumu Sözlüğü, Cilt:2”, T.D.K. Yayınları, 1983, Ankara, s. 1078.

¹¹ Özleştirme Kılavuzu, T.D.K. Yayınları, Ankara, 1978, s.172.

¹² ÖZÖN, Mustafa Nihat, **Küçük Osmanlıca –Türkçe Sözlük**, İstanbul, 1983, s. 728.

¹³ SAMİ, Şemseddin, **Kamus-ı Türkî**, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1317 (1907), s. 1292.

¹⁴ **Türkçe Sözlük, Cilt: 2**, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu T.D.K. Yayınları, Ankara, 1989, s. 1331.

¹⁵ **Türkçe Sözlük, Cilt: 2**, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu T.D.K. Yayınları, Ankara, 1989, s. 1331.

“SOMUT: 1. Gerçekliği algılanabilen, müşahhas, konke, soyut karşıtı: taş, hava, su somut birer varlıktır. 2. ad. Somut olan şey. Somut ad. (Dilb.) beş duyudan biri ile ya da bir kaç ile saptanan varlık: Ev, deniz, ılık, ses gibi.”¹⁶

Nesnel dünyaya ait, duyularla algılanabilen varlıkları nitelemek için kullanılan “somut” a “elle tutulan, gözle görülen” demek yanlış olmayacaktır. Bu durumda kavramların karşıtlığından yola çıkarak “elle tutulamayan, gözle görülemeyen, yalnızca bilinç yoluyla algılanabilen, kavranabilen” açıklamasının karşılığına “soyut” kavramı yerleştirilebilir. Yalnızca bilinç yoluyla kavranabilen “soyut” kavramına “soyutlama” yoluyla ulaşılabilir. Soyutlamanın karşılığı ise şöyledir:

“SOYUTLAMA: ad. (Fels.) Bir nesnenin özelliklerinden ya da özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına alan zihinsel işlem, gerçeklikte ayrılamaz olanı, düşüncede ayırma.”¹⁷

Bu tanımlamalar doğrultusunda, soyutlamanın öncelikle düşünsel bir olgu, düşünsel bir ayıklama işlemi olduğu saptaması yanlış olmayacaktır. “*Beyazlık ancak eşya ile birlikte varolan bir haldir, onu süttten, kireçten kağıttan kısacası beyaz olan şeylerden ayrı bir şey gibi düşünmek bir soyutlama yapmaktır.*”¹⁸

Latince “abstractus” (uzak tutmak, ayırmak)¹⁹ sözcüğünden Batı dillerine geçen soyutlamanın karşılığı, Türkçe’dekine benzer anlamlar içermektedir:

“ABSTRACTION: Soyutlama, çıkarma, tecrit, ayırma.(...)”²⁰

“ABSTRACTION: (Fels.) 1. Soyutlama 2: Gerçekte karşılığı olmayan soyut düşünce ve kavram 3. Kurulan düşler, zihin takıntısı.”²¹

“ABSTRAIRE: 1. Soyutlama yapmak, soyutlamaya gitmek 2. soyutlamak 3. bir şeyden bir şeyi yalıtılamak, almak, çıkartıp almak.”²²

“ABSTRAKTION: fiil. Genelleme; çekip ayırmak.”²³

¹⁶ **Türkçe Sözlük, Cilt: 2**, T.D.K. Yayınları, Ankara, 1983, s. 1073.

¹⁷ **Türkçe Sözlük, Cilt: 2**, T.D.K. Yayınları, Ankara, 1983, s. 1078.

¹⁸ **Türkçe Sözlük**, T.D.K. Yayınları, Ankara, 1966, s. 657.

¹⁹ http://www.miregitim.com/online_latince_turkce_sozluk.php (28.02.2007)

²⁰ **İngilizce-Türkçe Redhouse Sözlüğü**, Redhouse Yayınevi, İstanbul, 1991, s. 4.

²¹ SARAÇ, Tahsin, **Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük**, T.D.K. Yayınları, Ankara, 1976, s. 10.

²² SARAÇ, Tahsin, **Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük**, T.D.K. Yayınları, Ankara, 1976, s. 10.

²³ <http://mydictionary.dyndns.org/dict/seek/translator> (28.02.2007)

Bu durumda Türkçe’de ve diğer dillerde “soyutlama” kavramının en belirgin ortak karşılığının “ayırma, çıkarıp alma” olduğunu saptamak yanlış olmayacaktır. Soyutlama kavramının farklı disiplinlerde ne gibi karşılık bulduğuna da, kavramın kullanım alanlarını belirlemek açısından yararlı olacağı için değinmek gerekmektedir. Ruhbilimsel anlamda soyut ve soyutlama şu biçimde açıklanmıştır:

“SOYUT: (İng. Abstract) (Eski Türkçe Mücerret), ilişik olduğu nesne ve özelliklerden ayrılarak düşünülen herhangi bir şeyin niteliği ya da bu nitelikleri anlatan kavramlar.

SOYUTLAMA: (İng. Abstraction) (Eski Türkçe Tecrit) bir özelliği ya da bir ögeyi bağlı olduğu bütünden düşünce ya da sözle ayırma.”²⁴

Ruhbilimin söz konusu iki kavrama yaklaşımı dilbilim ile aynı özellikleri göstermektedir. Soyutlama bir bilinç eylemidir, düşünsel niteliktedir ve bir ayırma, ayrı tutma söz konusu olduğu için birçok unsurun oluşturduğu bir “bütün”ün varolması gerekmektedir. Soyut kavramının edebiyattaki karşılığı ise şöyledir:

“ABSTRE: (Fr. Abstrait) (...) Elle tutulup gözle görülemeyen; mücerret, soyut.”²⁵

“Tecrît, lûgatte ‘soymak, kılıç çekmek’ mânâlarına gelir. Edebiyatta ise, bir mübalâğa nüktesinden dolayı, nitelendirilmiş bir şeyden aynı nitelikteki diğer bir şeyi çıkarmak demektir.”²⁶

Soyut ve soyutlama kavramları, felsefe biliminde daha ayrıntılı bir biçimde açıklanmıştır. “*Bütünün niteliğini dile getiren somut kavramıyla, zihinsel olarak soyutlanmış olanın niteliğini dile getiren soyut kavramı, duyularla kavranan nesnel gerçeklikle, akılla kavranan nesnel gerçekliği dile getirirler.*”²⁷ Örneğin ‘kırmızı’ kavramı, elle tutulamaz, gözle görülemez bir niteliğe işaret edilirken değil de, nesnelerin gösterilmesinde kullanılması bakımından somut olmakla birlikte, ‘kırmızılık’ nesne ya da nesnelerin bir niteliğinin, zihinsel bir soyutlama ile belirtilmesi bakımından “soyut” bir kavramdır. Bu bağlamda Ahmet Cevizci “Soyut Kavramı”nı şöyle açıklamıştır:

²⁴ ENÇ, Nihat, **Ruhbilim Terimleri Sözlüğü**, T.D.K. Yayınları, Ankara, 1989. s. 148.

²⁵ AKALIN, L. Sami, **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1984.

²⁶ BİLGEGİL, Kaya, **Edebiyat Bilgi ve Teorileri**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1980, s. 249.

²⁷ HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Toplumbilim Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s.352.

“Varoluşunu bir başka şeye borçlu olan ve ancak düşünmede ve zihinde bir başka şeyle ilişki içinde, nesne ya da nesnelerin niteliği olarak düşünülen şeyin kavramına ‘Soyut Kavram’ denir.”²⁸

Bedia Akarsu’nun “soyutlama” kavramını açıklayışı ise şöyledir:

“SOYUTLAMA: 1. Gerçekte ayrılamaz olanı düşüncede ayırma eylemi. (Ör. Biçimi, rengi, boyutları özdekten ayırıp düşünme) 2. Geneli ve öz olanı arınmış bir biçimde elde etmek için özle ilgili olmayanı bir yana bırakma. Bir tasarımın ya da bir kavramın nitelik ve bağıntı gibi öğelerini göz önüne almayarak dikkati doğrudan doğruya kavrama çeken düşünme eylemi. (Ör. Üçgen kavramında; üçgenin büyük, küçük, eşkenarlı ya da dik açılı oluşunu göz önüne almamak gibi.”²⁹

Buraya kadar yapılmış tanımların yanı sıra kavramların açılmasına yeni bir tanım daha eklenmiştir ki o da nedenselliktir. Bu durumda genel bir açıklamada soyutlamanın düşünsel bir eylem, bir ayırma işlemi olduğu; geneli ve öz olanı arınmış bir biçimde elde etmek amacıyla soyutlama yapıldığı; amacın özü ele geçirmek olduğu ve özle ilgili olmayan unsurların elenip göz önüne alınmadığını belirtmek yanlış olmayacaktır.

Orhan Hançerlioğlu’na göre ise bilgi sürecinin eytişimsel bir birlik içinde bulunan iki belirleyicisi olan soyut ve somut kavramları birbirlerinden ayrılamazlar. Bilimsel bilgiye ulaşmak için somut veriler edinmenin yolu soyutlamaktan geçer.

“(…) Bilgilenme, duyumlarımızla algıladığımız somutla başlar. Önce somut bütünün dışsal ve biçimsel görünümünü algılarız. Örneğin şimşegın çıktığını görürüz, ardından gök gürültüsünü duyarız, bu bilgi bize sağanağın başlamak üzere olduğunu bildirir. Kaçıp bir dam altına saklanırız. Ne var ki bu bilgi sınırlıdır, sadece bizi ıslanmaktan korur. Somutta kalırsak, şimşegın ve sağanağın neden ve nasıl oluştuklarını bilimsel olarak kavrayamayız. Sağanak olgusunun özünü kavrayabilmek için soyut kavramlar gerekseriz. Kaldı ki duyumlarımızla algılayamadığımız nesnel gerçeklikler de vardır. Örneğin ışığın saniyede üç yüz bin kilometrelik hızını algılamak olanaksızdır. Ama bu hız vardır. Biz bu hızın etkilerini görmüş ve oluşturduğumuz soyut kavramlarla onun bilgisine varmış oluruz.”³⁰

²⁸ CEVİZCİ, Ahmet, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, s.794.

²⁹ AKARSU, Bedia, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1988, s.163.

³⁰ HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Toplumbilim Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s.353.

Somuttan ortaya çıkan bilimsel bilgi, soyuttan somuta doğru bir yol izler. Başka bir deyişle, soyut kavramlar oluşturarak somut gerçekliğe ulaşılabilir.

“(…) Bu sürecin sonunda, başlangıç noktamız olan nesnel somut, yerini düşünsel somuta bırakır. Soyutta kalamayız, çünkü amacımız somutu tüm ayrıntılarıyla bilimsel olarak bilmektir. Bilmek demek, bir bütünü, parçalarında da ve bu parçalar arasındaki ilişkilerde de bilmek demektir. Bütünün bilinçte yeniden yaratılması, nesnenin kavramlarda yansiyarak bilimsel bilgiyi oluşturmasıyla, eşdeyişle soyuttan somuta gelinmesiyle gerçekleşir. Görüldüğü gibi soyuttan somuta ilerleyen bilgilenme süreci, aynı zamanda, somuttan soyuta işleyen bir süreci de içerir.”³¹

İnsan, duyuları dışındaki nesnel gerçeği, oluşturduğu soyut kavramlarla çözümler ve bu yolla onun bilgisine varır. Deney ve ölçümlerle, duyuların dışındaki nesnel gerçeğe ilişkin tezleri doğrular, böylece bilimsel bilgiye ulaşılır. Böyle nesnel somut, yerini düşünsel somuta bırakır. Nesnel somutluk, kavramsal somutluğa dönüştürülürken, soyuttan somuta ve somuttan soyuta” olmak üzere çift yönlü bir düşünsel işleyiş söz konusudur. Nesnenin somutluğundan yola çıkılır, bu bütün parçalarıyla ve parçaların birbirleriyle ilişkisi içinde değerlendirilir, tanınır. Özellikleri yansıtan kavramlar belirlenir, bu parça kavramlarla oluşturulan kavramlar bütününe yardımcıyla nesnel somutluk, kavramsal somutluk olarak yeniden yapılandırılır. Bu biçimde nesne kavramlaştırılır, bilgi düzeyine yükseltilir.³² Hançerlioğlu’na göre soyutlama “*bir nesnenin özelliklerinden ya da özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan ansal işlem*”dir.³³ Bu yolla gerçekte ayıramayacak olan, bilinçte ayrılabilir. Somut olgu ve olaylarla edinilen bilgi, dışsal gerçeğin bilgisidir ve özün bilgisine ancak soyutlamayla ulaşılabilir. Bütün ancak soyutlama yoluyla hem parçalarında hem de parçaların birbirleriyle ilişkisinde tümüyle kavranabilir.³⁴

Orhan Hançerlioğlu ve Bedia Akarsu’nun tanımlamalarında beliren ortak nokta, doğal gerçeğe ilişkin bilgilerin duyularla sınırlı olduğu; “soyutlama”nın çıkış noktasının doğal gerçek yani “somut” olduğu ve “somut”un özünü kavramak

³¹ HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Toplumbilim Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s.353.

³² HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989, s.s.376-377.

³³ HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Felsefe Ansiklopedisi**, Cilt: 6, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1979, s. 147.

³⁴ HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Felsefe Ansiklopedisi**, Cilt: 6, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1979, s.s. 147-148.

amacıyla onu oluşturan parçalar ve parçalar bütününe birbirleriyle ilişkisinin ancak soyutlama yoluyla çözümlenebildiğidir. Fakat parçalar bütününe birbirleriyle ilişkisinin değerlendirilmesinin çözümlemeyle karıştırılmaması gerekmektedir. Atilla Tokatlı bu kavramlar arasındaki ayrımı şöyle belirtmiştir:

“Soyutlama, gerçeklik içindeki tasarımı bakımından ayrılması imkânsız bir ögeyi, düşünce yoluyla ayırıp tek başına göz önüne almaya dayanır; bütün genel kavramlar soyutlama sonucunda elde edilir. Dolayısıyla da, örneğin bir organın incelenmek üzere vücuttan kesilip alınması (teşrih) bir soyutlama değildir. Ayrıca soyutlamayı; ele aldığı konunun tüm öğelerini parçalayıp ayıran ama her ögeyi aynı önemle göz önüne alan ‘analiz’den ayırt etmek gerekir.”³⁵

Soyutlama kavramının, buraya dek incelenen alanlardaki karşılıkları şu şekilde özetlenebilir:

Soyutlama düşünsel bir eylemdir.

Gerçekte olanaksız olan bir “ayırma” işlemini, ayırmış gibi düşünmeyi gerektirir.

Bir ya da birkaç unsurdan oluşmuş bir bütünü gerektirir.

Çıkış noktası “somut”tur.

Soyutlamanın amacı, “Somut”ta bulunan genel ve öz olanın bilgisini edinmek; bunun için özle ilgisi olmayan unsurları bir yana bırakarak, “somut”ta öz ve genel olanı arı bir biçimde elde ederek tanımlamaktır.

Böyle bir özetlemenin ardından sorulması gereken soru şudur: Genelde sanat özelde tiyatro alanında Batı’nın yirminci yüzyılda ulaştığı soyutlama noktası, neden Geleneksel Halk Tiyatromuzun özünde olan bir özelliktir? Bu sorunun yanıtı Batı ve Doğu kültürlerinin farklılıklarında belirir. Evreni ve dünyayı tanıma ve tanımlama sürecinde Doğu ve Batı toplumları birbirlerinden farklı süreçler yaşamıştır. Batıda dış dünyayı tanıyan, dış dünyaya egemen olmaya başlayan ve dünyayı çözümleyen insan, daha çok ilkel toplumlarda ve Doğu ülkelerinde görülen; ilkel insanın içtepesel olarak algıladığı gerçek noktasına gelir: Bilginin tüm yolu geçildikten sonra,

³⁵ TOKATLI, Atilla, **Ansiklopedik Felsefe Sözlüğü**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1973, s. 310.

bilmenin en son biçimi olan “Kendiliğinden Şey” duygusunun uyanması yani “Bilmezlik” noktasına.³⁶

“Zihinsel bilgisinden ötürü insan, dış dünyanın görünüşleriyle ne denli az dost ve senli benli ise, onu en yüksek soyut güzelliğe götüren güç de o derece büyük olur.”³⁷

Doğu toplumları, dünyanın dış görünüşünde, duyumlarla kavranan görünüşler dünyasının ya da Maja’nın parlak örtüsünü görmüşler; yaşamdaki olayların gösterdiği karışıklığın bilincine varmışlar; Batı düşüncesinde bulunan zihinsel yolla evrene egemen olma anlayışı yerine var olanların görelî olduğuna dair içgüdüyle hareket etmişlerdir.³⁸

“Dolayısıyla bu toplumlardaki ‘sanatta mutluluk’ kavramı karışıklıktan ötürü bir iç huzur gereksiniminden kaynaklanmaktadır. Ve klasik Batılı sanattan çok daha farklı bir biçim anlayışını getirmiştir. Bu da klasik Batı sanatında yaygın olan ‘Özdeşleyim ya da Kendinden Vazgeçme’nin bir ifadesi olan gerçeğe benzetmenin tersi bir biçimi yani ‘Soyutlama’yı getirmiştir.”³⁹

Worringer’e göre soyutlama “zorunlu ve değişmez şeylere bakarken, insan varlığının genel olarak tesadüflüğünden, genel organik varlığın görünüşteki varlığından kurtulma içtepisinin bir dışavurumudur.”⁴⁰ Her nesneyi keyfiliğinden ve görünüşteki rastlantısallığından kurtarma, nesneyi soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve bu biçimde görüngüler dünyasında sığınılacak dingin bir nokta bularak mutluluğu gerçekleştirme estetik anlamda soyutlamanın nasıl yapıldığını açıklar niteliktedir. Buradaki “rastlantısallık”-“tesadüflük” kavramını İsmail Tunalı şöyle değerlendirmiştir:

³⁶ WÖRRİNGER, Wilhelm, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 25.

³⁷ WÖRRİNGER, Wilhelm, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s.18.

³⁸ TUNALI, İsmail, **Estetik Beğeni**, Say Yayınları, İstanbul, 1983, s. 118.

TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 25.

³⁹ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 26.

⁴⁰ WÖRRİNGER, Wilhelm, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Çev: İsmail TUNALI, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s. 31.

“Belirli ve zorunlu olmayan demektir. Duyularımıza çarpan olaylar, fenomenler (görüngüler) çokluğu böyle bir tesadüflük içinde akıp geçerler. Soyut sanatçıların tesadüflikle niteledikleri obje alanı, işte bu olayların, fenomenlerin oluşturdukları tabiattır, tabiatın görünüş varlığıdır. Onlara göre görünüş evreni her ne kadar bir kausal-nexus’u (nedensel bağlantı) gösteriyorsa da oluş ve değişme boyutları için de akıp geçmesi nedeniyle tesadüfe dayanır. Ama aranan ve ulaşılmak istenen erek tesadüf değildir., tersine tesadüf dünyası ortadan kaldırıldıktan sonra aranan evrene ulaşmak mümkündür. Soyutlama için tesadüfe dayanan duyulur evren, asıl varlığa ulaşma yolunda bir engeldir. Yapılması gerekli olan şey, bu duyulur varlığın, daha doğrusu görünüşün bütün tesadüflüğüyle beraber ortadan kaldırılmasıdır.”⁴¹

Worringer’e göre bunun yöntemi, dış dünyanın nesnelerini doğal bağlamından, varlığın sonsuz değişik görünüşlerinden çekip almak, onlarda saymaca olan her şeyden temizlemek, onları zorunlu ve değişmez kılarak mutlak değerlere yaklaştırmaktır.⁴² Worringer’in bu açıklamasını Nurhan Tekerek şu biçimde pekiştirmiştir:

“Worringer’in soyutlama kavramını, duyuların aldaticılığından hareket ederek, evreni görünenin ötesindeki mutlak olanı algılama yoluyla ‘soyut olandan duyusal olana ulaşmak’ olarak açıklama eğilimine karşın, yine soyutlama bağlamında ‘Duyusal olandan Soyut olana yani öze ulaşma’ süreci olarak da değerlendirmek mümkündür. Başka bir deyişle ‘özdeşleyim’den kurtularak ‘tasavvur gücü’nü kullanmak suretiyle asıl öze ulaşma. Bu bağlamda soyutlamaya dayalı sanatta tasvirin yüzeye yaklaşması, uzaydan kurtulmuş bir biçim anlayışı diye ifade edilebilecek çizgilerle ve yüzeysel bir anlatım kullanılır.”⁴³

Bu anlatım, her ne kadar kalın çizgileri ve yüzeysel bir anlatım yolunu açıklıyor görünse de aslında içinde eytişimsel derinliği de barındırmaktadır:

“Mutlak olan varlık evrenin ölümsüz olan yasalılığıdır. Buna karşılık insanın duyulur bir varlık olarak görünüşler dünyasında bulduğu şey, ölümsüzlüğün karşıtı olan değişmedir, ölümlülüktür. Trajik olan da budur. Çünkü o, bu durumda itici bir kuvveti oluşturur. Ama büyük bir olgunluğa ulaşılır ulaşılmaz, trajik biçim verme dayanılmaz olur. Soyut olanın canlı gerçekçiliği içinde yeni insan, yurt özlemi, sevinç, acı, korku vs. gibi şeyleri aşar Güzel için duyulan sürekli duyumda, bu duygular arıtılır ve derinleştirilir.”⁴⁴

⁴¹ TUNALI, İsmail, **Estetik Beğeni**, Say Yayınları, İstanbul, 1983, s. 117.

⁴² WOORINGER, Wilhelm, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Çev: İsmail TUNALI, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s. 30.

⁴³ TEKEREK Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s.s. 26-27

⁴⁴ TUNALI, İsmail, **Estetik Beğeni**, Say Yayınları, İstanbul 1983, s. s. 255-256.

“*Samimi, yalansız dolansız tiyatro olmak üslubu*”⁴⁵na sahip geleneksel türlerimiz, “*sahneyi ve seyirciyi her çeşit büyüleme (yanılsama) eyleminden kurtarmak ve sahnede olan olayı seyreden halkı hipnotizma biçimlerinden uzak tutmak*”⁴⁶ olarak özetlenebilecek “Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro” özelliğindedir ve “Soyutlama”, Doğu kültürünün ve dolayısıyla Doğu Tiyatrosu’nun en önemli dayanağıdır.⁴⁷

Geleneksel Türk Tiyatrosu türleri olan Meddah, Karagöz ve Ortaoyunlarında uygulanan “soyutlama” yönteminin uygulama biçimini Nurhan Tekerek şöyle anlatmıştır.

Çoğunlukla kalın çizgili tiplerle ya da oyun kişileriyle var olan ya da yaratılan bir durumu, nedenleriyle ve nasıllarıyla, yani tüm boyutlarıyla sergilemek, bu sergilemeyi, ya zamanı ve uzamı tarihsellik boyutundan soyutlayarak, ya da dondurulmuş-an’laştırılmış herhangi bir zaman ve uzam içinde yapmak veya dairesel bir yapı içinde, zaman ve uzamda sıçramalarla, durumu parçalara (episodlara) bölerek göstermek, anlatım yolu olarak ironi, grotesk, fantazi ve simgelerin sonsuz ve zengin olanaklarından yararlanarak, çoğu zaman trajik olanla komik olanı harmanlamak, yanılsama yaratma kaygısından daha çok, uzak açığı sağlayarak, kimi zaman da tiyatrosallıktan yararlanma yoluyla, seyircinin, sergilenen durum karşısında tasavvur-imgelem yetisini düşünme-yorum yapma yolunda kullanmasını sağlamak diye özetlenebilir bu yöntem.⁴⁸

Bu çalışma, bir anlatım aracı olarak kullanılan “soyutlama”nın Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerinden Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu’ndaki izleklerinin saptamasını içinde barındıracaktır. Fakat bu saptamaları yapmadan önce, her üç tür de metinsiz, doğmacaya dayalı, yalnızca belirlenen bir kanava üzerinden oynanıyor

⁴⁵ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969, s. 233.

⁴⁶ NUTKU, Özdemir, **Yaşayan Tiyatro**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1976, s. 243.

⁴⁷ TEKEREK Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Gelenegimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 30.

⁴⁸ TEKEREK, Nurhan, “Tuncer Cücenoglu’nun Oyunlarında Durumlar ve Soyutlamanın Getirdiği Evrensel Açılımlar: Helikopter, Çığ, Şapka ve Matruşka”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Yıl: 2004, Sayı:18, Ankara Üniversitesi Basımevi, s.s. 79-80.

TİMUÇİN, Afşar, **Estetik**, Bulut Yayınları, İstanbul 2002., Ayşegül YÜKSEL, **Çağdaş Türk Tiyatrosu’ndan On Yazar**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, s: 55-70 ve 133-156.

TUNALI, İsmail, **Estetik Beğeni**, Say Yayınları, İstanbul 1983, s. 58-59.

TEKEREK Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Gelenegimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 25-36.

ŞENER Sevdâ, **Oyundan Düşünceye**, Gündoğan Yayınları, Ankara I. B., Kasım 1993, s.s. 58-59.

WOORINGER, Wilhelm, **Soyutlama ve Özdeşleşim**, Çev: İsmail TUNALI, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s: 18-32.

olsa da, bu oyun türlerinin değerlendirilmesi günümüze kalan ve sonradan metinleştirilmiş oyunlardan yapıldığı için ve söz konusu tez çalışması bu metinlerden yola çıkılarak yapılacağı için, “Edebiyatı Soyutlama” başlığı altında postmodern edebiyat yapıtlarından “soyutlama”ya ilişkin örnekler verilecektir. Çünkü Türk ressamı Eşref Üren’in de belirttiği gibi “*Batıda Natüralizm, sanatta temel esaslardandır. Bizde ise soyutluk yüzyıllardır hakim. Basit bir taklit değil de ufukları zorlayıp, ufuklar ötesini sanata taşımak var. İç dünyayı yakalama arzusu var*”⁴⁹ Fakat “Soyut” kavramı sanat alanında ve türlerinde kullanıldığı zaman akla ilk gelen XX. yüzyıl sanatsal yönelişleridir. Yaşanılan savaşlar, insanlığın içine düştüğü ekonomik, sosyolojik ve dolayısıyla psikolojik durumlar sanatçıları bilinçsiz olarak kendilerini ifade etmeleri bağlamında yeni arayışlar içine itmiştir. Böylelikle “*modernitenin pratiklerinin modern teorinin düşlediği bir zeminden çıkarak kendine yabancılaştığı, kendini dönüştürüp yeni bir dönemi başlattığı*”⁵⁰ bir süreç gelişmiştir. Bu sürecin adı Postmodernizm’dir.

“Postmodernizm” anlayışının adının konmasından önce, sanat alanında ortaya çıkan ürünler doğrultusunda, sanatçının-bireyin kendini anlatmak için nesneyi, özneyi, doğayı parçalama yöntemini seçmiştir. Bu yöntemler Dadaizm, Kübizm, Gerçeküstücülük gibi akımlarla kendini göstermiştir. Daha sonra irdeleneceği gibi, “Soyutlama Yöntemi”, aslında çağlar boyunca var olan, fakat Batı’nın sonradan özümlediği, kuramını oluşturduğu; Doğu’nun ise zaten özünde olduğu bir anlatım aracı olarak karşımıza çıkar.

Postmodernist Edebiyat’ın temel yöntemlerini kısaca anımsatırsak, Tekerek’in tiyatrodaki soyutlama konusunda sıraladığı ve biraz önceki alıntımızda görüldüğü gibi; iki dönem arasındaki benzerlikler hemen göze çarpmaktadır.

- Postmodernizm, Modernizm ve değerlerine karşı sorgulayıcı bir tavır alınmasıdır.
- Dil oyunlarında, bilgi kaynaklarında, bilim adamı topluluklarında çoğulculuğun ve parçalanmanın kabul edilmesidir.
- Farklılığın ve çeşitliliğin, vurgulanıp, benimsenmesi gerçeklik; hakikat, doğruluk

⁴⁹ ERKUL, Vedat, **Sanat ve İnsan**, Timaş Yayınları, İstanbul, 1996, s.141.

⁵⁰EMRE, İsmet, **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2004, s. 34.

anlayışlarının tartışılmasına yol açan dilsel dönüşümün yaşama geçirilmesidir.
-Evrensel bütünlük yerine her tür çoğulculuktan yana olunmasıdır.
-Gerçeğin olabildiğince yorumlanması, belli bir zaman ve mekanın sözcüklerini kullanmak yerine gerçekliğin kendi bütünlüğü özerkliği içinde anlamaya çalışılmasıdır.
-Her alanda tam bir eklektizm* anlayışı sergilenmesidir.
-Her alanda 'kural, düzen, ilke, yasa, adetlere karşı bozucu, zarar verici bir tavır sergilenmesidir.
-Gelenek-modern, yüksek kültür-kitle kültürü, sağ-sol, şimdi-geçmiş gibi kutupluluk ortamında olunmasıdır.
-İronik olmaktır.
-Geçmişle şimdiki durum arasındaki bağları koparmamak ve geçmişin kendi şartlarına uygun bir şekilde yaşatılmasını istemektir.
-Sentez ve bütünleşmenin yerine parçayı veya parçalanmayı koymaktır.
-Salt değerler anlayışı yerine yoruma açık seçeneklerle karşı karşıya gelmekten çekinmemek; korkmamak; güvensizlik duymamaktır.
-Tek bir gerçek, tek bir anlam vardır değil, çok gerçek ve çok anlam vardır düşüncesinde hareket etmek, gerçeğin yerine imajı koymaktır.⁵¹

Bu noktada, “soyutlama yöntemi”ne dayanan kimi özellikleri daha da somutlaştırmak için, yukarıda sıralanan temel ilkeleri postmodernist düşünce doğrultusunda açıklamak gerekmektedir.

Hayata Bakış: Postmodern sanatçı, modernizmin öldürdüğüne inandığı insani ve kültürel değerler ortamında modernizmi ve kendi kimliğini sorgulayan durumundadır. İçinde yaşadığı ‘modern’ yaşam onun için kargaşadır. Bu nedenle postmodernist sanatçı öncelikle yaşamı ve değerlerini sorgular, bu değerleri reddeder. Hem dünle bağı vardır hem de geleceğe yöneliktir. Temel yöneliş noktası bireyin özgürlüğü, kişiliği ve değişken yapısıdır.

⁵¹ KIZILÇELİK, Sezgin, **Postmodernizm Dedikleri**, Saray kitabevleri, İzmir, 1996, s. 36.
ÇETİŞLİ, İsmail, **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006, s.s. 157-158.
<http://www.msxlab.org/forum/edebiyat-kosesi/9709-postmodernizm-ve-roman.html>
<http://www.tekamul.net/sanat/Postmodernizm.html>

*Birbirinden farklı, çok kerededir birbirine taban tabana karşıt görüşlerin, felsefi anlayışların, teorik öncüllerin siyasi önerilerin vs. nin sistemsiz konfüzyonu. Materyalizm ve idealizmi marksizm ve ampirikritisizmi diyalektik materyalizm ve Kant’çılık vs. uzlaştırma girişimleri Eklektizm in örnekleridir. Eklektizm in metodolojik temel hatası bir objenin ya da bir fenomenin belli bir anda çevre ile bağıntılarını görememesinde. Objektif dünyanın bağıntı ve ilişkilerinin bütünlüğünü kavrayamamasından ötürü obje ya da fenomenin farklı görünümünü ve niteliklerini karmakarışık bir biçimde bir araya getirmesindedir. (Kaynak:M.Rosenthal,P.Yudin <http://www.felsefekaribi.com/site/default.asp?pg=473>)
Farklı düşünce sistemlerinden seçilen öğretilerin ayrı bir sistem içinde birleştirilmesi (<http://tr.wiktionary.org/wiki/eklektizm>)

Kısacası postmodernizmin hayata bakışını, modern düşünce tarzı olarak bilinen rasyonalizm, pozitivizm ve determinizme duyulan tepki ortamında şekillenen çoğulculuk, tarihilik, tabiata ve çevreye uyumda aramak gerekir. Zira postmodernist felsefenin temel ilkesi bütünlük değil çoğulculuk, çoğulculuğa geçiştir.⁵²

Gerçek Anlayışı: Gerçek nedir? Gerçek kavranabilir mi? Kimin tespiti gerçektir? Gerçek nesnel midir, öznel midir? Bu gibi sorular modernizmin sorgulandığı dönemde başlamıştır ve özellikle I. Dünya Savaşı sonrasında “(...) gerçeğin tek ve tartışmasız bir açıklaması olamaz, ayrıca hiçbir zaman tek bir kişinin veya tek tek kişilerin tüm gerçeği kavramaları da söz konusu değildir. Eğer tek, bütüncül ve bağlayıcı bir gerçek varsa, bunu kişiler kendi zihinlerinde kendilerine göre yorumlayarak anlayabileceklerdir. Böylece yine gerçeğin ancak bir parçası bilinebilecektir.”⁵³ sonucuna varılmıştır.

Postmodernitede bilgi, günlük yaşantının sorunlarındadır ve bu bilgi insan dolayısıyla anlaşılır. Bu nedenle gerçeklik insanların dışında bir yerde değildir, insanların yorumları üzerine kuruludur.

Metin ise, okuma yoluyla yorumlandığında, hemen hemen sonsuz sayıda ihtimallere maruz kalır. Dolayısıyla hakikat ve düzen yapısal veya değişmez standartlara sahip olmayıp, insanlar arasında yapılan sözleşmeye dayanır. Bu sebeple, postmodernistlere göre hakikat bir grup şahıs tarafından teyit edilen bilgiden ibarettir.⁵⁴

Aynı durum, sosyal yaşam için de geçerlidir. Toplumsal gerçek; bu gerçeği oluşturan tüm kurumları, kendilerine özgü gerçekleri olan farklı sosyo-kültürel gruplar tarafından yapılandırılmış bir kurmaca gerçekliktir. Dil de bunlardan biridir. Çünkü dil ve onun temeli olan sözcük ve kavramlar, insanlar tarafından sonradan

⁵² ÇETİŞLİ, İsmail, **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006, s.s. 159-160.

⁵³ MENTEŞE, Oya Batum, “Sanatta Modernizmden Postmodernizme”, **Türk Dili**, Sayı: 519, Mart 1995, s. 237.

⁵⁴ SARIBAY, Ali Yaşar, **Postmodernite, Sivil Toplum ve İslam**, İletişim Ayyınları, İstanbul, 1995, s. 32.

belirlenmiş ve bunlara anlamlar yüklenmiştir. Bu durumda dil de kurmaca bir yapıya sahiptir.⁵⁵

Doğruların ve gerçeğin böylesine bölündüğü bir evrende yaşayan postmodern bir sanatçı için artık ‘gerçek’le ilgili sorgulamalar konu dışı kalmıştır. Artık, bilgi nasıl elde edilir? Kimler nasıl, neyi bilebilir gibi epistemolojik sorgulamaların yerini, var olan dünyanın veya dünyaların sorgulaması alır, ontolojik sorgulamalar yapılır. Yani hangi dünyadayım? Bu dünyada ne yapılabilir, hangi kimliğim bunu yapabilir? Değişik dünyalar ve varoluşların farklılıkları nelerdir? Farklı dünyalar arasında nasıl iletişim kurulabilir? Bu sorgulamada olması mümkün olan veya kurgu bilim gibi olması mümkün olmayan dünyalar ile edebiyatın, metnin kendisine özgü dünyası da ilgi alanına girer ve edebi diğer dünya ile gerçek dünyanın ilişkileri incelenerek sınırları belirlenir. Böylece postmodernist sanatta gerçek, gerçek olmayan, fantezi, kurmaca dünyalarının sınırları zorlanarak karmaşa bir kurgu dünya, bir evren ortaya çıkar.⁵⁶

Bu durumda postmodernizmin gerçek ile gerçek dışının, gerçek ile kurmacanın iç içe olduğu, akıl ve mantığın zorlandığı bir sınırsız düş ve imgeler dünyası sunduğu söylenebilir.

Geleneksel Sanata/Sanat Anlayışlarına Karşı Olma: Buraya kadar açıklanan iki nitelik, postmodernizmin kendinden önceki tüm sanat kuramlarına karşı olduğunu göstermektedir. Bunun nedeni, tek merkez, tek doğru, tek gerçek olmadığı inancının temel olduğudur. Birinci Dünya Savaşı sonrasında sanat/edebiyat hareketleri genel olarak eski anlayışlara karşı tepkili olup, geleneği yıkıcı yönde yapıtlarla kendini göstermiştir. Fakat postmodernizm bu durumu daha da uç noktalara taşımıştır. Geleneksel sanat anlayışlarını yıkıp, okuyucu/seyirci/dinleyiciyi yabancılaştırır. Bu nedenle postmodern sanatın ve edebiyatın temel niteliklerinden biri, alışılmış estetik değerlerin reddedilmesidir.

Tek Bir Dünya İçinde Çeşitlilik/Çoğulculuk: “Tek bir dünya içinde çeşitlilik” tanımı, postmodernist sanatı ve edebiyatı en iyi anlatan tanımlardan biridir. “*Çağımız insanı ve toplumlarının kültürel, sosyal, ekonomik ve bütün diğer bölünmüşlüklerini yansıtma amacındaki postmodern sanatta, tek’lik, merkezilik, birlik ve bütünlük*

⁵⁵ ÇETİŞLİ, İsmail, **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006, s. 161

⁵⁶ MENTEŞE, Oya Batum, “Sanatta Modernizmden Postmodernizme”, **Türk Dili**, Sayı: 519, Mart 1995, s. 238.

yoktur. Zira tek'lik, merkezilik, birlik ve bütünlüğün kabulü, gerçekçi değildir. Gerçekçi olan çeşitlilik ve çoğulculuktur. Bunun sanata yansımaları; bir araya getirme, derleme ve yeniden bütünleştirmedir.”⁵⁷ Bu yeniden bütünleştirme, sanat yapısının içeriğinde, dilinde, biçiminde ve türünde kısacası yapının tümünde uygulanan bir yöntemdir.

Postmodern sanat, çeşitli tarih kesitlerinden birden fazla sanat akımının, birden fazla biçimin birlikteliğinden oluşur; geleneksel akımlarda olduğu gibi, şemsiyesi altına aldığı yazarların her birinde yinelenen sanatsal ilkelere sahip bütüncül bir akım olmayıp, farklılıkların yan yana geldiği eklektik/çoğulcu bir yapının adıdır. Yelpazesi öylesine geniş bir çoğulculuktur ki bu, (...) sanatsal olan ile olmayan arasındaki sınırları bile ortadan kaldırır; kurmaca ya da değil, tüm yazı ürünlerini kanatları altına alır.⁵⁸

Postmodern yapıt, geçmişe ait, klasikleşmiş bir sanat değerine yer verdiği gibi, günümüzün herhangi bir sanat unsuruna da yer verebilir. Özellikle, bir yapıta herhangi bir gönderme yapmadan, aynı türe ait diğer yapıtlar ya da başka türlere ait yapıtlardan alınmış parçalara yer verme postmodernistlerin sıklıkla kullandığı yöntemlerden biridir. Türler arası geçiş ve metinlerarasılık postmodern edebiyatın en belirgin özelliğidir.

Söz konusu anlayış, tabii olarak aynı eserde (metin) belli bir üslup birliğinin olmaması veya birden fazla üslubun yer alması, farklı türlere ait biçimlerin veya farklı anlayışların (realist, romantik, sembolist) peş peşe veya iç içe bulunması, metin akışının belli bir mantık ve devamlılıktan uzak olması, paragraflar arasında boşluklara yer verilmesi ile karşılaşılır ki, bu durum, postmodern sanatın temel niteliklerindendir.⁵⁹

Sanatla gerçek hayat arasındaki bağları koparan postmodern edebiyat, “*kabul edilmiş doğruları, alışlagelmiş çağrışımları, doğal ve doğru kabul edilmiş kavramları ve tüm kabulleri sorgulamaya, bunların doğallığını bozmaya çalışır ve de bütün bunları seyirci veya okuyucunun rahatını kaçırarak yöntemler kullanarak*

⁵⁷ ÇETİŞLİ, İsmail, **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006, s. 162.

⁵⁸ ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 68.

⁵⁹ ÇETİŞLİ, İsmail, **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006, s. 163.

yapmaya çalışır.”⁶⁰ Uyumsuzluk, düzensizlik, benzer olmayanların üst üste konulması postmodernist sanatçıların sıklıkla başvurduğu yöntemlerdir.

Gerçekle Kurmacanın İç İçe Olması/ Oyunsuluk: Postmodern romanda, gerçek olanla kurmaca olan bir aradadır. Bu kurmaca ve gerçek birlikteliğinde romanın konusu, karakterleri, zamanı, uzamı ve anlatıcı unsurları hep iç içedir. Postmodern romanda birden fazla anlatıcı ve bakış açısı da kullanılabilir. Anlatıcılardan biri yazarın kendi de olabilir başkası da. Uzam, gerçek yaşamdan da olabilir, imgelem ürünü de. Postmodernist romanın en önemli özelliklerinden biri de, yazarın ya da anlatıcının, okurun kendini romana kaptırdığı noktada ortaya çıkıp olayların, insanların, zamanın ve uzamın düş ürünü olduğunu, bunun yalnızca bir roman olduğunu söylemesidir.

“Kısaca okur da romanda aktif görev alır, zaman zaman onun tamamlaması gereken açıklıklar bırakılmıştır özellikle eserin sonunda. Bu gerçek okur kitlesinin dışında yazarın romanın içinde yer verdiği değişik okuyucular da vardır, bu okurlar romanda tıpkın bir yazar gibi anlatıcı görevini zaman zaman üstlenirler.”⁶¹

Postmodern romanda yazar okura sürekli soru sorar, bazen da romanın dışına çıkıverir. Buradaki amaç, gerçeğin bölünmüşlüğüne vurgulamak, gerçek sanılan şeylerin saçmalığını sezdirmektir. Bir yandan geleneklere karşı çıkan bir yandan da onları kullanan postmodern romanın en önemli özelliği, bu ikili çelişkidir.

Ön planda doğru ve yalan, gerçek ve kurgu vs. arasında değişen ilişkileri eleştirel ve ironik bir biçimde kullanan ve her zaman iki seslilik ve çifte çelişki üzerine dayanan bu tür roman, kendi çelişkilerini özellikle açığa vurmaktadır. Bu çok seslilik ve çifte çelişkiyi de ironi, parodi, gerçekçiliğe gönderimle birlikte kendini yansıtırma biçiminde edebi oyunlarla dile getirmektedir. Bu durumda neyin hayal ürünü, neyinse gerçekçilik olgusu olduğu her zaman belirsizleşmektedir.⁶²

⁶⁰ MENTEŞE, Oya Batur, “Sanatta Modernizmden Postmodernizme”, **Türk Dili**, Sayı: 519, Mart 1995, s. 239.

⁶¹ <http://www.msxlab.org/forum/edebiyat-kosesi/9709-postmodernizm-ve-roman.html>

⁶² OPPERMANN, Serpil, “Postmodern Romanda değişen Anlatım Biçemi ve ‘Gerçeklik’/‘Yazı’ İkilemi”, **Littera**, C.III, 1992, s.s. 251-252.

Bu yolla belirsizlik, değişkenlik, çeşitlilik, metinsellik, metinlerde oluşturulan anlam boşlukları ve tarihsel olguları sorgulama sürekli ön plana çıkarılmaktadır. Oyunsu yaklaşım, postmodern edebiyatta çeşitli bağlamlarda kendini göstermektedir. *“Her şey sanatsal düzlemde oynanan bir oyundur. Yazar, siyasal ya da tarihsel malzemeyi oyunlaştırır.”*⁶³ Bu yöntem, sanatçı için estetik olanaklar içinde sonsuz bir özgürlük anlamına gelirken, okur için de çok açık eğlenme olanağı anlamına gelmektedir.

İroni/Parodi: Bir çok edebi akımın tersine, postmodern sanatçı, çağdaş dünyanın olumsuzluklarına, yanlışlıklarına ve karmaşasına karşı karamsar bir tavır takınmaz. Bu koşulları belli bir ölçüde kabullenir, ciddiye almaz ve olumsuzluklara karşı alaycı bir tutum sergiler.

Postmodern sanatta, modernizmin ciddiyetinin tersine yeni bir ilgisizlik, şakacılık, rasgele bulunmuş nesnelerle ortaya konan yeni bir eklektizm sergilenmektedir. Modernist sanatın ince işçiliğinin ve biçimsel bilgiçliğinin aksine, yüksek kültür ve popüler kültürü karıştıran, estetik sınırları alt üst eden bir arayış söz konusudur. modernizmin ahlaki ciddiyetinin yerini, ironi, şüphecilik, ticari tutum ve bazen açık bir nihilizm almıştır.⁶⁴

Bu tutum, postmodern sanatçının yapıtının her alanında (yapı, biçim, sanat ve gerçeklik anlayışı, okur ile ilişki) kendini göstermektedir.

Dil ve Üslup: Postmodernist yazar dille oynar, alışılmışı bozar. Eskileri taklit ederek (pastiş), onları bir araya getirerek (metinlerarasılık) konuşur. *“Bu yüzden postmodern üslup seçmecidir. İlkesiz, gelişigüzel ama çarpıcı birliktelikler yaratabilen bir seçmecilik.”*⁶⁵ Postmodern metinde klasik bir anlam da yoktur. Nasıl yaşamı anlamak mümkün değilse, postmodern sanatçının yapıtından da açık bir anlam beklemek doğru olmaz. Yazar okurdan, alışılmış ve kabul edilmiş doğrulardan sıyrılmasını, yapıtın oluşumuna katılmasını ve kendi yorumunu kendinin ortaya koymasını bekler.

⁶³ ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 72.

⁶⁴ YILMAZ, Aytekin, **Modernden Postmoderne Siyasal Arayışlar**, Vadi Yayınları, Konya, 1996, s. 107.

⁶⁵ ÇETİŞLİ, İsmail, **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006, s.

Tüm bu açıklamalar doğrultusunda postmodern romanın niteliklerini belirlemek adına genel bir tanım yapılabilir.

Kendi kendini yansıtırma, merkezleri yıkma, ironi ve parodi kullanma, metnin içine eleştirel, politik, sosyal vs. yorumlar yerleştirme, kendi sürecini romanın asıl süreci olarak gösterme, roman kahramanlarının birer hayal ürünü ve dilin bir parçası olduğunu açıklama, alternatif dünyalar yaratma, mitolojik, efsanevi ve tarihsel unsurları gerçek gibi görünen gerçek ötesi bir ortamda sunma ve efsanevileştirme ögesini vurgulama, metinlerarası kullanma, boş ve kara sayfalar sunma, hiç sayfa düzeni koymama, anlatılan öyküyü bitirmeme veya romana birden fazla son yazma, yazarın ortadan kaybolması, yazarın ısrarla romanın gidişatına ve kahramanların işine müdahale etmesi, süreksizlik ve romanın düzenini parçalama, romanın bir hayal ürünü olduğunu vurgulama ve okura sorular yöneltme.⁶⁶

Soyutlamanın düşünsel bir eylem olduğu, gerçekte olanaksız olan bir ayırma işlemini ayrıymış gibi düşünmeyi gerektirdiği, bir ya da birkaç unsurdan oluşmuş bir bütünü gerektirdiği anımsanacak olursa; geleneksel tiyatromuzdaki soyutlama yöntemi ve postmodern edebiyattaki soyutlama yönteminin ortak nitelikleri şu biçimde sıralanabilir:

Her iki türde de

-Zaman ve uzamda sıçramalar bulunmaktadır. Bunu yaparken de tarihsellikten yararlanma ya da tarihsellikten soyutlama yöntemine başvurulmaktadır. Bunun dışında dondurulmuş “an”laştırılmış herhangi bir zaman ve uzam, düş ürün olarak kendini gösterir.

-Durumlar, olaylar parçalara bölünerek anlatılır, gösterilir.

-Anlatım yolu olarak ironi, grotesk, fantezi ve simgeler kullanılır.

- Trajik olanla komik olan birlikte sunulur.

-Okur/Seyirci yanılısma içine düşürülmez, olaylara ve durumlara uzak açıdan bakmaları sağlanır.

-Tiyatrosallık/Oyunsuluk yöntemiyle sergilenen durum karşısında seyircinin/okurun kendi düş gücüyle, imgelem gücüyle düşünmesini, yorum yapmasını sağlamaya çalışılır.

⁶⁶ OPPERMANN, Serpil, “Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve ‘Gerçeklik’/‘Yazı’ İkilemi”, *Littera*, C.III, 1992, s.s. 247-248.

-Metinlerarası kullanılır.(Geleneksel türlerde, daha sonra örneklerle gösterileceği gibi, oyunlar her ne kadar doğmacaya dayalı olsa da, günümüzde derlenen metinlere bakıldığında, her metnin birbirleriyle ilişki içinde olduğu söylenebilir.)

-Metnin/oyunun içine toplumsal, ekonomik yorumlar yerleştirir ve bunu pastiş, parodi, ironi yöntemlerini kullanarak yapar.

- Yazar/oyuncu sürekli olarak okura/seyirciye bir romanın/oyunun karşısında olduklarını anımsatır, seyirciye/okura sorular yöneltir.

-Çeşitlilik/Çoğulculuk ilkesi bulunmaktadır. (Geleneksel türlerimizde bu özellik kendini daha çok Anadolu topraklarının zengin kültürel yapısının sergilenmesinde gösterir –Ortaoyunu/Karagöz tipleri-)

-Gerçekle kurmacayı iç içe kullanır.

Yapılan bu saptamalar doğrultusunda önce bu yöntemin oluşumu, gelişimi ve kuramsallaşması sürecini belirleyebilmek için birinci bölümde “Sanatta Soyutlama” başlığı altında, XX. yüzyıla damgasını vurmuş olan soyutlama yönteminin resim sanatı alanında nasıl ortaya çıktığı ve nasıl bir kuramla geliştiği incelenecektir. “Edebiyatta Soyutlama” başlığı altında ise, postmodernist edebiyat yapıtlarının “soyutlama yöntemi” nasıl kullandığına ilişkin örnekler verilecektir. “Tiyatroda Soyutlama” başlığı altında da “soyutlama yöntemi”nin tiyatro tarihindeki kullanımı değerlendirilecektir. Son olarak da yapılan tüm değerlendirmeler ve verilen örneklerin ışığında geleneksel tiyatromuz türlerinden Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu oyun metinlerinden ve uygulama yöntemlerinden soyutlamaya ilişkin saptamalar yapılacaktır.

I. BÖLÜM: SANATTA SOYUTLAMA

Tüm sanat etkinlikleri, nesnelerin yalnızca birer görüntüsü, kopyası, taklididir. Yani her sanat yapıtı, bir ayna içine düşen bir evren gibi nesneler dünyasını yansıtmaktadır. Gerçekliği değil, bir görüntüyü, kopyayı göstermektedir. Sanatçı ile nesneler arasındaki ilgi, sanatçının duyulur dünyadaki görünüşleri kopya etmesiyle, taklit (mimesis) ilgisini oluşturmaktadır. İlkçağlardan beri tartışıl原因 gelen bu anlayış, XX. yüzyılın başlarında da kendini açıkça ortaya koymuştur. Aslında yüzyıllardan beridir var olan “Soyut Sanat” XX. yüzyıl akımı olarak değerlendirilmiştir. Bunun nedeni de, bu estetik hareketin Fransa’da otuz yıllık bir gecikmeyle Paris Okulu tarafından kabul edilmesi ve değerlendirilmesidir.⁶⁷

İslam Felsefesi’nde bulunan “*kendiliğinden şey*” kavramına, yani “*bilmezlik*” noktasına, Batı toplumları felsefede tartışarak yıllar sonra ulaşabilmişlerdir.⁶⁸ Müslüman toplumlarda karşılaşılan soyut eserler, başlangıçta dinin figüre karşı olan yasakları yüzünden bir zorunluluk olarak doğmuştur. Özellikle hat sanatında kendini gösteren “soyutlama”, bir biçemleştirme olarak gelişmiştir.

“Soyut sanatın hep varolduğu rahatlıkla ileri sürülebilir, Müslümanların geometrik sanatlarına (...) bir selam çakıp, bu sanatın tarih öncesinden bugüne nasıl geliştiği gösterilebilir.”⁶⁹

Çağdaş soyut sanattaki arayış ise bir “öz” arayışıdır. “*Doğulu toplumdaki bilginin ötesine taşan varolanların göreliliğine dair içgüdü, onları, dünyanın karmaşıklığı konusundaki huzursuzluğa ve beraberinde huzur gereksinimine götürür. Çünkü bu toplumlar, dünyanın dış görünüşünde, duyularımızla kavradığımız görünüşler dünyasının ya da Maya’nın parlak örtüsünü görmüşler ve yaşamdaki olayların gösterdiği karışıklığın bilincine varmışlardır.*”⁷⁰ Bu öz arayışı içinde soyut sanatçı, görülebilir nesneler yerine, düşünülebilir nesnelerden yola çıkar. Böylelikle görülebilir olana dayalı sanat, bir düşünme sanatı haline gelir. Aranılan varlık, mutlak

⁶⁷ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, (Çev. Vivet Kanetti), Cem Yayınevi, İstanbul, 1987, s. 22.

⁶⁸ WÖRRINGER, Wilhelm, “Soyutlama ve Empati”, (Çev. Doğan Şahiner), **Modernizmin Serüveni**, Hazırlayan: Enis Batur, YKY Sanat, İstanbul, 1999, s.s.278-279.

⁶⁹ RAGON, Michel, **Modern Sanat**, (Çev. Vivet Kanetti), Cem Yayınevi, İstanbul, 1987, s. 22.

⁷⁰ TEKEREK, Nurhan; **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 25.

olan varlıktır. İsmail Tunalı, Mondrian'ın bu konudaki düşüncelerini şu biçimde anlatmıştır:

“Mutlak olan varlık, evrenin ölümsüz olan yasallığıdır. Buna karşılık insanın duyulur bir varlık olarak görünüşler dünyasında bulduğu şey, ölümsüzlüğün karşıtı olan değişmedir, ölümlülüktür. Trajik olan da budur. Bireysel olan egemen olduğu sürece trajik biçim verme zorunludur. Çünkü o, bu durumda itici bir kuvveti oluşturur. Ama büyük bir olgunluğa ulaşılır ulaşılmaz, trajik biçim verme dayanılmaz olur. Soyut olanın canlı gerçekçiliği içinde yeni insan, yurt özlemi, sevinç, acı, korku vs. gibi şeyleri aşar. Güzel için duyulan ‘sürekli’ duygumda bu duygular artırılır ve derinleştirilir.”⁷¹

Mutlak olan varlığın yani “öz”ün aranma nedenleri, her sanat dalının toplumsal-ekonomik-kültürel değişimlerden etkilenmesi sonucu, sanatla ilgilenen insanların sanatçı duyarlılığıyla bu gelişim ve değişimlere gösterdiği tepkilerdir. Fakat bu tepkiler bilinçli oluşmamıştır. Yaşanan sosyal dengesizlikler karşısında çaresiz kalan ve kendini bir “hiç” gibi hissederek içine kapanan sanatçılar, gözlerini doğadan uzaklaştırmış, kendi iç dünyasına çevirmiştir. Bu yolla sanatçı bir iç hesaplaşma yaşayarak, bir dünya görüşü ortaya koymuştur.

“Beckman: ‘Ben, endişeme, üzüntüme hakim olmak için resim yapıyorum.’

Franz Marc: ‘Ben kendimi korkumdan kurtarmak için resim yapıyorum.’”⁷²

Sanayileşmenin kaygı verici bir hızla gelişmesi sonucunda plastik sanatlarda Eric Fromm'un “*Parçalayarak yok etme içgüdüğü, yaşanmış bir hayatın tepkisidir*”⁷³ olarak tanımladığı “biçim parçalama” eğilimi belirmiştir. Bu da ilk olarak Kübist ve Ekspresyonist (Dışavurumcu) akımlarla birlikte eşyanın gerçek dış görünümünü parçalamak olarak kendini göstermiştir.⁷⁴

“Doğadan kopuş ve materyalizmin sebep olduğu bu devamlı endişe ve huzursuzluklara, içsel bir tepki olarak sanatçı; resminde onu parçalayıp yok etmekle cevap vermiştir. Kübist ve Ekspresyonist akımlar, eşyanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişler; bunu, eşyanın dış

⁷¹ TUNALI, İsmail; **Estetik Beğeni**, Say Yayınları, İstanbul, 1983, s. 255-256.

⁷² TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983, s. 484.

⁷³ DEREL, Şule, **Somuttan Soyuta Doğa**, <http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/desenyazilari/1sayi/sule.html>, 14.04.2007.

⁷⁴ TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983, s. 485.

görünüşünü anlatım aracı olarak reddedip tuvalinden tüm olarak atmakla materyalist düşünce; sonra da materyalizme karşı olan bıkkınlığı belirten ilk soyut resim sanatçıları izlemiştir.”⁷⁵

Her sanat ürünü, bir sanatçı öznesi ile belli bir nesne arasındaki ilgiyi gösterdiği gibi; sanatçının nesneyi ya da yöneldiği herhangi bir şeyi kavramasını, yorumlamasını da dile getirir. Bu anlamda her ne kadar “Soyut Sanat”ın doğumu ile ilgili farklı görüşler olsa da “Dışavurumculuk”un bu sanatın gelişimine kaynaklık ettiği kesindir.

“Dışavurumculuk bir soyutlama anlayışı getirmektedir. Bu yeni soyutlamada nesnenin kendi değil, ressamın o nesne hakkındaki güçlü duygularının ifade edilmesi öngörülmektedir. Soyut ve içsel olanın, gözde değil, zihinde yaşayanın ifade edilebilmesi için yeni anlatım yolları, yeni renk ve biçim düzenleri aranır.”⁷⁶

Sanat tarihindeki yapıtların çıkış kaynakları incelendiği zaman, ilkel resimlerin toplumsal psikoloji ile ilgili oldukları, bir başka deyişle ‘dışavurumcu’ anlatıma sahip oldukları görülür. Bu nedenle, ilkel dönemlerden kalan bütün sanat yapıtları ‘dışavurumcu’ olarak değerlendirilmiştir. Fakat ilkel dönemin sanat yapıtlarındaki soyutlama, nesne-figür görüntülerinin simgeleştirilmesi olarak değerlendirilmiş; XX. yüzyıl sanat anlayışındaki soyutlama ise salt soyut anlayışın bilincine varılarak uygulandığı için, çağımıza özgü bir olay olarak kabul edilmiştir.⁷⁷

“Soyut Sanat”ın doğumu ile ilgili değişik görüşler bulunmaktadır. Örneğin Gombrich, “Sanatın Öyküsü” adlı eserinde Soyut Sanat’ın oluşumunu ve evrimini dışavurumculuğun gelişimi sonucunda ortaya çıkmadığını söylerken “soyut” sözcüğünün pek iyi bir seçim olmadığını belirtmiş ve bunun yerine “nesnel olmayan” ya da “figüratif olmayan” sözcüklerini daha uygun bulmuştur⁷⁸. Adnan Turani ise dışavurumcu biçim ve renklerin sanatçının içinden gelen bir zorlamaya dayalı olduğunu, bu nedenle de sanki zorlanarak bir soyutlamaya başvurulduğunu,

⁷⁵ DEREL, Şule, **Somuttan Soyuta Doğa**, <http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/desenyazilari/1sayi/sule.html>, 14.04.2007.

⁷⁶ ŞENER, Sevda; **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir, s. 290.

⁷⁷ TURANİ, Adnan, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1074, s.s. 153-154.

⁷⁸ GOMBRICH; E.H., **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 570.

sanatçının bir bakıma dış gözleminden ayrılıp iç gözleme geçerek kendine yöneldiğini, böylece soyut sanatın dışavurumculuğun gelişimi sonucu ortaya çıkmış olduğunu söylemiş⁷⁹, soyut sanat ile figüratif olmayan sanatı birbirinden ayırmıştır:

“(…) Eski çağlardaki şematik figür konstrüksiyonunu çağımız yapıtının yapısal konstrüksiyonuna benzetmek doğru olmamaktadır. (...) Çağımızın doğa biçimlerinden hareket ederek biçimlendirilen soyut yapıtları, giderek doğadan hareket etmeden oluşturulan bir anlayışa vardığını anımsamak yanlış olamaz. Non-figüratif denen bu yeni anlayışın hiçbir kavrama ve sembolleştirmeye dayanmadığını bilmekte yarar vardır.”⁸⁰

Joseph-Emile Müler ise sanatçının, “*kendisini, dış realiteyi tasvir etmek suretiyle ifade etmesini ve şekle (Figüre) bağlı kalmasını isteyen bir sanat eğilimi olan ‘Figüratif Sanat’ın tam karşısında bulunan ‘Non-figüratif Sanat’, bu karşıtlığıyla ‘soyut sanat’ olarak da adlandırılmaktadır*” açıklamasını yapmıştır.⁸¹ Cahit Kınay da bu sanata “*non-objektive, non-figurative ve hatta betimlemeye yabancı anlamında non-representative*” dendiğini fakat hiç birinin tam karşılığı olmadığını belirtmiştir.⁸² Bu tartışmanın dışında, daha genel bir açıklama yapmış olan biri de İsmail Tunalı’dır:

“Bu geniş sanat görüşü içinde, hepsi de soyut olan Der Blaue Reiter, Kübizm, Non Figurative, Konstruktivizm ve Suprematizm gibi çeşitli anlayışlar yer almaktadır. Bu anlayışlar gerçi birbirinden farklıdır, ama, onlar bir ortak noktada birleşirler: hepsi soyuttur ve soyut olma prensibine bağlıdır. Bu çeşitli soyut anlayışları birleştiren bu soyutluk ilkesi, onların var olan, tabiat ve nesneler karşısında aldıkları tavrı, nesneleri kavrayışını, yani obje yorumunu ifade eder.”⁸³

“Obje yorumu” deniliyorsa, bunun “soyut sanat”taki karşılığının da açıklanması gerekmektedir. Soyut sanat alanında ürün veren sanatçılar biçim, çizgi ve renkleri doğa biçimine ve rengine uyumlu olarak aktarmazlar. Doğa biçim ve renginde istediğini, beklediğini bulamayan sanatçı, kendi iç yaşantısını yansıtan bir anlatıma, biçimlemeye başvurur. Eskinin sanatsal kalıplarında bulunan belirli bir biçim, belirli bir figür ve renk alışkanlığına karşı çıkan sanatçı, kendi iç

⁷⁹ TURANİ, Adnan, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s. 81.

⁸⁰ TURANİ, Adnan, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999 s. 97.

⁸¹ MÜLER, Joseph-Emile, **Modern Sanat**, (Çev. Mehmet Toprak), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972, s.s. 74-75 .

⁸² KINAY, Cahit, **Sanat Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 266.

⁸³ TUNALI, İsmail, **Estetik Beğeni**, Say Yayınları, İstanbul, 1983, s. 112.

karmaşıklıklarını, başkaldırısını, çılgılığını bu karşı çıkışla dile getirir. Bu noktada, “sanatçının geçmişin bir alışkanlığı olan figürden kaçmak istemesi, gerçeklikten kaçmak istemesi midir?” diye bir soruyla karşılaşılır. Gerçeklik duyusal bir gerçeklik olarak algılanırsa, “evet” sonucuna ulaşılır. *“Fakat soyut sanatın figür ve nesneden kaçmak istemesi, onun yeni bir realite, yeni bir varlık yorumuna dayanmasından ileri gelir.”*⁸⁴ Tarihi ve modern soyut sanatın çıkış noktasını, 1907 yılındaki “Soyutlama ve Özdeşleyim” adlı savında Wilhelm Worringer şöyle açıklamıştır:

“Varlığın dış görünüşten kurtarılması, başka deyimle, tabiatın artık bir görünüş varlığı olarak kavranmak istenmemesi, bütün soyut sanatın, tarihi ve modern soyut sanatın çıkış noktasıdır.”⁸⁵

Worringer, XX. yüzyılın başında, sanat tarihine yeni bir araştırma mantığı getirirken, tüm sanat yapıtları için iki kavram saptamak istemiştir. Bu iki kavram, iki temel psikolojik içtepiyi karşılamaktadır. “Einfühlung” (Özdeşleyim) ve “Abstraktion” (Soyutlama) içtepileri olarak saptamada bulunan Worringer’e göre⁸⁶, “özdeşleyim”de insan, kendi varlığının dışında bulunan objelere yönelir, onların varlığında kendi duygularını ve tinsel etkinliğini, özgürlüğünü yaşar. Fakat, bunun olabilmesi için, önce insan ile insan süje’si ile doğa ve doğal nesneler arasında bir güven ve yakınlık ilgisinin doğması gerekmektedir:

“Böyle bir güven ve sempati ilgisi, insanı doğaya ve nesnelere götürür. İnsan, karşılaştığı bu nesnelere kendi duygu ve tinsel etkinliğini yükler. Estetik haz, böyle bir süreç içinde doğan bir ürün olur. Çünkü estetik haz, insanın duygularını yüklediği bir nesnede, kendi duygularını yaşamasından doğar.”⁸⁷

Worringer, “Özdeşleyim” ve “Soyutlama” arasındaki karşıtlığı anlatırken, önce, “özdeşleyim” kavramının birkaç genel çizgiyle tanımlamasını yapmış, estetik yaşantıların kalkış noktasını, ruhsal ön koşullarını belirtmiştir:

⁸⁴ TUNALI, İsmail, **Estetik Beğeni**, Say Yayınları, İstanbul, 1983, s. 113.

⁸⁵ WORRINGER, Wilhelm, “Soyutlama ve Empati”, (Çev. Doğan Şahiner), **Modernizmin Serüveni**, Hazırlayan: Enis Batur, YKY Sanat, İstanbul, 1999, s.s.278-279.

⁸⁶ TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 125.

⁸⁷ TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 125.

“Estetik haz, kendi kendimizden duyduğumuz hazzın nesnelleştirilmiş halidir. Estetik olarak haz duymam, kendimden ayrı bir duyulur nesnede kendimden haz duymam, kendimi ona empatize etmem demektir. Empatize ettiğim şey, her yönüyle genel olarak hayattır. Hayatsa enerjidir, içsel bir çalışma, didinme ve bir eser meydana getirmedir. Tek sözcükle hayat, etkinlik. Ama etkinlik, içinde bir enerji tüketimini yaşantıladığım şeydir. Bu etkinlik, doğası gereği, iradenin bir etkinliğidir. Bir gayret, yani hareket halindeki iradedir.”⁸⁸

Soyutlama içtepsinin ruhsal ön koşullarını araştıran Worringer’e göre, “soyutlama” dürtüsü, her sanatın başlangıcında yer almış ve yüksek bir kültür düzeyindeki bazı halklarda egemen eğilim olarak kalmıştır. Fakat Yunanlılar’da ve bazı Batı toplumlarında bu içtepi giderek geri çekilmiş ve yerini özdeşleşme içtepsine bırakmıştır. Söz konusu toplumları da katarak iki karşıt içtepiyi açıklamış olan Worringer, “soyutlama” içtepsini insanlığın tarihsel gelişimi içinde ele almıştır:

“Empati dürtüsünün ön koşulu insan ile dış dünyanın fenomenleri arasındaki mutlu bir panteistik güven ilişkisi iken, soyutlama dürtüsü, dış dünyanın fenomenlerinin insanda uyandırdığı büyük bir iç huzursuzluğundan kaynaklanır; dinsel bir açıdan, bütün anlayışlarda bulunan güçlü bir aşkınlık çeşnisine tekabül eder. Bu durumu, uzay karşısında duyulan derin bir tinsel korku olarak betimleyebiliriz.”⁸⁹

Worringer, ilkel toplumlardaki insanların, dünya ve evren hakkındaki bilgisizliklerinden dolayı soyut sanata yöneldiklerini savunmuştur. Sürekli değişen dünya koşulları karşısında korkan insanlar, huzur bulabilmek için değişmeyen, güvenilir, salt biçimlerden oluşan soyut sanatı bulmuşlardır. Bu nedenle insanın ilk olarak yarattığı sanat “soyut sanat”tır. Worringer’e göre “doğalcı” sanat, yalnızca insanın evrenle bir yakınlık kurması karşılığında oluşabilecektir. Bunun için de doğanın ve nesnelerin korku objesi olmaktan çıkmaları gerekmektedir. Böyle bir tarihsel açıklama doğrultusunda da, “doğalcı” sanatın soyut sanattan sonra gelmesi gerekmektedir. Peki, çağdaş toplumlarda görülen soyutlamanın nedeni nedir? Worringer, ilkel toplumlarda soyut sanatı doğuran nedenlerle, uygar toplumlarda soyut sanatı doğuran nedenlerin birbirinden ayrı olduğunu; ilkel toplumların evren konusundaki bilgisizliklerinden ötürü soyut sanata gittikleri halde, uygar toplumların

⁸⁸WORRINGER, Wilhelm, “Soyutlama ve Empati”, (Çev. Doğan Şahiner), **Modernizmin Serüveni**, Hazırlayan: Enis Batur, YKY Sanat, İstanbul, 1999, s. 277.

⁸⁹WORRINGER, Wilhelm, “Soyutlama ve Empati”, (Çev. Doğan Şahiner), **Modernizmin Serüveni**, Hazırlayan: Enis Batur, YKY Sanat, İstanbul, 1999, s. 277.

bilim ve uygarlığın gelişmesi ile evren konusunda yeterince bilgiye sahip olduklarını fakat, insan zekasının, binlerce yıllık bir gelişmeyle usçu bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son alinyazısı olarak ‘kendiliğinden şey’ duygusunun yeniden uyandığını söylemekte ve şöyle sürdürmektedir:

“Ama daha önce bir içtepi olan şey, şimdi bilgi ürünüdür. Bilmenin gururundan aşağı doğru yuvarlanan insan, içinde yaşadığımız bu görünüş dünyasının, ‘maya’ın bir eseri, yaratılmış bir büyü, süreksiz, görme sanısına ve rüyaya benzeyen, kendi başına tözü olmayan bir görüntü, insan bilincini çevreleyen bir peçe olduğunu, var ya da yok dememizin kendisi için hem doğru hem yanlış olan şeyi tanıdıktan sonra, tıpkı ilkel insan gibi, dünya tablosu karşısında yitik ve çaresiz kalır.”⁹⁰

Uygar insan da tıpkı ilkel insan gibi kaybolmuşluktan ve çaresizlikten kurtulmak için salt, kendi başına varlığa ulaşmak istemekte; bunun olanağını da tıpkı ilkel insan gibi, soyut sanatta bulmaktadır. Soyut sanatta geometrik yasal biçimlerde ancak insan, özlemine duyduğu huzur ve mutluluğa kavuşabilmektedir. Worringer’in soyut sanatı bir psikolojik etken, bir içtepi olarak açıklaması, ilkelde bilinçsiz bir eylemken, uygarlarda bilinçli bir duyguya dönüşmesi, doğaüstü bir sonuç elde etmemizi sağlar. Bu bağlamda “soyut sanat özü gereği metafizik bir sanattır.”⁹¹

Tam da bu noktada Soyut Resmin yaratıcısı sayılan ve “*tinselliğin soyut şeylerdeki deneyimini*”⁹² gösteren Kandinsky’den söz etmek gerekmektedir. Çünkü Kandinsky, Worringer’in savının temelini nitelermişçesine kimi açıklamalarda bulunmuştur. O, sanatta gerçek ve doğaüstü (Metafizik) bir bilgi olmasını ister ve görüngülerin derin özünü sanat alıcılarına göstermek için görüngülerin ötesine geçebilen bir bilgi ister. “*Bu bilgi, dışsal şeylerin temsiliyle, görülmezi ifade etmeye çalışan bir resim yararına görülürün temsiliyle bir kopuş gerçekleştirir.*”⁹³ Kandinsky’e göre en soyut Kübistlerin yaptığı görülebilen ve duyumsanabilen gerçeklikten dünyanın geometrik kuruluşuyla ya da yeniden yapılandırılmasıyla ilgili şemalar çıkarmak yeterli değildir. Bunun için de Worringer’in “kendiliğinden şey”

⁹⁰ WORRINGER, Wilhelm, “Soyutlama ve Empati”, (Çev. Doğan Şahiner), **Modernizmin Serüveni**, Hazırlayan: Enis Batur, YKY Sanat, İstanbul, 1999, s. 279

⁹¹ TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 127

⁹² HENRY, M., **Voir l’invisible**, (Görülmezi Görme), François Bourin, 1988.

FRANCE, Farago, **Sanat**, (Çev. Özcan Doğan), Doğubatı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 189.

⁹³ FRANCE, Farago, **Sanat**, (Çev. Özcan Doğan), Doğubatı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 188.

tanımına hizmet edecek şekilde Kandinsky'nin "sürekli olarak 'kendine geliş' içerisinde 'yükselme ve kendini daha güçlü bir biçimde duyumsama eylemi' içerisinde, görülmez yaşamın içsel heyecanını göstermeye çalıştığı"⁹⁴ söylenebilir.

Temel özelliği, yaratıcı gücün salt özgürlüğü olan soyut sanat, zihinsel bir olaydır ve doğanın taklidi dışındadır. Nesneden kaçma eğilimi kendini ilk kez Cézanne'de göstermiştir. Cézanne, genç bir ressama yazdığı bir mektupta, doğayı küreler, koniler ve silindirlerden oluşmuş gibi görmesini öğütlemiştir.⁹⁵ Bu söylem, doğanın silindir, koni ve küreler halinde alınması, doğal objelerin duyuların dışında kavranması anlamına gelmektedir. Böyle bir kavrama, kendine özgü bir nesne ve "varolan" yorumunu, "gerçek yorumunu" ortaya koymakta, duysal bir varlık kavrayışının tam karşısında yer almaktadır. "Nesneleri bize veren duysal niteliklerin dışında, evrende duyularla kavranamayan duyular üstü bir özler dünyası vardır. İnsan, duyular gerçekliğini, duyularda bize verilen görünüşleri '**paranteze alarak**', duysal görünüşleri ortadan kaldırarak bu özlere ulaşabilir."⁹⁶ Nesnenin, nesnel biçimin resme zararlı olduğu düşüncesi, neredeyse, soyut sanat için genel bir kural durumuna gelmiştir. Nesneden kaçma yoluna gidişini Kandinsky şöyle dile getirir:

"Henüz başlayan bir gurub vakti idi. Paletlerimle çalışmadan henüz eve dönmüştüm, henüz dalgındım ve bitirmiş olduğum çalışmamı düşünüyordum; işte bu sırada birdenbire anlatılamayacak kadar güzel ve bir iç pırıltı ile parlayan bir tablo gördüm. İlk hayretle durup kaldım, sonra hemen biçim, renkten başka bir şey görmediğim ve içerikçe anlaşılmasız olan bu muammalı resme yaklaştım. Derhal muammayı çözecek anahtarı buldum: Bu benim yapmış olduğum, yanlamasına duvara dayalı duran bir tablo idi. Ertesi gün, bu resimden dün aldığım izlenimi gün ışığında almayı denedim, ama bunu ancak yarı yarıya başarabildim. Yanlamasına da olsa tabloda objeleri daima fark ettim. Artık kesin olarak şunu biliyorum: Objeler, resimlerime zararlı olmaktadır."⁹⁷

⁹⁴ HENRY, M., **Voir l'invisible**, (Görülmezi Görme), François Bourin, 1988.

FRANCE, Farago, **Sanat**, (Çev. Özcan Doğan), Doğubatı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 189.

⁹⁵ GOMBRICH, E.H. **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 574

⁹⁶ TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 127

⁹⁷ TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s.128

Soyut resmin kurucusu olarak kabul edilen Kandinsky'e göre “ *Soyut sanatın saf gerçekçiliği, objeyi amaç edinen resmin gerçekçiliğinden çok ileridedir ve Yeni-Gerçekçilik zaman ve oylumun dışında kalır.*”⁹⁸ Soyut olmayan sanat anlayışlarında, doğrudan doğruya nesne dünyasına bağlanılmış, nesnenin arkasında başka bir gerçeklik aranmamıştır. Soyutlama anlayışında olmayan sanatçılar için sanatın nesnesi, doğrudan duylarda insana verilen görüngülerdir. Soyut, non-figüratif adı verilen tüm sanat anlayışlarında ise duyu gerçekliğinin yani, görüngülerin arkasındakini görmek, değişmez olan bir varlığa ulaşmak istenmektedir. Soyut sanat, bu noktada felsefeyle amaçsal olarak bağdaşır. “*Fenomenlerin arkasına gitme, bireysel ve tesadüfi olan şeyden kaçma, ‘salt realite’ye ulaşma isteği, onu felsefe ile aynı paralel içine koyar. (...) Ama ne var ki bu mutlak olan şey, felsefede hakikat ve sanatta da güzellik şeklinde objektifleşir.*”⁹⁹ Felsefenin ve sanatın aynı evrensel olana, aynı salt olana, aynı salt gerçekliğe biçim vermek, onları dile getirmek temeline dayalı olması, iki olgunun birbirlerinden ayrı düşünölemeyeceği sonucunu ortaya çıkarmaktadır.

Çağdaş soyut kavrayışı ile aynı yıllar içinde çağdaş bir felsefe anlayışı ortaya çıkmıştır: “Görüngübilim.” Görüngübilim felsefesinin, felsefe için göstermiş olduğı amaç, soyut sanat anlayışının sanat için göstermiş olduğı amaçla büyük bir yakınlık göstermektedir. İkisinin de amacı, rastlantısal, bireysel olanı ve bu anlamda gerçek olanı “ayraç içine alıp” özü, içyüzü kavramaktır. Çoğı felsefenin de tartıştığı gibi Edmund Husserl tarafından kurulmuş olan Görüngübilim felsefesi de nesne-obje sorununa değinmiştir. Çağın sanatı “soyut sanat” iken ve soyut sanat görgöl gerçekliği değil de görgöl gerçekliğin üzerinde düşünsel-soyut bir varlığı nesne olarak alırken; aynı dönemin felsefesi olan Görüngübilim’de de duyuüstü bir varlığa ulaşma yönünde bir çaba vardır. Görüngübilim’de, görüngü, duyu verilerine dayanan görünüşler değil, tersine varlık nesneleşmeleri olarak karşılık bulmaktadır.¹⁰⁰ Daha açık bir anlatımla, “*parantez içine alınan duyuusal görünüşlerin arkasında kalan, artık kendisini paranteze alamayacağımız şeydir.*”¹⁰¹ Soyut sanat

⁹⁸ TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983, s. 519.

⁹⁹ TUNALI, İsmail, **Estetik Beğeni**, Say Yayınları, İstanbul, 1983, s. 119.

¹⁰⁰ HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Düşünce Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1974, s. 333.

¹⁰¹ TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, rh+Sanat Basımevi, İstanbul, 2003, s. 141

anlayışında sanatçı, bireysel olan ağacı değil, evrensel olanı, ağacın özünü kavrayacaktır. Sanatçı, nesnesini biçimi ile birlikte yaratacaktır. Çünkü artık sanatçının benzetmeye çalışacağı ne doğal bir varlık, ne de bir doğal örnek söz konusudur. Çünkü onlar, “rastlantısal” ve “keyfi” görünüşler olarak başta ortadan kaldırılmıştır.¹⁰² “Benzetmecilik”in (taklit) ortadan kalktığı soyut sanat, “biçimlendirme”, “biçim verme” anlamıyla, bir anlatım sanatı olarak değerlendirilir:

“ (...) Var olan bir biçimin yorumlanması değil de, duyularımızı aşan, bir realitenin tümüyle biçimlendirilmesi, yani ontolojik ve estetik anlamında dışlaştırılması, objektifleştirilmesidir. Böylece metafizik, transcendent bir varlık (duyularımızı aşan), estetik bir kategori içinde gün ışığına çıkıyor, bir bakıma gizlide olan bir varlık kendini estetik olarak açığa vuruyor. Buradan, soyut sanatın metafizik anlamı olanca açıklığı ile kendini açığa vuruyor.”¹⁰³

Bu noktada doğüstü nitelikteki biçim verme konusuna da değinmek gerekmektedir. Soyut sanat, sanatı, sanat dışı unsurlardan temizlemek istemektedir. Bunların başında da nesne biçimleri, doğal biçimler gelir. Asıl biçim ya da sanat unsurları doğa biçimlerinin dışında vardır ve bunlar, çizgi, renk ve düzeylerdir. Soyut sanat biçim vermeyi geometrik biçimler olarak çözümlenmiştir. Bu durumda “biçim” soyut kalır, yani, hiçbir gerçek nesneyi anlatmaz, bütünüyle soyut bir “öz”ü dile getirir. Böyle bir yaklaşımda, bu yeni sanat anlayışı salt-gerçekliğe ulaşma ereğiyle ortaya çıkmış ve sonunda da soyut bir takım biçimlere ulaşmıştır. Bu durumda da Tunalı’ya göre çıkış noktası ile varış noktası arasında, varsayım ile sonuç arasında bir tutarsızlık ortaya çıkmıştır:

“Eğer ‘soyut’ sözünü mantıki anlamda, bir şeyin tabiattan soyutlanması olarak anlarsak, burada böyle bir karşıtlığın bulunduğu doğrudur. Fakat hemen söyleyelim ki, buradaki soyutun, mantıki soyutlama ile hiçbir ilgisi yoktur. Buradaki soyut, ontolojik bir anlamdadır. (...) Bu sorunun araştırılmasına, soyut sanatın anladığı realite kavramını genellikle felsefede anladığımız realite kavramı ile karşılaştırmakla geçmek istiyoruz. Genellikle felsefede realite denilince anlaşılan şey, duyularımızla uzay ya da zaman içinde kavradığımız fenomenler, gerçeklerdir. (...) Soyut sanatın anladığı realite böyle bir gerçeklik değildir. Nitekim soyut sanat adamları kendi anladıkları realiteyi duyusal realiten ayırmak için ona salt-realite adını vermişlerdir.”¹⁰⁴

¹⁰² TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, rh+Sanat Basımevi, İstanbul, 2003, s. 141.

¹⁰³ TUNALI, İsmail, **Estetik Beğeni**, Say Yayınları, İstanbul, 1983, s. 121.

¹⁰⁴ TUNALI, İsmail, **Estetik Beğeni**, Say Yayınları, İstanbul, 1983, s.s. 128-129

Soyut sanatçıların uyguladıkları yöntemde sanatçılar, iç birikimin tümüyle dışavurumuna ve doğaçlamaya ağırlık vermişlerdir. Derinliği olmayan yeni uzamlar üzerinde kurulan sanat yapıtları izleyici için anıştırılan bir özümseme ortamı yaratmayı hedefleyerek, boşluk içinde şartlanmışlıktan onu kurtarmayı amaçlamaktadır.¹⁰⁵ Bu bağlamda soyut sanatın amacını Kandinsky şöyle açıklamıştır:

“Form soyut olarak kalınca (artık) hiçbir objeyi ifade etmez, tersine, tamamen o soyut bir mahiyettir. Böyle salt, soyut bir mahiyet, bir karedir, bir dairedir, bir üçgendir (...) ve daha matematik isimleri bulunmayan başka formlardır. Bütün bu formlar, soyut ülkesinin aynı hakka sahip vatandaşlarıdır.”¹⁰⁶

Tunalı, geleneksel, alışılmış olan sanat anlayışlarında doğanın “olduğu gibi” değil “göründüğü gibi” yorumlandığını belirtmiş; doğa örneğinden yola çıkarak soyut sanattaki biçim verme durumunu şöyle açıklamıştır:

“Soyut sanatta artık sanat için ne böyle bir doğa vardır ne de doğaya biçim verme söz konusudur. Soyut sanatın aradığı şey, duysal doğanın arkasında, değişmeyen mutlak bir temel varlık düşünmek, bunu aramak ve buna biçim vermektir. (...) Temel varlık, değişmez olan varlık, ancak bu biçim verme içinde somut bir gerçeklik elde edecektir. (...) Özdeşleyim aracıyla algı objesinin içinde bulunduğu durumu kavramak yerine, soyutlama aracıyla sanatçı, nesneleri tüm tesadüfi özelliklerinden soyarak, genel evrensel ilgileri ve değerleri (denge, durum, ölçü, sayı, vb. bireysel bir durumun özelliği ile gizlenen ve örtülen değerleri) ortaya koyar.”¹⁰⁷

Bu noktadan başlayarak Tunalı, artık sanatın taklitçilikten uzaklaştığını, estetik biçimi evrensel gerçekliğe aktarmaya başladığını belirtir. Soyut resimde biçim vermede kullanılan geometrik biçimler, soyutluğun bir yöntem olmadığını, tersine saltı, temel varlığı ve derinliği düşünme ve biçimlendirme olduğunu göstermektedir.¹⁰⁸ Bu tanımlamaya en güzel örneklerden biri yine Kandinsky’nin söylemlerinden verilebilir.

¹⁰⁵ BEKSAÇ, Engin, **Avrupa Sanatına Giriş**, Engin Yayınları, İstanbul, 2000, s. 135

¹⁰⁶ TUNALI, İsmail, **Estetik Beğeni**, Say Yayınları, İstanbul, 1983, s. 61

¹⁰⁷ TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, rh+Sanat Basımevi, İstanbul, 2003, s. 151-152

¹⁰⁸ TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, rh+Sanat Basımevi, İstanbul, 2003, s. 152.

“Kandinsky, çemberlerin kozmik bir dünyayı ima etmediklerini, bunların her şeyden önce çember olarak görülmelerini istemektedir.”¹⁰⁹

“Nitelikçe birbirinden farklı, biri görgül, diğeri düşünsel olan iki varlık birbiriyle özdeş ya da örtüşük olarak nasıl kavranabilir?” sorunu görgül nesne ve düşünsel nesne olarak adlandırılırsa, elbette birbirleriyle asla örtüşemeyecek bir soruyla karşılaşılır. Bu nedenle ancak “soyutun gerçekliği” olarak bakılırsa, “soyut gerçek midir?” diye sorulursa, Platoncu bir anlayışla yanıtı ulaşabilir. Görünenlerin, idealar dünyasında bulunanların bir taklidi olduğunu söyleyen Platon’a göre, örneğin ağaç ideası, görgül olarak kavranan tek tek ağaçlara oranla, asıl gerçek, salt gerçek varlıktır. Bu bağlamda da soyut sanatta *“soyut olanla real ya da somut arasında bir ontolojik ilginin, bir örtüşme ilgisinin söz konusu olması düşünülebilir.”*¹¹⁰ Bu örtüşme sonucu, duyu dışı evrenin, en aşırı soyutluk içinde dünyanın gerçeği olduğu düşünülmeye başlanır. Bu soyut gerçeklik, gerçek gerçeklik olarak değerlendirilir. Dünya bütünlüğü genelleşir, duyular dünyası gerçek bir dünya olmaktan çıkar ve özel bir dünya niteliği kazanır. Platonizm ya da nesnel idealizmin dışında, her zaman birbirine karşıt olarak görülen “soyut-somut” ya da “soyut-gerçek” kavramları, soyut sanatta birbirleriyle örtüştürülünce, yeni bir Platoncu anlayışın, yeni bir idealizmin ortaya çıktığı söylenebilir. Soyut sanat, ifadesini “soyut-somut” ya da “soyut-gerçek” kavram bütünlerinde elde etmektedir. Soyut sanatın bu kavram bütünlerine ulaşma çizgisini İsmail Tunalı şöyle açıklamıştır:

“Bugün, figüratif olmayan sanatçının bir somut realite olarak anladığı biçime dayanma olgusu, şunu gösterir ki, doğa örneklerini artık soyutlayıcı bir yöntemle salt biçimsel bir alana götürmek söz konusu değildir, tersine, soyut olarak düşünülen ve yaşanan bir şeyi biçim içinde somutlaştırmak ve kavranabilir kılmak söz konusudur.”¹¹¹

Anlaşıldığı üzere, soyut sanata gidilirken, genelde düşünüldüğü gibi somut-duyusal olandan yola çıkılmamaktadır. Soyuta giderken yine soyuttan yola çıkılmakta ve sanat unsurlarıyla somutlaştırılmaktadır. Bu yüzden soyut sanatın olduğu yerde, somut sanatın da olduğu söylenebilir:

¹⁰⁹ TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983, s. 519.

¹¹⁰ TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, rh+Sanat Basımevi, İstanbul, 2003, s. 153.

¹¹¹ TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, rh+Sanat Basımevi, İstanbul, 2003, s. 155.

“Yaratıcı tin’in somutlaştırılması için biçim aracı ‘forme naturae’ (doğa biçimi) değildir, ‘forme art’ da değildir, tersine, somut olarak meydana getiren sanattır. Biçim ve resim, kendi dışında bir şey göstermezler, tersine kendi kendilerini ifade ederler. Soyut ve somut (real) böylece bir bütünlük içinde birleşirler.”¹¹²

Soyut sanatta, sanatın nesnesinin duyu yoluyla kavranan gerçeklik olmadığı, tersine, sanatın nesnesinin duyularla kavranamayan tinsel varlık, tinsellik olduğu düşüncesi hâkimdir. Fakat bu “tinsellik” olarak ifade edilen soyutlama düşüncesi, doğal nesnelerle karşılaştırma durumundan soyutlama anlamına gelmemekte, tersine, bütün bu karşılaştırma olanaklarının nesne ilgilerinden bağımsız olarak, sanatsal ilgilerin çözümü olarak tanımlanmaktadır. Soyut Sanat’ın doğumundaki en önemli etkenlerden biri de, nesnel olanın geçerliliğinden duyulan kuşkudur. Böyle bir anlayışın getirisi olarak sanatta, obje, nesneler dünyasındaki yerini terk etmiş; tinsel-sanatsal bir anlayışın egemen olduğu yeni bir konuma yerleşmiştir. Böylelikle, bu yeni sanat anlayışında doğa nesnelerinin biçimi bütünüyle bozulur.¹¹³

“(…) Sanatçı, kendi ben dünyasında sahip olduğu şeyi ifade eder, yoksa gözleri ile gördüğü şeyleri değil. Bununla da sanatın objesi dış dünyadan, insanın iç dünyasına kaymış olur. Bu, soyut sanatın en temel niteliğidir. (...) Bunun için soyut sanat, simgesel bile olsa dış dünya objelerine değinmeden, insanın ifade dünyasını görünür kılacaktır.”¹¹⁴

XX. yüzyılda gelişen bilimsel çalışmalar da “Soyut Sanat” a yön vermiştir. Özellikle Freud’un ruhçözüm yöntemiyle bilinçaltının irdelenmesi sonucu, dönem insanlarında içsel tartışmalar oluşmuş, yerleşmiş değerler kökünden sarsılmıştır.¹¹⁵ Bu gelişmeler sanatın, insanın iç dünyasına girmesi kavramını da beraberinde getirmiştir. Bu, sanatı içinden kavramak, sanatı ifade etmek ve dışlaştırmak anlamına gelir. “İfade etmek” kavramı, soyut sanatın temel taşıdır. Dünya, duyuşsal olarak kavranan dünya olmadığına göre, tinsel olarak ben’in ifadesi, dışlaşması olarak kavranan bir dünya olduğuna göre, sanatın kendine bulduğu yeni idol, “ifade” olmuştur:

¹¹² TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, rh+Sanat Basımevi, İstanbul, 2003, s. 155

¹¹³ TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, rh+Sanat Basımevi, İstanbul, 2003, s. 129-131.

¹¹⁴ TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, rh+Sanat Basımevi, İstanbul, 2003, s. 131.

¹¹⁵ ŞENER, Sevdâ; **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir, s. 276.

“Sanat ifadedir. Bizim sanatça yaptığımız gerçeklik deneyimimizin ifadesidir. Biçim verici sanat, biçim verici araçlarla biçim verici ifadedir. İfadeyi ancak biçim verme olarak anlayabiliriz. İfade etmek, biçim vermek demektir. Biçim vermekle sanat, deney objesinin doğal görünüşünü ortadan kaldırır. Bu görünüş ne kadar çok ortadan kaldırılırsa, estetik deneme o derece güçlü olur.”¹¹⁶

Çağdaş soyut sanattaki soyutlama, bir “öz” arama çabasına dayanmaktadır. İnsan, varlığın özüne, tümel-evrensele ulaşmak için soyuta gitmektedir. Bu çıkış noktasıyla doğaüstü bir yola giren sanat, insanı da doğaüstü boyutta belirlemek istemektedir. Bu boyutta insan, “kendini kavrayan insan” durumuna geçecek, sanatta duyu üstü bir realite anlayışını arayacaktır.¹¹⁷ Bu bağlamda sanatta “estetik” anlayışı da yeni bir boyut kazanmıştır: “*Tümel-evrensel olana, gizlide bulunan varlığa biçim verme yoluyla onu görünür kılma*”¹¹⁸ Sanat tarihi, genel olarak bir biçim verme tarihi olarak anlaşılırsa, bu anlayışın altyapısında sanat tarihinin salt ile bir denkleme tarihi olduğu düşüncesini çıkartılabilir:

“Estetik kavramını biz gerçek temel varlığın ifadesi olarak anlıyorsak, o zaman kolayca bu idenin biçim kazanması bütün sanatın özü olarak kavranabilir. (...) Sanatın özü, mutlak olanı görünüşe çıkarmaktır. Çünkü sanat yapıtında görünen kaynaksal derinlik, metafizik gerçekliktir.”¹¹⁹

Soyut sanat böyle doğaüstü bir eğilimle yola çıktığına göre, sanatın genel özü, ancak soyut sanatta açıklığa kavuşabilecektir. Bunların doğrultusunda soyut sanatın ereği şöyle özetlenebilir: Tümel-evrensel olana, salta, temel varlığa ulaşmak, ona biçim vermek. Bu bağlamda, ancak soyut sanatta doğaüstü gerçekliğin biçim elde edebileceğini, soyut sanatın tüm sanatın amacını varlığında gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Soyut sanatta güzellik, geometrik yapısal bir güzelliiktir. Bu güzelliğin ölçütleri de “mutlak açıklık” ve “sayı”dır. Estetik düzen, bu ussal unsurlarla oluşur ve böyle bir düzene dayanan sanat yapıtı, artık kişisel olan bir yapıtlıktan çıkacak; evrensel olacaktır. Maurice Denise “*biçimler harmonisi ve düşünceler mantığı arasında bir karşılık vardır. Sanatın tüm yaratıcıları, ölçü, sayı ve dengeye göre*

¹¹⁶ TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, rh+Sanat Basımevi, İstanbul, 2003, s. 130

¹¹⁷ TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, rh+Sanat Basımevi, İstanbul, 2003, s. 149

¹¹⁸ TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, rh+Sanat Basımevi, İstanbul, 2003, s. 149

¹¹⁹ TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, rh+Sanat Basımevi, İstanbul, 2003, s. 149

yaratırlar ve onlar da Tanrıyı taklit ederler.” ve Kandinsky “Sanat yapıtı yaratmak, evren yaratmaktır”¹²⁰, “sanat eserinin yaratılması, dünyanın yaratılmasına benzer.”¹²¹ dediğine göre, bu anlayışla, soyut sanatçının sanat yapıtını, tıpkı Tanrının evreni yaratırken uyguladığı ilkelere uyarak yarattığı söylenebilir.

¹²⁰ TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, rh+Sanat Basımevi, İstanbul, 2003,s. 161

¹²¹ TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983, s. 519.

II. BÖLÜM: EDEBİYATTA SOYUTLAMA

Edebiyat varolduğundan beri bir değişim ve gelişim içindedir. Her akım kuşkusuz romanın yapısal ve biçimsel anlamda değişmesini beraberinde getirmiştir. Ancak romana ilişkin kimi unsurlar ve gelenekler her zaman sürmüştür. Bütüncül bir değişim neredeyse XX. yüzyıla kadar söz konusu olmamıştır. Bütünlük, metin-içi tutarlık gibi kavramlar hep varolmuştur. Postmodernist dönemde ise durum farklıdır. Postmodern roman geleneksel romandan öylesine başkalaşmıştır ki, günümüz romanına artık roman değil de “anlatı” denmesi daha doğru olacaktır.

Postmodern romanın, geleneksel romana ilişkin hangi unsurları atıp yerine neler koyduğunu söyleyebilmek için roman tarihinin tümünü yazmak gerekir, ancak böyle bir yaklaşım başka bir çalışma konusu olacaktır; biz burada, postmodern romanın genel özelliklerini örneklerle ortaya koyarak, soyutlama yöntemini nasıl kullandığına ilişkin saptamalarda bulunacağız.

1980'li yıllara kadar, roman türü “hakim roman” ve “tür romanı” olarak iki ana gruba ayrılabilir. “Hakim roman”, yaygın olarak yazılan romandır. Tür romanı, polisiye, bilim-kurgu, aşk romanı ve tarih romanı gibi belirli kalıplar içinde yazılan romanlardır. Bu romanların kendilerine değgin kural ve gelenekleri, Agatha Christie, Barbara Cartland ve Isaac Asimov gibi ustaları vardır. “Hakim roman” tür romanlarının dışında kalan ve çerçevesi daha geniş bir kavramdır. “Hakim Roman”la “Tür Romanı”nın etkileşimi 80'li yıllarda başlamıştır. Kısa bir süre sonra da artık “hakim roman” ve “tür romanı” kavramlarıyla özdeşleşmeyen kırma romanlar ortaya çıkar. Bu romanlar en azından hem popüler hem de edebi olmaları nedeniyle geleneksel romandan farklıdır.¹²²

¹²² www.bilkent.edu.tr/~sbezci/makaleler (20 Nisan 2007)

Disiplinler arası yapıtların ortaya çıkması yalnızca postmodernist romana ait bir özellik değildir. Linda Hutcheon, sanat dalları ya da bir sanat dalının içindeki türler arasındaki etkileşimi ve ayrımların azalmasını postmodernist dönemi belirleyen temel unsurlar arasında görür. Hutcheon'a göre postmodernist dönemin başlangıcında dil, öznellik, cinsel kimlik, sistematikleştirmenin ve birleştiriciliğin sınırlarının sorgulanması ve genişletilmesi söz konusu olmuştur. Bunun sonucunda da toplumsal ve sanatsal geleneklerin sınırları dağılmıştır. Bu durum, postmodernist sanata, daha önceleri kabul gören bu sınırların, belirli sanat dallarının ve türlerinin sınırlarının iç içe geçmesi biçiminde yansımıştır.¹²³

Resim, heykel ve dekorasyon karışımından enstalasyon (yerleştirme), resim ve tiyatro işbirliğinden “happening”ler (*kısmen ve irticalen –doğaçtan-sahneye konan ve seyircileri şaşırtmak gayesini güden oyun, bir gösteride kendiliğinden oluşan bir durum*)¹²⁴, müzik ve film etkileşiminden video klipler ve gerçek ve kurgu birleşiminden “reality show”lar doğmuştur. Bu duruma başka bir açıdan bakılacak olursa romanla hikaye, otobiyografi, biyografi ve tarih arasında belirgin farklar kalmamışken, roman popülerleşmiştir.

Postmodernizmin temel unsurlarından bir başkası da üst-sınıf sanatıyla kitle sanatın birleştirilmesi ve bu iki sanat arasındaki ayrımın azaltılmasıdır. Bunun gerçekleşebilmesi için postmodernist yazarlar alışlagelmiş romanlara, cinayet romanı, bilimkurgu ve romans gibi türlerden oluşan ve sözde-edebiyat olarak görülen türleri sokmuşlardır. Artık romanlar yalnızca otobiyografik, satirik, tarihi, dedektiflik, bilimkurgu gibi nitelemelerle tanımlanamamaktadır.

Romanın ya da sanatın popülerleşmesi pek çok kişi tarafından olumlu değerlendirilmemiş olsa da kimi eleştirmenler bunu olumlunun da ötesinde gerekli bulurlar. Boğucu ve karmaşık modernist romanlar yerine yapıttan alınan okuma zevkini ön değerde tutan romanları savunurlar. Kısaca postmodernizm, edebiyata daha hedonist (hazcı) bir yaklaşım sergiler.

¹²³ HUTCHEON, Linda . “Beginning to Theorize Postmodernism” **A Postmodern Reader**. Ed.Natoli, Joseph ve Linda Hutcheon , Albany: State University of New York Press, 1993, s. 249.

¹²⁴ http://www.seslisozluk.com/?word=happening&go_search=Search

Düşünce tarihi içinde postmodernizm eleştirel yaklaşım düzeyinde, Batı düşününü yüzyıllardır içinde bulunduğu çelişkilere, çifte standartlara, yapaylığa ve çarpıklığa dikkat çeken, modernizm karşıtı, dinamik ve özgürleştirici bir tavır sergiler.¹²⁵

Postmodernizm, kökleşmiş inanışlara aykırı olarak ileri sürülen bir düşünce biçiminde, hiç bir edebi geleneği reddetmez. Tersine, onları kullanarak sorunsallaştırır. Postmodernist edebiyat tür edebiyatını da reddetmez ama birden fazla türe ait gelenekleri aynı metin içinde kullanarak onların yeniden gözden geçirilmesini ve yapaylığının görülmesini sağlar.

Örneğin, D.M. Thomas'ın “Beyaz Otel”i mektuplarla başlar, pornografik unsurlar içeren fantezilerin edepsiz bir dille anlatıldığı bir şiirle devam eder. Eser daha sonra psikanalitik bir vaka incelemesiyle sürse de kimi zaman bir belgesel, kimi zaman da tamamıyla kurgu halini alır. Romanın son bölümü ise tam bir ütopyadır.¹²⁶

Modern dönemin I. Dünya Savaşı'yla sona erdiğini söyleyerek, bundan sonraki dönemin Postmodern dönem olduğunu ileri sürerek ilk kez Postmodern terimini kullanan isim Arnold Toynbee olmuştur. Yine 1934 yılında Amerika'da yayınlanan bir şiir antolojisiinde “Postmodern” sözcüğü yer almıştır. 1950'lerde modernizmdeki hemen tüm olgulara bir tepki olarak ortaya çıkıp mimarlık, sanat, politika, eğitim, toplum gibi çok farklı alanda kendinden söz ettirmeye başlayan Postmodernizm¹²⁷ 1960'larda New York'taki eleştirmen ve sanatçılar arasında büyümüş, 1970'lerde Avrupalı kuramcılar tarafından geliştirilmiş,¹²⁸ 1980'lerin başlarında yaygın olarak kullanılan bir kavram olmuştur.

“Postmodernizm bazılarına göre, bir dönemin adıdır, aynı zamanda bir felsefenin, yeni bir düşüncenin; üslubun, yeni bir usculuğun (modern usculuğu aşan farklı üslupta bir usculuğun) yeni bir söylemin adıdır.”¹²⁹

¹²⁵ DOLTAŞ, Dilek, **Postmodernizm ve Eleştirisi**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2003, s. 27.

¹²⁶ www.bilkent.edu.tr/~sbezci/makaleler/raydsr.doc (20 Nisan 2007)

¹²⁷ <http://www.tekamul.net/sanat/Postmodernizm.html>

¹²⁸ SARUP, Madan, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Bilim ve Sanat Yayınları-Ark, Ankara, 1997, s. 190.

¹²⁹ KALE, Nesrin, “Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Felsefe, Sanat ve Kültür Yayınları, Yıl: 5, Sayı: 19, İstanbul, Mayıs, Haziran, Temmuz, 2002, s. 35.

Kimi yazarlara göre de 1943 yılı modernitenin bittiği sayılan tarihtir. Çünkü bu dönemde modernitenin erekleri dışına çıkmış; bilim, teknik, sanat, siyasal özgürlükler adına yapılan her şeyin ortak amacı insanın özgürleşmesi olarak belirmiştir.¹³⁰

Postmodern yaklaşımın ve düşüncenin, Modernizm düşüncesinin karşıtı biçiminde konumlandığına inanılır. Modernizmin hem anlamına karşı direnen hem de bu anlamı kendi içinde barındıran Postmodernizm yeni bir dönem tarafından aşılın “modern”in tam bir bilgisini dile getirdiğini savunur. Bu bağlamda Postmodernizm, Modernizmin hem bir sonucu hem de devamı anlamına gelmektedir.¹³¹

Bununla birlikte her bilim adamı ve düşünür, modernizmin alternatifi olduğu düşünülen postmodernizmin sınırlarını kendi gördükleri pencereden çizmeye çalıştıkları için, açıklamaya ve anlamaya dönük uğraşlar tam bir bütünlük göstermemekte ve çerçevesi çizilmiş bir alan olma özelliği taşımamaktadır.¹³² Niall Lucy, Brian McHale’nin *Postmodernist Fictions* (Postmodernist Kurmacalar) kitabından alıntılanarak postmodernizme ilişkin kavramsal tanımlamaların yetersizliğini belirtmiştir:

“Postmodernist mi? Bu terime dair sorunsal olmayan tek bir şey yok, bu terim hakkındaki hiçbir şey tam olarak tatmin edici değil.”¹³³

“Postmodernizm”deki “post” ön eki “sonra” anlamına gelmekle birlikte, modernizmden devam eden ve hatta modernizmden kaynaklanan, fakat ondan ayrılan anlamına gelmektedir. Postmodernizm, modernizmdeki hemen her olguya karşı çıkar. Sanat, mimari, politika, ekonomi, eğitim ve toplum gibi pek çok farklı alanda

¹³⁰ BATUR, Enis, **Modernizmin Serüveni**, YKY Yayınları, İstanbul, 1997, s. 21.

¹³¹ BOZKURT, Nejat, **20. Yüzyıl Düşünce Akımları**, Morpa Kültür Yayınları, İstanbul, 2004, s.s. 439-440.

¹³² BAĞRIAÇIK, Turgut, “Modern’den Postmodern’e Edebiyatın Serüveni”, <http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/166/orta3-bagriacik.htm>, 2005 T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınlar Dairesi Başkanlığı

¹³³ MCHALE, Brian, **Postmodernist Fictions**, London and Newyork: Routledge, 1987, s. 3. LUCY, Niall, **Postmodern Edebiyat Kuramı Giriş**, (Çev. Aslıhan Aksoy), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, s. 101.

yeni söylemler üretir, geliştirir. Umberto Eco'ya göre bu söylem ironi ve eğlence olarak çift anlamlılık taşımaktadır. Postmodernizm, hem modernizm üzerine yargılarda bulunur hem de sonrası için imlemeler yapar.¹³⁴ Bu durumda da postmodernizmde eklektiklik, çoğulculuk, çeşitlilik en temel olgular olarak belirir. (Eklektiklik, farklı çağ ve üslaplardan seçilip çarpıtılan unsurlardan yani bir tasarım ya da ürün oluşturmak.)¹³⁵

Peki bu en temel olguların oluşma nedenleri nelerdir? Daha açık bir soruyla Postmodernizmin oluşma nedenleri nelerdir? İki dünya savaşını ardı ardına yaşamış olan kimi ülkeler, savaşın acı ve yıkımlarını henüz üzerlerinden atamamışken bir de kapitalizmin boyunduruğu altına girmişlerdir. Bu durumun ardından SSCB'nin dağılması, soğuk savaşın sona ermesi, üretimin Japonya ve yeni gelişen ülkelere doğru kayması ve bununla birlikte paranın değerinin sürekli değişmesi, siyasal ve tüketim kalıpları açısından, her anlamda (ırkçılık karşıtı, feminizm, ekoloji, kültürel bağımsızlık hareketleri) çekişmeli ortam oluşması durumları, insanların kendilerine tanımladıkları "kimlik" in ellerinden kayıp gitmesine neden olmuştur. Çünkü insanların, tüketicilerin daha güvenli dallar arayışı, parasal huzura erişme araçlarına ilişkin konumlarını derinden etkilenmiştir.¹³⁶ David Harvey'e göre bu oluşum, insanların sıkışmışlığından kaynaklıdır. Kendini sıkışıp kalmış hisseden insan, kimlik arayışı içinde, kendini saran koşullara başkaldırmıştır.

"(...) Kendimize tanımladığımız kimlik elimizden kayıvermiştir; toplumsal yaşamın koordinatları sağlam bir zemine oturmayıp kum tanecikleri gibi dağılmıştır. Zaman ve mekan tanımı; bireysel ya da toplu kimlik yaratımı açısından temel bir önem taşımaktadır. Kimliğimizi, sırtımızı güvenilir zaman-mekan koordinatlarına dayanarak tanımlarız; ama bu koordinatlar kaydığında ya da güvenilir olma özelliğini yitirdiğinde kim olduğumuzu tanımlamamız güçleşir. Çoğunun söylediğinin tersine özne 'ölmedi' ama kesinlikle dayanaklarını yitirdi. Dünya olaylarının zaman ve mekanında kayma meydana geldiği ve dünyaya ilişkin konumumuz değiştiği için kimliğimizi yeniden kurma arayışı içindeyiz."¹³⁷

¹³⁴ ERİNÇ, Sıtkı, "Postmodernizmin Tanımı", **Anadolu Sanat**, Sayı:2, Anadolu Üniversitesi GSF Yayınları, Eskişehir, 1994, s. 35.

¹³⁵ KALE, Nesrin, "Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru", **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Felsefe, Sanat ve Kültür Yayınları, Yıl: 5, Sayı: 19, İstanbul, Mayıs, Haziran, Temmuz, 2002, s. 35.

¹³⁶ BATUR, Enis, **Modernizmin Serüveni**, YKY Yayınları, İstanbul, 1997, s.36.

¹³⁷ KALE, Nesrin, "Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru", **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Felsefe, Sanat ve Kültür Yayınları, Yıl: 5, Sayı: 19, İstanbul, Mayıs, Haziran, Temmuz, 2002, s. 36.

¹³⁸ HARVEY, David, "Postmodernizme Bir Bakış", (Çev. O. Işık), **Birikim Dergisi**, Sayı: 53, Eylül, 1993, s.s. 55-59.

Postmodern görüşe göre, bugünün insanı “gerçek”i en doğru biçimi ile bildiğinden söz edemez, bu olası değildir. İnsan doğruları ya da genel anlamda gerçeği hiçbir zaman bilememiştir, yalnızca onun kurmaca biçimlerini görmüştür. Çünkü, *“mitoslardan günümüze, bize gerçeği anlattığını savunan her türlü yapıt ve anlatım türü sadece gerçeğin yorumu ve kurmaca anlatımından başka bir şey değildir. Günümüzün karmaşık kültüründe bu daha da zorlaşmıştır.”*¹³⁸ Buna en yalın örnek, günümüzün gazete haberlerinden verilebilir. Medya, en doğru haberi yaptığını ve okura sunduğunu savunsa da aslında belli bir grubun ya da kişinin bir görüş açısını, inancını temel alarak ve dolayısıyla bu doğrultudaki söylencelerden yola çıkarak haberini yapmaktadır. Bu noktada da yorum işin içine girmiş olur ve yorumun doğruluğu olayın, durumun gerçekliğinden öne geçer.

“Böylece Postmodernizm, gerçeklerin kurmaca yapılarını gösterip, doğruların doğadan, doğal olarak gelmediğini, kültür tarafından kabul ettirildiğini; dünyanın kültürümüzün söyleminden sosyal olarak kabul edilmiş anlamlar sisteminden tanıtıldığını irdeler.”¹³⁹

Sanat anlamında postmodernizme bakıldığında, bu anlayışla ilk kez mimaride karşılaşılır. Çok uluslu, çok kültürlü toplum yapısı ve çeşitli parasal kaynaklı ekonomik yapısı ile Amerika Postmodern sanatın öncülüğünü yapmıştır.¹⁴⁰ Bu konuda Adorno’nun postmodern felsefesine değinmek gerekmektedir. Adorno’nun postmodern felsefesinin temel ilkesi, beraberlik ve bütünlükten çok, çoğulculuğa geçiştir. Bu yaklaşım, görsel sanatlarda tek bir dünya içindeki çeşitlilik olarak kendini göstermektedir.¹⁴¹

KALE, Nesrin, “Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Felsefe, Sanat ve Kültür Yayınları, Yıl: 5, Sayı: 19, İstanbul, Mayıs, Haziran, Temmuz, 2002, s.s. 36-37.

¹³⁸ KALE, Nesrin, “Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Felsefe, Sanat ve Kültür Yayınları, Yıl: 5, Sayı: 19, İstanbul, Mayıs, Haziran, Temmuz, 2002, s.35.

¹³⁹ MENTEŞE, Oya, “Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm”, **Türk Dili Dergisi**, Sayı: 519, s. 278.

¹⁴⁰ KALE, Nesrin, “Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Felsefe, Sanat ve Kültür Yayınları, Yıl: 5, Sayı: 19, İstanbul, Mayıs, Haziran, Temmuz, 2002, s. 39.

¹⁴¹ ŞAYLAN, Gencay, **Postmodernizm**, İmge Yayınları, Ankara, 1999, s.s. 64-68.

Postmodernizm, yalnızca görsel sanatlarda değil, edebiyatta da çok seslilik olarak belirir. Postmodernist yazarlara göre, yazar metni oluşturduktan sonra artık metin ve okur üzerindeki etkileri ortadan kalkmalı; okur, yazarın metinde ne anlatmak istediğini değil, kendisinin metinden çıkardığı yorumları ön değerde tutmalıdır. Barthes'ın kuramına göre bu, okurun biricikliğini ve özgürlüğünü sağlayan bir durumdur. Okuru ve okurun etkin bir biçimde varlığını yazarın ölümü pahasına da olsa en üst noktaya taşıyan postmodernistlere göre yazarlar, topluma kendi görüş ve düşüncelerini değil, kendilerine destek veren kurumların görüşlerini aktarırlar.¹⁴² Burada sözü edilen kurumlar, iktidarı ve gücü elinde bulundurup kural koyan kurum ve kişilerdir. Metin, yazarın koyduğu kurallar, okur ise yazarın ve metnin hedef kitlesi olan tüm insanlıktır.¹⁴³

Postmodernist edebiyata “Soyutlama Yöntemi” açısından yaklaşılsa, “Giriş” bölümünde saptanan ana başlıklarla örneklendirmeler yapmak, bu yöntemin kullanılma biçiminin anlaşılması adına daha sağlıklı olacaktır.

II.A. Çeşitlilik/Çoğulculuk

Postmodernist Edebiyat yapıtlarının ileride anlatılacak olan ve “soyutlama”yla bağdaşan niteliklerinin hepsi, postmodernist yaklaşımın çoğulcu yapısından kaynaklıdır. Örneğin, postmodernist yazarın çağımızın yabancılaştırma ortamında, yaşamın karışıklıklarıyla oynaması, çoğulculuğun doğal bir uzantısıdır. Konu öykülemek de postmodern çoğulculuğun geleneksel avangardist sanat arasında ayırım gözetmeyen yapısına uygundur. Çokkatmanlı/Çokanamlı kurgusal teknikle sağlanan çoğulcu anlam içerisinde oynanan oyunlar da çoğulculuk ilkesine hizmet eden araçlardan biridir. Okuru etkin kılmak adına uygulanan her yöntem de çoğulculuğun aynı zamanda çeşitliliğin işlevsel parçalarıdır. Çünkü postmodernist metin değişmez aynı kalır; okur değişir anlam değişir. Okur da, yazar da, anlatan da, anlatı kişisi de eşittir. Bu da çoğulculuğun bir göstergesidir.

¹⁴² ROSENAU, Pauline Marie, **Postmodernizm ve Toplumbilimleri**, (Çev. Tuncay Birkan), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998, s. 55.

¹⁴³ KALE, Nesrin, “Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Felsefe, Sanat ve Kültür Yayınları, Yıl: 5, Sayı: 19, İstanbul, Mayıs, Haziran, Temmuz, 2002, s. 39.

Hiçbir şeyin sağlam bir anlam temeli üzerinde oturmadığı bu kaygan/geçişimli oyun ortamında yazar da, anlatıcısı da, anlatı kişisi de aynı özelliği taşırlar; her türlü değişimin/dönüşümün/takasın olası olduğu bir ortamın varlıklarıdır onlar. Geçmişin güvenilir/sağlam/ağırbaşlı yazarı, yerini ağırlık/bilgelik sergilemekten hoşlanmayan, yaşamın anlamı konusunda kuşku dolu olan ve okurunu yönlendirmeyi aklından bile geçirmeyen *oyunbaz* bir kurgu sanatçısına bırakır.¹⁴⁴

Okurun yazar olduğu, yazarın kurmaca yaptığı, kurmaca yapanın anlatıcı, anlatıcının üstkurmacacı olduğu gibi herkesin bireyselliğini yitirdiği bu yazın türünde herkes birbirine dönüşür. Bu da çoğulculuğun/çeşitliliğin göstergesidir.

(...) bu metinlerde insanın sorunsalları, tek bir roman kişinin yaşadıkları olarak değil, tümüyle soyut bir düzlemde, biçim/kurgu/yapı özellikleri aracılığıyla, -Erns Fischer'in çok sevdiğimiz bir sözünü yinelersek- "*gerçeğin buharında*" ve onun okur düzleminde yeniden üretilmesi sırasında ortaya çıkar; metin kişinin değil, okurun sorunsalıdır. Bu insansız metinlerde insan, okurun tümüyle öznel düzlemde gerçekleştirdiği oyunsu bir okuma edimi aracılığıyla beden kazanır.¹⁴⁵

Çoğulculuk ve çeşitliliğin sağlandığı her yöntem, soyut bir düzlemde yapıldığı için, postmodern edebiyatın bu özelliği birebir "soyutlama yöntemi" ile örtüşmektedir. Bunu daha iyi anlayabilmek için postmodernist edebiyatın diğer özelliklerini de incelemek ve örneklendirmek gerekmektedir.

II.B. Zaman ve Uzamda Sıçramalar

Gerçekçi dönemde bütünlük ve tutarlılık olguları, öykünün neden sonuç ilişkilerine dayalı kronolojik anlatımla sağlanır. Bir kişi ya da grubun öyküsü başından sonuna kadar anlatılır. Öykü de, yaygın olarak bir ölüm ya da evlilikle biter. Modernistler neden sonuç ilişkisinin ve kronolojinin yerine bilinç akışını koysalar da, bütünlüğü sağlamak için leitmotifler kullanırlar. Ritim olarak çevirebileceğimiz leitmotif, zaman zaman yinelenen, arada bir görünen ve kaybolan

¹⁴⁴ ECEVİT, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 76.

¹⁴⁵ ECEVİT, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.s. 78-79.

izlekler, imgeler ve simgelerdir. Böylece, yüzeydeki değişken ve dağınık yapı leitmotiflerle birbirine bağlanır ve okurun romanı bir bütün olarak algılaması sağlanır.

Postmodernistlerin bütünlük ve tutarlılık gibi bir savları yoktur. Çok-kültürlü ve yoğun değişim içindeki bireyin tutarlılığı söz konusu olamaz. Çünkü egosunun ve benliğinin sınırları iyice belirsizleşmiştir. Sanatçı ise geçmişte olduğunun tersine bir peygamber ya da ermiş olarak görülmediğinden, ondan çevresine bir düzen getirmesi ya da düzenli anlamlar üretmesi beklenemez. Sözü edilen düşüncelerden yola çıkarak postmodernistler bütünlük ve tutarlılık kavramlarını sorunsallaştıran stratejiler geliştirirler.¹⁴⁶

Postmodernist edebiyatın öncülerinden Baudrillard, Acker, Foucault ve Lyotard'a göre "tarihin ölümü" postmodern edebiyat kuramı için "canlandırıcı" nitelik taşımaktadır. Onlar için "tarih" artık gösterge, edebi metin ve bilgi anlayışları için zorunlu bir arka plan değildir. Tarihin bir üst-anlatı olarak varolmamasında, göstergeler, edebi metinler ve bilgiler köktenci bir biçimde yeniden tasarlanabilir.¹⁴⁷ "Tarihten soyutlanma", "tarihi soyutlama", "an"laşma durumu daha da açılacak olursa, söz konusu yazarların, "tarihin ölümü"nü belirli bir sözce ya da dil oyunu olarak oluşturdukları söylenebilir.

Üstelik bütünselleştirici bir söz edimi olarak "tarihin ölümü", tarihsel "gelişme"ye ya da tarihin "ruhu"na duyulan bir inancı ifade eden sözcelerden daha az meta-anlatsal değildir. (...) "Tarihin ölümü", "postmodernizm"in, göstergelerin içinde değer kazandığı bağlamları bütünselleştirici bir biçimde "tarihsellikten çıkarma"sı sayesinde kendini meşrulaştırdığı hamlelerden biridir.¹⁴⁸

Foucault'ya göre çağımızda tarihselleşen tarih ve bilgi kavramları bağlamında, süreklilikle değil, kopukluklarla ilgilenilmeye başlanır. Genel ve bütünselliği olan bir tarih anlayışına göre hiçbir olay, olgu yada unsur sürekliliğe

¹⁴⁶ www.bilkent.edu.tr/~sbezci/makaleler/raydsr.doc (20 Nisan 2007)

¹⁴⁷ LUCY, Niall, **Postmodern Edebiyat Kuramı**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, s.s. 99-100.

¹⁴⁸ LUCY, Niall, **Postmodern Edebiyat Kuramı**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, s.100.

engelmış gibi değerlendirilmez. Her biri kendine özgü bir dizgenin içine yerleştirilip incelenir. Foucault için tarih ve tarihsellik anlayışı şöyledir:

Kısaca tarih geleneksel olarak eskinin anıtlarını ezberlemeyle, onları dokümanlara dönüştürmeyle ve sesi olmayan o izlere ses vermeyle uğraşırdı...; zamanımızda tarih dokümanları anıtlara dönüştürmektedir... eskiden tarih insanlarca bırakılmış izleri çözümlerken şimdi gruplandırılması gerekli bir yığın unsuru bir plana göre yerleştirmekte, onları birbiriyle ilintilendirmekte ve birlikte bütünlükler sağlayabilecek bir şekilde onları yerlerine oturtmaktadır.¹⁴⁹

Foucault'ya göre bütünleşmeye yönelik bir tarih tüm olay ve görüngüleri bir merkeze çeker, bunu yaparken de tarihselleşen bir tarih onları değişik dizgelere yerleştirerek dağıtır. Bu noktada artık sorun, *“tarihi belirlemek ereğiyle hangi olay ve görüngülerin seçileceği, bunların ne tür dizgelere yerleştirileceği, bu iş için hangi kuralların nasıl oluşturulacağı, dizgelerin ve olguların incelenme biçiminin nasıl olacağı”*¹⁵⁰ gibi konulardır. Kimi postmodernistlere göre tarih, eğer varsa, kendine ilişkin bir bütünlüğü olmayan, bugüne bağımlı, gösterişsiz bir disiplindir.

En önemli zaman çerçevesi çağdaşıktır; metin olarak-bugün içinde, parçalı bir *“daimi bugünler dizisi”*¹⁵¹ içinde yaşarız; burada gelecek sadece *“beklenen bir mevcudiyet, geçmişse önceki bir mevcudiyet”* tir.¹⁵² Tarih sadece, izleri çağdaş olan üzerinde etkide bulunduğu önemlidir; ki o zaman bile söz konusu izler karmaşık ve metinlerarası niteliktedir. Bize *“bugünün geçmişi sorgulamasına”*¹⁵³ izin vermemizin yeteceği söylenir.¹⁵⁴

Postmodern edebiyat yazarları çizgisel zamana ve uzama karşı çıkarlar. Daha sonra da değinileceği gibi fantezilerden yararlanan yazarlar, oyunsu bir kurgu içinde zaman ve uzamda sıçramalar gerçekleştirirler. Böylece okurun düş gücü devreye girer, yaratıcı zekaya meydan okunur. Postmodern anlatıdaki zaman ve uzam sıçramalarını Rosenau şu biçimde açıklamıştır:

¹⁴⁹ FOUCAULT, Michel, **The Archaeology of Knowledge**, Londra: Routledge, 1994.

DOLTAŞ, Dilek, **Postmodernizm ve Eleştirisi**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2003, s. 65.

¹⁵⁰ DOLTAŞ, Dilek, **Postmodernizm ve Eleştirisi**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2003, s. 67.

¹⁵¹ JAMESON, Fredric, *Postmodernism and Consumer Society*, **The Anti-Aesthetic :Essays on Postmodern Culture** içinde, der: Hal Foster. Port Townsend, Wash.:Bay Press, 1983, s. 125.

¹⁵² CULLER, Jonathan, *Jaques Derrida, Structuralism and Since: From Levi-Strauss to Derrida* içinde, der: John Sturrock. Oxford: Oxford University Press, 1979, s. 162.

¹⁵³ HARLAN, David, *Intellectual History and the Return of Literature*, **American Historical Review**, 94(3): 581-609, 1989, s. 608.

¹⁵⁴ ROSENAU, Pauline Marie, **Post-Modernizm ve Toplumbilimleri**, (Çev. Tuncay Birkan), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s. 102.

Örneğin, A olayı 1 Zamanında olur. B olayı ise 2 Zamanında. Ama bu tür romanlarda 1 Zamanında yapılan tartışmada B'nin çoktan olduğu varsayılır ve 2 Zamanında anlatı sanki A olmamış gibi sürer.¹⁵⁵ Postmodern edebiyat dünyasında “*bütün gelecek ve geçmiş zamanlar, sonsuzluğun bütün kolları çoktandır buradadırlar, ufak lokmalara ayrılıp insanlar ve düşleri arasında bölüşülmüşlerdir... Demek ki burada zaman yoktur.*”¹⁵⁶

Daha sonraki bölümlerde de söz edilecek romanlardan biri olan Italo Calvino'nun “Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu”da ana öykü, araya giren çeşitli araçlarla öyle kesintilere uğrar ki, romanın tüm varlıkbilimsel ufkı kaybolur.¹⁵⁷ Postmodernist edebiyat yapıtlarındaki zaman-uzam sıçramalarını, aslında fantastik-grotesk unsurların kullanılması ve oyunsuluk ilkelerine de örnek verilebilecek biçimde Rosenau şöyle anlatmıştır:

Karakterler düşlerin işgal ettiği mekanın uyanık geçen saatler kadar gerçek olduğu kültürler ve yüzyıllar arasında serbestçe gezinirler. Neyin sahici olduğunu söylemek imkansızdır. Bu okurun kafasını karıştırmak, hatta onu yanlış yöne yönlendirmek için, onu neyin gerçek, neyin uydurma olduğunu sorgulamaya teşvik etmek için yapılır. Ama en önemli işlevi, okurun kendi kitabını inşa etmesini gerektirmesidir. Normal zaman ve mekan kısıtlamaları ihlal edildiği için, istenen sayıda hikaye çıkarmak mümkündür. Aslında okumaya nerden başlayıp nerde bitirildiği fark etmez, çünkü normal zaman ve mekan anlamsız kavramlar olduğunda olup bitenler hakkında tartışmak da imkansızdır ya da faydasızdır.¹⁵⁸

Bütünlük ve tutarlılığın olmadığı postmodernist edebiyat yapıtlarından biri de Julian Barnes'ın “Flaubert'in Papağanı”dır.

Yapıtın adından da anlaşılacağı gibi ünlü yazar Gustav Flaubert ile ilgilidir. Ancak bir yandan da Flaubert'in yaşamını ve yapıtlarını araştıran anlatıcının acıklı öyküsü anlatılır. Roman bu biçimiyle hem gerçektir hem de kurgudur; hem biyografidir hem de otobiyografidir. Anlatıcı bu arada Fransa kentlerine ilişkin gözlemlerini, edebiyat ve edebî eleştiriye dair düşüncelerini dile getirir. Daha sonra Flaubert'e öykünerek, yazarın “Basmakalıp Düşünceler Sözlüğü”ne ekler yapar. Roman, Flaubert'le ilgili bir sınav kağıdıyla da sona erer.¹⁵⁹

¹⁵⁵ ROSENAU, Pauline Marie, **Post-Modernizm ve Toplumbilimleri**, (Çev. Tuncay Birkan), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s. 110.

¹⁵⁶ PAVIÇ, Milorad, **Dictionary of the Khazars**, New York : Knopf, 1988, s.s.314-315.

¹⁵⁷ CALVINO, Italo, **Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu**, Can Yayınları, (Çev. Ülker İnce), İstanbul, 1990

¹⁵⁸ ROSENAU, Pauline Marie, **Post-Modernizm ve Toplumbilimleri**, (Çev. Tuncay Birkan), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s. 111.

¹⁵⁹ www.bilkent.edu.tr/~sbezci/makaleler/raydsr.doc (20 Nisan 2007)

Bu romanlarda yapılan tür edebiyatı geleneğini sorunsallaştırmaktır. Diğer yandan, böylesi bir yaklaşımla yazılan romanlar geleneksel bütünlük ve tutarlılık kavramlarıyla da ters düşmektedirler. Dolayısıyla bütünlük ve tutarlılık da sorunsallaştırılan edebi gelenekler arasında yer almaktadır. Bu noktada Postmodernist Edebiyatın kendini tarihten uzak tutması, olaylar ve kurgular arası sıçramalarla “zaman” kavramını dışlaması yoluyla “soyutlama yöntemi”ne başvurduğu söylenebilir.

II.C. Durumların, Olayların Parçalara Bölünerek Anlatılması

Postmodern yazında okur sürekli yapıtın içine çekilmeye, kendi yorumunu ve sonucunu kurmaya zorlanır. Yeni bir dünya yaratır ancak bu dünya hem biçim hem de içerik olarak mantığın sınırlarını zorlayabilir niteliktedir. Gerçek ile kurmaca, gerçek ile gerçektışı birbiriyle karışır. Sanat yapıtı olarak organik bir bütünlük içermez, tersine, bütünlüğü oluşturacak her yöntemin bozulması söz konusudur. Postmodern Edebiyat yapıtlarında okuru etkin kılmak adına sıklıkla uygulanan yöntemlerden biri de parçalılık, kopukluk ve süreksizliktir.

Süreksizlik kavramı yapıtın düzenleyimine ve yarattığı okuma etkisine bağlıdır temel olarak. Anlatısal türün tüm yapıcı unsurları karıştırılıp, sarsılır: kişi, öykü, gerçeğin gösterimi, anlatı ve anlatıcı parçalanır, çoğul bir uzam yaratılır; bu işlem de yapıtın bütünlüğü düşüncesini tartışmalı duruma getirir. Yapıt içerisinde yapıt konusunda yorumlar yapmak için anlatıcı-yazarın sözü alması kopukluk yaratan işlemlerin başında gelmektedir örneğin. Anlatı düzleminde süreksizlik yaratan anlatıcı-yazarın anlatıya karışmasıyla ilgili olarak da iki düzey ayırımına gidilebilir: bir yandan “içmetinsel” bir süreksizlik düzeyi, öte yandan üstmetinsel bir süreksizlik düzeyi ayırımına. Birinci düzey yapıtın yapısı, yazı ve somut sunumunu kapsar, ikinci düzey anlatıyı keserek doğrudan okura seslenen yapıt konusunda bir söylemi kapsar. Bu iki düzey arasındaki sınır kesin değildir, her ikisi de aynı alaycı, oyunsal, yansılmalı bir özelliği içlerinde saklarlar; anlamı bulanıklaştıran, kabul edilen uzlaşımları yıkan, yazın kavramını sarsan birer güçtürler.¹⁶⁰

¹⁶⁰ AKTULUM, Kubilay, **Parçalılık Metinlerarasılık**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004. s.s. 53-54

Okurun merakını sürekli canlı tutmak amacıyla uygulanan bu yöntemde, kesintinin ardından anlatı kaldığı yerden sürer. Anlatılardaki kopukluk uzun süre sürdürülen açık bir parantez ya da çok uzun bir uzatı biçiminde olabilir. Uzatı uzar, metni kaplar, bu da çok sayıda başka uzatıların eklenmesiyle sürdürülür. Böylece okur, bir parantezden diğerine sürüklenir durur. Parantezlerin sayıları çoğaldıkça okur, çoğul bir uzam içinde sürekli yeni durumlarla karşılaşır.

Süreksizlik etkisi okurun dikkatinin bir konudan başka bir konuya, bir odaktan başka bir odağa çekilmesiyle yaratılır; konular çoğu zaman sonuçlandırılmaz, şu ya da bu nedenle başlatılan bir anlatı sürekli geciktirilir. Okurun dikkatinin durmadan yeni bir konuya çekilmesi okumayı saptırır, okurun “son” beklentisini yıkar.¹⁶¹

Postmodern romanda içeriğin, anlatının parçalanması bir bitmemişlik, süreksizlik estetiği anlamına gelmektedir. *“Süreksizlik yavaş ama güçlü bir biçimde bilgiyi, etkinlikleri, hatta bilinci sarar.”*¹⁶² Ayrıca okurun “son” beklentisinin yıkılması aslında okuru etkin kılan bir yöneliştir. Çünkü okur, okuduğu metni tamamlar ve yeniden yaratır. Bu yeniden yaratma sürecinde de gerçeğin gösterimi, dünyaya egemen olan düzensizliğin süreksizliğinin gösterimi ile özdeş yer tutar. Parça yazıyla yaratılan süreksizlik okumayı kesintiye uğratır. Bu noktada özellikle belirtilmesi gereken bir tanım vardır. *“Her parça bütünle olan ilişkisine göre algılanıp kavranabilir. Parça, bir bütünü parçalanıp yeniden kurulması değildir. (...) her parça bir başka parçayı yansıtır. Bütünlüğün kaynağı bitmemişliktir.”*¹⁶³

Postmodernist edebiyatın bu özelliğine “soyutlama yöntemi” açısından yaklaşıldığında, şöyle bir sonuca varılabilir: Okur, yazar-anlatıcının ilettiği parçalardan oluşmuş bütünü, kendini etkin kılan kesintili anlatım yoluyla, kendi tamamlar. Soyutlama’nın gerçekte olanaksız olan bir “ayırma” işlemini, ayrıymış gibi düşünmeyi ve bir ya da birkaç unsurdan oluşmuş bir bütünü gerektirdiği hatırlanacak olursa, bu noktada postmodernist yapıtlarda hem okurun hem de yazar-anlatıcının soyutlama yöntemini kullandığını söylemek yanlış olmayacaktır.

¹⁶¹ AKTULUM, Kubilay, **Parçalılık Metinlerarasılık**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004. s.s. 54-55.

¹⁶² LEFEBRE, **Introduction à la Modernité**, Minuit, 1962, s. 179.

AKTULUM, Kubilay, **Parçalılık Metinlerarasılık**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004. s. 63.

¹⁶³ AKTULUM, Kubilay, **Parçalılık Metinlerarasılık**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004. s. 63. 86.

II.D. Anlatım Yolu Olarak İroni, Grotesk, Fantezi ve Simgelerin Kullanımı

Postmodern edebiyatın en belirgin özelliklerinden biri ironi, grotesk, fantezi ve simgeleri sıklıkla kullanılmasıdır. Postmodern öykü anlatıcısı, öyküyü yansıtmacı bir yaklaşımla anlatmaz, onun doğru ya da gerçek olduğunu öne sürmez, tersine öyküsünün kurmaca karakterinin altını çizer. Yabancılaştırılmış bir dünyada yaşamı, araya sıkıştırılmış bir tampon gerçeklik aracılığıyla ikinci elden yansıtır.¹⁶⁴ Bunu da “ironi” yoluyla yapar. Bu, Umberto Eco’nun deyimiyle “*ironiyle masum olmayan bir biçimde yeniden dönüş(tür).*”¹⁶⁵

Fantastik unsurların kullanımına ilişkin verilebilecek en güzel örneklerden biri Julian Barnes’in “Flaubert’in Papağanı”dır. Roman bir dedektiflik romanı gibi başlar, biyografi, gezi, otobiyografi ve sözlük olarak sürer, sınav kağıdı olarak da son bulur. Flaubert’in gerçek kişiliğinin ve hayatının kullanılmasıyla oluşturulan tarihsel ve gerçek dünya, yazarın Flaubert’e ilişkin çelişen özellikleri olan üç ayrı kronolojik olaylar dizini yazmasıyla sorunsallaştırılır. Daha sonra anlatıcı Braitwaite bir roman kahramanı olarak çıkar ve karısıyla aralarındaki hikayeyi anlatır. Öte yandan okur sürekli romanın içindedir. Romanın başında anlatıcıyla trende karşılaşan bir yolcu, daha sonra ise Flaubert’i suçlayan bir savcıdır. Kısaca, birbiriyle çelişen kurgusal ve gerçek dünyaya ait özelliklerin bir arada kullanılmasıyla ve anlatı noktasının sürekli kaydırılmasıyla yeni bir dünya yaratılır.¹⁶⁶

Gerçekle gerçektışının bir arada kullanılması hem olay hem de karakter bağlamında gerçekleştirilir. Gabriel Garcia Marquez’in “YüzYıllık Yalnızlık” romanı öyküleriyle dünyalar arası çelişkiler oluşturur. Romanın başlangıcında bir grup gezgin çingene dünyadan kopuk yaşayan bir köy halkına mıknaatısı, büyü ve mucize olarak tanıtır. Ancak, daha sonra okur aynı grubun köye uçan bir halı getirdiğini ve insanların bu haliye binerek köyün üstünde turlar attığını öğrenir. Köye getirilen her iki eşya, köylülerin üzerinde aynı etkiyi yaratsa da okur için biri gerçek, diğeriye

¹⁶⁴ ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 74.

¹⁶⁵ ECO, Umberto, **Gölün Adı**, Can Yayınları, (Çev. Şadan Karadeniz), İstanbul, 1993, s. 591.

¹⁶⁶ BARNES, Julian, **Flaubert’in Papağanı**, Can Yayınları, (Çev. Şavkar Altınel), İstanbul, 1989.

gerçekdışıdır. Romanda, ayrıca, yıllardır aynı biçimde yağan yağmur, geleceği görebilen insanlar ve dokuz doğuran hayvanlar gibi gerçekliğin sınırlarını zorlayan ve uçan insanlar gibi düpedüz gerçekliğin dışında olan unsurlar vardır.

“Gülün Adı”nda ise Eco'nun baş kahramanı Baskerville'li William başka bir kurgu eserden alınmıştır. O aslında kılık değiştirmiş Sherlock Holmes'dur. William'ın cinayetleri araştırmasındaki çağ dışı akılcı tavır Sherlock Holmes'u anıtır. Ustasının zekasını ve gözlem gücünü hayranlıkla izleyen ve kimi zaman ancak o açıkladığında olayların gelişimini anlayabilen çömez Adso ise Sherlock Holmes'un aziz dostu Doktor Watson'dur.¹⁶⁷

Adı geçen romanlar, trajik olanla komik olanın iç içe verilmesi özelliğini de içinde barındırmaktadır.

“Soyutlama”nın düşünsel bir eylem olduğu, bir ya da birkaç unsurdan oluşan bir bütünü gerektirdiği, varoluşunu bir başka şeye borçlu olan ve ancak düşünmede ve zihinde bir başka şeyle ilişki içinde, nesne ya da nesnelerin niteliği olarak düşünülen şeyin kavramına ‘Soyut Kavram’ dendiği hatırlanacak olursa, postmodern edebiyatın kullandığı fantastik unsurlar, simgeler, grotesk anlatım biçimi ve ironinin “soyutlama yöntemi” içinde değerlendirilebileceği saptaması yanlış olmayacaktır.

II.E. Okurun Yanılsama İçine Düşürülmemesi, Uzak Açı Sağlanması

XX. yüzyıl postmodernist döneme kadar tüm sanat türleri dahil olmak üzere, edebiyat alanında da yansıtmacı/mimetik sanat anlayışı egemen olmuştur. XX. yüzyılın ilk yarısında ise modernistlerde “yabancılaştırma” estetiği kapsamında, içerikten biçime, konu kurgulamaktan deneysel biçimcilik aracılığıyla yapı kurmaya, son olarak da “yabancılaştırma” estetiğinin bir uzantısı olarak postmodernizmde “üstkurmaca” tekniği aracılığıyla kendiyle de, dış dünyadan aldığı gereçlerle de oynamaya başlayan bir edebiyat tarihi gözlemlenmektedir.

¹⁶⁷ ECO, Umberto, **Gülün Adı**, Can Yayınları, (Çev. Şadan Karadeniz), İstanbul, 1993.

Geleneksel gerçekçi edebiyatın, dış dünyayı birebir yansıtmaya yönelik estetik anlayışı, 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan modernist edebiyat ürünlerinde köktenci bir biçimde değişime uğrar. Yeni oluşan modernist estetik Aristo'dan bu yana süregelen yansıtmacı/mimetik eğilimi ve etik/ideolojik/psikolojik amaçlara yönelik katharsisçi bakış açısını geride bırakmış, farklı bir anlayışa doğru yol almaktadır. Artık reel gerçek edebiyatın başat ögesi değildir. Yazar, bakışını somuttan soyuta, dıştan içe yöneltmiştir; iç dünyanın düşlerini, özlemlerini, kargaşasını ve bilinçdışının labirentlerini kurgu düzlemine taşımanın, soyutu somutlaştırmanın, onu biçimlendirmenin yollarını aramaktadır.¹⁶⁸

XX. yüzyılın ikinci yarısında ise bu estetik yaklaşım değişmiş, artık edebiyatta iç ya da dış dünya, somut ya da soyut yaşam anlatmaktan vazgeçilmiş, kendini yansıtma yöntemine geçilmiştir. Anlatı metinlerinde çoğu kez bir yazar-anlatıcı söz konusu metnin nasıl kurgulandığını okuruna anlatır ve hatta bu konuda okuruyla tartışır.

Bu noktada Eco'nun geliştirdiği iki kavramdan söz etmek gerekmektedir: “Örnek Okur” ve “Örnek Yazar” kavramları. Örnek okur, her şeyden önce metinle işbirliği yapan okurdur. Birtakım duyguların etkisinde kalmadan metni doğru bir biçimde yönlendirebilecek okurdur. Eco buna karşıt olarak “Ampirik Okur” kavramını da ortaya atar. Buna da şöyle bir örnek verir.

Romanlarından birinde, birkaç bölüm boyunca kahramanın amcası ve yengesinden bahseder. Eco'nun çocukluk arkadaşı ona bir mektup yollayıp, romandaki bu kişilerin kendi amcası ve yengesi olduğunu söyler, çünkü onların öyküsü, romanda anlatılana birebir benzemektedir. Eco, arkadaşının düştüğü bu hatayı onun bu durumu yanlış anladığını, daha doğrusu yorumladığını belirtir. Onun düştüğü hata kendi yaşamıyla ilgili olaylar ve duygular aramasıdır. “Demek ki, oyunun kuralları vardır ve örnek okur oyunda kalmayı bilen kimsedir. Arkadaşım bir anlığına oyunun kurallarını unutmuş ve kendi amprik okur beklentilerini, yazarın örnek okurdan beklediği tür beklentilerin önüne geçirmiştir.”¹⁶⁹

¹⁶⁸ ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 97.

¹⁶⁹ BALKIŞ, Fatih, **Alımlama-Üretme**, <http://www.okuyan.us.com.tr/icerik.asp?IcerikID=753> (28 Nisan 2007)

Eco'nun bir başka belirlemesi de “örnek yazar”dır. Eco'ya göre “Bir varmış, bir yokmuş” sözcükleriyle başlayan bir anlatı kendi örnek okurunu o anda belirlemiş olur. Okuruna yol göstermek adına, örnek yazar türle ilgili özel işaretlerden yararlanır. Peki örnek okuru yaratan örnek yazar nasıl bir yöntem izler?

Örnek yazar bir eylemde bulunur. En bayağı romanda bile anlatılanların okurların duygularını harekete geçiren bir yön verir. Daha romanının ilk cümlelerinde onların hangi duyguları hissetmesi gerektiğini belirler. Örnek yazar kendini ortaya koyar. Bunu utanmazlıkla yapar.¹⁷⁰

Eco'nun “örnek yazar”ı henüz romanın başında kendi “örnek okur”unu, başka bir anlatımla onunla iş birliğine gidecek olan okuru yaratır. Roman o kadar ilginç olaylarla doludur ki, Eco'nun tanımladığı “Açık Yapıt” kavramını başarıyla temsil eder. Roman kahramanı bu kitabı okuyan kişidir. Romanı okuyan alımlayıcı, kendisini hiç ummadığı bir serüvenin içinde bulur.

Eco'nun “örnek yazar” tanımlamasına uyan ve ilk postmodernist yazarlardan olan John Barth, “End of the Road” (Yolun Sonu) romanında iki kez “*Bu konuşmalar, tabi ki, böyle düzenli ve akıcı olmadı. Onları ben tekrar düzenledim.*” diyerek dolaylı olarak metnin kurgusallığını vurgulamıştır. “*Barth'ın edebiyat anlayışı, geleneksel romanın anlatı olanaklarının tükendiğini düşünmesinden kaynaklanır. 1967'de yayımlandığında çok tartışma yaratan denemesi, ‘Tükeniş Edebiyatı’nda, çağdaş deneyci yazarı ‘düşünsel bir çıkmazla karşılaşp yeni ve insani bir şey yaratabilmek için bu çıkmazı kendisine karşı kullanan yazar’ olarak tanımlar. Barth gerçekliği iletmeye çalışmaktansa, ‘Yazar rolünü taklit eden bir yazar tarafından yazılan ve Roman biçimini taklit eden romanlar’ yazma deneyiyle ilgilenir.*”¹⁷¹ “The Floating Opera”da (Yüzen Opera) bunu daha açık dile getirir. Hemen romanın başında şöyle bir açıklama yapar:

¹⁷⁰ BALKIŞ, Fatih, **Alımlama-Üretme**, <http://www.okuyanus.com.tr/icerik.asp?IcerikID=753> (28 Nisan 2007)

¹⁷¹ http://www.imge.com.tr/person.php?person_id=9462&osCsid=01e64e06ed2c1a220d43c048a2d2f12

Daha önce böyle bir şey yazmayı denemedim, ama bir kez buzlar çözüldü mü sayfaların kolaylıkla akacağını bilecek kadar tanıyorum kendimi....sonra da sorun, hikayeye bağlı kalmak, en sonunda da susmayı bilmek olacaktır¹⁷²

Bir sonraki sayfada hikayeye bağlı kalmanın pek de kolay olmadığını itiraf eder:

Aman Tanrım, insan nasıl roman yazabilir ki! Yani, olayların merkezinin dışındaki unsurların da önemine tamamen duyarlı biri hikayeden nasıl sapmaz? Bana gelince, ben şimdiden hikaye anlatmanın harcı olmadığını anladım...¹⁷³

Yazar, ilk bölümde romanına nasıl başlayacağını, romanına niçin bu adı seçtiğini, isminin çağrışımlarını, bu romanı yazabilmek için yaptığı araştırmaları anlatır ve roman sanatıyla ilgili başka noktalara değinir. Bu bölüm, özeleştirici içerdiği gibi romanın yazılış sürecini de yansıtır. Örneğin, Barth'ın ya da kahraman Todd Andrews'in ideal roman girişleri için şunları söyler:

(....) bana hep öyle gelmiştir ki, zaman zaman okuduğum romanlarda şuna buna değinerek okuru yavaşça öykünün içine çekmek yerine, onca şeyin arasında birden bire öyküye giren yazarlar, okura çok fazla yüklenmektedir. Hayır, benimle gel okur ve zayıf kalbin için endişelenme; bende de zayıf bir kalp var ve hiç acele etmeden, önce bir ayak parmağını, sonra bir ayağını, yavaşça kalçalarını ve göbeğini, sonunda da bütün vücudunu öyküme sokmanın değerini biliyorum...¹⁷⁴

Pek çok postmodern yazar romanın yazılış sürecini romana malzeme yaparak romanın kurgusal doğasını vurgular. İtalo Calvino ise aynı etkiyi, “Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu”da bir metnin yazılış sürecinden, çevrilme, basılma, dağıtılma ve okunma sürecine kadar pek çok evrelerini vurgulayarak sağlar. Romanın birinci bölümü şöyle başlar:

İtalo Calvino'nun yeni romanı Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu romanını okumaya başlamak üzeresin. Gevşe. Dikkatini topla.Bütün öteki düşünceleri sav kafandan. Çevrendeki dünya bırak silinsin. En iyisi kapıyı kapatmak; yan odadaki TV hep açık. Hemen ötekilere söyle, "Hayır, ben televizyon izlemek istemiyorum." Sesini yükselt -yoksa seni duymazlar- "Okuyorum! Rahatsız

¹⁷² BARTH, John. **The Floating Opera and the End of the Road**. New York: Anchor Books, 1989,s.

1.
¹⁷³ BARTH, John. **The Floating Opera and the End of the Road**. New York: Anchor Books, 1989,s.

2.
¹⁷⁴ BARTH, John. **The Floating Opera and the End of the Road**. New York: Anchor Books, 1989,s.
2.

edilmek istemiyorum!" Belki duymadılar, onca gürültünün arasında; daha yüksek sesle söyle, bağır: "İtalo Calvino'nun yeni romanını okumaya başlıyorum!" Ya da istersen hiçbir şey söyleme; belki seni rahat bırakırlar.¹⁷⁵

Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi, Postmodernist roman anlayışında, okur her zaman kurgulanmış bir sözcükler dizgesini okuduğunun farkına varırılır. Okurun, postmodernizmden önceki akımlarda olduğu gibi romanın içine girmesi, roman karakterleriyle özdeşleşmesi, olaylar akışında kendini kaptırıp, heyecan duyup "sonunda ne olacak?" merakına odaklanıp romanı okuması engellenmektedir. Postmodern romanda okur sürekli uyarılır. Böylece okurun sürekli dikkat içinde yapıta katılması, etkin bir kişi olarak yapıt içinde var olması sağlanır.

Özünde üstkurgusal söylem Brecht'in yabancılaştırma efektinden farklı değildir. Amacı, okurun romanın içine dalıp, dış gerçekliği ve okuduğunun bir roman olduğunu unutmasını önlemek; romana duygularla yaklaşp romanın duygusal havasında onun bir parçası olmasını ve en önemlisi de romanı gerçek hayattan bir parça gibi görmesini engellemektir. Bu yüzden sık sık okura roman okuduğu hatırlatılır, karakterlerin gerçek hayattan insanlar değil yalnızca kurgu oldukları belirtilir. Postmodernist romanla anılan pek çok yöntem yabancılaştırma etkisine katkıda bulunur. Postmodern romana üstkurgusal roman denmesi de bu yüzden.

Yabancılaştırma etkisinin sağlanması için kullanılan birkaç yöntem daha vardır. Romanın kendi işlemini yansıtmayı ve yazarın romana metinden bağımsız toplumsal, politik vs. yorumlar katması ya da müdahale etmesidir.

Postmodernist yazarın bu yönelişinin çıkış noktası postmodernist romanda sanatın gerçeği yansıtamayacağıdır. Roman ya kendi gerçeğini yansıtır -ki bu gerçek çoğu zaman olağandan ayrık, efsanevi ve büyüseldir- ya da romanın yazılış süreci romanın konusu haline gelir. Kendini yansıtmaya dayalı üstkurgusal roman, metnin ötesinde bir anlam hedeflemeyen, göndermesiz bir metindir. Modernistlerde olduğu gibi yazılan, aktarılacak istenen gerçeğin ya da iletinin metaforu değildir. Yüzey anlamla derin anlam aynı şeydir. Göndermesi ya da iletisi olan postmodern romanlar

¹⁷⁵ CALVINO, İtalo, **Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu**, Can Yayınları, (Çev. Ülker İnce), İstanbul, 1990, s. 2.

vardır ancak onlarda bile gönderme yapılan gerçek ya da anlam değil, ortada olanın yüzeyi ya da üzerine herhangi bir anlam yüklenmemiş olan deneyimdir.

Postmodern romanın bu özelliğine “soyutlama yöntemi” açısından bakıldığında, metni sürekli kesintiye uğratmanın soyutlamanın bir yolu olduğunun hatırlanması gerekmektedir. Yabancılaştırma estetiği anlamında da soyutlama yönteminin kullanılması durumu vardır. Bu özellik, soyutlamanın gerçekte olanaksız olan bir “ayırma” işlemini, ayırmış gibi düşünmeyi gerektirmesiyle bağdaştığı için, Postmodernist Edebiyatın bu tekniği, “soyutlama yöntemi”ni içinde barındırmaktadır.

II.F. Tiyatrosallık/Oyunsuluk

Postmodernizmin kendine yeni bir poetika, yeni bir estetik anlayışı üretmediği ve modernizme karşı bir tepki olarak gelişmiş olsa da, modernizmin kimi unsurlarını içinde barındırdığı ve bu unsurları kullandığı daha önce belirtilmişti. “Oyunsuluk” da, modernizmden miras kalan bir özellik olarak belirir. Fakat bu özellik postmodernizmde yaygınlık kazanan bir eğilim olmuş, postmodern sanatın özünü oluşturmuş, metin ana erek durumuna getirtilmiştir. Başka bir anlatımla artık somut yaşam sorgulanmamaya başlanmış, metnin nasıl oluştuğu, nasıl kurgulandığı ile ilgilenilmeye başlanmıştır. Bu kurmaca da, daha önce söz edildiği gibi üstkurmaca düzleminde yapılır. Oyunsu yaklaşım, postmodernist edebiyat yapıtlarında farklı biçimlerde kendini göstermektedir. Yıldız Ecevit, “oyunsuluk” yöntemine örnek olarak Süskind’in “Parfüm” adlı yapıtını vermiştir:

Yazar, etik/siyasal ya da tarihsel malzemeyi oyunlaştırır. (...) ardı ardına işlenen cinayetlerin metinde etik bir yönü yoktur; cinayet nedeni sanatsaldır. Ana kişi yaratıcı düzlemde oyun oynayan bir sanatçı gibi, öldürdüğü insanların kokularıyla bir başyapıt oluşturmaya çalışıyordur. Tarih ise, yine yazarın oyunsu bir iştahla el attığı bir alandır. Tarih de kendi gerçekliği olan bir zaman kesiti olmaktan çıkmış, Jameson’un dediği gibi “*bizim söz konusu geçmişle ilgili tasarımlarımız ve stereotiplerimizin bir tür pop-tarihe dönüştüğü*”¹⁷⁶ bir kurmaca oyun alanı olmuştur postmodern edebiyatta. “Bu romanlar, ‘Parfüm’

¹⁷⁶ JAMESON, Fredric, Postmoderne –zur Logik der kultur im Spätkapitalismus, Alıntılanan Kaynak: **Postmoderne. Zeichen eines Kulturwandels**, hrsg. v. Andreas Hyssen/Klaus R. Scherpel, Rowohltverlag, Hamburg 1986, s. 70.

‘Gülün Adı’, gelenekleri oyunsu bir biçimde ele alırlar, öyle ki, okur kulağına hiç de yabancı gelmeyen bir melodiye ıslıkla eşlik edebilirmiş duygusuna kapılır. Ancak melodiyi tanır tanımaz, okur sistematik bir biçimde alışkın olduğu rahat ortamdan, tanıdık olanın verdiği huzurdan kopar (ılır)”¹⁷⁷ - ¹⁷⁸

Uygulanan bu yöntemle sağlanan yabancılaştırma estetiğinin yanı sıra yazar, yaşamın karşıtlıklarıyla da oynar ve bunu eğlendirerek yapar. Aslında daha önce açıklanmış olan “çoğulculuk”un bir getirisidir bu yaklaşım. Bahtin’in “diyaloglaştırma/karnavallaştırma” ve Derrida’nın “yapıbozumculuk” görüşlerine kadar uzanan bu yöntemle yazar, yarattığı karnaval ortamında kurduğu karşıtlıklarda, üst hiyerarşiye sahip olanın üstünlüğünü elinden alır. Böylelikle tüm karşıtlıklar eşzamanlı bir biçimde huzurlu bir birliktelikle var olurlar. Postmodernist yazar, yapıtını özellikle eğlendirici-sürükleyici görünümle donatır. Çünkü onun için popülist damgası yemek sorun değildir.¹⁷⁹ Umberto Eco’nun da belirttiği gibi, okur her şeyden önce konu aracılığıyla eğlenmek istemektedir.¹⁸⁰ “*Bu yaklaşım, kimi anlatılarda okurla oynanan bilmecemsi/bulmacamsı bir oyuna dönüşürken, çoğu yazar eğlendirici bir konu aracılığıyla bunu yapmayı dener.*”¹⁸¹

“Oyunsuluk, postmodernist yazarın tüm malzemeleri kullanarak yaptığı bir yöntemdir. Postmodernist yazar, içerik ve motifle parodi, pastiş, metinlerarasılık ve ironi yoluyla da oynar. “Flaubert’in Papağanı”nda olduğu gibi (daha önce de belirtildiği gibi bir dedektiflik romanı olarak başlayan roman sonraları biyografi, gezi, otobiyografi ve hatta sözlük ve sınav kağıdı haline gelir.) Postmodern anlatının oyunsu yazarının anlatıcısı da, roman kişisi de, çoğu kez kimlikten kimliğe giren, devinim içinde bir yapı gösterirler.

¹⁷⁷ MODICK, Klaus, Steine und Bau, Alıntılanan Kaynak: **Roman und Leben. Postmoderne in der Deutschen Literatur**, hrsg. v. Uwe Wittstock, reclam Verlag, Leipzig 1994, s. 165.

¹⁷⁸ ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 73.

¹⁷⁹ ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.s. 73-74.

¹⁸⁰ ECO, Umberto, **Gülün Adı**, Can Yayınları, (Çev. Şadan Karadeniz), İstanbul, 1993, s. 591.

¹⁸¹ ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 74.

Sürekli aynı konumdan –yukarıdan, tanrısal bakış açısından- olayları izleyerek anlatan/yorumlayan geleneksel anlatıcı, modernizmde de/postmodernizmde de tanrısal konumunu yitirir; konumdan konuma geçer, çoğu kez de son derece kısıtlı bir bakış açısından yalnızca görebildiğini betimler; bilge yorumların, öngörülerin sonudur bu.¹⁸²

Postmodern romanda yazar okuyucuya sürekli bir oyunun içinde olduğunu hatırlatır; daha önceleri teknik bir hata olarak görülen yazarın kendini belli etmesi postmodernizmde özellikle kullanılan yöntemlerden biridir.

Kısaca okur da romanda aktif görev alır, zaman zaman onun tamamlaması gereken açıklıklar bırakılmıştır özellikle eserin sonunda. Bu gerçek okur kitlesinin dışında yazarın romanın içinde yer verdiği değişik okuyucular da vardır, bu okurlar romanda tıpkı bir yazar gibi anlatıcı görevini zaman zaman üstlenirler.¹⁸³

Yazarın oluşturduğu oyunsuluk, yazarın metin içinde bilinçli olarak bıraktığı boşluklarla da sağlanmaktadır. Çünkü bu boşlukları okur dolduracak, böylelikle yazar ve okur arasında bir oyun başlayacaktır. Bu noktada oyunsuluğu yalnızca yazarın kullanmadığını belirtmek gerekmektedir. Çünkü postmodern okur, metinle hesaplaşır, yeni düşünceler üretir; yazarın katlı olarak oluşturduğu boşlukları doldurma süreci, aynı zamanda boşluk üretme-doldurma sürecidir ki alımlamanın en yoğun olduğu anlar bu anlardır. Böylelikle metnin anlamın, metnin üretiminde değil, okuma sürecinde ortaya çıktığını belirtmek yanlış olmayacaktır.¹⁸⁴ Postmodern bir metin, her ayrı okur tarafından yeniden yaratılır, yapıtın dışından gelen dayatmalar onu etkilemez ve okur yapıtla resmen oynar, ona bir heykeltıraş gibi biçim verir. Bu biçim verme oyununda başlangıcı metin yapar, rehberliği, yön belirleyiciliği okur yapar.¹⁸⁵

Yazarın kurguladığı oyunda, okur sahnenin merkezine yerleştirilir. Böylece, postmodernist döneme kadar görülmemiş bir özerkliğe sahip olur. Okur artık yalnızca eğlendirilmesi ya da bir şeyler öğretilmesi gereken edilgen biri değildir.

¹⁸² ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 77.

¹⁸³ <http://www.msxlab.org/forum/edebiyat-kosesi/9709-postmodernizm-ve-roman.html>

¹⁸⁴ ROSENAU, Pauline Marie, **Post-Modernizm ve Toplumbilimleri**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s. 73.

¹⁸⁵ ÖZBEK, Yılmaz, **Postmodernizm ve Alımlama Estetiği**, Çizgi Kitabevi, Konya, 2005, s. 10.

Ona hiç bir sonuç yaratmadan ya da sorumluluk almadan metne istediği anlamı atfetme özgürlüğü verilmiştir. Ama post-modernistlerin derdi okuru yeni bir otorite merkezi kılmak değildir. Ayrıca okura bir üst anlatı oluşturma ya da bilgi için yeni bir temel kurma izni de verilmez, çünkü postmodern okurlar, hiç birinin özel bir uzmanlığa ya da içgörüye sahip olduğunu iddia edememesi anlamında, eşittirler. En aşırı durumda, bütün okumalar denktir.¹⁸⁶

Yazarın bilinçli olarak oluşturduğu, okurun tamamlamasını amaçladığı boşluklar, aslında tümüyle “soyutlama yöntemi” ile uygulanan bir ilkedir. Çünkü, *“okur gerçeğini ön planda tutarak belirsizlikleri belirli hale getirmek, boşlukları doldurma ve soyut alanları somutlaştırmak gibi bir işlev”*¹⁸⁷ söz konusudur.

Postmodernist yapıtlara yaşam/kurmaca/oyun ilişkisi bağlamında bakılacak olursa, postmodernist yazarlar metinlerinde sıçramalı zaman ve uzam anlayışıyla, konudan konuya atlamalarla, gerçekte kurmacayı iç içe kullanmayla, okura seslenip okurun metine uzak açıdan bakmasını sağlamaya çalışmayla tümüyle oyun oynamaktadır. Çünkü oyun/kurmaca/yaşam kavramları kaygan bir zemin üstünde sürekli yer değiştirir, roman kişilerinin yazma edimleri “oyun”la bütünleşir. Hatta roman kişileri oyunu yazarlar, kurgularlar, düşerler. Buna verilebilecek en güzel örneklerden biri Oğuz Atay’ın “Tehlikeli Oyunlar” romanıdır.

Oyun, romandaki en geniş anlam oylumuna sahip olan imgedir. Atay, yaşam oyunundan kumar oyununa, çocuk oyunundan klişe davranış oyunlarına uzanan çok geniş bir yelpazede *oyun* kavramıyla *oynar* metinde.¹⁸⁸

Oğuz Atay’ın bu romanı, tiyatroşallık özelliğine de çok iyi bir örnek oluşturmaktadır. Çünkü “Tehlikeli Oyunlar”da *oyun* imgesinin ana bileşenlerinden biri yazma edimidir. Oyun, aynı zamanda bir edebiyat türüdür; tiyatro metnidir. Roman kahramanlarından Hikmet, roman boyunca tiyatro metinleri kurgular. Yalnızca Hikmet değil, diğer karakterler de oyun kalıplarıyla yaşam oyununu oynamaktadırlar. İnsanların davranışları, bir tiyatro metnindeki kişilerin kurmaca konumlarıyla koşut biçimde verilir. Yazar-anlatıcı konumundaki Hikmet, oyunun-

¹⁸⁶ ROSENAU, Pauline Marie, **Post-Modernizm ve Toplumbilimleri**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s. 49.

¹⁸⁷ ÖZBEK, Yılmaz, **Postmodernizm ve Alımlama Estetiği**, Çizgi Kitabevi, Konya, 2005, s. 12.

¹⁸⁸ ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 105.

ATAY, Oğuz, **Tehlikeli Oyunlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

romanın hem içindedir hem de aynı anda kurgusunu yapar. Nasıl yazdığını, nasıl kurgusal sorunlarla karşılaştığını uygulamalı olarak gösterir. Roman kişileri de gerçek insan değildirler aslında. Gecekondu sakinleri “*soyut bir kavram olsun diye ‘varlıklar’*”¹⁸⁹ olarak adlandırılmışlardır.

Postmodernist yazarın bir başka yönelişi de dille oynamasıdır. Çünkü onlara göre sözcükler evrensel bir sistem olan ‘dil’e aittir, bireylere değil. Metinler belli bir bağlamda belli bir anlam amaçlanarak yazılırlar ancak “*dilin evrensel bir sistem oluşu, yani bireyin kendisine ait değil de öğrenilmiş bir aracı kullandığı gerçeği anlamın kaygan olmasını sağlar*”¹⁹⁰, anlam her zaman amaçlanandan kayar, yeni anlamlara açılır.

Tiyatrosallık/Oyunsuluk bir üst bölümde de incelendiği gibi, yazarın sürekli olarak okuruna seslenmesiyle de sağlanmaktadır. “Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu”da yazar, okurken edinilecek en rahat duruş biçimi, gerekli ışık ayarı, okurken insanı nelerin rahatsız edebileceği gibi noktalara değinerek metnin bir roman olduğunu sık sık yineler. İlk bölüm daha çok okuma eyleminin altını çizer. Yazılış süreci de zaman zaman romana yansır. Yazarın yazma eylemi sırasında aklından geçirdikleri, planladıkları ve öngörülen okur tepkileri romana katılır.¹⁹¹ Kurgu tümüyle soyut bir düzlemde geçer.¹⁹² Bu bağlamda, tiyatrosallık/oyunsuluk ilkesi de “soyutlama yöntemi” ile koşutluk içindedir.

II.G. Metinlerarasılık (Parodi-Pastiş)

Postmodernist edebiyatın kullandığı bir başka yöntem ise “metinlerarasılık”tır. Bir metin, başka bir metinle ilişkisi doğrultusunda okunmalıdır. Bu yöntem, “üstkurmaca”nın en önemli parçasıdır ve yazarının metninde oluşturmayı amaçladığı kurmaca doğanın önemli bir parçasıdır. Öykünme, bilineni

¹⁸⁹ ATAY, Oğuz, **Tehlikeli Oyunlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 307.

¹⁹⁰ KALE, Nesrin, “Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Felsefe, Sanat ve Kültür Yayınları, Yıl: 5, Sayı: 19, İstanbul, Mayıs, Haziran, Temmuz, 2002, s. 40.

¹⁹¹ CALVINO, Italo, **Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu**, Can Yayınları, (Çev. Ülker İnce), İstanbul, 1990.

¹⁹² ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 78.

ortaya sürme, kolaj yapma, monte etme, yani birbirinden bağımsız bir çok unsuru bir araya getirip, kendinden önceki sanat akımlarında çok da alışık olunmayan kompozisyonlar yaratma, Postmodern anlatının özünü oluşturan niteliklerdir.¹⁹³ Odak yazma edimidir ve roman kişileri sürekli öykü içinde öykü şeklinde metinler üretirler. Bu üretimler geleneksel anlatılara benzemez, çarpıtılmış öykü parodileri biçiminde varlık gösterirler. Bu noktada “parodi”nin de kavramsal karşılığının açıklanması gerekmektedir.

Yazınsal bağlamda, klasik dizgede parodi (yansılama) oyunsal ya da yergisel bir işlevle bir kuralı çiğneme biçimi olarak tanımlanır. Klasik anlamda parodi soylu bir metni sıradan bir olaya indirgemeye dayanır. Yansılama işlemine karşın, yansılamanın metin ile yansılanan metin arasında çok sayıda benzerlik bulmak olasıdır; zaten bu türden uygulamanın yapılabilmesi için iki metin arasında yeterince benzerlik bulunması gerekir.¹⁹⁴

Metinlerarasılıkta amaç “*bir konuyu öykülemekten çok, üstkurmacanın yazıdan oluşan doğasını, kurmaca olduğu vurgulanan öykü/yazı kesitleriyle dokumaktır.*”¹⁹⁵ Postmodernist yazar, kendi ürettiği öykülerin yanı sıra, daha önce başka yazarlar tarafından üretilmiş metinlerden de yararlanır, onlardan yola çıkar, onları parodi/pastiş yöntemiyle metnine yansıtır. Böylece somut gerçekliğin yerini metinlerin dünyası alır.

Belki de, içinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan çağcıl yazarın, bütünleşmekte zorlandığı gerçekliği yansıtmayı bırakıp, daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerin dünyasına sığınması, onlardan yola çıkılarak ikinci elden yeni bir kurmaca gerçeklik yaratması demektir bu. Eskilerin taklitçilik diye aşağıladıkları bu eğilim, çağ edebiyatının biçimsel yeniliklerinden biridir; özgünlüğün içerikte değil, biçimde önemli olduğu bir estetik anlayışın ürünüdür.¹⁹⁶

Metinlerarası düzlemde postmodernist okumalara bakıldığında zaman, sıklıkla kullanılan “Pastiş” yani “Öykünme”, Parodi ile kimi anlayışlara göre (Örneğin Rus Biçimcileri’ne göre) aynı anlama gelir ve yansılanan metni taklit eder ya da dönüştürür.

¹⁹³ ÖZBEK, Yılmaz, **Postmodernizm ve Alımlama Estetiği**, Çizgi Kitabevi, Konya, 2005, s. 19.

¹⁹⁴ AKTULUM, Kubilay, **Parçalılık Metinlerarasılık**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004, s. 287.

¹⁹⁵ ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 110.

¹⁹⁶ ECEVİT, Yıldız, **Orhan Pamuk’u Okumak**, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1996, s. 31.

Teknikleri açıklayan yapıtlar arasında, yapıta yabancı olan bir tekniği açıklayan yapıtları ayırmak gerekir. Bu yabancı teknik geleneksel de olabilir; bir başka yazara da özgü olabilir. Eğer yazınsal bir tekniğin açıklanması bir gülünç etki yaratırsa, o zaman bir pastiş karşısındayız demektir. Pastişin çok sayıda işlevi vardır. Genellikle bu yolla karşıt yazınsal bir okul gülünç kılınmaya, yaratıcı dizgesi yok edilmeye, “açıkça ortaya konulmaya” çalışılır. Parodi yazını çok geniştir. (...) Her pastişin gerisinde, bir başka yazınsal yapıt (ya da bir yapıt öbeği) vardır; işte pastiş bu temelden kalkarak oluşur.(...) ¹⁹⁷

Bakhtin, parodinin bir alıntı özelliği olması noktasında Rus Biçimcileri’yle ortak noktada buluşan kuramcı-yazarlardandır. Parodi bir alıntı işlevi gerçekleştirmektir ve başka metinlerin alıntılanmasıyla oluşan ürünler karma, dolayısıyla çoğulcu metin özelliğini taşıyan yapıtlardır. Bu biçimdeki metinlerde başkasının sözleri, yeniden kurgulanan yapı içinde, yeni türe özgü olarak yeniden düzenlenirler. Bu bağlamda da parodinin özünü dönüşümün oluşturduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. ¹⁹⁸ Genette’ye göre parodi ile pastiş de bu noktada birbirlerinden ayrılırlar. “*Pastiş bir taklit, bir biçimin örtük yoldan alıntılanması, parodi ise bir metnin dönüşümü*”dür. ¹⁹⁹ Parodi (yansılama) ve Pastiş (öykünme) arasındaki farkı en net biçimde Kubilay Aktulum açıklamıştır:

Yansılama (Parodi), özgün, soylu bir metnin (destan, trajedi) konusunun ya da eyleminin, köken-metindeki konudan ya da eylemden farklı, ancak yine de uyarlamının gerçekleştirilebilmesi için yeterince benzerlik sunan gerçek, sıradan bir eyleme/konuya uygulanmasına; alaycı dönüştürüm ise eylemi, yani içeriği (konuyu), adlarıyla birlikte kişileri, özgün metindeki nitelikleriyle olduğu gibi saklayarak yalnızca soylu bir metnin biçimi yarine sıradan bir biçim kullanarak değiştirmeye dayanırlar. Her iki yöntemde de yazarlar, bir oyun düzeninde, kimi zaman eğlendirmek, kimi zaman da yermek amacıyla başka bir metni biçimsel ya da anlamsal zorunluluğa göre dönüştürür, bir başka biçimde yeniden yazarlar. Oysa bir diğer metinlerarası yöntem olan öykünme, yansılama çok, alaycı dönüştürüm gibi yine bir metnin biçimini hedef seçer. Bir yazar bu biçimden yola çıkarak kendi metnini yazar. Ancak öykünme, alaycı dönüştürüm gibi, metnin biçimini dönüştürerek yeni bir metin oluşturmaz; yalnızca metnin biçimini taklit eder. ²⁰⁰

Kubilay Aktulum, Kristeva’nın “metinlerarası” düşüncesinden yola çıkarak şöyle bir saptama yapmıştır:

¹⁹⁷ TODOROV, T. **Yazın Kuramı**, (Çev. Mehmet-Sema Rifat), YKY, 1995, s. 254.

¹⁹⁸ AKTULUM, Kubilay, **Parçalılık Metinlerarasılık**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004, s.s. 293-294.

¹⁹⁹ AKTULUM, Kubilay, **Parçalılık Metinlerarasılık**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004, s.295.

²⁰⁰ AKTULUM, Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s. 133.

“(…) metinlerarasının metinlerin bir yer değiştirmesi, metnin ise bir birleşim dñzeni, yazının, yeniden dağıttığı parçalar arasında sñrekli alışveriş yeri olduğunu söyleyebiliriz. Yazı, önceki sonsuz metinler alanından aldığı parçalardan yola çıkarak, onları anlatısal sözdizimde çizgisel olarak bir bütün oluşturabilecek bir biçimde uç uca ekleyerek yeni bir metin ortaya çıkarır. (...) metinlerarası bir metnin önceki bir metni yinelemesi değil, sonsuz bir sñreç, metinsel bir devinimdir. Metinlerarası başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak değil bir ‘yer değiştirme’ işlemidir.”²⁰¹

Postmodernist edebiyatın kolları arasında değerlendirilen metinlerarasılıktaki da okur etkin bir duruma getirilir.

“Estetik düzeyde okur, bildiği öteki metinlere göre metnin yerini belirler. Onu belli bir geleneğin ya da türün içerisine sokarak, orada, daha önce başka yerlerde görñlmüş olan biçimleri tanımaya uğraşır. Bilisel düzeyde ise metnin göndergesel çerçevesini, onu ya metin dışı bir gerçeklik ya da metinsel bir gerçekle ilişki içerisine sokarak oluşturur.”²⁰²

Pastiş ve parodi, metinlerarası düzlemde kullanılmasının yanı sıra, postmodern edebiyat yapıtlarında yazarın bilinçli olarak oluşturduğu boşluklar yani suskunluklar açasından da yazın tekniği bağlamında yardımcı olan unsurlardır. Postmodernist edebiyatın özünde olan birbirine hiç benzemeyen unsurları bir araya getirip iç içe işleme niteliği, metinlerde belirsiz alanlar, boşluklar, soyut dünyalar, düzensizlik ilişkilerini, uyumları ve çatışmaları göstermek adına da işlevseldir. Çünkü “boşluk doldurmak, belirsizlikleri gidermek, yanıtları önceden belirlenmiş bir bulmacayı çözmek değil, üreticisinden bağımsız yeni anlamlar üretmektir.”²⁰³ Bunu yapmanın yolu da soyutlamaktan geçer. Tıpkı, çağımızda, bu yaşam koşullarında her bireyin yapmak zorunda kaldığı gibi.

²⁰¹ AKTULUM, Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s. 43.

²⁰² AKTULUM, Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s. 62.

²⁰³ ÖZBEK, Yılmaz, **Postmodernizm ve Alımlama Estetiği**, Çizgi Kitabevi, Konya, 2005, s. 35.

III. BÖLÜM: TİYATRO VE SOYUTLAMA

İlkel sanat içtepisi, yaşamın içerdiği karışıklık ve belirsizlik içinde tek huzur olanağı olarak salt soyutlamayı arar ve içgüdüsel bir zorunlulukla geometrik soyutlamayı kendi içinde yaratır. Bu geometrik soyutlama, yaşam tablosunun gösterdiği tüm zamanilik ve rastlantısallıktan kurtulmanın tam ve insan için tek düşünülebilir anlatımıdır. İnsan, dış dünyanın nesnelerini salt değerlere yaklaştırarak soyutlama yolculuğuna devam eder.²⁰⁴

Tiyatro, tarihi boyunca, farklı biçimlerde ve farklı amaçlarla soyutlama yönteminden yararlanan bir sanat dalı olmuştur. Antik Yunan Dönemi'nde kostüm ve maskelerle, parçalı yapı metinlerle, oyunun içinde seyirciye seslenişlerle oluşturulan yabancılaştırma estetiğiyle; Roma Dönemi'nde daha çok beden diline dayanan gösterilerle; Ortaçağ'da dinsel içerikli oyunlarda kullanılan yerinel figürler (iyilik-kötülük-hırs-şehvet gibi kavramların insanlar tarafından canlandırılması) ve yine o dönemde gelişen tiyatro tekniğiyle doğaüstü güçlerin ve dinsel olayların canlandırılmasıyla; Rönesans Dönemi'nde halk tiyatrosu türü olan Commedia dell'Arte'de (bizim geleneksel tiyatromuza çok benzeyen özelliklerle) doğaçlama, metinsiz, tip boyutunda oyun kişileri ve bu oyun kişilerinin kostümleri-maskeleriyle hep soyutlama yönteminden yararlanıldığı görülmektedir. Romantik Dönem yapıtları ise “soyutlama” anlamında çok daha zengindir ki bu zenginlik kendisinden çok sonraki akımlara da kaynaklık etmektedir.

III.A. Romantik Dönem'de Soyutlama

Ayrıcalıklı sınıfların klasik ölçülerine bütünüyle başkaldıran bir sanat anlayışı olan Romantizm Akımı'nda yer ve zaman birliği önemini yitirmekle birlikte, “*hiçbir bağımlılık ve hiçbir engel tanımayan 'deha' kavramı*”²⁰⁵ slogan olarak belirlenmiştir. Alman idealist felsefesinin bağlamı içinde kuramını belirleyen bu akımda “Yeni Platoncu” eğilimi sürdüren idealizm sanata özel bir önem vermiştir. Bu önemin

²⁰⁴ WÖRRINGER, Wilhelm, “Soyutlama ve Empati”, (Çev. Doğan Şahiner), **Modernizmin Serüveni**, Hazırlayan: Enis Batur, YKY Sanat, İstanbul, 1999, s.280.

²⁰⁵ İPŞİROĞLU, Zehra, **Tiyatroda Devrim**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1995, s. 20

biçimi, sanat yaratısının tanrısal yaratıyla eş tutulması ve sanat yapıtının uyumunda evrenin büyük uyumunun görülmesi biçiminde olmuştur. Doğanın gizemli bir özü, organik bir biçimi olduğunu ve ülküsel olana doğru durmadan evrimleştiğini kabul eden romantikler, bu öze akılla değil, ancak esinle ulaşılabileceğini ileri sürmüşlerdir. *“Klasiklerin duyumlarla algılanan yüzey gerçeğine benzetme anlamındaki ‘taklit’ kavramının yerine romantikler, özdeki gerçeği düş gücü ile kavrayıp, mit gibi, simge gibi dolaylı anlatım yolları ile ifade etme görüşünü kabul etmişlerdir.”*²⁰⁶ Romantik Akım sanat kuramcıları sanatın asal ve tanrısal gerçeği dile getirdiğini savunmuşlardır. Bu bağlamda, gerçeğe benzerlik ilkesi ile biçimlenen Romantik Akım’da kuramsal olarak savunulan “tanrısal gerçeği gösterme”, “insanı tanrısal gerçeğe yönlendirme” ve insanı “mutlak gerçeğin büyük uyumuyla mutlu etme” çabası, soyutlama felsefesiyle özdeş bir yolda olduğunu göstermektedir. Bu durum da, somut gerçeklerden soyutlanan bir düşünce yapısı olduğunu ortaya koyar.

Romantik Dönem yapıtlarında, sayısı eskiye oranla daha fazla artan sahnelere bölünmüş olan oyunlarda yer ve zaman birliğinin bir yana bırakılması da etkili olmuştur. Başka bir anlatımla, üç birlik kuralının ortadan kalkması ile zaman ve uzam sıçramaları Romantik Dönem tiyatro oyunlarında kendini göstermiştir. O dönemlerde Avrupa’da yaşanan devrim hareketleri ve bu hareketlerin verdiği toplumsal bunalımlar, tiyatro yapıtlarını da biçimlendirmeye başlamış ve soyut düşünceye hizmet eden unsurlar kendini bu yeni tür içinde göstermiştir:

Avrupa’nın yaşamakta olduğu devrim bunalımı, Romantiklerin oyunlarında ayaklanmalar, soygunlar, kadınların kaçırılması gibi heyecan verici olaylar biçiminde belirmeye başlamıştır. Aynı heyecan ve şiddet duygusu bir yandan da doğaüstü öğelere, şaşırtıcı gelişmelere yer veren melodram türünün tiyatro seyircileri arasında büyük bir ilgi görmesine yol açıyordu.²⁰⁷

Romantik dönemin bir diğer özelliği, o dönem şairlerinin doğaüstü konulara duydukları ilgidir. Fakat bu doğaüstü eğilim tiyatro sanatında kendini yeteri kadar gösterememiştir. Çapan bunu, Joanna Baillie’den örneklendirerek şöyle açıklamıştır:

²⁰⁶ ŞENER, Sevdâ, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir, s. 150

²⁰⁷ ÇAPAN, Cevat, **Değişen Tiyatro**, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s. 85

Bu eğilim oyunların dramatik yapıları için gerekli olan somut durumların tasarlanmasını güçleştirmiş, daha çok soyut kavramlar üstüne filozofça dile getiren konuşmalı şiirlerin yazılmasına yol açmıştır. Tiyatro sanatına bu soyut yaklaşımın yetersizliği Joanna Baillie gibi tragedya türünü canlandırmak isteyen bir yazarın *The Plays of the Passions* (1798, 1802, 1803) adını verdiği oyunlarında ve bu oyunlarla ilgili açıklamalarında kolayca ortaya çıkar. Tragedyayı yoğun duyguları ele alan bir oyun türü olarak gören Joanna Baillie, oyun kişilerinin korku, kıskançlık, nefret gibi duyguları temsil etmesini önerir ve her oyunda konu olarak ayrı bir duyguyu işler.²⁰⁸

Romantik Dönem yapıtlarının sanat, özellikle edebiyat göz önüne alındığında, günümüz anlayışlarından “Postmodernizm”e çoğu özelliği ile kaynaklık ettiği ve kendinden sonra gelen birçok sanat akımını etkilediği söylenebilir.

III.B. IX. Yüzyıl Tiyatrosunda Soyutlama

1800’lü yıllara gelindiğinde ise, akıl ve duyuların ikilemi üzerine Schopenhauer’in, her iki tür bilmenin birbirini dışlayamadığını söylemesi, çağın sanatçılarından Wagner’i büyük ölçüde etkisi altında bırakmıştır.²⁰⁹ Dram sanatını bütün sanatlar arasında en üstün konumda gören Wagner’e göre, *“Yazarın dramdaki amacı, insanın her sanatsal anlatım yetisinin seferber edilmesiyle, en bütün haliyle akıldan duyguya, tıne taşınır, duygunun en dolaysız algı organlarına, duyulara iletilir.”*²¹⁰ Drama gerçekçiliğin sağlanması için müzik, yazın ve oyunculuk sanatlarının birlikte kullanılması gerektiğini savunan Wagner’in bu düşüncesi, tiyatrodaki bütünlük arayışına yönelen birçok kişiyi de etkilemiştir. Günümüzde bir yapıtın sahnelenmesinde ilk aşamayı oluşturan ve tüm yapıta özgü olan soyut ve belirleyici bir düşünce ya da rejî kavramı adı verilen ilk adım, ilk kez Wagner’le ortaya çıkmıştır. Düşsel ve ülküsel olan oyun dünyası ile gerçek olan seyirci dünyasının birbirinden kesin çizgilerle ayrılması gerektiğini savunan Wagner, sahneyi yapay yanlısamayla salondan uzak tutan bir mimariden yana olmakla gerçekliği ülküsellığe dönüştürecek ve özdeşleyimi güçlendirecek yöntemler geliştirmiştir. Fakat Hegel felsefesinin ve Romantik sanat anlayışının izinde olmakla da benzetmecî gerçekliğin karşısında yer alarak; sanatı yaratan yaşam dürtüsünün

²⁰⁸ ÇAPAN, Cevat, **Değişen Tiyatro**, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s. 85

²⁰⁹ CANDAN, Aysın, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Y.K.Y., İstanbul, 1994, s. 21

²¹⁰ CANDAN, Aysın, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Y.K.Y., İstanbul, 1994, s. 21

içgüdüsel olanı, bilinçdışı olanı tanıttığını savunmakla ve “*dinsel olanın, ölümsüz olanın, yaşamın iç zorunluluğundan doğanın ifadesi*”²¹¹ olarak sanatı tanımlamasıyla soyutlama felsefesini savunan düşünceler de belirtmiştir.

XIX. yüzyılın ikinci yarısında doruğa ulaşan Gerçekçilik Akımı’nda Comte’un olgucu felsefesi büyük ölçüde etkili olmuştur. Yalnızca gözlemlenen gerçeğin, yaşantı sınırları içinde bulunan gerçeğin bilinebileceğini savunması; görüngülerin yalnızca başka olgularla olan ilişkisinin ve olgular arası sıralanışın yasalarının saptanabileceğini ileri sürmesi, fizik ötesini, Tanrısal olanı, salt gerçeği bilme düşüncesini eskitmiştir. Ruha karşı maddeyi, Tanrısal gerçeğe karşı duysal gerçeği, sezgiye karşı gözlemi öne çıkaran pozitivizm, dinsel inançlara karşı laik düşüncelerin de gelişmesini sağlamakla sanatı ve dolayısıyla yazını da etkilemiştir. Kenter değerlerine karşı başkaldırının ikinci aşaması olarak da adlandırılabilen Gerçekçilik Akımı, “*yalnız şehirleşmenin ve makineleşmenin değil, aynı zamanda yayılmakta olan eşitlik ve demokrasi düşüncelerinin, geliştikçe insanın doğaya karşı üstünlüğünü arttıran bilim ve tekniğin getirdiği ve koşullandırdığı bir anlatım yöntemi*”²¹²dir.

Tüm bu düşünceler doğrultusunda tiyatronun taklit etme özelliği, somut gerçeklerin aslına benzeyen kopyalarını yapmak olarak sınırlanmış; seyircinin tam bir yanılsama içine girmesini sağlamak adına oyunculukta, oyunun kurgusunda, dekorda tam gerçekçilik sağlanmaya çalışılmıştır. Bu akımın yapıtlarında genel olarak böyle bir yöneliş olsa da yine de bu akım içerisinde anılabilecek kimi yazarların kimi oyunları soyutlama düşüncesini içinde barındıran özellikler taşımaktadır. Bu konuda verilebilecek en önemli örnek İbsen, Çehov ve Strindberg’dir.²¹³

²¹¹ ŞENER, Sevdâ, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir, s. 257.

²¹² ÇAPAN, Cevat, **Değişen Tiyatro**, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s. 92.

²¹³ ÇAPAN, Cevat, **Değişen Tiyatro**, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s.s. 99-101.

III.C. Karşı Gerçekçi Akımlarda Soyutlama

Gerçekçilik Akımı'na eleştiriyle yaklaşan ve karşı çıkan Karşı Gerçekçi Akımlar'dan "Simgecilik"te, somut yaşam gerçeğinden soyutlamaya yönelmeye başlayan tiyatrodan soyut, düşsel ve büyülü olanın yansıtılması yerine simgelerin kullanımıyla soyutlamaya yaklaşılmıştır. Gizli gerçeğin anlatımı olarak simgecilikte sanat yapıtı, soyut, gizli, gizemli gerçekleri doğrudan değil, sezdirerek, anımsatarak, çağrıştırarak bir benzeri ya da bir parçası ile anlatma yolunu seçmiştir. Sahnede yaratılan havanın, soyut gerçeği sezdirebileceği inancında olan simgeci sanatçılardan Mallarmé'ye göre gerçeklik sınırlıdır; dram, gizemli ve kutsal bir törendir. Bu yüzden *"dram, gerçeğin gizemini duyuran belirsiz imgeler kullanır. Seyirci yavaş yavaş gerçeği sezer gibi olur."*²¹⁴

Adolphe Appia da geliştirdiği ışıklandırma teknikleriyle hem geleceğin tiyatrosu için büyük adımlar atmış, hem de geçmişinin ve döneminin tiyatro anlayışına bir karşı çıkış gerçekleştirmiştir. Yanılsamacı sahne tasarımına temel oluşturan İtalyan sahne yapısının oluşturduğu seyirci ile imgelem dünyasının ayrımını onaylamayan Appia'ya göre *"gerçekliğin yanılsamasını vermek, sanatı olumsuzlamaktır."*²¹⁵ Bu bağlamda Appia, *"Wagner'in yüzeysel duyumları aşarak sezgilerle insanın yüreğine işlemesi gereken imgelerini en kusursuz anlatabilecek sahne ortamının soyutlukla kurulabileceğini görmüş"*tür.²¹⁶ Ayrıca Appia, "Bireşimci Tiyatro" görüşüyle, "zamansal sanat" olarak şiir, drama ve müzik ile "uzamsal sanat" olarak resim heykel ve mimarinin bireşimini öngörmüş; oyuncuyu da bu bireşimin kaynaştırıcı unsuru olarak değerlendirmiştir.²¹⁷ Böylece Appia, yanılsamayı tümünden kırarak, soyutlama yoluna gitmekle soyutlama felsefesine yaklaşmıştır.

Appia'nın dışavurumcu görüşleri, Gordon Craig tarafından geliştirilmiştir. Craig, sahnede soyutlamayı uç noktasına götürmüş; duygusal ve görsel değil, tinsel

²¹⁴ ŞENER, Sevdâ, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir, s. 262

²¹⁵ CANDAN, Aysın, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Y.K.Y., İstanbul, 1994, s. 31

²¹⁶ CANDAN, Aysın, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Y.K.Y., İstanbul, 1994, s. 31

²¹⁷ ÇALIŞLAR, Aziz, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınevi, İstanbul, 1993, s. 42

ya da zihinsel bir etki yaratmak için son derece öznel bir ışıklandırma yöntemi yaratmıştır. Tek bir gotik sütunun, sahneye bir kilise havası vermekte ayrıntılı bir karton kilise dekorundan çok daha etkili olacağını düşünmüştür. Craig'e göre, tiyatro ve oyunculuk simgesel düzeni bozmamalıdır. Craig ve Appia'nın görüşleri, çok geniş bir uygulama alanı bulamamıştır; yalnızca Max Reinhardt, Craig'in soyutlamaya dayalı dışavurum anlatımıyla canlı ve renkli bir oyun anlayışı arasında bir uzlaşma noktası yakalayabilmiştir.²¹⁸ Tüm bu gelişimler, klasik ve gerçekçi tiyatro anlayışından sonra, tiyatrodaki soyutlama düşüncesinin gelişmesini sağlamakla birlikte, tiyatroların da gelişmesine büyük katkılarda bulunmuştur.

*“20. yüzyıl tiyatrosunun en belirgin eğilimi, yazarlıkta, sahneye koyuculukta, oyunculukta ve tiyatro gösterisine katılan bütün yardımcı sanatlarda yeni anlatım olanakları aramak ve bunları cesaretle denemek olmuştur.”*²¹⁹ Bu dönemde ortaya çıkan tiyatro hareketleri Fütürizm, Sürrealizm, Vahşet Tiyatrosu ve Ekspresyonizm, temelde aynı sebeplerden dolayı ortaya çıkmıştır. Gelişen sanayi, anamalcılığın yarattığı çıkar savaşı, insanların insana, ürettiklerine ve dünyaya karşı yabancılaşmaları bu tiyatro hareketlerinin oluşmasını sağlamıştır. Tüm bu gerçeklere bir de Freud'un bilinçaltının önemini vurgulaması eklenince, nesnel ve kesin gerçeklik bilincinin yerine görecelik duygusu gelmiştir.

Tarihsel avant-garde akımların ortak yanı, doğalcılık ve gerçekçiliğe karşı çıkmalarıdır. Ortaçağ'dan bu yana hiç tartışılmadan süregelen, sanatın doğayı ve yaşamı bağlılıkla yansıtmaya görevi, ilk kez bu dönem sorgulanır. Gerçekçi yansıtmaların yerini alan seçenekler çeşitlidir. Dışavurumculukta öznellik adına gerçekliğin çarpıtılmasına, gerçeküstücülükte bilinçaltı içeriğinin 'kendiliğinden' sanat yapısına dökülüşüne, fütürizmde doğa yerine makinenin yüceltilmesine tanık oluruz. Dadacılık ise gerçeklikle sanat yapısı arasındaki tüm bağları ortadan kaldırır.²²⁰

“Sahne, oyun değil, anlatım olmalı” ²²¹ düşüncesinden hareketle beliren “Dışavurumcu Tiyatro”da da soyutlama anlayışının özelliklerini görürüz. Bu noktada

²¹⁸ CANDAN, Aysın, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Y.K.Y., İstanbul, 1994, s.s. 34-39

²¹⁹ ŞENER, Sevdâ, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir, s. 275

²²⁰ CANDAN, Aysın, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Y.K.Y., İstanbul, 1994, s.90

²²¹ ÇALIŞLAR, Aziz, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınevi, İstanbul, 1993, s.91

da hemen “Postmodernist Edebiyat”a dönebiliriz. Çünkü postmodernist edebiyat yapıtları da “anlatı” özelliği taşımaktadır.

*“Düşler, düşlerin karmaşası, iç itilimler, insanın yaşamına yön veren gizli güçler”*²²² önem kazanmış olduğu için, bireyin bilinçaltındaki itilimler, sanat yoluyla boşaltılabilir ve birey ruh sağlığına kavuşabilir. “Alman Dışavurumculuğu” açısından en önemli kuramsal yazı olarak Wilhelm Worringer’in “Soyutlama ve Özdeşleşim” yapıtını öne süren Çalışlar, bu bağlamda Worringer’in öznenin gerçekliği duyumsayabilmesinin ön koşulu olarak, gerçekliğin kavranabilirliği ve birey ile gerçeklik arasındaki yabancılığın aşılmış olduğu düşüncesinden; yabancı ve tehlikelerle dolu bireyin kendini artık güvencede görmediği bir gerçekliğin duyumsanmasını olanaksız olarak gördüğü görüşünden hareketle “Dışavurumculuk” akımını şöyle açıklamıştır:

Dışavurumcular, yabancı olarak yaşanan bu gerçekliğe karşı düzenleyici bir edim olan estetik soyutlama ile yaklaşırlar. Bu biçimlendirici edim yoluyla karmaşanın üstesinden gelinebilecek, her şeyden önce bireyin, yabancılaştığı gerçeklik dolayısıyla duyduğu en temel duygu olan korku yenilecektir. Soyutlamanın anlamı şudur: Soyutlama, dış dünyadaki nesneleri rastlantısal ve keyfi olmaktan çıkarmak, bunları soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılmak, böylece görüngüler için bir dinginlik alanı yaratmaktır. (...) Dış dünyadaki nesneleri doğadan, varlığın sonsuz deviniminden koparma, onları yaşam zorunluluğu denilen keyfilikten kurtarma, zorunlu ve kaçınılmaz, dolayısıyla bu nesneleri kendi mutlak değerlerine yaklaştırma güdüsüdür soyutlama.²²³

Soyut sanatın öncülerinden Wassily Kandinsky “Soyut Sahne Bireşimi Üstüne” adlı yazısında sanatsal unsurlar olan resim, müzik ve dansın bireşiminden arı soyut bir tiyatro biçimine ulaşılabileceğini savunmuştur. Sanatın vazgeçilmez bir amaç olduğunu, sanatçının seçtiği aracın ruh titreşimlerinin maddesel bir biçimi olduğunu ve sanatçının bunlara bir anlatım kazandırmak zorunda olduğunu savunan Kandinsky’nin düşüncelerine göre drama-sözcük, opera-ses, bale-hareket biçimlerinin bileşimleri, *“sonuçta dışsal bir birlik içinde yapılaşır. Çünkü bu biçimlerin hepsi dışsal gereklilik ilkesinden kaynaklanır.”*²²⁴ Çalışlar, bu düşüncenin

²²² ŞENER, Sevdâ, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir, s. 291

²²³ ÇALIŞLAR, Aziz, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınevi, İstanbul, 1993, s. 94

²²⁴ ÇALIŞLAR, Aziz, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınevi, İstanbul, 1993, s. 101

mantıklı sonucunun, biçim ve araçlara getirilecek sınırlama ve tekyönlülük (yoksullaştırma) olduğunu belirtmiş; biçimsel değerleri bir de içsel açıdan değerlendirmiştir:

Ögelerin dış görünüşleri birden kaybolur, iç değerler tümüyle açığa çıkar. İç değerler kullanıldığında, dışsal olayların önemsizleştiği, hatta gölge ettikleri için zararlı oldukları görülür. Dış bağlantıların değeri gerektiği gibi anlaşılır, yani iç etkiyi güçsüz kıldıkları ve gereksiz sınırlamalar koydukları belirginleşir. İç bütünlüğün gerekli olduğu ve dışsak uyumsuzluğun bunu desteklediği, hatta oluşturduğu duygusu kendiliğinden gelişir. Her öğeye, başka öğelere ters düşmesine karşın, kendine özgülüğüyle varolma şansı tanınır.²²⁵

Ayşın Candan da “Dışavurumculuk”tan söz ederken Worringer’in görüşlerine değinmiştir. Endüstrinin gelişmesi ve makineleşmenin özdeşleşme olanağını ortadan kaldırması sonucu dışavurumcuların tek sanatsal tutum olanağının soyutlama estetiği olduğunu belirtir ve şöyle devam eder:

Estetik soyutlama, aynı zamanda dış dünyanın kaosunu yenmenin yoludur. Ancak burada gerçek dünyanın olumsuzlanması söz konusudur. Yaşamı dışlamak, nesneleri gerçek tarihsel, toplumsal bağları dışına taşımak, nesnelerin yaşamsallığını ellerinden alarak onları ‘kendiliğinden şey’e dönüştürmek, dışavurumcu hedeflerdir.²²⁶

I. Dünya Savaşı’nın bitimiyle süren çalkantılı yaşam koşulları sanatsal biçimleri değerlendirirken, sanatçılar çağdaş yaşamın düzensizliklerini, çelişkilerini dile getirmekle uğraşmışlardır. Savaş sonrası, tiyatro için dışavurumculuğun öncüsü sayılan Wedekind’in de öldüğü tarihtir. Wedekind, yalnızca Dışavurumculuk’un öncüsü olmakla kalmamış, Gerçeküstücü Tiyatro’nun, Absürd Tiyatro’nun ve Brechtçi Epik Tiyatro’nun da temellerini atmış önemli bir tiyatro adamıdır.

Toller, Kaiser, Sternheim gibi yazarları da etkilemiş olan Wedekind yapıtlarında özellikle yoz kenter ahlakını hedef almıştır. Wedekind tragedyayı komik biçimler altında göstererek, kişileri temsil ettikleri belli düşünceler çerçevesinde karikatürleşmiş, eylemleri grotesk biçimde gerçekleştirmiş ve gevşek bağlantılı

²²⁵ ÇALIŞLAR, Aziz, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınevi, İstanbul, 1993, s. 101

²²⁶ CANDAN, Ayşın, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Y.K.Y., İstanbul, 1994, s. 101

sahneler kullanmıştır.²²⁷ Wedekind'in yapıtlarına bakıldığında kullandığı tüm yöntemlerin soyutlamaya hizmet ettiği, soyuttan somuta giden bir düşünce çizgisinde bulunduğu söylenebilir.

Büchner ve Strindberg'in de öncüleri sayıldığı Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) I. Dünya Savaşı'nda özellikle Alman sanatında yetkinliği ele geçirmiş, şiirden tiyatroya, müzikten mimariye kadar yayılmış, yapıtlarda devrimci bir izlek örgüsüyle toplumsal gerilimler yeralmıştır. Bu tiyatro uygulamasında sahnelerin ve olayların mantıklı bağlantısı ile konuşmaların normal akışı parçalanmış, böylece estetik soyutlama oluşturulmuştur.

I. Dünya Savaşı sonrası halkın içine düştüğü bunalım ile git gide gelişen makineleşme ve sanayinin insanlar üzerindeki etkisi göz önünde bulundurulursa, Dışavurumcu kuramcılarının tek sanatsal tutanağı olarak yabancılaşma ve estetik soyutlama görülebilir.²²⁸ Gerçek dünyayı olumsuzlaştırarak, yaşamı dışlayarak, nesneleri gerçek bağlamları dışına taşıyarak estetik soyutlamaya ulaşan dışavurumcular, ruhçözüme duydukları ilgi dolayısıyla da ruh hastalıklarını, düşleri, düşlerin karmaşasını ele almışlar, çağın sorunlarının yarattığı bunalımı rahatça dile getirebilmek için Gerçekçi Tiyatro Akımı'nın tüm gerekliliklerine karşı çıkmışlardır.

Dışavurumcu dramının yapısı temelde 'durak' modeline dayanır. (...) Durak oyununun temelinde şöyle bir sahnesel yapı modeli yatar: Oyunun gelişimi psikolojik bir nedensellikten kaynaklanan eylemler zincirine dayanmaz; oyunun gelişimi eylemde bulunan oyun kişisini sürekli yeni olaylara, yeni yargılara sürükleyen her bağımsız oyun bütünlüğü içerisindeki duraklarla sağlanır. Bu sırada çoğunlukla gerçeklik düzlemleri de değişir. Düş, imge, masal dünyası ve somut gerçeklik birbirinden ayrılmaz, bunlar son derece karmaşık, ancak eylemde bulunan kişilerin yaşantılarında söz konusu olabilecek bir oyun dünyası oluştururlar. (...) Geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek iç içedir.²²⁹

Birey psikolojisi ile değil, toplum psikolojisiyle ilgilenen, bireye karşı toplum bilincini vurgulayan Dışavurumculuk Akımı'nda uzun sahnelerin yerini bölüntüsel

²²⁷ ÇALIŞLAR, Aziz, **Tiyatro Ansiklopedisi**, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara, 1995, s.s: 684-685.

²²⁸ CANDAN, Aysin, **Yirminci Yüz Yılda Öncü Tiyatro**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 101.

²²⁹ ÇALIŞLAR, Aziz, **20. Yüz Yılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993, s.s. 91-92.

(episodik) yapı almıştır. Ortaçağ'dan tanıdığımız Moralite oyunlarında olduğu gibi kişiler yerinel (alegorik) birer figür olmuşlardır ve kişiler bireyi değil toplumu simgelemişlerdir. Karşı Gerçekçi hareketlerden biri olan Dışavurumculuk'ta gerçekçi dekor anlayışı da kullanılmamış, gelişen teknolojiye yararlanılıp ışıklandırma tekniğine ağırlık verilmiş, projeksiyon ve sinema tekniklerinden yararlanılmıştır. Gösterilmek istenen uzamın yalnızca ayrıntıları sahne üzerinde kullanılmıştır.²³⁰ Postmodern yapıtlarda karşılaştığımız gibi bireyselliğin ortadan kalkması söz konusudur.

Simgesel ve doğaüstü görüşleri yansıtan yapıtların da bulunduğu dönemde Georg Kaiser, Erns Toller ve Fritz von Unruh gibi yazarlar ise dışavurumculuğun izinden giderek eserlerinde toplumsal çelişkilere parmak basmışlardır. Dışavurumcu akımın çerçevesinde, siyasal konulu tiyatroyla uğraşan Ernst Toller yapıtlarında, sosyalist eylemlerde bulunması ve hapiste yatması vb. nedenlerle, siyasal konuları seçmiştir. Bu bağlamda da Politik Tiyatro'yu hazırlayan Devrimci Dışavurumcu Tiyatro'nun en politik yazarı olma özelliğine sahip olan Toller, eski düzene başkaldıran, savaşa, savaş nedenlerine, düzene ve yöneticilere karşı çıkan bir yapıya sahip olduğu için oyunlarında da bu tür yaklaşımları kullanmış, militarizm ve anamalcı sisteme karşı komünist bir tavır sergilemiştir. Hitler dönemindeki baskılardan payını alan ve İsviçre'de sürgün yılları yaşayan bir başka Dışavurumcu yazar Kaiser, oyunlarında anamalcı bir toplumda gelişen sanayinin etkilerini, mekanikleşmiş toplumda kişiliğini yitiren insanların benliğini kurtararak tinsel anlamda yeniden doğuşunu işlemiştir. Dışavurumcu özelliklere sahip ilk oyunlarından sonra gerçekçiliğe yönelen von Unruh ise "ödev ile boyun eğme" arasındaki karşıtlığı işleyen yapıtlar ortaya koymuştur.²³¹

Artık insancıl özelliklerin yok olmaya başlaması, o güne değin "gerçek" olarak bilinen çoğu değer anlamını yitirmesi, anamalcılık sonucu oluşan çıkar savaşları, girilen ahlaki bunalımlar gibi olumsuz tüm gelişmeler, dönemin sanatçıları etkilemiş ve başka arayışlar içine girmelerine neden olmuştur. Ekspresyonizm'in dışında ortaya çıkan bir başka tiyatro hareketi de Fütürizmdir. (Gelecekçilik)

²³⁰ NUTKU, Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi, Cilt: 2**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 118.

²³¹ NUTKU Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi, Cilt: 2**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s.s.118-122.

Temeli 1909 yılında İtalyan Şair Marinetti tarafından atılan Fütürizm, o dönemde gelişen diğer tiyatro hareketleri gibi dergilerle, söyleşilerle ve sergilerle tanıtılmış, kısa bir zamanda Almanya, Avustralya, Rusya, İngiltere ve Fransa’da kendini göstermiştir. Sahne üzerinin bir makine gibi değerlendirilmesine, sahneye yapı özellikleri yüklenmesine, oyuncunun üç boyutlu devingen bir birim olarak kullanılmasına ve bu doğrultuda eğitilmesine neden olan Fütürizm, sahnede plastik anlatıma ve harekete önem vermiş, oyuncu ile seyirciyi kaynaştırmış, eşzamanlılık ve odaklık deneyimleri ile geleceğin tiyatrosunu etkilemiştir.²³²

Fütürist tiyatro anlayışında, geleneksel yaşam biçimine, kültür değerlerine, sanat kurallarına, klasik sanat anlayışına, gerçekçi sanata karşı, “*yeni olanın özünde insan gücünü simgeleyen makine dinamizmi*”²³³ yattığı görüşüyle, tiyatronun gerçeğin taklidini değil, ruhunu yansıtmayı gerektiğini ve bu öze popüler eğlence türlerinin biçiminin uygulanması gerektiğini savunmuşlardır. Bu noktadan hareketle, seyircinin özdeşleşmesini bütünüyle ortadan kaldıracak bir anlayışla, sahnede plastik anlatıma ve harekete önem vermiş olan fütüristler, oyuncu ile seyirciyi kaynaştırma çabasında bulunmuş, eşzamanlılık ve çok odaklık deneyimlerini uygulamışlardır.

Fütürizmin bu özelliği aslında “Postmodern Edebiyat”ta karşılaştığımız çoğulculuk, zaman ve uzamda sıçramalar, parçalılık, fantastik unsurların kullanımı gibi ilkelerle de bağdaştırılabilir.

“*Endüstri devrimi karşısında insanın kendisini makineden daha küçük gördüğü bir çağın yansıması*”²³⁴ olan fütürizmin sahne tasarımı anlayışında “Bireşim” kavramı sıklıkla kullanılmaktadır. “*Sahne belli bir sayıda durumu, düşünceyi, duygu, simge ve gerçekleri birkaç sözcük ve jestle odaklandırmak*”²³⁵ anlamına gelen bu kavram, soyutlama düşüncesi ile birebir örtüşmektedir.

²³² ŞENER, Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir s.s. 277-278.

²³³ ŞENER, Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir, s. 179

²³⁴ CANDAN, Aysin, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Y.K.Y., İstanbul, 1994, s.93

²³⁵ CANDAN, Aysin, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Y.K.Y., İstanbul, 1994, s. 94

Fütüristlerin, birbirleriyle bağlantılı eşzamanlı olay anlarını parçalar halinde yakaladıkları “Eşzamanlık” kavramı da soyutlama anlayışıyla bağdaşan bir özellik taşımaktadır. Çalışlar, bu kavramı şu biçimde açıklamıştır:

Zamansal yapı olarak eşzamanlık ilkesi tarihi, zaman akışını yadsımakta, sanat yapıtında öznenin son derece köktenci bir biçimde kendi başına yapayalnız bulunduğu ‘zaman dışı’ bir mekan oluşturmaktadır. Öznenin parçalanmış bir gerçeklikte yaşadığı deneyimler, yerini, çağrışımlarla dolu düş gücü ve alışılmış bütün kuralları bir yana bırakan estetik bir üretkenliğe bırakır.²³⁶

Rusya'da da 1917 Devrimi'nden sonra, kısa bir süre için, Stanislavski'nin doğalcı anlatımına karşı olan deneysel anlayışlar tiyatroya egemen olmuştur. Bu dönemde en etkili yönetmen, daha önce Stanislavski'nin yanında oyunculuk yapan Vsevolod Meyerhold'dur. Craig'in izinden giden Meyerhold, dekorda soyutluğu daha işlevselci bir yöne çekmiştir. Biyomekanik oyunculuk adını verdiği yöntemle oyuncuların özel kişiliklerini silmeye ve oyunculuğu bir dizi kimliksiz fiziksel harekete indirgemeye çalışmıştır. Sahnenin doğal bir ortam değil, tiyatro amacıyla kurulmuş yapma bir düzen olduğunu açıkça belirtmek için, vida ve çivileri gizlenmemiş dekor yapıları kullanmıştır.²³⁷

*“Endüstri devrimi karşısında insanın kendisini makineden daha küçük gördüğü bir çağın yansıması”*²³⁸ olarak açıklanan Fütürist harekette, sahnede belli sayıda durum, düşünce, simge, duygu ve gerçekleri birkaç sözcük ve jeste odaklandırmak anlamına gelen *“Bireşim Tiyatrosu”* örneği uygulanmıştır. Amacı, makine çağının devingenliğini estetik biçimde dile getirmek olan bu hareket, makine hayranlığı ile doğan saldırgan eğilimleri kışkırtmış, savaş isteğine dönüştürmüş, savaşı en üst devingenlik olarak görmüş, dünyanın ancak savaşla düzeleceğini savunarak yurtseverlik, askerlik gibi kavramları yüceltmıştır.²³⁹ Gerçekçi Sanat’a da, Klasik Sanat’a da karşı olan Fütürizm, Simgecilik’i de yaşam gerçeğine uzak düştüğü savunuyla yetersiz bulmuş, geleneksel yaşam biçimine ve kültür

²³⁶ ÇALIŞLAR, Aziz, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınevi, İstanbul, 1993, s. 66

²³⁷ ŞENER, Sevdâ, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir, s.s. 280-281

²³⁸ CANDAN, Aysın, **Yirminci Yüz Yılda Öncü Tiyatro**, Y.K.Y., İstanbul, 1994, s. 93

²³⁹ ŞENER, Sevdâ, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir s.s. 277-278.

kurallarına da karşı çıkmıştır. Hiçbir öğretisi ve geleneği olmayan Fütüristler için tiyatro biçimi, modern varyete tiyatrosudur:

Bu tiyatro sirk ve kabare tekniklerini, ışık ve şok efektlerini, fotomontajı, mekanik baleyi, gürültü müziğini, anlamdan yoksun soyut şiirler okumayı içerir. Fütürizme göre birbirinden kopuk ritimlerin iç içe geçmesi, hız ve dönüşümün sentetik birleşimi, yaşama egemen yasaları en iyi biçimde çizebilecekti.²⁴⁰

Fütürizm'in dışında, dönemin çalkantılı koşulları sebebiyle arayış içinde olan sanatçılar I. Dünya Savaşı sırasında oluşan ve sonrasında gelişen Dadaizm ile Gerçeküstücülük (Sürrealizm) akımını ortaya çıkarmışlardır. Kelime olarak Fransızca'da sallanan oyuncak at, Almanca'da ise bebek arabası ile oynamanın çocukça adı olarak geçen ve bebeklerin ağızlarından ilk çıkan heceler olan Dada sözcüğünden oluşan Dadaizm, Richard Huelsenbeck'e göre ise bir çok anlam ifade etmektedir. "*Dada, yüreklilik, küçümseme, üstünlük, devrimci karşı koyuş; egemen mantığın, toplumdaki hiyerarşinin yok edilmesi, tarihin yadsınması, köktenci bir özgürlük, anarşi, burjuvanın yok edilmesi anlamına gelir.*"²⁴¹ Öncelikle "isim" olarak soyutlamadan yararlanılmış olan bu akım, tarihi yok etmesi özelliğiyle Postmodernizmdeki kimi tarih anlayışlarıyla da koşutluk göstermektedir.

Fütürizm'in savaş hayranlığına karşı çıkan fakat onun eşzamanlılık ve değişik anlatım araçlarını bir arada kullanma tekniklerinden yararlanan Dadaizmin yöntemi, "tasarlanmış çılgınlık, düzensizlik ve uyumsuzluk"²⁴² olarak tanımlanır ve söyleşilerden, kısa oyunlardan ve şiirlerden oluşur. Bu durumda da Postmodernizmde karşılaştığımız "Çeşitlilik/Çoğulculuk" ilkesi kendini benzer bir durumda göstermiş, "soyutlama" da Dadaizm'de bu biçimde kullanılmıştır.

Politik baskılar sonucu İsviçre'ye sığınan savaş karşıtı sanatçılar tarafından oluşturulan ve önderliğini Rumen kökenli Tristian Tzara'nın yaptığı bu hareketin gösterilerinde seyirciye öfke ile yaklaşmış ve seyircinin alışlagelmiş düşünce

²⁴⁰ ÇALIŞLAR, Aziz, **Tiyatro Ansiklopedisi**, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara, 1995, s.232 .

²⁴¹ CANDAN, Aysın, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Y.K.Y., İstanbul, 1994, s.83.

²⁴² ŞENER, Sevdâ, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir s. 282.

biçimlerinden uzaklaştırılmasına çalışılmıştır. Dadaizmin temelinde olan düşünce ise, çığırından çıkmış bir durumda olan dünyaya en uygun sanat anlayışının da uyumsuz ve birliksiz olması gerektiğidir. Böylece özgür, kapsamlı ve içten anlatım oluşacaktır.

1914 ile 1918 yılları arasında vahşeti, kısıcılığı ve felâketelr dizisini yaşayan insanlar, artık bütünüyle olumsuz öğretilerle yaşamlarını sürdürürken, bu gidişe karşı çıkmak adına yalnızca bir sanat akımı değil, bir devrim hareketi özelliğini de taşıyan Dadaizm’le, *“bir şeye karşı çıkmamanın en etkin yollarından biri onu gülünçleştirmektir”* düşüncesinden yola çıkarak kendilerine bir yol çizmişlerdir:

(...) Çağlarının şiddet ve saçmalığına, denetimsiz ve şiirsel bir saçmalıkla cevap verecekler, kendilerini kirleten toplum ve dünyanın yüzüne tükürecekler, aklın karşısına akılsızlığı, kurulu düzenin karşısına düzensizliği, sözde ciddiyetin karşısına mizahı, sahte ağırbaşlılığın karşısına skandalı çıkaracaklardı.²⁴³

İlk adımını Dadaizm’in attığı Sürrealizm’in (Gerçeküstücülük) ilk örneği 1917’de, Jean Cocteau’nun metnini yazdığı, sahne tasarımı Picasso’nun yaptığı bir dans gösterisi olan “Parade”dir. “Sürrealist” sözcüğünün ilk kullanılışı ise, aynı yıl, Guillaume Apollinaire’in “Teiresias’ın Memeleri” oyununun alt başlığı olan “Un drame surrealist”tir. Apollinaire’nin, Alfred Jarry’nin “Kral Übü” adlı yapıtından esinlenerek 1903 yılında yazdığı oyununda sürrealist tiyatronun, görüntü dilinin ortak özelliği olan zaman ve uzam arasındaki mantık bağının koparılması ve sahnedeki biçimlerin bozulması gibi özelliklerini kullanan Apollinaire,²⁴⁴ bu terimi kullanırken, Realizm Akımı’na karşıtlık olarak düşündüğünü belirtmiştir.

İnsan yürümeyi taklit etmek istediğinde, bacağa hiç benzemeyen tekerleği buldu. Böylece farkında olmadan sürrealizmi yarattı.²⁴⁵

Soyutlama anlayışı ile tiyatro tarihine adını yazdırmış olan başka bir sanat anlayışı da Bauhaus’tur. *“Soyut, kinetik ve lüminaristik görüntülerle ilgili denemeler*

²⁴³ İNCE, Özdemir, “Dada Akımının Amacı ve Serüveni”, **Milliyet Sanat Dergisi**, 5 Aralık 1975, Sayı: 161, s. 3.

²⁴⁴ ŞENER, Sevdâ, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir s. 284.

²⁴⁵ CANDAN, Aysin, **Yirminci Yüz Yılda Öncü Tiyatro**, Y.K.Y., İstanbul, 1994, s. 106.

*yapıyorlar, bunları sahne üstü çalışmalarında değerlendiriyorlardı.”*²⁴⁶ Aysin Candan, Walter Gropius’un Bauhaus sahnesinin amacını anlatırken beliren sanat anlayışı, Bauhaus’un da soyutlama estetiğine ne kadar yakın olduğunu belirtmektedir:

Sahne yapıtı, yapı sanatı yapıtıyla orkestral bir bütünlük içinde bağlantılıdır; her ikisi de birbirinden ortaklaşa alıp verir. Bir yapıda nasıl tüm uzuvlar yapıtın bütünlüğü uğruna kendi benliklerinden vazgeçerek ortak yaşamsallığa boyun eğerse, sahne yapıtında da bir çok sanatsal sorun, kendilerinden daha üstün bir bütünlüğe doğru bir araya gelir. Sahne, özünde metafizik bir özlemde kaynaqlanır, duyular üstü bir ideanın duyulara yönelik biçime dönüşmesine hizmet eder. Seyircinin ve dinleyicinin ruhu üzerindeki etkisinin gücü, ideanın görsel ve işitsel duyusal algılanabilir uzama dönüştürülebilmesine bağlıdır.²⁴⁷

Karşı gerçekçi akımların genel özelliği diyebileceğimiz sahne ile seyirci arasındaki bağı koparmak, bir anlamda seyircinin özgürleşmesini amaç edinmektedir. Yine Bauhaus ekolünden bir sanatçı olan Oskar Schlemmer, insan bedeninin yasalarını uzam yasalarıyla aynı bağlamda değerlendirmiş ve “bedensel mekanik dans”, “matematik dans” anlayışını uygulamaya geçirmeye çalışmıştır. Dansın da bir soyutlama olduğunu hatırlarsak, üstelik bu biçimlerin çağıyla özdeş bir biçimde gelişimini sağlamaya çalışmak, Schlemmer’in ulaşmaya çalıştığı soyutlama boyutunu gözler önüne sermektedir. Aziz Çalışlar, insanın her şekilde bir “anlam” aradığını belirtmiş, bu “anlam”lardan birini de insanların yarattığı tanrılar ya da yalancı tanrılar olarak değerlendirmiştir. Bu değerlendirmeye, insanın hep kendi benzerini ya da eşit olmayanı aradığını belirtmiştir.²⁴⁸ İnsanın kendi eşdeğerini, üstün insanı ya da kafasında yarattığı yaratığı araması durumunu Schlemmer’in sanat anlayışına bağlamıştır. İnsan denilen organizmanın, sahnenin kübik, soyut bir oylumu içinde yer aldığını, ya insanın bu uzama uyum sağladığını ya da soyut uzamın insana uyum sağlaması gerektiğini belirtmiştir. Schlemmer’in yapmaya çalıştığı danslarla da insan hem bedeninin hem de uzamın yasalarına uyar.

İster özgür, soyut bir hareketle ya da anlamlı bir pantomimle kendini anlatsın, isterse yalın bir sahne düzleminde ya da çevresinde oluşturulmuş bir dünyada olsun; ister konuşsun, şarkı söylesin, ister çıplak olsun ya da giyinik,

²⁴⁶ ÇALIŞLAR, Aziz, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınevi, İstanbul, 1993, s. 115.

²⁴⁷ CANDAN, Aysin, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Y.K.Y., İstanbul, 1994, s. 111.

²⁴⁸ ÇALIŞLAR, Aziz, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınevi, İstanbul, 1993, s. 122.

insan her şeyi kendinden yarattığı sürece, büyük theatral olaya geçişi sağlayacaktır.²⁴⁹

Çağın en belirgin niteliği olan “soyutlama”yı kabul eden Schlemmer, bu kavramı iki ayrı biçimde ele almıştır: Soyutlamanın kişisel bir saçmalık sınırsızlığına ve en yüksek gizil güçlere dek yönelebileceği. Çağdaş burjuva sanatının en önemli özelliklerinden biri olan “insansızlaştırma” eylemini Bauhaus deneyleri değişik bir biçimde irdelemiş, karton ve çinko biçimlerin, olağan dışı maskelerin, sınırsız soyutlanmış giysilerin arkasına-içine saklanan insan, göze güzel görünen biçimlerin ve renklerin ayrıntısı durumuna getirilmiştir; kişilikler yok edilmiş, yerine biçimsel, uyumlu ve dengeli hareketler ile mekanik makine gürültüleri gibi konuşmalar yapılmış, böylece insanın acımasızlığı ve bir süper insanın oyuncakları oldukları gösterilmiştir.²⁵⁰

Sözünü ettiğimiz tüm akımların-hareketlerin ortak amacı tiyatro sanatına yeni bir işlev kazandırmakken, birleştikleri diğer noktalar da kendilerinden önceki akımların ölçütlerine bütünüyle karşı çıkmaları; tiyatro için özgür bir ortam hazırlama çabaları ve “soyutlama” yöntemini çoklukla kullanmış olmalarıdır. Kendilerinden önceki akımlarda özellikle üzerinde durulan uyum bozulmuş, biçim parçalanmıştır. “İnsanı yeniden yaratma” gibi bir görev üstlenilmiş, bunu yaparken de yaratıcı güç ortaya çıkarılmıştır. Konuşma dilinin mantığı bozulmuş, sahne görüntüsünün ürkütücü olması sağlanmıştır. Görüntü olanakları çoğaltılmış, uyumsuzluk ile anlatım olanakları genişletilmiştir. Seyircinin düşünen insan konumuna getirilmesi amaçlanmış, soyutlama yoluyla somuta gitmesi sağlanmaya çalışılmış, sonuç olarak da seyirci edilgen tavrından uzaklaştırılmış, tepki gösteren, oyuna katılan etkin güç haline dönüştürülmüştür

²⁴⁹ ÇALIŞLAR, Aziz, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınevi, İstanbul, 1993, s. 123.

²⁵⁰ NUTKU, Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi- Cilt:2**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s.s. 126-131.

III. D. Brecht Tiyatrosu ve Soyutlama

XX. yüzyıl tiyatro hareketlerine “soyutlama yöntemi” açısından bakıldığında karşılaşılan en önemli isimlerden biri de, “Postmodern Edebiyat” bölümünde değinilen “yabancılaştırma estetiği”nin ve “açık biçim/göstermecî tiyatro” anlayışının kuramsal temelini oluşturan Bertold Brecht’tir.

Dramatik tiyatrodaki eylemler gelişir ve seyirci sahne üzerindeki aksiyona karıştırılırken, açık biçim/göstermecî tiyatrodaki anlatıcıya başvurulur ve seyirci bir gözlemci durumunda bırakılır. Dramatik tiyatrodaki seyircinin etkinliği harcanıp tüketilir, seyircide bir takım duyguların uyanması sağlanır ve seyirciye bir yaşantı sunulurken, açık biçim/göstermecî tiyatrodaki seyirci uyanık duruma getirilir, seyircinin bir takım kararlar vermesi sağlanır ve seyirciye bir dünya görüşü sunulur. Dramatik tiyatrodaki seyirci bir olay içine sokulurken, açık biçim/göstermecî tiyatrodaki seyirci olayın karşısında tutulur. Dramatik tiyatrodaki telkin yolu ile çalışılırken diğerinde deliller ve kanıtlar söz konusudur. Açık biçim/göstermecî tiyatrodaki seyircinin duyguları geliştirilip bilinci tanımaya erişirme çabası varken, dramatik tiyatrodaki seyircinin duyguları olduğu gibi kullanılır. Açık biçim/göstermecî tiyatrodaki seyirci olup bitenin karşısında, olanları inceler durumda tutulurken, dramatik tiyatrodaki seyirci olup bitenlerin içinde tutulup, aynı yaşantı birliği içine sokulur. Dramatik tiyatrodaki insan bilinen bir değer olarak önceden kabul edilirken, açık biçim/göstermecî tiyatrodaki insan inceleme konusu yapılmaktadır. Dramatik tiyatroya göre insan hiç değişmezken, açık biçim/göstermecî tiyatroya göre insan değişir ve değiştirir. Dramatik tiyatrodaki seyircinin merakı olayın sonunda iken, açık biçim/göstermecî tiyatrodaki olayın gelişimi üzerine olur. Dramatik tiyatrodaki her sahne bir diğeri için varken, açık biçim/göstermecî tiyatrodaki her sahne kendi için vardır. Dramatik biçimde organik büyüme (olayların düz bir çizgi üzerinde gelişmesi) varken, açık biçim/göstermecî tiyatrodaki montaj tekniği (olayların eğriler-sapmalarla gelişmesi) vardır. Açık biçim/göstermecî tiyatrodaki olayların gelişimi atlamalı iken, dramatik tiyatrodaki evrimsel bir zorunluluktur. Açık biçim/göstermecî tiyatrodaki insan devingen ve dinamikken, dramatik tiyatrodaki insan sabit ve statiktir. Dramatik biçimde düşünce varoluşu yönetir. Açık biçim/göstermecî tiyatrodaki toplumsal

varoluş düşünceyi yönetir. Son olarak da dramatik biçimde önemli olan duygu iken, açık biçim/göstermecî biçimde önemli olan katkıdır.²⁵¹

Brecht özdeşleşmeyi ve duygusal arınmayı ortadan kaldırmak için “Akıl-Us”u öne çıkarır. Bu yaklaşım Brecht’in tiyatrosunda duygunun olmadığı anlamına gelmez. Amaç; geniş düşünce ile kapalı düşünce (duyguların ardında gizlenen düşünce) arasında bağ kurmaktır.

Böyle bir ilişki hem uzaklaşmayı, hem yakınlaşmayı gerektirir. Uzaklaşma çelişkilerin belirtilmesi ile ortaya çıkar. Yalnızca taklit edilen yaşamın kendi çelişkilerini göstermekten ibaret değildir bu. Oyunun öğelerinin birbiri ile çelişkisini de gösterir. Dekor ile aksesuar, sahne müziği ile oyun, müziğin sözü ile ezgisi, oyuncunun kendi ile oyunu, toplumsal tavrı ile doğal mizacı ve giderek oyun ile seyirci arasındaki çelişkiler vurgulanır. Çelişkilerini belirtilmesi ile uzaklaşma, sentezlerin belirtilmesi ile yakınlaşmaya dönüşür. Böylece hem ilişkilerin diyalektik karakteri gösterilmiş olur, hem de yadırgatma uzaklığı esnek, dinamik, değişken bir nitelik kazanır. İlişkilerin diyalektik olduğunu söylemek, yadırgatmanın yalnızca bir uzaklaşma değil, ‘Uzaklaşma ve Yakınlaşma’ olduğunu kabul etmek demektir. Yakınlaşmalar, seyircinin olayı ‘İçten’ kavramasını, uzaklaşmalar olayın ‘Akılla’ denetlenmesini sağlar.²⁵²

Brecht, geliştirdiği Epik-Diyalektik Tiyatro kuramı içinde yabancılaştırmayı 3 grupta değerlendirmiştir:

- 1- Oyunculukta yabancılaştırma (Gestus ve Role Yabancılaşma-Yabancılaştırma)
- 2- Metinde Yabancılaştırma (Kesintiye Uğratma, Episodik Yapı, Açık Biçim)
- 3- Sahnelemede Yabancılaştırma (Dekor, Müzik, Işıklama, Koreografi ve diğer anlatım olanaklarını da içeren Rejide Yabancılaştırma).

Gestus, Brecht Tiyatrosu’nun ham maddesidir. Oyunculukta ya da kişileştirmede “kesintiye uğratma” anlamına da gelen gestusla, anlatılmak istenenin “bir ya da birden çok kişiyi hedef alan jestlerden, mimiklerden ve genellikle sözlerden oluşan bir bütün” olduğunu söyler ve şöyle devam eder:

²⁵¹ AKTÜREL, Teoman, “Brecht’in Tiyatro Kavrayışı”, **Tiyatro 70**, Sayı: 8, Kasım, 1970, s. 15.

²⁵² ŞENER, Sevda, “Tiyatroda Estetik Uzaklık ve Brecht’in Yadırgatma Düşüncesi”, **Alman Kültür Derneği’nin Düzenlediği Brecht Haftası’nda Sunulan Bildiri**, Ankara, 1980.

Balık satan biri, bir yandan da ‘satma’ gestusunu sergiler. Vasiyetini kaleme alan bir insanın, bir erkeği baştan çıkarmak isteyen bir kadının, bir kimseyi dayaktan geçiren bir polisin, yanında çalışan on kişiye ücretlerini ödeyen patronların bu eylemleri toplumsal bir ‘gestus’u içerir.²⁵³

Gestusu saptamanın yolu, eylem içerisindeki bir kişinin hareketlerinin kesintiye uğratılmasından geçer ve epik oyuncunun en önemli görevi gestusları “*tırnak içine alınabilir*” kılmaktır. Bu bir anlamda jestlerin arasında boşluk bırakmak demektir. Böylece rolün yabancılaştırılması ya da role yabancılaşma sağlanabilir. Bu da seyircide özdeşleşme eğilimini yok eder, sergilenen durumlara ve kişilere eleştirel bir tavır alınması gerçekleştirilir. Oyuncu hem rolü oynayan hem de rolü gözlemleyen konumundadır.

Oyuncu hem bir olayı, hem de kendini sergilemek zorundadır. Doğal olarak olayı kendini göstererek sergiler. Her ne kadar bu iki görev çakışsa da, bu çakışma hiçbir zaman aralarındaki farkı silecek boyutlara varmamalıdır.²⁵⁴

Başka bir anlatımla Brecht “Role Yabancılaşma”yı, “Çelişen İki Ayrı Ben” olarak açıklar:

Sahnede canlandıracağı kişileri bir bakıma eğitir oyuncu. Dolayısıyla canlandığı kişilerde birbiriyle çelişen iki ayrı ‘ben’le karşılaşır. Bunlardan biri, oyuncunun ‘kendi beni’dir. Oyuncu, bir oyuncu olarak, oynadığı kişilerin seyirciler tarafından eğitilmesi eylemine katılır. Böyle bir davranış için seyircilere ön ayak olan yine kendisidir. Bizzat bir seyirci işlevini üstlenir; işte böyle bir seyirciyi sergilemek de canlandıracağı ikinci roldür.²⁵⁵

İnsan psikolojisinin ancak “taktik” yolu ile (tavır getiren hareket) anlaşılabilceğini belirten Brecht Tiyatrosu’nda hareket noktası nesneldir. Kafanın, gövdenin amaca uygun hareket etmesi olarak açıklanabilen “taktik”i, “nesnellik için taktik hareket” olarak Özdemir Nutku şöyle açıklamıştır:

²⁵³ BRECHT, Bertolt, **Oyunculuk Sanatı ve Dekor**, (Çev: Kamuran Şipal), Say Yayınları, İstanbul, 1982, s. 32.

²⁵⁴ BENJAMIN, Walter, **Brecht’i Anlamak**, (Çev. H. Barışcan-A. İşisag), Metis Yayınları, 1984, İstanbul, s. 46.

²⁵⁵ BRECHT, Bertolt, **Oyunculuk Sanatı ve Dekor**, (Çev: Kamuran Şipal), Say Yayınları, İstanbul, 1982, s. 70.

Örneğin bir yürüyen şerit üzerinde çalışan fabrika işçilerini ele alan dramatik tiyatro, bu işçilerin birbirleriyle olan psikolojik, kişisel ilişkilerini ve bunalımlarını verir. (Ön düzeyde kişiler) Öbür yanda, Epik Tiyatro ön düzeye işçilerin psikolojilerini değil, yürüyen şeridi koyar. (Ön düzeyde sorunu yaratan olay) Bu yürüyen şerit yoluyla, işçilerin en önemli psikolojik noktalarını ortaya çıkarır.²⁵⁶

Epik-Diyalektik Tiyatro’da, seyircinin uzak açısı ile eleştirel bir bakış sağlaması için belli bir toplum sisteminde geçen olaylar, başka bir toplum sistemi içinde geçiyormuş gibi gösterilir. Başka bir deyişle, tarihselleştirme yapılır. Bu olurken de, hayat gerçeğinin sanatı yönlendirmesi gerektiğine inanan Brecht, seyircinin önyargıları olarak da adlandırabileceğimiz ideolojileri oyunun içine betimlemelerle yayar, sanat gerçeği ile yaşam gerçeğinin çatışmasını sağlar, bunun için de anlatımcı bir teknik kullanır. Brecht’in esinlendiği Marksist ideoloji açısından, tarih hem bir evrim hem de sömürü toplumlarının ortak paydası oluşu nedeniyle iki katlıdır. Yani bir yanda hareketlilik, öte yanda durağan olanın yan yana oluşu söz konusudur. Marksist sanat ölçütü negatif şekilde kavranan diyalektiktir. Evrim yönündeki evrenselliği (tarihsel çerçeve) sömürü toplumunun durağanlığı ile aynı çerçevede kurabilmek, epik sahnenin çelişkisini de belirlemiş olur. Durağan zemin konusunda Brecht hem Doğalcılık’tan hem de Dışavurumculuk’tan etkilenmiştir. Ancak Marksist diyalektiğin evrim–tarihsellik özünü ekleyerek bir başka yöne ilerlemiştir.

Brecht deyince akla ilk gelen “yabancılaştırma” kavramının temelinde, Brecht’in diyalektik düşünme tarzı yatar. Seyirciyi zaman zaman oyundan uzaklaştırarak düşünme ve böylece insani ve toplumsal ilişkilerin altında yatan nedenleri yorumlayarak, “*yeni bir dünya düzeni*”nin yollarını aramak gibi pratik bir işlevi olan Brecht Tiyatrosu’nda amaç politik mesaj değildir. Epik-Diyalektik Tiyatro’nun çıkış noktasında amaç, sahne ile seyirci ilişkisini temelden değiştirmektir. Walter Benjamin bu durumu şöyle açıklamıştır:

Bu yeni tiyatronun tüm öğelerinin işlevlerinin değişmesi demektir. Brecht Tiyatrosu’nun seyircisi için sahne artık ‘dünyayı simgeleyen dekorlar’ (diğer bir deyişle büyülü bir alan) değil, kullanışlı bir sergi alanıdır. Sahnesi için izleyici artık hipnotize edilmiş denekler yığını değil, talepleri karşılanması gereken ilgili

²⁵⁶ NUTKU, Özdemir, **Türkiye’de Brecht**, Tiyatro/76 Yayınları, İstanbul, 1976 s. 48.

kişiler topluluğudur. Metni için gösteri, artık virtüözce bir yorum değil, o gösterinin kazanımlarının yeni ve kesin biçimlerle üzerine işlendiği bir levhadır. Oyuncusu için yönetmen, artık yaratması gereken etkiye ilişkin komutlar değil, karşısında tavır alacağı tezler getiren biridir. Yönetmeni için oyuncu artık rolle özdeşleşmesi gereken bir taklitçi değil, onun dökümünü yapmak zorunda olan bir görevlidir.²⁵⁷

Kendi kuramını oluştururken Doğu Tiyatrosu'ndan da etkilenen Brecht, Çin Tiyatrosu'nda sürekli kadın rollerini oynayan bir Çinli erkek oyuncu Mei-Lan Fang'ın gestusundan söz eder. Bu erkek oyuncunun kadını oynarken üzerinde durduğu şey, “önemli olan” üstüne görüşlerinin, kadın konusunda biraz eleştirinin, ayrıca biraz felsefenin açığa vurulmasıdır. Brecht'e göre, *“sahnedeki geçen olay, gerçekte geçen bir olay gibi izlense, gerçek bir kadın canlandırılrsa sahnede sanatın, dolayısıyla sanatsal bir etkinin sözü asla edilemezdi.”*²⁵⁸

Brecht'in kuramının temelini oluşturan “yabancılaşma” genel olarak, insanın insancıl anlamları yitirmesi, ekonomik anlamda insanın ürettiği mala yabancılaşması anlamına gelir. Brecht'in Epik-Diyalektik Tiyatrosu'nda ise, dünyayı değiştirmede tiyatrodan yararlanılması düşüncesinden hareketle, tiyatroyu fonksiyonel kılmak ve seyirciye, değiştirmek için düşünme olanağı sağlamak amacıyla hedeflenen “özdeşleşmeyi kırma” yöntemleridir. Başka bir anlatımla, anamalcı toplumda yitirilen insancıl anlamları, Epik-Diyalektik Tiyatro'da yeniden kazanmak için kullanılan bir yöntemdir. Brecht'e göre *“Çağdaş dünya, ancak değişmeye zorunlu, yani reddedilmesi gereken bir olumsuzluk dünyası olarak gösterildiği takdirde doğru biçimlenmiş olur.”*²⁵⁹

Brecht, “Bilim çağının bakışı” olarak nitelendirdiği, Galile'nin salınım durumuna geçen bir avizeye, böyle bir şeyi beklemezmiş, akı almazmış gibi olan bakışını,²⁶⁰ seyircinin de benimsemesi gerektiğini savunur. Yani üretken olduğu kadar edinilmesi güç olan bu bakışı, insanların toplu yaşamlarına ilişkin

²⁵⁷ BENJAMİN, Walter, **Brecht'i Anlamak**, (Çev: H. Barışcan, A. İşisağ), Metis Yayınları, İstanbul, 1984, s. 25

²⁵⁸ BRECHT, Bertolt, **Oyunculuk Sanatı ve Dekor**, (Çev: Kamuran Şipal), Say Yayınları, İstanbul, 1982, s. 65.

²⁵⁹ NUTKU, Özdemir, **Türkiye'de Brecht**, Tiyatro 76 Yayınları, İstanbul, 1976, s. 52.

²⁶⁰ BRECHT, Bertolt, **Sanat Üzerine Yazılar**, (Çev: Kamuran Şipal), Cem Yayınevi, İstanbul, 1990, s. 216.

görüntülerin uyarıcı gücüyle seyircilere verilmesi gerektiğini, o zaman seyircinin toplumu oluşturan görüntüye yol açan yasaları kavrayacağını savunur. Sahnedeki oyuncuların oynadığı kişiliklerin, bireyin tipik tavrını özenle saptamasını, saptamayı yaparken de sınıfsal durumunu dikkatle çözümlemesini, bu tavrın anlamını izleyiciye aktaracak şekilde abartmasını isteyen Brecht, oyuncunun rolü ile kendisi arasına denetimli bir uzaklık katmasını da istemektedir. Bunları kotarabilmesi, söze ve onun dengeli uzantısı durumundaki taklit ve mimplere yaslanmak yerine, yapıtın parçalı yapısıyla ortak, toplumsal anlam içeren davranışlarla oyunu bağdaştırmasıyla olanaklıdır. Dışavurumcular'ın geliştirdiği tekniklerden yararlanarak parçalı anlatımı kendi tiyatro anlayışı içinde de uygulayan Brecht, bu kurguyu, birbirini izlemeyen, sıçramalı olay kurgulamaları ile, montaj tekniğini kullanarak kendi başına var olabilen bölüm ve kesitler halinde dikkati nesnellığe ve çözümlenebilirliğe yöneltmek için kullanmıştır. Bu kurgu ile aynı zamanda karşı olduğu “katharsis”e de bir önlem almış olur.

Durumları yeniden temsil etmeyen ama durumları açığa çıkartan Brecht Tiyatrosu'nda parçalı anlatım, her sahnenin kendisi için var olduğu anlamına gelir ve seyirciyle hiç çekinmeden diyalog içine giren oyuncular, metinden kaynaklı bir “kesintiye uğratma” durumunu gerçekleştirirler. Seyirci tarafından şaşkınlıkla karşılanan bu durum, uzaklaşmayı sağlar. Seyircide oluşturulan bu uzaklaşma-yabancılaştırma parçalılık boyunca uzmanca bir ilgiye dönüşür. Walter Benjamin bu “kesintiye uğratma” kavramını şöyle bir örnekle açıklar:

Çok kaba bir örnek: Bir aile kavgası. Anne kızına fırlatmak için bir yastık almış, baba ise polis çağırmak için pencereyi açmıştır. Bu anda kapıda bir yabancı belirir. Bu yabancı kapıda birdenbire malum durumla karşılaşmıştır: Bozulmuş yataklar, açık pencere, karmakarışık bir oda. Ancak öyle bir bakış açısı vardır ki, oradan bakıldığında, burjuva yaşamının daha olağan manzaraları bile yukarıdaki karmaşadan farklı görülmez.²⁶¹

Bu örnekte de anlaşıldığı gibi, yabancıнын gelişiyile sağlanan “kesintiye uğratma” ile, oyuncuların bir an için tabloya dönüşmesi bir yabancılaşmadır. Burada altı çizilmesi gereken düşünce, yabancı ile betimlenen olaylar arasındaki uzaklıktır.

²⁶¹ BENJAMİN, Walter, **Brecht'i Anlamak**, (Çev: H. Barışcan, A. İşisağ), Metis Yayınları, İstanbul, 1984, s. 28.

Sahnelemedeki tüm teknik unsurları de yabancılaştırmaya hizmet eden araçlar olarak değerlendiren Brecht'e göre örneğin müzik, oyundaki özdeşleştirmeyi yoğunlaştıran ve onu bütünleyen bir unsur değil, oyunun yanı başında yer alan, hatta karşısına geçip kurulan bir unsurdur. Müzik sözcüklerin anlamına karşı çıkar, onu alaya alıp parodi konusu yaparak metni yabancılaştırır. Yani dil tarihsel çerçeve içinde eritilirken, buna karşıt olarak kullanılan müzik, folklordan değil, modern çalışmalardan yola çıkmıştır. Brecht, "Sanat Üzerine Yazılar"da bu konuda şöyle bir örnek vermiştir:

Romalı başkomutanın cenaze alayı, ölüye övgüler döşenenlerin, ölünün şanlı zaferlerini coşkuyla anımsayanların eşliğinde sahneden geçerken, nefesli sazların sesi duyulur gerilerden, bir marş müziğinden kopup gelen dağınık tema parçaları sanki uluyan bir boru sesiyle çarpıtılır; beri yanda orkestradan tembal ve davulların boğuk sesleri, ıslık gibi öten zil vuruşları, tamtam sesleri, marimba şangırtısı, tomtom gürültüsü işitilir. Müzik, törenle ilgili resmi açıklamaları çarpıtır.²⁶²

Brecht tiyatrosu da ironiyi kullanır. Fakat ironiyi ouşturan etmenler daha çok sahnede performans anında ortaya çıkar. Şarkı sözlerinin yadırgatıcı sözel yapısı, ancak bestesi ve seslendirilme tarzıyla birleştirildiğinde tamamlanır. Oyun kişilerinin ironik kimlikleri, onların oyuncu tarafından gösterilme biçimiyle ortaya çıkar.

Brecht'in sanat anlayışına ve uygulamalarına "soyutlama yöntemi" açısından bakıldığında, "Postmodernist Edebiyat"ta da karşılaşılan, parçalılık, kesintiye uğratma, oyunsuluk, zaman ve uzamda sıçramalar, anlatım yolu olarak ironi, grotesk ve simgelerin kullanımı, seyircinin uzak açı ile oyuna yaklaşımının sağlanması ve anlatı yoluna başvurma özelliklerinin bulunduğu saptanmaktadır. Bu doğrultuda, soyutlamanın düşünsel bir eylem olduğu, gerçekte olanaksız olan bir "ayırma" işlemini, ayırmış gibi düşünmeyi ve bir ya da birkaç unsurdan oluşmuş bir bütünü gerektirdiği, çıkış noktası "somut" olduğu, amacının "somut"ta bulunan genel ve öz olanın bilgisini edinmek; bunun için özle ilgisi olmayan unsurları bir yana bırakarak, "somut"ta öz ve genel olanı arı bir biçimde elde ederek tanımlamak olduğu

²⁶² BRECHT, Bertolt, **Sanat Üzerine Yazılar**, (Çev: Kamuran Şipal), Cem Yayınevi, İstanbul, 1990, s.s. 223-224.

hatırlanırsa, Brecht'in oyunları ve uygulamalarının "soyutlama yöntemi"ni kullandığı saptaması yanlış olmayacaktır.

III.E. Absürd Tiyatro ve Soyutlama

Brecht'in tiyatro kuramını oluşturmasında olduğu gibi "Absürd Tiyatro" anlayışının gelişmesinde de toplumsal ve ekonomik değerlerin çöküşü etkili olmuştur. Özellikle yaşanan savaşlar ve bu savaşların ardından insanoğlunun insansı değerlerinin kaybolması bu sanat anlayışının temelini oluşturmuştur.

Önce Birinci Dünya Savaşı sonra ikincisi... ve yeri göğü sarsan, insan üzerindeki etkileri yıllarca süren atom bombası. İnsanların birbirini suçlamaları, yargılamaları. Güvensizlik, iletişimsizlik, yalnızlık. İnsan için atom bombasından da tehlikeli olan iç dünyanın yitirilme tehlikesi.²⁶³

Gittikçe makineleşen dünyada özellikle büyük kentlerde birey doğadan, çevresindeki insanlardan, giderek kendi doğal varlığından kopmaya başlamıştır. Bu kopuş güvensizlik, iletişimsizlik ve yalnızlık getirmiştir. "Absürd Tiyatro"nun doğuşuna ortam hazırlayan "Varoluşçuluk" felsefesi de insanın bu yeni durumundan doğmuştur. İnsan değerleri aşınmış, güvensizlik, iletişimsizlik, yabancılaşma sonucunda insansızlaşma ortaya çıkmış, dil ölü bir duruma gelmiştir. İnsanlar arasında bağlantı kurulması olanaksızlaşmıştır ve insanlar istemeseler de yalnızlıklarının içine gömülmüşlerdir. "Saçma"nın insan hayatına girmesi de bu yolla olmuştur. Ancak "Varoluşçu" yazarlarla "Absürd Tiyatro" yazarlarının tiyatroyu kullanımı farklı olmuştur. Martin Eslin de "Varoluşçuluk" ve "Absürd Tiyatro"nun birbirlerinden kesinlikle ayrı tutulması gerektiğini vurgulamıştır.²⁶⁴ "Varoluşçu" yazarlarda görülen sahneden seyirciye doğrudan göndermeler, "Absürd" yazarların kaçındıkları bir durumdur. "Absürd Tiyatro" yazarlarının "insana durumunu fark ettirme" tutkuları, hiçbir zaman oyun sonunda seyirciye yöneltilen doğrudan gönderme ya da çözüm önerme biçimine dönüşmez.

²⁶³ NUTKU, Özdemir, **Dünya Tiyatro Tarihi, Cilt:2**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s. 102.

²⁶⁴ EASTERLING, Anja, **Shakespearean Parallels and Affinities with the Theatre of Absürd in Tom Stoppard's Rosencrantz and Guildenstern are Dead**, Umea University, Sweden, 1982, s. 5.

Absürd tiyatronun amacı, dünyanın uyumsuz olduğunu, toplumda insanca bir düzen kurulamadığını, bireye usunun değil, ilkel güdülerinin egemen olduğunu göstermek böylece insanın kendini yapıntı düzenlemelerle avutmaktan vazgeçip saçmanın bilincine varmasını sağlamaktır.²⁶⁵

“Absürd Tiyatro” yazarlarından Ionesco, oyunlarını “kaba komediler”²⁶⁶ olarak tanımlar. Çünkü bu türdeki oyun kişinin trajik uyumsuzluğu seyirciye gülünç görünür ancak bu gülünçlükte insanlığın budalalığı, korkaklığı, kötücül ve güvenilmez oluşu sergilenerek korkutucu, şaşırtıcı bir etki de yaratılır. Mizah, “Absürd Tiyatro” anlayışının merkezinde olan bir unsurdur. “*Ancak buradaki mizah sadece eğlenceye yönelik, içi boşaltılmış bir mizah değildir; aksine rahatsız edici kara bir mizahtır.*”²⁶⁷

Absürd tiyatrodaki trajik olanla grotesk iç içe bulunmaktadır. Grotesk, sözcük anlamı olarak, “*dünya ile bir yabancılaşma yaratmak üzere, özel ile genelin uyumsuzluğundan komik olanın çıkarılması; gerçeğe ve mantıkla bağdaşmaz görünümü uyandıran, tuhaf, çarpıcı, abartmalı ve şaşırtıcı durumlardan alışlagelmedik gülünçlükler yaratan, daha çok duyumlara seslenen güldürü biçimi*”²⁶⁸ anlamına gelmektedir.

Oyun kişilerinin parçalanmış, güvensiz dünyasını yansıtmak için kullanılan grotesk unsuru, trajikomik etkiyi artırır. Böylece, trajik ve komik etkilerinin karmaşık olarak algılanmasıyla seyircinin uyumlu ve mantıklı düzen düşü yıkılır; yaşamın temel saçmalığının algılanması sağlanır.

“*Tiyatronun ille de bir işlevi olacaksa bu yalnızca var olmaktır*”²⁶⁹ diyen Ionesco, sanatta güdümlülüğün her türüne karşı çıkmıştır. Bunun yanı sıra zaman kavramı da önemsizdir “Absürd Tiyatro”da. Absürd oyun kişileri, sosyal ilişkilerden

²⁶⁵ ŞENER, Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1991, s. 352.

²⁶⁶ GÜLLÜ, Fırat, “Absürd Oyunlarda Temalar”, **Mimesis**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Sayı:6, İstanbul, 1990, s. 363.

²⁶⁷ GÜLLÜ, Fırat, “Absürd Oyunlarda Temalar”, **Mimesis**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Sayı:6, İstanbul, 1990, s.363.

²⁶⁸ ÇALIŞLAR, Aziz, **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, May Yayınları, İstanbul, 1980, s. 133.

²⁶⁹ ŞENER, Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1991, s. 354.

kopmuş olarak tasarlanır ve bu insanların yaşamlarında zaman durmuş gibidir. “Şimdi”yi yaşamayan insan ya geçmişe saplanmıştır ya da geleceğe ilişkin hayaller kurmaktadır.

Zamanın dışında gibi görünen Absürd oyun kişileri bazen de yaşadıkları andan kopmanın bilincini de yitirirler, iyice körlenir duyguları, hiçbir şeyi göremez, duyamaz olurlar. Kayırsızlık ve hiçliğin içine batarlar.²⁷⁰

“Postmodern Edebiyat” nasıl “birey”i ön değerde tutup, okurunu etkin kılmak istiyorsa, “Absürd Tiyatro”nun da merkezinde “birey” vardır. Çünkü absürd anlayışında, XX. yüzyılın en büyük erdeminin birey olabilmekte yattığına inanılır. Çünkü yaşanan çağın dünyası hep bireyleri yok etmeye yönelik çalışır, birey varolabilmek için hep savaşmak zorunda kalır.

Yaratım aşamasından seyirciyle karşılaşmaya kadar her şey tek tek bireyleri temel alır. Yazar bir birey olarak kendi öznel imgelerini dışavurur ve seyirciden de yine bir birey olarak sahnedekilere dair kendi öznel yorumunu geliştirmesi bekler.²⁷¹

Çünkü Nietzsche ile birlikte “Tanrı” ölmüştür ve yaşanan tüm olumsuzluklar karşısında dinsel inancın yitirilmesiyle, insana kendi dışında bir dayanak noktası kalmamıştır.

“Absürd Tiyatro” anlayışı, Brecht’in “Epik/Diyalektik Tiyatro” anlayışıyla benzer özellikler göstermektedir. Bu benzerliğin başında iki türün de klasik Aristotelesçi dram anlayışına karşı gelişleri vardır. Bunun dışında iki tür de her ne kadar dramatik yapıya karşı çıksalar da bu yapının kimi özelliklerinden yararlanmışlardır. “Absürd Tiyatro”nun gelenekten yararlanma ve bu gelenekleri kendi içinde yeniden yapılandırma biçimi şöyledir:

Eski Yunan ve Roma’nın “mimus”una kadar giden taklit, benzetme ve soytarlık geleneği, Rönesans İtalya’sının Commedia dell’Arte’si, İngiltere’deki yaygın tiyatro biçimlerinden pandomim ya da müzikaller, en az onlar kadar eski

²⁷⁰ İPŞİROĞLU, Zehra, **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997, s. 10.

²⁷¹ GÜLLÜ, Fırat, “Absürd Oyunlarda Temalar”, **Mimesis**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Sayı:6, İstanbul, 1990, s. S. 363.

bir gelenek olan anlamsız şiir, Yine Eski Yunan ya da Roma'ya uzanan düş ve karabasan edebiyatı geleneği, İspanyol “auto sacramental”inde ya da ortaçağın ahlaki oyunlarında görülen alegorik ve sembolik tiyatro geleneği, Shakespeare'in bir çok örneğini verdiği soytarıllık ve delilik geleneği ve hatta dinle tiyatronun özdeş olduğu, tiyatronun en eski köklerine kadar uzanan törensel tiyatro geleneği.²⁷²

Postmodernist edebiyatın en belirgin özelliklerinden biri olan dilin parçalanması, “Absürd Tiyatro”nun da kullandığı araçlardan biridir. Dilin sınırlayıcılığı, çarpıtıcı ve şartlandırıcı yöntemlerinden ve politik baskısından kurtulmayı amaçlayan postmodernist yazarlar gibi “Absürd Tiyatro”da da suskunluğun ve boşluğun önemi vurgulanır. Bunu yöntemi en iyi kullanan yazarların başında da Samuel Beckett gelmektedir.²⁷³ Çünkü varoluşuna anlam arayan XX. yüzyıl insanı için sözcükler anlamları ortaya koymaktan çok gizlemektedir.

Her gerçek duygu aslında dille açıklanamaz. Onu dile getirmek, ona ihanet etmektir. Ama onu dille açıklamak da gizlemektir. Gerçek anlatım, açığa vurduğu şeyi gizler.²⁷⁴

“Absürd Tiyatro”da konuşma artık bir anlaşma aracı olmaktan çok bir gevezelik olarak değerlendirilmektedir. Dilin parçalanmışlığı, postmodernist edebiyattaki parçalılığa uymakla birlikte kopukluk ve süreksizliğe de uymaktadır.

Örneğin tiyatro alanında bir Ionesco'nun oyunlarında süreksizlik temel özelliklerden birisi durumuna getirilmiştir. Süreksizlik özelliği nedeniyle onun yapıtları “tutarsız” olarak nitelendirilmiştir. Ionesco'nun yapıtlarında da gerçekten kopukluğun pek çok biçimine rastlamak olasıdır: geleneksel tiyatrodan kopmak yanında, la **Cantatrice Chauve'da*** olduğu gibi sürekli bir zamansal kopukluk yer alır, özellikle de parçalanan bir dilin yarattığı süreksizlikle kendini belli eden mantıktan kopma bu yapının belirgin özelliğidir.²⁷⁵

Kubilay Aktulum, Ionesco'nun “Discours sur l'avantgarde”* adlı yapıtından örneklendirmeye, Absürd yazarın kopukluk üzerine düşündüklerini şöyle çevirir:

²⁷² ÇALIŞKAN, Hamit, **Absürd Tiyatro**, İmge Kitabevi, Ankara, 1995, s. 18.

²⁷³ DOLTAŞ, Dilek, **Postmodernizm ve Eleştirisi**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2003, s. 101.

²⁷⁴ FUAT, Memet, **Tiyatro Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1984, s. 242.

***Kel Şarkıcı**

²⁷⁵ AKTULUM, Kubilay, **Parçalılık Metinlerarasılık**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004, s. 64.

Avangardı karşıtlık ve kopukluk sözcükleriyle tanımlamayı yeğlerim. Yazarların, sanatçıların, düşünürlerin çoğu dönemlerinin kişilikleri olduğunu düşünürlerken, başkaldıran yazar kendi dönemine karşı olduğunu bilincinde.²⁷⁶

Ionesco kişiyi de parçalar. Aristoteles'in belirttiği birlikli bütünlüklü yapıyı kırmakla birlikte, oyun kişinin de bütünlüğü parçalanır.

Ionesco'ya göre kişiler ne bir takım karakterleri, ne duyguları ne de koşulları temsil etmek zorunda değildir, kişisiz, yüzsüz, kimliksiz isimsiz ya da sıradan bireysellikten yoksun kişiler yaratmakla yetinmelidir ve kimliksiz, isimsiz ya da sıradan bireysellikten yoksun kişi adları seçilmelidir. Böylelikle eylemi ortadan kaldırarak, zamansal çizgiselliği kopararak, kişileri anlamdan boşaltarak Ionesco geleneksel tiyatronun özelliklerine uymaktan, bir geleneği sürdürmekten kaçınır.²⁷⁷

Ionesco dili parçalama yöntemini uygularken, kopukluğu başta yapıtın ismi ile yapıtın içeriğinin birbirine uymaması ile sağlar. Örneğin “Kel Şarkıcı” oyununda ne kel ne de saçlı şarkıcı yoktur. Bu, aslında ironiyi de içinde barındıran bir özelliktir.

Absürd tiyatro bir çelişkiler, karşıtlıklar toplamının sahneye yansıtılmasıdır. Oyun kişileri hiçbir yere, dolayısıyla içine fırlatıldıkları ortama ait değildir. Diyalog biçiminde kurulmuş konuşmalar birbirini karşılamaz ya da neden sonuç ilişkisiyle ilerlemez. Oyun süresi boyunca bütün olup bitenlere rağmen genellikle ve aslında oyunlarda “özetlenebilir” ya da anahatları çizilebilir bir olay dizisi yoktur, oyunlardaki ilerleyişe rağmen dramatik anlamda bir gelişmeden söz etmek genellikle imkansızdır. Bu çelişkilerin varlığı, karşıtlıklardan beslenen ironi açısından verimli bir toprağı anlatmaktadır. Dolayısıyla bütün bir absürd tiyatro, yazarlarının oyunlarına yansıttıkları dünya görüşü açısından ve son olarak da bu anlamın taşıdığı anlatım açısından ironiktir.²⁷⁸

Görüldüğü gibi “Absürd Tiyatro”nun kullandığı yöntemler postmodernist edebiyatla koşutluk içindedir. Zamansal ve uzamsal sıçramalar, karakterin ölümü, dilin parçalanması, kopukluk/süreksizlik, grotesk unsurlar ve ironi ortak

* **Avangard Üzerine Söylem**

²⁷⁶ IONESCO, *Notes et contre notes*, Folio, 1991, s.77

AKTULUM, Kubilay, **Parçalılık Metinlerarasılık**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004, s. 64.

²⁷⁷ AKTULUM, Kubilay, **Parçalılık Metinlerarasılık**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004, s. 65.

²⁷⁸ GÜÇBİLMEZ, Beliz, **Modern Tiyatroda İroni ve Bir Örnek Olarak Tom Stoppard Tiyatrosu**, Yayınlanmış Doktora Tezi, DTCE, Ankara 2002, s. 82.

yöntemlerdir ve daha önce de belirtildiği gibi bu unsurlar “soyutlama yöntemi” ile bağdaştırılabilir.

III.F.Tom Stoppard Tiyatrosu ve Soyutlama

Postmodern Tiyatro denince akla gelen ilk isim Tom Stoppard olur. Çünkü onun metinleri, postmodernist sanatın tüm özelliklerini içinde barındırmaktadır. Tom Stoppard’ın hem oyunları hem de oyun kişileri metinlerarası özellik göstermektedir. Karakterler, önceden yazılmış başka metinlere yazgılıdır. Özgür iradeleri yoktur, eylem zamanları hep önceden yazılmış metinlere göre tasarlanmıştır. Aslında bu yöntem ironinin de ironisi durumundadır. Çünkü oyun kişileri kurgusal niteliklerinin farkındadırlar hem de bağlı bulundukları metinlerin geleneksel ironiyle kuşatılmışlığı söz konusudur. bu duruma en güzel örnek “Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler”²⁷⁹ oyunudur. Bu oyun hem Shakespeare’in hem “Hamlet”, hem de Samuel Beckett’in “Godot’yu Beklerken” oyunları ile koşutluk göstermektedir.²⁸⁰

Shakespeare’in “Hamlet” oyununun çok da işlevi olmayan karakterleri Rosencrantz ve Guildenstern, bu oyunun başkahramanlarıdır. Fakat bu kahramanlık, geleneksel oyunlarda karşılaşıldığı biçimde değil, karşı-kahraman niteliğindedir. Karakterler, “Hamlet” oyununda olduğu gibi işlevsizdirler, “Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler” oyunundaki Hamlet’in yönelişlerinde etkin bir rol oynayamazlar. Yani başta da belirtildiği gibi önceden yazılmış olan başka bir oyundaki yazgılarına sahiptirler. Bunun dışında “Godot’yu Beklerken” deki Estragon ve Vladimir karakterleri ile “clownish” yani “soygarı gibi” tasarlanmaları ve başkalarının oyunundan birer piyon olarak etkisiz durumda kalmaları açısından benzerlik göstermektedirler.²⁸¹ Rosencrantz’ın Ros, Guildenstern’in Guil, olarak kısaltılması da bu “clownish” soygarılık durumunu destekler niteliktedir. Çünkü bu kısa isimler, “Godot’yu Beklerken”deki komik sahne figürleri olan Didi ve Gogo’yu

²⁷⁹ STOPPARD, Tom, **Toplu Oyunları I**, (Çev. M. Hamit Çalışkan - Şükran Yücel), Dost Kitabevi, Ankara, 2000.

²⁸⁰ SIMARD, Rodney, **Postmodern Drama**, University Press of America, 1984, s.s. 52-53.

²⁸¹ DUTTON, Richard, **Modern Tragicomedy and the British Tradition**, London, University of Oklahoma Press, 1986, s. 135.

anıştırmaktadır. Ayrıca iki oyunda da karakterler kendilerinin nerede olduklarını ve nereden geldiklerini bilmeden oyuna başlarlar.²⁸²

Tom Stoppard'ın bir diğer oyunu "Travestiler" de ise Tristian Tzara'nın ve Lenin'in manifestoları yerleşmiştir. "Travestilar", "aşkın İcadı" ve "Akrobatlar" oyunlarında oyun metni anlatılarla parçalanır, hedef doğrudan izleyicidir. Ro

"Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler", "Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth", "Gerçek Şey", "Travestiler", "Gerçek Müfettiş Hound" oyunlarında da metinlerarasılığın yanı sıra, "oyun içinde oyun" ve "oyun içinde rol" teknikleriyle üstkurmaca yöntemini kullanan Stoppard²⁸³, bu yöntemi karakterlerinin sahnedeki duruşlarıyla da verir. Örneğin Ros ve Guil, kimi zaman başka oyuna ait oyun kişileri kimi zaman da izleyicinin varlığının ve içinde bulundukları uzamın sahne olduğunun bilincinde olarak oyuncu kimlikleriyle davranırlar. Başka bir anlatımla Ros ve Guil, Postmodernist edebiyatta da karşılaşılan, ana karakterin kimi zaman metnin içinde kimi zaman da okur konumunda olması gibi, ya içinde bulundukları duruma dışarıdan bakıyormuş gibi tepki verirler ya da sahnede doğrudan izleyici konumuna geçerler.

Stoppard her ne kadar absürd özellikler taşıyan oyunlar yazmış olsa da dil konusunda absürd tiyatro anlayışına sahip yazarlarla aynı kanıda değildir. Çünkü Stoppard oyunlarının karakterleri varolabilmek için konuşmak zorunda olan kişilerdir. Latin dilinden, kaos kuramından, siyasetten, sanattan, hayattan, matematikten, limit teoreminden konuşan karakterler başta bir dilsel karmaşa gibi görünse de aslında bu Stoppard'ın oyunlarının düşünsel boyutudur. Tom Stoppard, kendisiyle yapılan bir söyleşide dilsellikle ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklamıştır:

Sürekli dönen ve her bir yüzünde başka bir cümle yazan bir küp düşünün. Örneğin bir yüzde "bütün İtalyanlar değerli insanlardır" yazıyor. Diğer yüzde bu saf bir genellemedir" yazıyor. Başka bir yüzde "hayır değil, her genelleme bir tür doğru temellendirmeden yola çıkılarak yapılır"

²⁸² DUTTON, Richard, **Modern Tragicomedy and the British Tradition**, London, University of Oklahoma Pres, 1986, s. 135.

²⁸³ SIMARD, Rodney, **Postmodern Drama**, University Pres of America, 1984, s.s. 50-61.

cümlesini okuyorum. Küpü bir kez daha çevirince şu yazıyı okuyorum “evet, ama...”. Sonra yeniden ilk cümleye dönüyorum.²⁸⁴

Stoppard’ın oyunlarının isimleri de aslında ironiktir. Örneğin “Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler” oyunu. Çünkü başlık her ne kadar ilk bakışta açık ve netmiş gibi görünse de bir yere oturtulmaya çalışıldığında anlam karmaşası içine düşülmektedir. Cümle geçmiş zamana ilişkindir fakat oyunda iki karakter de yaşamaktadırlar. Bu noktada da varılan sonuç şu olabilir: Ros ve Guil bu oyunun Ros’u ve Guil’i değil, yüzyıllar önce ölen Elizabeth Dönemi Tiyatrosunun tragedya türünde ölen Shakespeareyen karakterlerdir. Bu anlamda Stoppard’ın metninin Shakespeare’inkinden dramatik yapı ve zaman anlamında ayrıldığı söylenebilir.²⁸⁵

Oscar Wilde’ın “Ciddi Olmanın Önemi” oyunuyla büyük benzerlikler gösteren “Travestiler”de²⁸⁶ ise metinlerarasılık üst boyutta kullanılmıştır. Tristian Tzara, James Joyce gibi karakterlerin isimleri tarihteki yaşamış insanların isimleridir. Karakterler arasındaki tüm ilişkiler “Ciddi Olmanın Önemi” oyunundaki karakterlerin ilişkileriyle koşuttur. Wilde’ın oyununda da bu oyunda da karakterler birbirlerinin yerine geçerler, bunun dışında oyun kişileri kendi kimlikleri içinde kılık değiştirirler. “Travestiler” aynı zamanda parodinin parodisini de içinde barındırmaktadır. Tek bir metnin aynı sahnesiyle, aynı anda, iki ayrı yazarlık birleşiminin parodisini çıkarır; bu parodisi çıkarılan metinlerin kendilerinin de birer parodik konumlanıştan besleniyor olmaları parodinin parodisini oluşturmaktadır.²⁸⁷

“Gerçek Müfettiş Hound”²⁸⁸ oyununda da parodinin parodisi gibi bir durum söz konusudur. Oyun büyük bir “es”le başlar. Moon, kafasını bir sağa çevirir bir sola, bir yukarı bir aşağı, bekler, oyunun broşürünü alır ve broşürü çok uzun bir süre okur. Bunu Stoppard sahne direktifiyle belirtmiştir.

²⁸⁴ HUNTER, Jim, **Tom Stoppard’s Play**, London: Faber and Faber, 1988, s.s.181-182.

²⁸⁵ BERLIN, Normand, “Death in Rosencrants and Guildenstern are Dead”, **Critical Essays on Tom Stoppard**, Ed.: Anthony Jenkins, Boston: G.K.Hall&Co., 1990, s. 44.

²⁸⁶ STOPPARD, Tom, **Toplu Oyunları I**, (Çev. M. Hamit Çalışkan - Şükran Yücel), Dost Kitabevi, Ankara, 2000.

²⁸⁷ GÜÇBİLMEZ, Beliz, **Modern Tiyatroda İroni ve Bir Örnek Olarak Tom Stoppard Tiyatrosu**, Yayımlanmış Doktora Tezi, DTCF, Ankara 2002, s. 82.

²⁸⁸ STOPPARD, Tom, **Toplu Oyunları I**, (Çev. M. Hamit Çalışkan), Dost Kitabevi, Ankara, 2002.

Sayfayı çevirir ve okur.
Sayfayı çevirir ve okur.
Sayfayı çevirir ve okur.
Sayfayı çevirir ve okur.
Sayfayı çevirir ve okur.
Sayfayı çevirir ve okur.²⁸⁹

Ardından diğerk eleştirmen Birdboot gelir, birbirlerini tanıdıkları kesindir fakat bir süre konuşmazlar. Daha sonra eleştirmenlikle ilgili konuştukları bir ara oyun başlar.

BIRDBOOT: Başladı mı?
MOON: Evet. (Susarlar, seyrederler)
BIRDBOOT: Emin misin?
MOON: Bu bir durak.
BIRDBOOT: Bir oyuna durakla başlayamazsın. Benim fikrimi istersen, sahne arkasında büyük bir panik vardır.²⁹⁰

Birdboot, dramatik metinlerde hiçbir oyunun “es”le başlamayacağını söylerken, kendi içinde bulunduğu oyun büyük bir durakla başlamıştır. Böylece oyun, bir başka türe ait bütün metinlerin parodisini çıkarmış olur.

Görüldüğü gibi Tom Stoppard tiyatrosu tümüyle Postmodernist özellikler taşımaktadır. Postmodernizmin barındırdığı tüm ilkeler onun oyunlarında da bulunmaktadır. Üst boyutta bir metinlerarasılık, oynusuluk, çoğulculuk/çeşitlilik, gerçekte kurmacanın iç içe olması, oyunun içine sosyal, ekonomik yorumlar yerleştirilmesi ve bunu pastiş, parodi, ironi yöntemlerini kullanarak yapması, durumların, olayların parçalara bölünerek gösterilmesi, zaman ve uzamda sıçramaların olması Tom Stoppard’ın oyunlarının genel yapısını oluşturmaktadır. Bu bağlamda Tom Stoppard Tiyatrosu’nun da “soyutlama yöntemi”nden yararlandığı tespiti yanlış olmayacaktır.

²⁸⁹ STOPPARD, Tom, **The Real Inspector Hound**, Faber and Faber : London, s.9.

²⁹⁰ STOPPARD, Tom, **The Real Inspector Hound**, Faber and Faber : London, s. 11.

Tiyatro tarihi boyunca yapılan bu kısa yolculukta görüldüğü gibi, tiyatro sanatı doğduğu andan itibaren “soyutlama yöntemi”ni kullanmıştır. Bu kimi zaman yalnızca kostüm ya da maskeyle, kimi zaman oyun yapısıyla, kimi zaman kullanılan sahneleme tekniğiyle, kimi zaman da hepsi bir arada olmuştur.

IV. BÖLÜM. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU VE SOYUTLAMA

Doğu kültürü ve tiyatrosunun en önemli dayanağı olan “Soyutlama” düşüncesinin getirdiği “*sahneyi ve seyirciyi her çeşit büyüleme (illüzyon) eyleminden kurtarmak ve sahnede olan olayı seyreden halkı hipnotizma biçimlerinden uzak tutmak*”²⁹¹ diye özetlenebilecek biçim anlayışı Açık Biçim/Göstermecî Tiyatro Brecht’in tiyatrosuna da yansıyan önemli bir kaynak olmuştur. Metin And da bu tür tiyatroyu “Tiyatrocu Tiyatro” deyimiyle ifade eder. Yani “*samimi, yalansız dolansız tiyatro olmak üslubu.*”²⁹²

Hem Meddah, hem Karagöz hem de Ortaoyunu türlerinde sıkı dokunmuş, neden sonuç bağı ile bağlı bütünlüklü bir olay dizisi yoktur. Tersine, parçalı bir yapı bulunmaktadır. Parçalı yapı-gevşek doku özelliği, halk tiyatrosu türlerimizin doğmacaya dayalı olmasından kaynaklanmaktadır.

Çünkü gerek Meddah senaryoları, gerek Karagöz-Ortaoyunu metinleri yalnızca birer kanavadır. Yani seyircinin ve oyuncunun iç ve dış koşullarına göre değişime uğrar, uzar, kısalır, yer değiştirir. Kanava yalnızca oynanışın yolunu çizen bir taslaktır.²⁹³

Geleneksel tiyatronun en temel özelliklerinden biri, izleyicinin yanılsamacı tiyatroda olduğu gibi, sahnedeki oyunda bir gerçeği yaşamak yerine o gerçeğin anlatımını seyretmesidir. Bu noktada da oyuncunun o gerçeği anlatım biçimi, o gerçeğe ilişkin yorumu önemli bir yer tutmaktadır. Bu durum da ancak oyuncu ve izleyici arasına uzaklık koymakla sağlanabilir. Bu uzaklığın sağlanabilmesi için de, Geleneksel Tiyatroda hiçbir özel çabaya gerek yoktur.

²⁹¹ NUTKU, Özdemir, **Yaşayan Tiyatro**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1976, s. 243.

²⁹² NUTKU, Özdemir, **Yaşayan Tiyatro**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1976, s. 245.

TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 30.

²⁹³ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 31.

Her üç türün de kahvelerde, mesire yerlerinde, yani kalabalığın bulunduğu her yerde, seyircinin içinde oynanabilmesi oyuncu ve seyirci arasındaki organik bağı kurmakla birlikte, özdeşleyime el vermeyen bir uzam içinde “her şeyin bir oyun olduğu” düşüncesini de bir kez daha anımsatır.²⁹⁴

Karagöz’de kullanılan deve derisinden yapılmış tasvirler birer “aracı” niteliğindedir ve oyunun yapısı gereği izleyici ve oyuncu arasındaki bu “aracılar”, izleyicinin ve hatta oyuncunun tüm tiplere uzak açıdan ve eleştirel bir yaklaşımla bakmasını sağlar. Bu özellik Meddah ve Ortaoyunu için de geçerlidir. Bu iki türde her ne kadar canlı oyuncular olsa da izleyici bu oyuncuların belli kalıplaşmış tipleri canlandıracağını bilerek izler.

Nitekim, halk tiyatrosunun bütün bu türleri için önemli olan, oyuncuların oynadıkları kişiler ve onların davranışları değil, yani karakterler değil, o kalıplaşmış tipteninin arkasında bulunduğu bilinen usta’nın söz ve davranışlarıdır. Sonuç olarak, bütün bu türlerde, oyun kişileri (tipler) gerçekliğin “anlatımı” ya da “aktarımı” için birer araçtır. Bu bakımdan seyirci her zaman oyun izlediğini bilir, bir bakıma sahnedeki kişi ve olaylara uzaktan bakarak bir gözlemci konumu alır.²⁹⁵

Her üç türdeki tipler çoğunlukla birbirlerinin karşıtıdır ve kişileştirme bu karşıtlıklarla ve yinelemelerle gerçekleştirilir. Tip boyutundaki kişiler belli durumlar karşısında durağan ve değişmez özelliklerinden dolayı hep belli davranışları gösterirler. Bu tiplerin ilişkilerinde de değişmezlik vardır. Kusurları ve zayıflıklarıyla belirginleşen bu tipler başka bir anlatımla “soyutlanmış” kişilerdir.

Soyutlama açısından yaklaşıldığında, belirgin özellikleriyle öne çıkarılan bu tipteme aracılığıyla, kişilerin toplum içindeki davranışları ve konumları seyreden tasavvur gücüne bırakılır. Böylece mutlaklaştırılarak koşullarla ilişkilendirilir ve seyircinin değerlendirme yapması sağlanır. Tip boyutundaki kişilerin kişilikleri silinmiş, belli bir zamana oturtulmamıştır. Yani geçmişleri ve gelecekleri yoktur. Bu bağlamda seyircinin kolayca tanıdığı kişilerdir bunlar.²⁹⁶

²⁹⁴ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 35.

²⁹⁵ PEKMAN, Yavuz, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s. 28.

²⁹⁶ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 58.

Üç türde de tiplendirme yapılırken, kişinin öylesine bir özelliği değil, toplum içinde anlam taşıyan ya da ilişkilerini belirleyen nitelikleri ön değere çıkarılır ki, bu nitelikler o kişinin yaşama bakışını ve yönelimini belirler.

Tipi soyutlanmış özelliği ile çeşitli ilişkiler içinde tanıyan seyirci artık onun farklı durumlarda göstereceği tepkiyi ve tavrı önceden kestirebilir. Bu da seyircide bir üstünlük duygusu (ironi) yaratır.²⁹⁷

Hem Meddah hem de Karagöz ve Ortaoyunu'nda belirgin özelliklerin ön değerde tutulduğu ve öne çıkarıldığı “Taklit”e dayanan bir oyunculuk biçimi uygulanmaktadır. Doğmaca olması, dil ve hareket güldürücülüğüne dayanması ve en aza indirgenmiş yardımcı unsurlar ve “taklit”, bu üç türde de güçlü bir oyunculuk becerisi gerektirmektedir.

Geleneksel türlerimizde seyirci ile oyun yeri arasındaki uzaklığı sağlayan ve Postmodernist edebiyat örneklerinde de karşılaştığımız bir diğer özellik de Grotesk unsurunun kullanımıdır. Grotesk, en genel tanımıyla *“doğanın bilinçli olarak abartılması ve yeniden var edilmesi olduğu kadar, doğayla ya da günlük yaşamımızın töreleriyle birleşmeyen nesnelerin kendine özgü bir biçimde uyumlu bir duruma getirilmesi”*dir.²⁹⁸ Grotesk, doğanın ya da yaşamın uyumlu gibi görünen kurallarını, geleneklerini ve alışkanlıklarını kimi kişi ve durumları abartarak ve karikatürize ederek tersyüz eder. Böylece izleyenlerin oyun alanında olan her şeye yabancılaşarak başka bir gözle bakması sağlanır. Bir bakıma grotesk, yaşam gerçekliğinin yadırgayacağı kimi unsurları kullanarak kendi içinde uyumlu bir yapı kurup, yaşamı bu yapıya uyumsuz bir duruma sokmakta, dolayısıyla içinde yaşanan gerçekliğe yönelik bir karşı duruş yaratmaktadır.²⁹⁹

Grotesk, yaratıcı sanatçı için geniş ufuklar açan bir üslubu vareder; çünkü grotesk yabancı ve gizli olanı, trajikomik bir biçimde verilen bir olayı, mantıksal olmayı düşünmeden, birbiriyle aykırı olan öğeleri kaynaştırarak yaşamı taşıyıp eleştirirken, sınırsız bir oyun olanağına yol açar. Grotesk, doğruyu ve güzeli ucuz duygusallığa düşürmemek için çirkinliği gösterir ve salt

²⁹⁷ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Gelenegimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 59.

²⁹⁸ NUTKU, Özdemir, **Uzatmalı Gerçekler**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s. S. 84.

²⁹⁹ PEKMAN, Yavuz, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s. 33.

doğal olmayı bıraktığı noktada yaşamın dış görünümünü derinleştirir. Doğaüstü olanı araştıran grotesk, karşıtları senteze götürür, akıl almaz olanın bir resmini verir ve sırrına erişilmez gibi görünen şeyler üzerinde seyirciyi aktiviteye sokar, düşündürür.³⁰⁰

Özetlenecek olursa Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu doğmaca oyunlardır. Bu türler, kahvehaneler, hanlar, eğlence ve mesire yerleri, meydanlar yani, halka açık olan her yerde oynandığı için ve Açık Biçim/Göstermecî Tiyatro anlayışıyla sergilendiği için, metinde, kişileştirmede ve görüntüde soyutlama yöntemi kullanılmaktadır. “Metinde, kişileştirmede ve görüntüde soyutlama, bunların oyun bozma, grotesk, ironi, fantezi gibi anlatım tarzlarıyla yansıtılması, müzik ve dans eşliğinde sunulması gibi seyirci-oyun yakınlaştırma (uzaklaştırma) sını sağlayan pek çok özellik”³⁰¹ bu üç türü ortak noktada buluşturmaktadır.

Postmodernist edebiyat örneklerinde de gördüğümüz bu ortak özelliklerin söz konusu üç türde nasıl var olduklarını ve “soyutlama yöntemi”ni nasıl kullandıklarını anlamak için oyun metinleri ve uygulama yöntemlerinin daha derin incelenmesi gerekmektedir.

IV.A. Meddah ve Soyutlama

Meddah, aralarında söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli kesimlerin yerleştirildiği bir anlatı türüdür.³⁰² “Kaynağını, hikaye anlatma sanatından alan meddahlık süreç içinde kendiliğinden gerçekleşen bir iş bölümünün İstanbul’daki uzantısıdır. Ozanların işini, büyük merkezlerde kıssahan ve meddahlar, köylerde, kasabalarda ve küçük kentlerde aşık hikayeciler alır.”³⁰³ Meddah öyküleri çok zengin kaynaklara dayanır. Halk tarafından yaşanmış önemli olaylar, meddahın gördüğü, yaşadığı ya da duyduğu ilgi çekici olaylar, tarihsel olaylar, destanlar-menkıbeler, klasikleşmiş öyküler ve masallar, zamanın ünlü romanlarından meddahın yaptığı aktarmalar,

³⁰⁰ NUTKU, Özdemir, “İnsan Her Şey Demektir Tiyatroda”, **Nazım Hikmet’in Tiyatrosu**, İstanbul Nazım Hikmet kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, 1969, s. 83.

³⁰¹ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Gelenegimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 78.

³⁰² AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 218.

³⁰³ BORATAV, Pertev Naili, **Halk Hikayeleri ve Hikayeciliği**, Adam Yayınları, Ankara, 1988, s. 102.

taklitlerin bir araya getirilmesiyle meddah tarafından yeni baştan kurgulanan senaryolar, Karagöz oyunlarından yararlanılarak ortaya çıkartılan metinler ya da senaryolar, atasözlerinden ve deyişlerden derlenen öyküler³⁰⁴ Meddah öykülerinin temelini oluşturur. Bu durumda Meddah öykülerinin kaynaklarından çoğunun “metinlerarasılık” özelliği gösterdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Meddah, anlatısını dinleyende sürekli durgunluk, geciktirim ve merak uyandıracak biçimde geliştirir, aktarır.³⁰⁵

İçinde çok kişili olayların, çeşitli kişisel ilişkilerin dramatik bir yolda, yani mimik yoluyla canlandırılması, kısaca “taklit”i barındırması, senaryoların orada bulunan seyirci-dinleyiciye göre ve birden içe doğuşla geliştirilmesi meddahı hikayecilerden ayırıp, “oyuncu” konumuna getirmektedir.³⁰⁶

Bu durum, Meddah anlatılarının “tiyatrosallık/oyunsuluk” özelliği taşıdığını göstermekte ve Postmodern Edebiyat’ta karşılaştığımız örneklerle bağdaşmaktadır.

Meddah, seçtiği konularla bağlantılı olarak seyircide coşkunluk, üzüntü, merak ve acıma duyguları yaratır. İzleyicileriyle kişileri arasında bir duygu bağı, özdeşleşme sağlayabilir. Bu bağlamda, Karagöz ve Ortaoyunu salt birer göstermeci tiyatro olmasına karşın, Meddah’ın seçtiği konulara göre diğer iki türle aynı özellikleri taşımadığını söylemek doğru olacaktır.³⁰⁷ Buna karşın, Meddah’ın kapalı biçim ve yanılsamacı tiyatro özelliklerini birebir taşıdığı da söylenemez. Meddah öyküleri, kesintiye uğratmalarla süren gevşek bir olay dizisine sahiptir. Meddah’ın anlatısı, dinleyici/seyircinin durumuna, konumuna ve koşullara göre kimi zaman fıkralarla kimi zaman yemek tarifleriyle kimi zaman da yan öykülerle renklenir ve zenginleşir.

³⁰⁴ NUTKU, Özdemir, **Tarihimizden Kültür Manzaraları**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995, s.s. 113-114.

³⁰⁵ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 219.

³⁰⁶ NUTKU, Özdemir, **Tarihimizden Kültür Manzaraları**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995, s. 112. TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Gelenegimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 15.

³⁰⁷ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 219.

Çünkü meddahlar hiçbir zaman bir öyküyü kesintisiz bir biçimde izleyiciye aktarmazlar, zaman zaman anlattıkları hikayeyi keserek başka yan öyküler anlattıkları, tıpkı diğer türlerde olduğu gibi, başka oluntular kattıkları, hatta bütün hikayenin kısa kısa oluntulardan oluştuğu bilinmektedir. Hatta meddahların anlattığı hikayenin arasına neredeyse bir yabancılaştırma unsuru olarak, yemek tarifi bile soktukları görülmektedir.³⁰⁸

Meddah anlatısının bu özelliği, Postmodern Edebiyattaki “zaman ve uzamda sıçramalar”la aynıdır. Aynı zamanda “trajik olanla komik olanın bir arada bulunması” ve “metinlerarasılık” özelliklerine de denk düşmektedir.

Postmodern edebiyatta da sıklıkla kullanılan “yabancılaştırma estetiği”ni Meddah da kullanır. Bununla ilgili Özdemir Nutku eski meddahlardan Kız Ahmet’in anlattığı bir öyküden yola çıkarak şöyle bir örnek vermiştir.

Kız Ahmet’in, hikaye arasındaki episodları bağlarken birden olayın dışına çıkması ve anlattıklarını eleştirir biçimde, olaya dinleyiciyi de yabancılaştırması çok ilginçtir. Böyle bir örneğe Kız Ahmet’in anlattığı “Lüleci Ahmed’in hikayesinde rastlarız. Meddah, Lüleci’nin anlattığı bir fıkraya –fıkranın ne olduğunu açıklamadan- beşikteki bebeğin ile “hi!hi!” diye güldüğünü söyledikten sonra şöyle sürdürür sözlerini: “Bu yalan böyücek ise, cüz’i ufaldalım. O vaktin dehrinde, deveçiler padişaha arzuhal verirler, şöyle ki: ‘Aman efendim, aziz başın için olsun şu Lüleci Ahmed kulunuzu bu civardan geçmenin men’ine ferman buyurun, zira develerimiz onu gördükçe gülererek yere çarpılmalarından kömürlerimiz toz olup para itmez oluyor. Bunu dahi yazdım, amma evvelki yalandan bir fark yok ise de yazmış bulundum, okuyan ve dinleyen de canı isterse inansın, yani zor ile değil, bunlar cilve-i şiyveden ibarettir. Gelelim Lüleci’ye bakalım ne yapacak”³⁰⁹

Bu örnekte Meddah’ın kendi anlattığı öyküye yabancılaşarak aktardıklarının çok abartılı olduğunun altını çizdiği; bir anlamda kendiyle dalga geçerek öyküye ve kendine karşı öz-eleştiri yaptığı söylenebilir. Bu yöntem, “*Karagöz ve Ortaoyunu’nda olduğu gibi “Tiyatrosallık”a değil, merak ve geciktirimi güçlendirerek “Özdeşleyim”e hizmet eder*”³¹⁰ olarak da değerlendirilebilir. Ancak, Meddah böyle bir yönelişle, seyircinin o ana kadar öyküyle kurması olası

³⁰⁸ PEKMAN, Yavuz, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s. 26.

³⁰⁹ NUTKU, Özdemir, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1976, s. 68.

³¹⁰ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Gelenegimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 37.

özdeşleşme durumunu hem devamlılığı kesintiye uğratarak hem de öykünün fantezi dozunu arttırarak ortadan kaldırmış olur. Böylece Meddah, anlatmakta olduğu öykünün tümüyle kurmaca olduğunu, bu kurmaca dünyada tüm iplerin kendi elinde bulunduğunu ve o ipleri istediği gibi oynatma şansına sahip olduğunu izleyiciye göstermiş olur. Bu da izleyicinin öykü ile bağ kurmasını engeller ve izleyici öyküye ister istemez yabancılaşır.³¹¹

Meddah anlatısının bu özelliği, Postmodern Edebiyatta karşılaştığımız “Durumlar ve olayların parçalara bölünerek anlatılması”, “Yazar/oyuncunun sürekli olarak okura/seyirciye bir romanın/oyunun karşısında olduklarını hatırlatması” ve “anlatım yolu olarak grotesk ve fantezi unsurlarının kullanılması özellikleri ile koşuttur.

Meddah öyküleri dört bölümden oluşur:

Giriş (Başlangıç): Meddah, “Hak dostum hak!” diyerek Tanrı’nın ismini söyleyerek, ya söz kalıplarından oluşan uyaklı bir dörtlükle ya da bir tekerlemeyle öyküsünün girişini yapar.³¹²

Açıklama (Serim): Bu bölüm, olayın geçtiği dönemi, yeri, kişileri ve bu kişilerin toplumsal ve ekonomik durumlarının sergilenmesini içerir. Padişaha övgüler de bu bölümde yer alır. Uyaklı ya da uyaksız olabilir.

Öykü: Meddah’ın anlattığı öyküler halk öykülerinden, halk masallarına kadar geniş bir yelpaze içinde yer alan anlatılardır. Bu öyküler zamanın göreceliliği, zevk ve eğlenceye düşkünlük, ölümle sonuçlanan kavgalar, oğlancılık, açgözlülük, mirasyedilik, aştan yataklara düşme, kahvehane yaşamı, birbirlerinin kız kardeşleriyle evlenme, haramilerin saldırısı ve ellerinden kurtarılış, İstanbul dışına yolculuk, suç işleme ve tövbe etme, kötü arkadaşlar, uçarılık, paranın yozlaştırıcı etkisi, kadın erkek ilişkisi, iki çelebi arasındaki aşk, kılık değiştirme, Mısır’a gidiş,

³¹¹ PEKMAN, Yavuz, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s. 26.

³¹² AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 225.

Bedesten’e dönüş ve dönüşte dükkan sahibi olma, baba parası yeme, hırsızlık, dolandırıcılık, hacı-hoca takımının genç kızlara göz koyması, bir kadınla zina yapıp İstanbul’dan kaçış gibi konuları işler.³¹³

Meddah hikayeleri çoğunlukla metne dönüştürülürken şifreli biçimde yazılmıştır. Bunun da nedeni, her meddahın hikayeyi kendi becerisi ve ustalığı ölçüsünde canlandırmasından ve zenginleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla aynı kanava, farklı meddahlar tarafından, yaratıcılığı oranında süslenip bezenir. Bu durum konunun kalıplaşmamasını sağladığı gibi, anlatanı dramatizasyonda özgür kılar.³¹⁴

Bitiş: Meddah, öyküsünü anlattıktan sonra sorumluluğu öykünün kaynağına bırakır, “kıssadan hisse”yi ya da “öğrenek”i belirtir.

Meddah öykülerinde eksen tip çoğunlukla genç, mal mülk sahibi, zengin erkek kahramandır. Bu tipler bir kadına kolaylıkla aşık olur ve kadını elde etmek için serüvenlere atılır. Bu genç erkek tipler kimi zaman da çapkınlıklarıyla belirirler. Hovardalıkları sonucu tüm paralarını bitirdikten sonra bir baba dostu ya da yaşlı bir erkek araya girerek onu mutlu sona ulaştırır ve Bedesten’de dükkan sahibi yapar. Yaşlı erkek tipler genellikle görmüş-geçirmişlikleriyle belirirler ve toplumda saygı gören akli başında tiplerdir. Fakat içlerinde genç kızlara göz dikenler de vardır.³¹⁵

Meddah’taki ironik durum da işte bu noktada belirir. Başlarda asalak biçimde yaşayan bir tipin sonradan bir dükkan sahibi olarak sorunsuz bir yaşam sürecektir olması, beklenen ile gerçekleşen arasında bir uyumsuzluk, aykırılık yaratır. Bu da uyumsuzluğun ironisidir. Çünkü Meddah anlatısının başında görünen ile gerçek ve söylenen ile söylenmek istenenin aykırılığını “*İsim isme kisib kisbe semt semte benzer, yalan gerçek vakit geçer*”³¹⁶ diyerek ironik durumu yaratmış olur. Beklenen, baba parası yiyen, hovardalık yapıp para kazanmak için kötü yollara başvuran bu gibi gençlerin bir şekilde cezalandırılmasıdır. Fakat anlatıda gerçekleşen, genç tipin

³¹³ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 39.

³¹⁴ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 39.

³¹⁵ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 59.

³¹⁶ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 115.

cezalandırılmadan rahat bir yaşam sürmesinin sağlanmasıdır. Bu uyumsuzluk ironik bir çıkarsamayı ve beraberinde gülümsemeyi getirir.

Meddah, anlatısında müzikten de yararlanır. Ereği, öykülerini renklendirmek ve izleyici üzerindeki etkiyi güçlendirmektir. Bunun için de saz, rebap ve ud gibi çalgıları kullanır. Ancak Meddahlar öykülerinde, türküleri ve deyişleri makamla değil de konuşma tonlaması ile söyledikleri belirtilir.³¹⁷

Meddah'ın anlatısını gerçekleştirdiği yerler kahvehanelerdir. “*Geleneksel türlerimizde Açık Biçim/Göstermecî Tiyatro anlayışında da kullanılan soyutlamaya dayalı stilize parçalar anlatım araçları olarak kullanılır. Dolayısıyla oyun düzeni de oyuncu-seyirci ilişkisine ve tiyatrosallığa hizmet edecek biçimde oluşturulur.*”³¹⁸ Bu bağlamda kahvehanelerdeki gösterilerin yapısı da “tiyatrosallık/oyunsuluk”a hizmet etmektedir. Çünkü, Meddah çoğunlukla bir yükselti üzerinde, dışarıdaki insanların da duyabilmesi için, açık bir pencerenin yakınında oturarak anlatısını gerçekleştirir. Anlatısının temelini de “taklit” oluşturur. İlyaz Bingöl, araştırmasında, meddahlardan ve seyircilerden şöyle söz etmiştir:

Halkın içinden çıkan meddahların, kıssahanların Türk tarihinin geçmişindeki anlı şanlı dönemlerinden, savaş meydanlarında düşmanlarını yenmesinden söz eden hikayeleri kimileyin susarak, kimileyin alkışlayarak ya da ağlayarak dinleyenler, zorluklar karşısında yılmayan bu kahramanlarla bütünleşirlerdi. Meddahların, kıssahanların İslamiyet öncesi dönemlere ilişkin bu hikayeleri dinleyiciler arasında cemaat ruhunu güçlendirirdi. Daha sonra, karşılıklı konuşmaların ve bu konuşmalarda yer alan iki veya daha fazla kişinin taklit edilmesini temel alan meddahlar Türk halk güldürüsünün önemli bir bölümünü oluşturur. Bu meddah öyküleri yalnızca karşılıklı konuşmalarla sınırlı değildir. Bu öyküler başlangıçta, kahramanların çeşitli tehlikelerle karşılaştıkları peri masalları; insan kimliğine bürünen hayvan öyküleri ve kıssadan hisse verişleriyle eski Türk edebi geleneğine bağlanmaktadır. Meddah tıpkı aşık denilen halk şairleri gibi, eski Türk efsane ve destanlarını da ezberden okumanın yanı sıra, (...) gerçek veya söylence kahramanlarının çevresini oluşturan destanlar da anlatmaktadır.³¹⁹

³¹⁷ NUTKU, Özdemir, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s. 64.

³¹⁸ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 75.

³¹⁹ İlyaz Bingöl, “Şenlikli Karagöz”, **www. dergi. org**, Yıl:4, Sayı: 20, Mart/Nisan 2002

Yalnız konuşturduğu kişilerin (Acem, Anadolu, Çerkez, Arnavut, Yahudi gibi) ağızlarını değil, çeşitli hayvan ve doğa seslerini de taklit eden Meddah'ın yalnızca iki aracı vardır. Biri omzuna attığı ya da boynuna doladığı mendili (makrame), diğeri de sopasıdır.³²⁰ Meddah'ın kullandığı bu iki araç çok işlevseldir. Değnek kimi zaman saz olur, kimi zaman süpürge ya da tüfek. Yalnızca görsel efekt anlamında değil ses efekti olarak da değnek kullanılır. Kapı sesi, silah sesi, ayak sesi gibi.

Bu noktada da Meddah anlatısının Postmodern Edebiyatta olduğu gibi “çeşitlilik/çoğulculuk” özelliği taşıdığı, “simgesel bir anlatım” a başvurduğu, gerçekçi dekor ve aksesuar kullanımı olmadığı için “seyircinin uzak açıdan bakmasını sağladığı” ve “zaman ve uzam” ın hayal ürünü olarak “soyutlama yöntemi” ile gerçekleştirildiği söylenebilir.

Meddah'ın fantezi unsurunu kullanma biçimi hayvanları konuşturması, hayvanların insanlara yol göstermesi ve insanları kurtarması, kehanette bulunup kehanetin gerçekleşmesi, okunmuş kağıtlar, dağ açan tılsımlar, kılık değiştirmeler, denizde bilinmeyen bir yere giden fıçı içine ya da bir zembile hapsedilmiş insanlar, çocuk doğuran hocalar, gaipten gelen sesler, birden gerçekleşen zaman ve uzam değişiklikleri³²¹ biçiminde belirir. Sınırsız fantezi unsurlarının Özdemir Nutku'ya göre işlevi büyüktür.

Meddah hikayesini bitirdikten sonra kendine göre dinleyiciye bir eleştiri, bir sonuç getirerek, ona katkıda bulunduğu için, bu gerçek-hayal iç içeliği onu şaşırtmaz; tersine masal mantığı içinde, simgeleri ve işaretleri dinleyicinin yorumlamasını sağlar. Bu da dinleyiciyi yalnızca dinleme tembelliğinden çıkarıp onu yorumlama ve anlama eylemi içine sokar.³²²

Meddah'ın anlatısında fantezi kullanımı ve seyirciyi etkin kılma özelliği, Postmodernist edebiyat örnekleriyle de bağdaşmaktadır.

³²⁰ AND, Metin, **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yayınevi, İstanbul, 2004, s.s. 32-33.

³²¹ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s.s. 125-126.

³²² NUTKU, Özdemir, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s. 130.

Sonuç olarak “Postmodern Edebiyat”ta karşılaşılan “Soyutlama yöntemi”ne dayanan neredeyse tüm özelliklerin Meddah anlatılarında da bulunduğu söylenebilir. Kişilerin karakter değil tip boyutunda olmaları ve tipi soyutlanmış özelliği ile çeşitli ilişkiler içinde tanıyan okurun/seyircinin, artık onun farklı durumlarda göstereceği tepkiyi ve tavrı önceden kestirebilmesi ve dolayısıyla seyircide yaratılan üstünlük duygusu ile yaratılan “ironi”yi içinde barındırır. Meddah öykülerinin dört bölümden oluşması bir çeşit kesintiye oluşturan unsur olarak değerlendirilebilir. Meddah’ın öyküsünü anlatırken kesintiye uğratması süreksizliği beraberinde getirir. Oluntulardan oluşan öyküler zaman ve uzamda da sıçramaların gerçekleşmesine neden olur. Meddah’ın anlatısı içinde anlattığı başka öyküler kesintiye oluşturma yanısıra anlatılan her şeyin birer kurgu olduğunu da seyirciye gösteren bir özelliktir. Meddah öykülerinin kaynağında bulunan meddahın gördüğü, yaşadığı ya da duyduğu ilgi çekici olaylar, tarihsel olaylar, destanlar-menkıbeler, klasikleşmiş öyküler ve masallar, zamanın ünlü romanlarından meddahın yaptığı aktarmalar, taklitlerin bir araya getirilmesiyle meddah tarafından yeni baştan kurgulanan senaryolar, Karagöz oyunlarından yararlanılarak ortaya çıkartılan metinler ya da senaryolar, atasözlerinden ve deyişlerden derlenen öyküler metinlerarası özelliği taşımaktadır. Kullandığı yalnızca iki aksesuarla Meddah hem yanılısamayı kırar hem simgesel bir anlatım yolu kullanmış olur hem de seyircinin soyutlama yaparak değnek ve makrameyi türlü eşyalar gibi algılamasını sağlar. Oyun düzeni ve oyun yeri uzam anlamında izleyicinin soyutlama yolu ile bambaşka uzamlar hayal etmesini sağlar aynı zamanda tiyatrosallık/oyunsuluk özelliği ile bağdaşır. Meddah’ın Anadolu topraklarında yaşayan bir çok yörelinin taklitle ağzını yapması ve bununla birlikte bir çok hayvanı da taklitle öykülerinin içinde barındırması çeşitlilik/çoğulculuk ilkesi ile denk düşmektedir. Meddah’ın anlattığı öyküyü etkili kılmak adına başvurduğu yöntemlerden biri olan grotesk unsurlar ve fanteziler de Postmodernist Edebiyat’ta karşılaştığımız bir başka anlatım yoludur. Bu durumda postmodernist edebiyattaki “soyutlama yöntemi” kullanımının Meddah anlatılarında da bulunduğu söylenebilir.

IV.B. Karagöz ve Soyutlama

“Karagöz’de perdede gösterilen her şeyin bir “oyun”dan ibaret olduğunu anımsatan felsefi boyuttaki perde gazelleri, tiyatrosallık (taklit ve oyun bozma), düş ve gerçeğin iç içe ve yan yana verilmesi, zaman ve uzam akışının mantık sınırlarının, olabilirlik ölçüsünün dışına çıkması, gerçek akışla örtüşmeyebilirliği, dilin mantığının uydurma sözcüklerle ve yanlış anlamalarla bozulması ve uzak açığı sağlayan güldürü gibi pek çok özellik Açık Biçim’in alt yapısını oluşturan “Soyutlama” düşüncesinden kaynaklanmaktadır.³²³

Hayal Perdesinde figürlerin canlanması biçiminde de tanımlanan Karagöz gerek iki boyutlu tasvirleriyle, gerek görünen gerçeğin ötesindeki anlamı da içeren ibret ya da kıssadan hissenin temeli olan “Görüntü (Bilinen Gerçek) X Düş-Soyutlama (Esas Gerçek)” düalizmiyle tam bir soyutlamadır.³²⁴

Sabahattin Kudret Aksal da Karagöz oyununun ve kişilerinin soyutlama anlamında nasıl olduklarını belirten bir yazısı vardır.

Bence Karagöz’ün en güzel tanımı onun bir başka adındadır: Düş Oyunu. Seyircisine gerçek dışı bir acun sunar o, bir öyküyü düpedüz anlatmaz da, öykünün keskin çizgilerini belirler. Yapısıyla olsun, konuşlarıyla olsun us kurallarının dışındadır. Kişileri de gerçek kişiler değildir. Soyutlanmış kişilerdir, bir başka deyimle tiplerdir.³²⁵

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’na göre de düş perdesi somut bir perde değil, soyut bir dünyadır. Nicelik değil, nitelik dünyasıdır. Bu perde üzerinde her şeyi kurmak mümkündür. Bir anda her şeyi yok etmek de. Bu bir düş dünyasıdır. Uzam atlarcasına geçişler bulunur. Karagöz perdesi sonsuz bir olurluk alanıdır.³²⁶

³²³ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 31.

³²⁴ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 31.

³²⁵ AKSAL, Sabahattin Kudret, “Tiyatro Üstüne”, **Türk Dili Dergisi**, Sayı: 313, Ekim 1977, s. 291.

³²⁶ BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, “Karagöz Tekniği ve Estetiği”, **Türk Dili Dergisi**, Sayı: 215, Ağustos 1969, s. 623.

Karagöz'ün oyun düzeninde “Tasvir” adı verilen figürler kullanılır. Oyun başlamadan önce perdeye, soyutlamaya dayalı, konuyla ilintili ya da ilintisiz düşürülen resimler de “Göstermelik”tir. Göstermelik narekenin sesiyle kalkar ve semai eşliğinde Hacivat seyirciye göre soldan gelir, perde gazeli ve teganniden sonra da Karagöz sağdan perdeye gelir. Muhavere başlar. “*Karagöz tipleri soyutlamaya dayalı figüratif anlayışta çizgilerle oluşturulmuştur. Karagöz’de kırmızı, Hacivat’ta yeşil renk baskındır.*”³²⁷ Karagöz’ün perdesi yani “Hayal Perdesi” izleyici için sonsuz bir uzam sunmaktadır.

Karagöz’ün en önemli özelliği –tıpkı Ortaoyunu ve seyirlik oyunlarda da olduğu gibi- sahnenin itibarî bir değer taşımasıdır. Genel olarak İstanbul’un orta halli bir mahallesinde bir meydan, bir sokak başı olarak düşünülebilir burası. Perdenin sağ tarafında dekor filan bulunmadığı halde, Karagöz’ün evi, solda da Hacivat’ın ve başka kişilerin varmış gibi kabul edilir. Karagöz hep sağ taraftan sahneye girer; öteki kişiler sol taraftan. Karagöz’ün başı ikide bir perdenin sağ yukarı köşesinden görünür: Sahnede konuşulanların sözlerine karışmak, kendi kendine bir tuhaf düşünce ortaya atmak gibi durumlarda burası Karagöz’ün penceresi sayılır.”³²⁸

Karagöz oyunlarının konusu, içerdiği olay örgüsü genel olarak bir iki cümleyle özetlenebilecek gibidir. Karagözcünün becerisi Karagöz’ü hoşla gidecek sözler, dolaylı anlatımlar ve anıştırmalarla süslemek olduğunu söyleyen Selim Nüzhet Gerçek’e göre Karagöz’de “*hadise, muhtelif şahsiyetlerde uyandırdığı intibalardan ve mevzu diye bir şey olmayıp mevzuun o hadisenin cereyanından ibarettir.*”³²⁹ Çok basit konular ya da olaylar üzerine kurulu olan fasılların çoğunda da aynı dolantı içinde benzer olaylar tekrarlanır. Olaylar zincirinin bu denli yalın olmasına karşılık söz olabildiğince geniş yer tutar. Bu bakımdan, Ortaoyunu ve Ortaoyunu’nun kaynağı olan Karagöz için oyun “*eylem üzerine değil, söyleşme üzerine kurulmuştur.*”³³⁰ denebilir. Metin And bu söyleşmenin niteliği hakkında şu görüşleri belirtmiştir:

³²⁷ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s.76.

³²⁸ BORATAV, Pertev Naili, **100 Soruda Türk Halk Edebiyatı**, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 205.

³²⁹ GERÇEK, Selim Nüzhet, **Türk Temaşası**, Kanaat Kitabevi, İstanbul, 1942

³³⁰ KUDRET, Cevdet, **Ortaoyunu**, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1973, s. 92

Handke, Becket, Ionesco gibi çağdaş tiyatronun öncülerinde sıkça karşılaşılan dilin bir anlaşma aracı olmaktan çıkıp, kişiler arasında bir duvar, bir engel oluşturması, dahası bir işkenceye dönüşmesi; dilin kişilere değil de, kişilerin dilin boyunduruğuna girmesi; dilin, anlamın dağılıp saçma boyutuna tırmanması; çağdaş tiyatro kişilerinin birbirlerini anlamaması; anlasalar da bir yere varamayışları, varsalar da vardıklarının toptan bir anlamsızlık taşıması Karagöz ve onun türevi Ortaoyununun en belirgin özelliklerinden biridir.³³¹

Karagöz organik bütünlüğü olmayan parçalardan oluşur ve bu parçalar ayrıntılarla birlikte konu bütünlüğü ve dramatik gelişim çizgisinden bağımsız, kendi başlarına oyunda yer alırlar. Her bölüm kendi içinde gevşek bir dokuya sahiptir. Muhavereler, fasıllar ve tiplerde eklemeler, çıkarmalar, budamalar ve yer değiştirmeler yapılabilir.³³²

Karagöz'ün özü, dramatik kurguda ne olacağı değil, ne konuşulacağıdır. Şehir halkı, taşradan gelen ve kendi şivelerini, aksanlarını kullanan kişilerin konuşmalarını eğlenceli bulduğu için, Karagöz onların sözlerini, biraz da bilinçli olarak, ters anlar ve komik unsur açığa çıkarır.³³³ Oyun kişileri başında nasıllarsa sonunda da öyle kalırlar. Birbirlerinden bağımsız olaylar dizisi kişiliklerinde hiçbir değişime neden olmaz. Sevinç Sokullu bu durumu şöyle açıklamıştır:

Yap-tak mantığıyla kurulan olay/konu örgüsü, bir sonraki oyunda bir başka değişkesiyle yinelenme olanağı sunarak, oyunun akışı kesintiye uğramaz. Çünkü ortaya çıkarılacak olan insansal bir gerçek, bireysel ve özel bir gerçek değil, bir töre sergilemesi, bir toplum portresidir. Bu portre içindeki birimlerden bir ikisinin eksilip artması ya da yer değiştirmesi gevşek yapıdan dolayı oyunu aksatmaz. (...) Kişilerin hareketleri ile ortaya çıkan gerçek insanın bireysel yaşantısını ve iç dünyasını aydınlatmaktan çok toplumsal yaşantılarına ışık tutar.³³⁴

Bir “yap-takçı” olarak Karagözcü, birbirinden farklı bir çok işi ve yaratıcılığını çok kısıtlı olanaklarla gerçekleştirir. Elde bulunan ya da daha önceki yapma ve bozmalarıyla, onların kalıntılarıyla işini yapar.³³⁵ Karagöz'ün işleyişi,

³³¹ AND, Metin, “Ionesco ve Karagöz”, (Karagöz Kitabı İçinde) Hazırlayan: Sevgül Sönmez, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 60

³³² TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 39.

³³³ **İslam Ansiklopedisi, Cilt: 6**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1977, s. 250

³³⁴ SOKULLU, Sevinç, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s.s. 166-167

³³⁵ Lévi-Straus, **Yaban Düşünce**, (Çev. Tahsin Yücel), Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1984, s. 41

yaşamın yerine geçen yanılsamacı gerçekliği gösterme amacı gütmeyiz. Karagöz’de erek, gerçekliğin bir benzerini çoğaltmak değil, gerçekliğin dokusuna, mimarisine, malzemesine ve anlamına ilişkin bir kavrayış sağlamaktır. Karagöz perdede yansıttıklarının gerçeklikle ilişkisi olmadığını her an sezdirir; hem oyunun hem de açık ya da kapalı olarak ilişkiye girdiği anlatı türlerinin kurallarına karşı çıkar.³³⁶

Karagöz’deki parçalı yapıyı oluşturan bölümler şu şekilde olmaktadır.

Oyundan önce perdenin ortasına konan göstermelik nâreke (kamyştan yapılmış bir çeşit düdük) zırlıtısı ve tef velvelesi ile kaldırılır. Göstermelik oyun hakkında fikir veren bir tasvir olabileceği gibi oyun ile âlakasız bir tasvir de olabilir. Daha sonra seyirciye göre sol taraftan Hacivat semai formunda bir şarkı söyleyerek gelir, şarkısını bitirdikten sonra perde gazelini okur, perde gazeli bittikten sonra seyirciyi selamlar ve Karagöz’ü çağırır, Karagöz ise bağırmasını söyler. Hacivat’ın bağırmasına devam etmesi üzerine ise aşağıya atlar ve alt alta, üst üste kavga ederler. Hacivat kaçır, Karagöz sırt üstü yerde yatar ve Hacivat’a söylenir, sonunda “bir daha gel bak ben sana neler yaparım” der demez Hacivat tekrar gelir ve **Mukaddime** biter, **Muhavere** (söyleşi, atışma) başlar. Muhavere asıl oyunun konusuyla ilgili değildir. Bu bölüm Karagöz’ün yabancı sözcükleri kullanarak konuşan Hacivat’ı yanlış anlaması ya da yanlış anlar görünmesi, böylece ortaya türlü cinaslar ve nükteler çıkmasıyla sürer gider. Muhavereler her konuya açıktır, önceden bilinen bir muhaverenin içine günlük olaylar sokulabileceği gibi, günlük olayları şakacı bir dille eleştiren doğaçlama muhaverelerde olabilir. Bu Karagöz oynatan ustanın maharetine ve kültürüne bağlıdır. Evliya Çelebi’nin çok övdüğü Hayâlî Kör Hasanzade Mehmet Çelebi’nin akşamdan sabaha dek değişik taklitler yapıp herkesi hayretler içinde bıraktığı, XVII. yüzyıl sonlarında yetişen Kasımpaşalı Hafız’ın da gece sabaha kadar sadece Hacivat ile Karagöz’ü oynatıp konuştuğu, dinleyenlerin çatlamak derecesine geldiği ve vaktin nasıl geçtiğini fark etmedikleri biliniyor. XVIII. yüzyıl sonlarında yetişen hayal küpü Emin Ağa’nın bir söylediği muhavereyi bir daha söylemez diye şöhreti vardır. Muhavere bölümü kafası kızan Karagöz’den dayak yiyen Hacivat’ın kaçması, yalnız kalan Karagöz’ün Sen gidersin beni buraya mıhlamazlar, pamuk ipliğiyle hiç bağlamazlar, ben de çeker gider köşe pencereme otururum bakalım burada ne oyunlar oynanır diyerek çıkması ile sona erer. **Fasıl** (Oyun) bölümünde bildiğimiz tiyatro oyunları gibi baştan sona bir oyun oynanır, oyunun akışına göre kendi kılık ve şiveleri ile Zenne, Çelebi, Tuzsuz Deli Bekir, Beberuhi, Tiryaki, Frenk, Yahudi gibi değişik tipler girip çıkarlar. Karagöz ustası oyunun akışına göre bu tipleri azaltıp çoğaltabilir. Fasıl bölümü sona erdikten sonra Karagöz ile Hacivat perdeye gelirler. Karagöz Hacivat’ı tekrar döver, bunun üzerine Hacivat Yıktın perdeyi eyledin viran, varayım sahibine haber vereyim hemann der ve seyirciyi selamlayarak çıkar. Karagöz’de her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola, ehh Hacivat bir dahaki oyunda yakan elime geçerse vayyy haline der ve seyirciyi selamlayarak çıkar. Perde arkasındaki ışığın sönmesiyle oyun **sona** erer.³³⁷

³³⁶ AND, Metin, **Gölge Oyunu**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1977, s. 330

³³⁷ ŞENYER, Emin, www.karagoz.net (6 Mayıs 2007)

Şehir yaşamının gündelik açmazlarını konu edinen ve toplumun töre ve gelenekleriyle dalga geçen Karagöz, Osmanlı kültürünün çeşitli unsurlarını da yansıtır. Şehir yaşamının bir ürünü olan Karagöz'ün güldürücü niteliği mitoloji ve destanın epik anlatısına uymaz. Buna karşın öykü, masal, fıkra gibi halk anlatı türlerinden motifler ve zaman zaman da konularının bütünü alır. Karagöz'de doğa üstü yaratıklar, değişimler, sihirbazlar, cadılar, kocayı aldatma, baskınlar, yalan, bir engeli aşip sonuca ulaşma, kılık değiştirmeler, büyü sözler ve simgelerle konuşma gibi masal motiflerinin izleri görülür.³³⁸ Geleneksel anlatı türleriyle Karagöz arasındaki yakınlık, özellikle bu türlerin belli başlı tipleriyle karşılaştırılınca daha çok belirginleşir. Karagöz masalların, fıkraların ve halk öykülerinin asal tiplerinin bir bileşimi gibidir. Fıkralardan Nasreddin Hoca, Bektaşî; masallar ve öykülerden Keloğlan, Keçel ve Köse Karagöz'de birleşmiştir. En kötü olayların bile bir şekilde tatlıya bağlanması, oyunların mutlu sonla bitmesi de masallardan alınan bir özelliktir. Karagöz de halk öykülerinde ve masallardaki baş kişiler gibi halk adamı ve halkın sağduyusunun temsilcisi olarak haksızlığa, yalancılığa, softalığa, ikiyüzlülüğe, böbürlenmeye karşı koyar.³³⁹

Fakat bununla birlikte Karagöz'ün bir yandan yoksul, saf, açık sözlü olmasıyla, bilip de bilmezlikten gelmesiyle, bilir görünmesiyle, bir yandan da fırsatçı ve çıkarıcı olmasıyla, küçük kurnazlıklarıyla, keyif düşkünlüğüyle, tembelliğiyle olumlu ve olumsuz özelliklerin bir sentezi durumunda olması, izleyici ile özdeşleşim değil uzak açığı sağlayan durumdur.³⁴⁰

³³⁸ AND, Metin, **Gölge Oyunu**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1977, s. 325.

³³⁹ AND, Metin, **Gölge Oyunu**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1977, s. 325.

BORATAV, Pertev Nail, **100 Soruda Türk Halk Edebiyatı**, Gerçek Yayınları, İstanbul, 1982, s. 214.

³⁴⁰ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 63.

Karagöz'ün anlatı türlerinden, özellikle masaldan aldığı en önemli unsur “tekerleme”dir. Karagöz ve Ortaoyunu’nda çok önemli bir anlatım aracı olan tekerlemenin işlevi anlatılanın gerçek dışı olduğunu hatırlatmaktır.³⁴¹ Yani Karagöz ve Ortaoyunu gerçeklik sınırının boyutlarını aşan bir serüveni anlatırken, aynı zamanda yabancılaştırmayı da sağlamış olur. Bu bölümde yalnızca yabancılaştırma estetiği değil grotesk unsurlar ve fantazi de kendini gösterir. Bu bölümde Karagöz başından geçen bir olaymış gibi rüyasını ya da hayalini anlatırken, Hacivat’ın anlatılanları anlamayıp sürekli soru sorması kesintiyi oluşturan bir etmendir. Bu noktada Postmodernist edebiyatın da kullandığı soyutlama yöntemiyle gelişen teknikler Karagöz’le ortak paydada buluşmaktadır.

Anadolu’da köy kültürünün seyirlik oyunlarında önemli bir yer tutan töremsel, kent kültürüne geçerken zamanla silinmiştir fakat izleri Karagöz’de görülmektedir.³⁴² Köy seyirlik oyunlarda mevsimlerin değişimi üzerine oynanan oyunlarda bulunan ölüp-dirilme motifi³⁴³, olay örgüsü içinde doğrudan özel bir anlamı ve işlevi olmamasına karşın, Karagöz oyunlarının çoğunda bir kalıntı olarak görülmektedir. *“Bu motif olsa olsa eski yılın yeni yıl çatışmasını içeren eski ritüellerin ruhunu taşımaktadır.”*³⁴⁴

Gülmece ile “grotesk” arasında sıkı bir bağ vardır. *“Mizahın tahrip edici düşüncesi”*³⁴⁵ olan ve *“yaşamın özünde varolan ve insana yansımaları bilinçaltı isteklerin (üreme-cinsellik gibi) iğrenç, çirkin ve kaba biçiminde olan, olağanüstü ve düşünaşırı, taşkın kullanılışıyla acayip ve doğadışı da içeren, saçma ve korkutucu olanı da içine alan”*³⁴⁶ groteskten Karagöz’de bolca yararlanılır.

³⁴¹ BORATAV, Pertev Nail, **100 Soruda Türk Halk Edebiyatı**, Gerçek Yayınları, İstanbul, 1982, s. 215.

³⁴² AND, Metin, **Gölge Oyunu**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1977, s. 78.

³⁴³ AND, Metin, **Oyun ve Bugü**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1974, s. 196.

³⁴⁴ SOKULLU, Sevinç, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s. 118.

³⁴⁵ ALANGU, Tahir, **Türkiye Folkloru, El Kitabı**, Adam Yayınları, İstanbul, 1983, s. 336.

³⁴⁶ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 117.

Karagöz oyunlarında belden aşağı esprilerin, açık-saçık lafların kullanılmasının yanı sıra, bazı sevişme sahnelerinin, hatta Mimus ve Commedia dell'Arte başta olmak üzere bolluk törenlerinin bir kalıntısı olan “fallus”la Karagöz’ün perdeye çıktığına dair belgeler bulunmaktadır.³⁴⁷ Hatta Metin And, Karagöz’ün gerek oyunun, gerekse antik mimosun her bakımdan kendisi olduğunu söylemiştir.³⁴⁸ Bu açık-saçıklık içinde bulunan “Grotesk” özelliği İlyaz Bingöl şöyle açıklamıştır:

Gerçek ve olağan ile uzlaşmayan, onunla karşıtlık oluşturan, çatışan anlamına gelen Grotesk, başka soylardan gelen öğelerin karışımından ötürü uyumsuz, doğaüstü görüntüleriyle korkutucu, bilinçaltı isteklerin açığa vurulmasıyla iğrenç ve kaba; komik hayal öğelerinin aşırı ve taşkın kullanılışıyla, garip ve doğa dışını içeren bir anlatım biçimidir. İnsanın hayvansal yönünü vurgulayan grotesk öge, muhavere bölümünde başlayıp, fasıl içinde de yer yer sözle, yer yer hareketlerle desteklenerek Karagöz oyunlarındaki güldürünün bileşenlerinin oluşturur. Bu oyunlarda grotesk hem iğrenç hem de pornografik olarak ortaya çıkar.³⁴⁹

Groteskin özü yaşamın çelişkili ve çift taraflı bütünlüğünü sergiler. Grotesk imgenin maddi bedensel temeli (yiyecek, içecek, cinsel organın gücü, bedenün uzuvları) son derece pozitif nitelik taşımaktadır. Bu ilke zafer kazanır, çünkü sonuç hep bolluk, artıştır. Karagöz güldürüsü bedensel yaşamın tiyatrosudur (cinsel ilişki, doğum, büyüme, yeme, içme) ama tekil bir bedenün veya özel bir maddi yaşam tarzının tiyatrosu değildir elbette; insanın büyük türsel bedenlerinin tiyatrosudur ve bu türsel beden için doğum ve ölüm mutlak bir başlangıç ve son değil, yalnızca sürekli bir gelişme ve yenilenmenin unsurlarıdır. Yergi tiyatrosunun büyük bedeni, dünyadan ayrılamaz; komik unsurlarla ve yiyip yutan ve doğuran yeryüzüyle sıvanmıştır.³⁵⁰ Duru, Karagöz’ün müstehcen yanını anlatırken şu örnekleri vermiştir:

Karagöz toplum olaylarına olduğu kadar, bireysel konulara da daha açık ve gerçekçi gözlerle bakıyor. Örneğin Karagöz’ün phallus sorunu var. Eski belgelerden, bize kadar gelen eski figürlerden anlıyoruz bu oyunlarda phallusun ikide bir ortaya çıktığını. Karagöz’ün hiç püriten yanı yok. Bu konuda kuralları,

³⁴⁷ AND, Metin, “Karagöz Üzerindeki Bilgilere Yeni Katkılar”, **Türk Dili Dergisi**, No: 207, Ankara, 1968.

³⁴⁸ AND, Metin, “Soytarı: Tiyatronun Yaşam Suyu”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 74, 1999, s. 131.

³⁴⁹ BİNGÖL, İlyaz, “Şenlikli Karagöz”, **www.dergi.org**, Yıl:4, Sayı: 20, Mart/Nisan 2002.

³⁵⁰ BAKHTİN, Mikhail, **Karnavalın Romansı**, (Çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s.s. 83-108.

törelere ve başka kısıtlamaları dinlemiyor. ‘Toramanlı Karagözler’ var örneğin. Karagöz bir gün kadınlar hamamına giriyor, sonra onu yakalayıp toramanından ipe bağlı olarak çıkarıyorlar hamamdan. Bu örnekten daha erotik ve pornoya kaçan öğeler de buluyoruz Karagöz’de.³⁵¹

İroni; ister söze, ister duruma dayalı olsun tersinleme, tersini gösterme ya da ima ederek, bir duruma ya da kişiye ilişkin karşıtlığı, aykırılığı kavratmak yoluyla sağlanan güldürüyle yapılır.³⁵² Beklenen ile gerçekleşen arasındaki uyumsuzluk³⁵³, gerçek ile görünen, söylenen ile söylenmek istenen arasındaki karşıtlıktan çıkan sonuçtur.³⁵⁴“Tekerleme” bölümünden sonra gelen “Fasıl” bölümünde Karagöz bir iş aradığını söyler Hacivat’a ve Hacivat onun için bir iş bulur. Ancak kimi zaman Hacivat’la anlaşmazlığa düşerek, kimi zaman içki ve eğlence düşkünlüğü ile kimi zaman da cahilliğinden ve fırsatçılığundan işini ihmal eder. Masal kaynaklı oyunlarda da (Leyla ile Mecnun ya da Ferhad ile Şirin fasıllarında olduğu gibi) sınıf farklılığından kaynaklı sorunlarla işini bırakmak zorunda kalır. Karagöz’ün bilmediği bir işin başına getirtilip orada çalışmaya başlaması hem ironik bir durumu ortaya koyar hem de durumun toplumsal alandaki yaygınlığına yergisel bir eleştiri getirilir.

Karagöz’ün en temel özelliklerinden biri çok dillilik ve güldürüdür.³⁵⁵ Karagöz, karmaşık biçemleri, dilleri ve lehçeleri içine almış, bu dilleri ve lehçeleri az ya da çok parodileştirerek kendi söylemini oluşturmuştur.

Çoğul dillerin perdede birbirleriyle itişip kakışmasıyla, birbiriyle çene yarıştırmasına, altta kalmamasına dayalı basit bir olay örgüsü içinde kalarak, sürekli alaşağı edilen ciddiyetin ve oyunbazlığın çatışmasından oyun doğar.³⁵⁶

³⁵¹ DURU, Orhan, “Muhafif Oyun Karagöz”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 74, 1999, s. 156.

³⁵² TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s.s. 110-111.

³⁵³ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969, s. 318.

³⁵⁴ SOKULLU, Sevinç, **Türk Tiyatrosu’nda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979, s. 179.

³⁵⁵ BİNGÜL, İlyaz, “Şenlikli Karagöz”, **www.dergi.org**, Yıl:4, Sayı: 20, Mart/Nisan 2002

³⁵⁶ BİNGÜL, İlyaz, “Şenlikli Karagöz”, **www.dergi.org**, Yıl:4, Sayı: 20, Mart/Nisan 2002

Karagöz perdesinde birey olarak insan değil, Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan çeşitli toplulukları simgeleyen insan tipleri yansıtılır. Grotesk olan çirkinlik ve olağandışılık boyutunda tiplere de yansımaktadır. (Beberuhi, Bok Ana, Tavtatikütüpati gibi) Kişiler öznel, somut, bireysel nitelikleriyle değil, daha genel ve soyut özellikleriyle yansıtılır. *“İnsan karakter ayrıntıları ile yaratılmadığı için de eleştiri kişiye değil tavra yöneliktir.”*³⁵⁷ Bu tavır kavramını getiren kalın çizgili, kalıplaşmış tipler, Brecht'in “gestus” kavramını anımsatır.³⁵⁸ Günümüzün hayalilerinden Emin Şenyer Karagöz kişilerini önem sırasına göre sıralamıştır ki bu sıralama genel olarak Ortaoyunu için de geçerlidir:

Karagöz: Oyunun hiç şüphesiz başrol oyuncusu Karagöz'dür. Okumamış bir halk adamıdır. Hacivat'ın kullandığı yabancı sözcükleri anlamaz ya da anlamaz görünüp, onlara yanlış anlamlar yükleyerek ortaya çeşitli nükteler çıkarırken bir taraftan da yabancı dil kuralları ile yabancı kelimeler kullanan Hacivat ile alay eder. Her işe burnunu sokar, her işe karışır, sokakta olmadığı zaman da evinin penceresinden uzanarak ya da içerden seslenerek işe karışır. Dobra, zaman zaman patavatsız yapısından dolayı ikide bir zor durumlarda kalırsa da bir yolunu bulup işin içinden sıyrılır. Çoğu zaman işsizdir, Hacivat'ın bulduğu işlere girip çalışır. Değişik oyunlarda rol gereği değişik kıyafetler içinde farklı Karagöz tasvirleri vardır. Kadın Karagöz, Gelin Karagöz, Eşek Karagöz, Çıplak Karagöz, Bekçi Karagöz, Çingene Karagöz, Tulumlu Karagöz, Davullu Karagöz, Ağa Karagöz v.s.

Hacivat: Tam bir düzen adamıdır. Nabza göre şerbet verir, gününü gün eder. Kişisel çıkarlarını her zaman ön değerde tutar. Az buçuk okumuşluğundan dolayı yabancı sözcüklerle konuşmayı sever. Perdeye gelen hemen herkesi tanır, onların işlerine aracılık eder. Alın teriyle çalışıp kazanmaktan çok Karagöz'ü çalıştırarak onun sırtından geçinmeye bakar. Değişik oyunlarda rol gereği değişik kıyafetler içinde farklı Hacivat tasvirleri vardır. Keçi Hacivat, Çıplak Hacivat, Kadın Hacivat, Kahya Hacivat.

³⁵⁷ SOKULLU, Sevinç, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s. 132.

³⁵⁸ TEKEREK, Nurhan, *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 61.

Çelebi: İstanbul ağzı ile kusursuz bir Türkçe konuşur. Bazı oyunlarda zengin bir bey, bazı oyunlarda bir mirasyedi, bazı oyunlarda ise zevk düşkünü bir çapkındır. Nazik ve çıtkırıldım bir tiptir. Elinde şemsiye, çiçek demeti ya da baston olan değişik Çelebi tasvirleri vardır

Zenne: Karagöz oyunundaki bütün kadınlara genel olarak Zenne denir. Salkım İnci, Şallı Natır, Nuridil, Dimyat Pirinci, Şekernaz, Yedi dağın çiçeği Hasırasıçtinin kızı Rabiş, Cemalifer, Hürmüz Hanım, Dürdane Hanım, Şetaret (Arap halayık), Dilber, Nâzikter.

Beberuhi: Altıkulaç Beberuhi lakabıyla anılır. Yaşı büyük aklı küçük idiot bir tiptir.

Tuzsuz Deli Bekir: Bir elinde içki şişesi, bir elinde tabanca ya da kama vardır. Olayların karmaşıklaştığı anda gelip kaba kuvvetle olayı çözer.

Himmet: Kastamonu’lu Himmet olarak da geçer. Sırtında baltası vardır. Kaba saba bir tiptir. Karagöz oyunlarının en iri tasviridir. Yaklaşık 50 cm boyundadır. Bu tip Ortaoyu’nda “Hırbo” “Anadolulu” olarak belirir ve oyun kişileri içinde en uzun boylusu ve iri olanı bu tiptir.

Matiz: Matiz çingenece sarhoş demektir. Matiz, zeybek, efe, sarhoş, külhanbeyi tiplerinin hepsi yaklaşık olarak aynı tiplerdir. (Bekri Mustafa, Bekri Veli, Sakallı Deli, Hımhım Ali, Hovarda Çakır, Kırmızı Suratlı Bakır, Burunsuz Mehmet, Çopur Hasan, Cingöz Mustafa)

Tiryaki: Afyon yutup pineklemeyle ömür geçiren, olayın en can alıcı yerinde uyuklayan bir tiptir. Bunların dışında Osmanlı İmparatorluğu döneminde yaşayan her tip Karagöz oyunlarında yerini almıştır. Bu tiplerin başlıcaları şunlardır.

BOLULU AŞÇI	RUM	KÜRT	İMAM	LAZ HAYRETTİN AĞA
KAYSERİLİ	ÇERKEZ	YAHUDİ	HAHAM	ACEM(PÜSER, NÖKER)
RUMELİLİ	ARAP	ZENCİ	DOKTOR	HACIVAT’IN KIZI
KÜLHANCİ	ERMENİ	AYVAZ SERKİS	KİLCİ	KARAGÖZ’ÜN OĞLU-(YAŞAR),
SÜNNETÇİ	FRENK	PİŞEKAR	KAVUKLU	HACIVAT’IN OĞLU-(SİVRİKOZ)
HOKKABAZ	ÇENGİ	CAMBAZ	DENYO	ZÜHRE’NİN BABASI,
HIMHİM	KÖÇEK	SOYTARI	CİNLER	ŞİRİN’İN ANNESİ
AŞIK HASAN	CAZULAR	TULUMBACILAR	FERHAT	İSKELE KAHYASI
DEDİĞİBİ	DELİLER	KEKEME	DEMELİ	CURCUNABAZLAR
CANAN	DANSÖZ	BOK ANA	SEYMENLER	TAVTATİKÜTÜPATİ
TAHIR	ÇİNGENE			ARNAVUT MESTAN AĞA
ARNAVUT(BAYRAM AĞA, CELO AĞA, RECEP AĞA, ŞABAN AĞA, RAMAZAN AĞA)				
AK ARAP (HACİ FİTİL, HACİ KANDİL, HACİ ŞAMANDIRA) ³⁵⁹				

³⁵⁹ ŞENYER, Emin, www.karagoz.net (6 Mayıs 2007)

Evrensel bir dil olan Karagöz’de³⁶⁰ müzik ve dans önemli bir rol oynar. Her şey bir eğlence havası içinde sunulduğu için, müzik ve dans da bu eğlence havasını tamamlayan unsurlar olarak belirir. Karagöz’ün ayrılmaz bir parçası olan müzik bu oyunlarda kendine özgü bir nitelik kazanmış, Osmanlı şehir eğlence müziğinin bir türü haline gelmiştir.

Karagöz oyunlarında kullanılan çalgılar “perdedeki çalgılar” ve “perde gerisindeki çalgılar” olarak ikiye ayrılabilirler. Perdedeki çalgılar bağlama, Karadeniz kemençesi, davul, zurna, kabak, tulum gibi halk sazlarıdır. Perde arkasında kullanılanlar ise kanun, ud, keman, zurna yahut klarnet, def gibi klasik musikide kullanılan sazlardır. Zil, zilli maşa, nakkare kullanıldığı da olur.

Osmanlı toplumundaki etnik ve dîni cemaatlerin kültürleri Karagöz musikisine canlı bir şekilde yansımıştır. “Kaminamoz elde aki, yo kero poraki” (Balat kapısından girdim içeri) Yahudice güfteli şarkı, “Çeribaşının gelini” adlı Çingene şarkısı, arapça “Befta hindi şeş harir” güfteli şarkı ile Laz, Ermeni, Kürt kültürlerine özgü ezgiler bu tür parçalardır. Karagöz oyunlarında zenneler de şarkı söylerlerdi. Karagöz oyunlarında halk musikisi de imparatorluğun çeşitli şehir, kasaba ve yörelerinin kültürlerini yansıtır. Oyunlarda Bolulu Bolu türküsü, Harputlu Harput türküsü, Arnavut ve Rumelili Rumeli türküsü söyler. Böylece taşranın musiki kültürü ve zevki de hayal perdesinden payitahta girer.³⁶¹

Karagöz, tek kişilik bir hayalinin ustalığına dayanan bir gölge oyunu olduğu için, müzik de dans da onun şarkı söyleme ve oynatabilme yeteneğine bağlıdır. Karagöz’de müzik, perdeye gelecek olan her tipin yöresine ve tip özelliklerine uygun olarak, o tipi tamamlayacak bir araç olarak kullanılır.

Her şahıs ne taklidine çıkarsa, o taklide mahsus parçayı çalmak ve oyunun saza müteallik kısmını idare etmek zurnacıya ait olduğundan, her zurna-zen ortaoyunlarında icra-yi sanat edemez; evvelce meşk etmek şarttır.³⁶²

Buraya kadar anlatılanlar doğrultusunda Karagöz’ün soyut figüratif tipler kullanması, anlatım aracı olarak kullanılan bu figüratif tipler doğrultusunda seyircide uzak açı sağlanması, hem dil özellikleri hem de anlatım yolu olarak groteskten yararlanması, parçalı yapı/gevşek doku özelliğiyle zaman ve uzamda

³⁶⁰ AND, Metin, “Soytarı: Tiyatronun Yaşam Suyu”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 74, 1999, s. 135.

³⁶¹ ŞENYER, Emin, www.karagoz.net (6 Mayıs 2007)

³⁶² KUDRET, Cevdet, **Ortaoyunu**, Cilt: 1, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1973, s. 55.

sıçramaların olması, bu sıçramalar içinde trajik olanla komik olan iç içe verilerek fantezi unsurlardan yararlanılması, perdede hiçbir dekor olmamasına karşın izleyende bir mahalle görüntüsünü ve sağ tarafta Karagöz'ün sol tarafta Hacivat ve diğer tiplerin evi olduğu düşüncesini oluşturarak soyutlama yoluyla uzamı oluşturmaları, Anadolu'da yaşayan neredeyse tüm yörelerin kişilerinin dilsel ve bedensel özellikleriyle soyutlamaya dayanarak gösterilmesi ve çeşitlilik/çoğulculuk'un sağlanmasıyla, oyunların doğmacaya dayalı olması özelliğiyle bir önceki oyunlarla ya da masal ve halk öyküleriyle metinlerarası ilişkide olmasıyla ve son olarak da ironi, parodi yöntemini oyunun neredeyse tümünde uygulamasıyla Postmodern Edebiyat'ta da karşılaşılan soyutlamaya dayalı özelliklerin hepsini taşıdığı söylenebilir.

IV.C. Ortaoyunu ve Soyutlama

“Dört tarafı seyircilerle çevrilmiş bir meydanda, belli bir konunun kanavasına uyularak, fakat herhangi yazılı bir metne bağlı kalınmadan, canlı oyuncularla oynanan doğmaca bir oyun olan ve belli bir olayın çevresinde örülmüş çalgı, şarkı, raks, taklit ve konuşmalardan birleşik”³⁶³ olan ve “hayal oyununun perdeden yere inerek üçüncü boyutu kazanmış hali”³⁶⁴ olan Ortaoyunu, “Konu ve oyun kişileri bakımından Karagöz’e benzemesine karşın, araç ve yöntem açısından Karagöz’den ayrılır.”⁸²

Tuluat Tiyatrosu'nun temeli olan “Grotesk”te müzik, dans, hokkabaz söyleşmeleri, beceriye dayanan sözsüz oyunlar, taklit ve ikili söyleşmeler vardır. Ortaoyunu da bu temel unsurlara dayanır. Ortaoyunu yapısı içinde, müziği, dansı, hokkabaz söyleşmelerini, beceriye dayanan sözsüz oyunları ve taklidi içerir. Ortaoyunu, meddahlık yoluyla anlatımı canlandırmayı, mukallitlikle mimiği ve hokkabazlıkla beceriyi edinmiştir.³⁶⁵

³⁶³ KUDRET, Cevdet, **Ortaoyunu**, Cilt: 1, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1973, s. 1.

³⁶⁴ GERÇEK, Selim Nüzhet, **Türk Temaşası**, Kanaat Kitabevi, İstanbul, 1942, s. 111.

³⁶⁵ NUTKU, Özdemir, **Tuluat Tiyatrosu**, www.tiyatronline.com (6 Mayıs 2007)

Özdemir Nutku, Kunos'tan yola çıkarak mimus'un Ortaoyunu'na daha çok taklit unsurlarını verdiğini ve Commedia dell'Arte'nin de senaryo ve tipleme düzenine katkısı olduğunu³⁶⁴ belirtmiştir. Bununla birlikte kaynağı töremseller olan ve sözsüz, grotesk danslardan, günlük yaşamı yansıtan şakalara kadar çok geniş bir anlatım yelpazesine sahip olan seyirlik oyunlar, Ortaçağ Avrupası'nda görülen iki kişinin karşılıklı atıştığı, tekerlemeler ve kafiyeli sözlerle tartıştığı, iş kızışınca bu iki kişinin birbirlerine girdiği mimuslarda, erkeklerin kadın rollerinde oynamaları da ortaoyununun gelişim çizgisine katkıda bulunmuştur.³⁶⁵

Ortaoyunu'nun soyutlamaya dayanan özelliklerini saptarken, Ortaoyunu'nu Karagöz'den tümüyle ayırmak neredeyse olanaksızdır. Çünkü Ortaoyunu her ne kadar meydanda insanla oynanan bir oyun olsa da, Karagöz'ün perdeden yere inmiş biçimi olduğu için, bu iki tür pek çok ortak noktada buluşmaktadırlar. Basit bir dil ile, halk Türkçe'si ile konuşan tiplerin bulunduğu iki türde de diyalog yapısı ve terimler de ortaktır. Karagöz'de tasvirleri bir kişinin oynatması sonucu en fazla iki kişinin diyalog halinde olması zorunluluğu doğmuştur. *“Ortaoyunu'nda (sahne, dekor ve çok sayıda aktör gibi...) tamamıyla mevcut şartlara ve mevcut imkana rağmen ‘Diyalog’ sisteminin, Karagöz'deki gibi bu oyunda da devam etmesi ancak Karagöz tesiri altında yerleşmiş bir gelenek olarak vasıflandırılabilir.”*³⁶⁷ Bununla birlikte, iki oyunda da aynı argo kelimeler kullanılır. Karagözcü ve Ortaoyuncuların argosuna girmiş kelimelerin çingenecedan geçmiş olması konusu, Karagöz'ün çingene olması ya da oynatanlardan kimilerinin çingene oldukları şeklinde yorumlanmıştır.³⁶⁸

Ömründe bir defa olsun hayal oyunu görmüş olan bir seyirci ortaoyununu da görecektir olursa lakayt ve dikkatsiz bile olsa, derhal bu iki oyun arasındaki benzerliğin farkına varır. Hayal oyununun, Karagöz'ün diyelim, perdeden yere inerek ortaoyununu vücuda getirdiğine pek haklı olarak hükmeder.³⁶⁹

³⁶⁶NUTKU, Özdemir, **Tarihimizden Kültür Manzaraları**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1995, s. 13.

³⁶⁷TÜRKMEN, Nihal, **Ortaoyunu ve Karagöz**, Milli Eğitim Yayınları, Ankara, 1971

³⁶⁸SIYAVUŞGİL, Sabri Esat, **Karagöz**, Maarif Matbaası, 1941, s. 45

³⁶⁹GERÇEK, Selim Nüzhet, **Türk Temaşası**, Kanaat Yayınları, İstanbul, 1942, s. 111

Gerçek'in saptaması doğrultusunda, her iki oyunda bulunan oyun kişilerinin de ortak özellikler taşıdığı sonucuna ulaşılır. Örneğin, Karagöz ve Kavuklu, Hacivat ve Pişekar arasındaki benzerlik de gözden kaçmayan bir unsurdur. Pişekar ve Hacivat'ın yapaylığı, Kavuklu ve Karagöz'ün doğallığı, halktan insanlara yakınlığı, bilgisizliği, cahilliği gibi özellikleri de özdeştir.

Hacivat" ve "Pişekâr"ın, gûyâ ağırbaşlı, hesaplı davranışlarına, aklı-selimlerine karşılık, "Karagöz" ve "Kavuklu" nun saf, delişmen yaratılışlarına patavatsızlıkları da eklenince, perde ve meydan halkı tarafından aslâ itibâra lâyık görülmez olurlar. Bununla berâber, cehâletlerine rağmen sağduyuları bâzan öylesine kuvvetlidir ki, altilmesine imkân yoktur. Meselâ; "Büyücü Hoca" da Kavuklu, bütün meydan halkını titreten büyücü'ye tek başına kafa tutar. (...) "Hacivat" ve "Pişekâr", "Karagöz" ve "Kavuklu" toplumun iki ayrı zümresinin temsilcileri olarak ve bu iki zümreyi inanılmaz bir benzerlikle temsil ederek asırlarca yaşatmışlardır.(...) Orta Oyunu tiplerinin Karagöz'den çıkmış olduğu her ne kadar vesika ve kaynakların şahâdetine lûzum göstermiyecek kadar açık ise de, hangi târihlerde "perde" den, "meydan" a indikleri husûsu, araştırmacıların tecessüsünü her zaman uyandırarmıştır.³⁷⁰

Sabri Esat Siyavuşgil, "Karagöz" isimli eserinde, Karagöz ve Orta Oyunu'nun benzerliklerine kısaca değindikten sonra; *".....Taklîdler de her iki oyunda, kıyâfet ve karakter bakımından tam bir aynîyet arzeder. Perde de daimâ kırmızılar içinde görünen Karagöz'ün Orta Oyunu'ndaki eşi Kavuklu da, kırmızı kavuk ve cübbe ile meydana çıkar. Hacivat ile Pişekâr'ın elbisesi ise ya sarı yâhut yeşildir. Karakter bakımından Kavuklu ile Karagöz ve Hacivat ile Pişekâr iki damla su gibi birbirine benzer....."*³⁷¹ demiştir. Sabri Esat Siyavuşgil "Karagöz" tiplerini üç büyük bölümde toplamış ve Ortaoyunu tipleri ile aralarındaki benzerlik ve farklılıkları belirtmiştir.

"1. Mahalle Ünitesi

Karagöz
Hacivat
Çelebi
Zenne
Tiryaki
Beberuhi
Serhoş
Külhanbeyi ve Tuzsuz

2. Dışarlıklı Türkler

Rumelili
Kastamonulu
Bolulu
Kayserili
Aydınlı
Trabzonlu
Harputlu
Tatar

3. İmparatorluk Tipleri

Arab
Arnavut
Yahudi
Ermeni
Rum (Tatlısu Frengi)

³⁷⁰ TÜRKMEN, Nihal, **Ortaoyunu ve Karagöz**, Milli Eğitim Yayınları, Ankara, 1971

³⁷¹ SİYAVUŞGİL, Sabri Esat, **Karagöz**, Maarif Matbaası, 1941, s. 84

Karagöz tiplerinin büyük çoğunluğunun Ortaoyunu'na geçerken hiçbir değişikliğe uğramamalarına karşılık, bazılarının şekil, (Denyo) bâzılarının isim, (Matiz) bâzılarının da karakter (Ermeni) değişikliklerine uğradıklarını görülür ki bu değişmelerin en mantıklı sebebi; tip karakterinin eskimesi ve yerine daha yeni ve daha gerçek bir karakterin getirilmesi ihtiyâcıdır. Hayâl Oyunlarında aptal bir mahalle çocuğu tipi vardır; Karagözcü argosunda “Pişboş” denilen ve “Altıkulaç Beberûhi” nâmı ile tanınan bu tip, lâkabından da anlaşılacağı üzere, Orta Oyunu'ndaki “Kavuklu arkası” gibi bir cücedir. Ancak, karakter itibâriyle, Hayâl Oyunu'ndaki Beberûhi, Orta Oyunu'nda “Denyo” ya tekabül eder. “Matiz” ise, Hayâl Oyunlarında “Mandıralı Tuzsuz Deli Bekir” diye bilinen belâli tipin karikâtürü olup, Ortaoyunu'na “Matiz=Serhoş” nâmı ile geçmiştir.³⁷²

Geleneksel halk tiyatromuzda oyun kişileri birer “tip” özelliği taşımaktadırlar. Seyirci onların fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik gelişim çizgisini görmez ve bilmez. Yalnızca tüm bu gelişimlerin son haline tanıklık eder. Geçmişleri ve gelecekleri yoktur. Yalnızca zamandan soyutlanmış birer figür olarak belirirler. Tekerek bu konuyu şöyle açıklamıştır:

Tip boyutundaki kişiler belli durumlar karşısında, durağan ve değişmez özelliklerinden ötürü belli davranışları gösterirler. Kendi istemlerini kullanma güçleri olmadığı gibi, ilişkilerinde de değişmezlik vardır. Kusurları, zaaflarıyla belirginleşen kişilerdir bunlar. Başka bir deyişle ‘soyutlanmış’ kişilerdir. Soyutlama açısından yaklaşıldığında, belirgin özellikleriyle öne çıkarılan bir tiplendirme aracılığıyla kişilerin, toplum içindeki davranışları ve konumları seyredenlerin tasavvur gücüne bırakılır. Böylece mutlaklaştırılarak koşullarla ilişkilendirilir ve seyircinin değerlendirme yapması sağlanır.³⁷³

Tekerek, açıklamasını Şener'in “tip” boyutundaki oyun kişilerinin özelliklerini anlatımıyla desteklemiş ve şöyle devam etmiştir:

‘İnsan cinsinin doğal ya da toplumsal bir ortak niteliğini, bu niteliğin tüm insan ilişkileri içinde taşıdığı anlamı belirtecek biçimde vurguladığı için’³⁷⁴ seyirci tarafından kolayca tanınan, gerçekliğine inanılan ve ilginç bulunan bir oyun kişisidir.”³⁷⁵

³⁷² TÜRKMEN, Nihal, **Ortaoyunu ve Karagöz**, Milli Eğitim Yayınları, Ankara, 1971

³⁷³ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 58

³⁷⁴ ŞENER, Sevdâ, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, A.Ü.DTCF Yayınları, Ankara, 1972, s. 16.

³⁷⁵ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s.59

Ortaoyununda oyuncu, “herhangi bir insana ya da kişiliğe benzemeye çalışmaz, onu yaşamaz ama, o kişiliği göstererek seyircide bir tavrın oluşmasını sağlar.”³⁷⁶ Başka bir anlatımla oyuncu, duyguları hissetmek ya da seyirciye hissettirmek gibi bir amaç gütmmez. Bunun yerine gösterme ve anlatma yöntemini kullanır ve bunu yaparken de hiçbir zaman seyirci yokmuş gibi davranmaz. Ortaoyununun açık biçim özellikleri gereği tip boyutunda oyun kişilerinin olması durumunu Pekman Osmanlı toplumunun yapısına bağlamıştır:

Osmanlı toplumu kulluk ilişkisine dayanan ümmetçi bir toplumdur; böyle bir toplumda bireyin oluşumunu beklemek olası değildir. Dolayısıyla bireyin olmadığı bir toplumun sanatında da ‘karakter’in varlığından söz edemeyeceğimiz gibi, sıradan tiyatro seyircisinin de karaktere dayalı bir kişileştirme ile özdeşleşebileceğini, duygusal bir yakınlık kurabileceğini düşünemeyiz.³⁷⁷

Karagöz ve Ortaoyununda tipleme, güldürme amacı gütmekle birlikte abartılı olarak oyun tiplerinin genel yöresel özelliklerinin ön plana çıkarılmasıyla gerçekleştirilir. Örneğin Rumelili’nin “kapçık ağızlı, godoş, haçan, a be”, Arnavut’un “mori”, Acem’in “özüm”, Kürt’ün “uy babo” gibi diyalekt özellikleri; Kayserili’nin kurnaz ve çıkarcı, Yahudi’nin korkak ve para düşkünü, Külhanbeyi’nin zorba ve düzen koruyucu olma gibi yapısal özellikleri ve bunlarla birlikte giyim kuşam ve hatta yürüyüş özelliklerinin ön plana çıkarılması, Sarhoş’un elinde içki şişesiyle sallanarak gelmesi, Tiryaki’nin afyon çubuğunu ağzından düşürmemesi; her oyun kişinin yörelerine ait danslarla örneğin Laz’ın horon teperek, Rumelili’nin sirto yaparak Kürt’ün halay çekerek meydana gelmesi, oyun kişilerinin “tip” boyutunun ön plana çıkarılmasını sağlamaktadır. Karagöz ve Ortaoyunu’nda kişileştirmenin karşıtlık ve yinelemelerle olduğunu belirten And, yukarıda açıklanan kişilik özelliklerinin kategorizesini şu şekilde yapmıştır:

- 1- Görünüşü, dış özellikleri
- 2- Konuşması, sesi, söyleyişi
- 3- Davranışları, hareketleri, tavırları
- 4- Başkalarının bu kişi üzerine söyledikleri, düşünceleri.³⁷⁸

³⁷⁶ NUTKU, Özdemir, **Uzatmalı Gerçekler**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 173

³⁷⁷ PEKMAN, Yavuz, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s. 31

³⁷⁸ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 457

And, Karagöz ve Ortaoyunu tiplerini genel olarak şöyle sınıflandırmıştır:

- 1- Eksen Kişiler: Karagöz-Kavuklu, Hacivat-Pişekar
- 2- Kadınlar: Tüm 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
- 8- Kabadayılar ve Sarhoşlar: Efe, Zeybek, Matiz, Tuzsuz, Sarhoş, Külhanbeyi
- 9- Eğlendirici Kişiler: Köçek, Çengi, Kantocu, Hokkobaz, Cambaz, Curcunabaz, Hayalci, Çalgıcı
- 10- Olağanüstü Kişiler, Yaratıklar: Büyücü, Cazular, Cinler
- 11- Geçici İkincil Kişiler ve Çocuklar³⁷⁹

Bu tablo doğrultusunda birkaç tip örnek verilecek olursa, Kavuklu ve Pişekar'dan başlamak doğru olacaktır. Eksen kişileri açıklayan And, Karagöz ve Kavuklu'nun aynı özellikleri taşıdığını belirtmiş, olduğundan başka görünmeyen bir halk adamı olduğunun altını çizerek, Kuzey Afrika gölge oyununu anlatan bir yabancının söyledikleriyle düşüncesini pekiştirir.

Halktan olup halkça gerçekten sevilen bütün kişilerde olduğu gibi Karagöz'de de belirli bir ahlak eğilimi sezilir. Karagöz, alt halk sınıfın yalın, bozulmamış namusunu temsil eden bir semboldür. Karagöz, vicdanla uzlaşmayı bilmez; ancak şunu da kabul etmeliyiz ki, vicdanı kimi dar kimi daha geniş gözükür. Her şeye rağmen bu vicdan Karagöz'ü seyreden halkın en namuslu kesiminin vicdanıdır. Bu halkın gözünde doğru olmayan şey, böyle bir durumun nedeni, biraz dar görüşlü ve tek yönlü dinsel bir önyargı olsa bile, Karagözce reddedilir. Fakat halkın kanısıyla hafif günah sayılan eylemleri, bunlar çoğunlukla gerçekte daha ağır bir yargılamayla uygulansa bile, Karagöz bunları yapmaktan çekinmez. Ancak Karagöz gizlice hiçbir kötülük hazırlığına girişmez, içten pazarlıklı bir aldatmaya sapmaz.³⁸⁰

Sokullu ise Kavuklu'nun özelliklerini anlatırken, bu tipin halkın açık, sade ve kestirmeci özelliklerine sahip olduğunu; iç güdülerinin egemen olmasından kaynaklı ilkel, kaba ve anormal bir görünümde olduğunu belirtir ve şöyle devam eder:

³⁷⁹ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 461

³⁸⁰ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 469

Dolaysız konuşma özelliği diğer insanlarla ilişkisinde patavatsızlığa yol açar ve görgü kurallarını bozar. Kavuklu'nun bir de sorumluluğunu kavramayan, yarınını düşünmeyen, gayretsiz, sebatsız, tembel yanı vardır. Onun içten, mert ve dürüst fakat toplumsal yaşamla uzlaşmasız, gayretsiz, düşüncesiz tutumu ile Pişekar'ın içten pazarlıklı ve hesaplı fakat her zaman yardıma hazır, ödücü ve uzlaşmacı tutumu arasında sanki bir karşılaştırma yapılmaktadır.³⁸¹

Ahmet Rasim'in anlatımıyla ise Kavuklu, şu özellikleri taşımaktadır:

Kavuklu, oyunun ser-komiğidir. Her şey, her entrika, her sürpriz onun lisan-ı tehzil ve reftar-ı tenşit ve mizahiyle açılır. Pişekar'ın tashihi ve tenkidile veyahud her ikisi tarafından müştereken açılıp kapanır. Kavuklu, müteahhil, müteami, mütelaşi, mütebessim, mütehammik geçinmek suretiyle Pişekar'ı uğraştıra uğraştıra en sonra oyuna münasib olan bir tekerleme, bir fantezi, bir monologla maksadını izah ederek prelüdü bitirir. Kavukluların en büyük mahareti, tekerleme insadındadır.³⁸²

Diğer bir eksen kişi olan Pişekar ya da Hacivat ise her zaman içten pazarlıklı, arabulucu, kavgaları yatıştıran, dargınların arasını bulan, ölçülü, ağırbaşlı, kusurları gördüğü zaman dilini tutabilen³⁸³ oyunu yönlendiren kişidir. Kimi kaynaklarda Pişekar'ın aslında bir rejisör konumunda olduğu, yeri geldiği zaman suflör, oyuncuların kanavayı ya da sözleri unuttuğu zaman bir hatırlatıcı olduğu yazmaktadır.³⁸⁴ Sokullu, Pişekar'ı şöyle tanımlamıştır:

Herkesin tanıdığı, saydığı bir kentli, başı sıkışanların başvurdıkları bir mahalle büyüğüdür. Gerek mal mülk sahiplerinin gerekse işsiz güçsüzlerin yardımına koşup dertlerine derman olan Pişekar aç gözlü ve dolapçı olmamasına rağmen fırsatları değerlendirmeyi hiç kaçırmaz. Özellikle zenginlerin işlerini görürken emeğinin karşılığını alacağını çok iyi bilir. Fakat eli sıkı olduğu halde para canlısı görünmez. (...) Pişekar pek açık bir adam değildir. Kibarlıktan mı, bilgiçlikten mi, görmüş geçirmiş olmasından mı ileri gelir pek bilinmez, her şeyi açık açık söylemeyen, düşüncesini belirtmekten kaçınan bir tutumu vardır.³⁸⁵

³⁸¹ SOKULLU, Sevinç, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979, s. 165

³⁸² AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 387

³⁸³ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 471

³⁸⁴ TÜRKMEN, Nihal, **Ortaoyunu**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları; İstanbul, 1991

³⁸⁵ SOKULLU, Sevinç, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979, s. 165

Yine And'dan alıntılanarak Ahmet Rasim'im Pişekar hakkında söyledikleri belirtilmelidir.

Oyunda en ziyade mahareti olması ve oyunu hüsn-i idare etmesi lazım gelen Pişekar görünür. Yani rejisör çıkar. Pişekar akıl, Salih, işgüzar, rehber, iyiyi kötüden farık, tecrübedide, yaşlı bir tiptir. Bir piyeste mündemic olan müellif zihniyetinin hamilidir. Oyun, serapa onun şahsiyetinin göstereceği tarza tabidir. Bu şahsiyet oyunun reklamıdır. Bu sebeple ortaya çıkar çıkmaz temaşa-girani selamlar. Kemal-i ihtiramla eğilip temenna ederek oyunun adını söyler söylemez oyun da başlar.³⁸⁶

Daha önce de belirtildiği gibi Ortaoyununda kişileştirme, karşıtlıklar oluşturularak sağlanmaktadır. Bu bağlamda Kavuklu ile Pişekar'ın karşıtlığına da değinmek gerekmektedir. Bu karşıtlık, yine Sokullu'nun anlatımından örneklendirilebilir.

Pişekar ve Kavuklu karşıtlığı iki tavrı getirmektedir. Geçmişi ve tecrübeyi simgeleyen yapıcı fakat tutucu Pişekar'ın karşısında tecrübesiz, mütecessis ve yıkıcı olan Kavuklu bir anlamda gelecektir.³⁸⁷

“Zenne” ya da oyun argosunda “Gaco” denilen kadınlar, güldürücü özellik taşımaktan çok oyundaki dolantıyı sağlamaları bakımından önemlidirler. Bu kadınlar hiçbir oyunda olumlu özellikler göstermemektedirler. “*Ahlak kurallarını çiğneyen, kocalarını aldatan, bir çok erkeklerle evlilik dışı gönül ilişkisi kuran, kalpsiz, maddi değerlere önem veren, kurnaz, hafifmeşrep kişilerdir.*”³⁸⁸ Tekerek kadın tiplerinin bu şekilde çizilmesinin sebebini “*bir bakıma tutucu ve ahlakçı geçinen bir toplumun altında yatan çıplak gerçeği göstermek*”³⁸⁹ olarak açıklamıştır. Öyle ki ev kadınları dahi bu tür “uygunsuz” olarak nitelendirilen hareketler yapmaktadırlar. Bununla birlikte, yosmalıklarıyla ve “*biz de aşıftayız*” diyecek kadar açık sözlülükleriyle kendini gösteren zenneler de vardır. Bu özellikleri gösteren zenneler “*kendileri*

³⁸⁶ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 387

³⁸⁷ SOKULLU, Sevinç, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979, s. 165

³⁸⁸ Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 475

³⁸⁹ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 67

ahlakça düşük oldukları için ve bunu saklamayıp uluorta söyledikleri için, evlenecekleri kimsenin de ahlak bakımından düşük olmasında sakınca görmezler.”³⁹⁰

And, “İstanbul Ağzı” sınıflaması içine koyduğu oyun tipleri içinde en önemli oyun kişinin Çelebi olduğunu belirtir ve özelliklerini şöyle anlatır:

Kibar aile çocuğudur, gençtir, incelmış, nazik, züppe, çıtkırıldım, yontulmuş İstanbul ağzı konuşur. Ya mirasyedidir (...) ya da züğürttür, kadınların parasını yer. (...) Güzel konuşmasını, şiir okumasını, eğlenceyi, gezmeyi sever. Kadınlara karşı bencil, katı yüreklidir, onların yalvarmasına aldırılmaz. Yüze gülücü, vefasız aşıktır. Kadınlar üzerinde etkisi ve başarısı büyüktür, onların gönlünü çelmesini bilir. Çoğu kez kadınlar onu aralarında paylaşılamaz.³⁹¹

Sürekli bilgili ve kültürlü geçinen Çelebi, Arapça, Farsça kelimeleri de bol bol kullanır. “Kimi zaman entelektüelliğini göstermek için Fransızca döktürür.”³⁹² Afyon yutup, pineklemele, boşta gezen özellikleriyle ön plana çıkan Tiryaki genelde ihtiyar bir tip olarak görülür. Hoppa, dalgın, gerçek dünyadan uzak, keyfi kaçırılınca terslenen, duygusuz, tembel, nobran, lafı ters anlayan, kimi zaman abes isteklerde bulunan, sürekli bir yanılsama dünyası içinde yaşayan, konuşmanın orta yerinde uyuklamaya başlayan özellikler gösterir.³⁹³

Anadolulu sınıfında ise ilk göze çarpan Türk yani Hırbo’dur. Bu tip kaba dil ve tavır özellikleri ile belirir. Karagöz, ki bu özelliği Kavuklu’ya da yüklenebilir, çoğu zaman onun uzun boyuyla dalga geçer ve onunla konuşabilmek için boynuna merdiven dayar.³⁹⁴ Oldukça iri kıyım bir vücut yapısına sahip olan Hırbo, kendisine iyi sözler söylendiği zaman bunları yanlış anlar. Ancak “ay” dendiğinde o kişiyi dost olarak görür. Hırbo’nun bu özelliğini pekiştirmek üzere And şu örneği vermiştir:

Kavuklu: Merhaba dayı!
Hırbo: Söğle koca ayu!
Kavuklu: Olmadı, merhaba gözüm!
Hırbo: Gözün patlasın!
Kavuklu: Ulan bu da olmadı, merhaba canım!

³⁹⁰ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 475

³⁹¹ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 477

³⁹² TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Gelenğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 67

³⁹³ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 477

³⁹⁴ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 478

Hırbo: Canın çıksın!
Kavuklu: Vay canına, merhaba, ayı oğlu ayı!
Hırbo: Merhaba gözümün bebeği, merhaba!”³⁹⁵

Kayserili, kurnaz, pişkin ve açıkgoz; Laz çok çabuk ve soluksuz konuşan, sorduğu sorunun yanıtını almadan konuşmaya devam eden, çabuk kızan çabuk yatışan; Kürt ise saf ve sakın kişiliğiyle ön plana çıkarlar.

Anadolu’nun dışından gelenlerin başında ise İran’dan ya da Azerbaycan’dan gelmiş olan Acem bulunmaktadır. “*Eli açık, gönlü yüce, mübalağacı ve şiire düşkün*”³⁹⁶ bir özellik çizen Acem aynı zamanda “*hep yüksekte atan, palavracı*”³⁹⁷ bir tiptir.

Ortaoyunu kişileri, kalıplaşmış bir takım “Tip”lerdir. Bunlar, kılıkları, davranışları ve konuşma biçimleriyle hemen tanınırlar; daha meydana girerken, çalınmaya başlayan kendilerine özgü musikiyle belli olurlar. Her tip bağlı bulunduğu toplum zümresinin bütün özelliklerini kendinde toplamıştır. Söz gelimi Laz geveze ve aceleci, Acem mübalağacı, Yahudi korkak ve para düşkünü, vb.dir. Hepsinin belli durumlar karşısında belli davranışları vardır; oyunların konusu ne olursa olsun aynı tipler, aynı davranışları tekrarlarlar; insan olarak kendilerine özgü davranışları yoktur, hepsi kendi çevrelerine göre genelleştirilmiş varlıklardır; yani somut değil **soyut** kişilerdir.³⁹⁸

Ortaoyununda oyunculuk da göstermecî tiyatro mantığı içindedir. İşleri biten oyuncular, benzetmecî tiyatro mantığında olduğu gibi, seyircinin gözüne gözükmezlik etmezler, aksine meydana bir kenara çekilip otururlar. “*Oyuncular temsil ettikleri kişilere benzemeye, bir takım duyguları yaşatmaya çalışmaz, o kişileri ve duyguları gösterirler.*”³⁹⁹ Ortaoyunu için “meydan-ı sühan” yani söz meydanı denmesi oyunun her ne kadar daha çok söze dayalı olduğunu gösterse de oyuncuların hareketleri ve tavırları da çok büyük önem taşımaktadır.

³⁹⁵ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 478

³⁹⁶ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 480

³⁹⁷ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s.

³⁹⁸ KUDRET, Cevdet, **Ortaoyunu**, Cilt:1, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1973, s. 62

³⁹⁹ KUDRET, Cevdet, **Ortaoyunu**, Cilt:1, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1973, s. 86

Kavuşu düşürmeden başının bir hareketiyle sol kolu üzerine atabilmek, biniş eteklerini savurup toplamak, pabuç sektirmek, vücut şiddetiyle sendeleyerek düşmek, muhakkak görüldüğü halde birdenbire toplanıvermek gibi vaziyetler uzun uzadıya uğraşmak, meleke sahibi olmak ister. Mesela Hamdi öyle pabuç sürer, öyle sürer idi ki gülmek mümkün değildi.⁴⁰⁰

Yalnızca dış davranışlarıyla gösterilen birer figürden ibaret olan Ortaoyunu tipleri, seyirciye doğrudan yöneldikleri için, seyircide duygusal olmayan bir etkinlik yaratırlar. Böylece seyirci, duygudaşlık kurmadığı oyun kişilerine dışarıdan biri olarak tepki koyabilmektedir. Oyuncunun, benzetmeci tiyatrodaki olduğu gibi rolü yaşaması gibi bir durumu yoktur. Bu özellik Doğu Tiyatrosu'nun genel özelliğidir. Oyuncu, oynadığı kişiyi özellikleri açısından vurgular ve rolüne yabancılaşmış olduğu için gösterdiği kişiliğin seyircide bir görüş oluşturmalarını sağlar.

Nutku, Ortaoyunu'nda oyuncunun konu ile, rolü ile, hareketleri ile ve aksesuarları ile arasında sürekli yabancılaştırma olduğunu belirtmektedir. Pişekar ile Kavuklu tramvaya zorla yetişirler ve meydana tavaf ederler. Bu durum karşısında hızla hareket eden tramvaydan kendini zor dışarı atan Kavuklu *“Ulan bir saatte şurasını dört döndük, olduğumuz yerden bir karış bile ayrılmadık, çıldırdın mı yoksa eğleniyor musun?”*⁴⁰¹ der. Bu söz, Kavuklu'nun oyunun konusu ile yabancılaştığını, dolayısıyla seyircinin de konuya yabancılaşmasını sağladığını göstermektedir.⁴⁰²

Oyuncuyla rolü arasındaki yabancılaştırma ise, yine Pişekar ve Kavuklu'nun çoğu oyunda sergiledikleri bir davranış biçimiyle örneklendirilebilir. At arabasına binen Pişekar hem kendi olur hem de arabacı; Kavuklu da hem kendi olur hem de at.

Oyuncu üstüne aldığı rolün özelliklerini ve bu özellikler yoluyla insansal eğilimleri gösterir. Bu eğilimler yoluyla da 'Toplumsal Jest'leri sağlar. Bunun içinde, bu tür oyunculukta her an gelişen bir ruhsal yaşama değil, ama ruhsal durumların temelini gösteren hareketler yer alır.⁴⁰³

⁴⁰⁰ AND, Metin, “Geleneksel Türk Tiyatrosu”, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 408.

⁴⁰¹ KUDRET, Cevdet, **Ortaoyunu, Cilt:1, Büyücü Hoca**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1973, s. 175

⁴⁰² NUTKU, Özdemir, **Yaşayan Tiyatro**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1976, s. 255.

NUTKU, Özdemir, “Ortaoyunu'nda Yabancılaştırma Kavramı”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 1, Ankara, 1970.

⁴⁰³ NUTKU, Özdemir, **Yaşayan Tiyatro**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1976, s. 256.

NUTKU, Özdemir, “Ortaoyunu'nda Yabancılaştırma Kavramı”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 1, Ankara, 1970.

Oyuncu ile hareketleri arasındaki yabancılaştırmaya yine Pişekar ve Kavuklu'nun at arabasına binme durumlarından örnek verilebilir. Arabacıyı çağırır gibi yapan Pişekar hem arabacının yerine hem de kendi yerine konuşur. Kavuklu ise arabayı görmediğini, Pişekar'ın kendi kendine konuştuğunu söyler. At arabasına bindikten sonra ise Kavuklu hem kendini yansılar hem de atı. Ona atmış gibi pastavıyla kamçı niyetine sürekli vuran Pişekar ise arabacıdır. Kavuklu kendi olduğu zaman kendine vurulan pastavı, ata vurulan kamçı olarak kabul eder ve arabacı sanki ona vurmuş gibi de acısı yüreğine çöker.

Daha önceki bölümlerde adı geçen “Pastav” da oyuncuların aksesuara yabancılaşmalarına verilebilecek en iyi örnektir. Kullanılması gereken tüm aksesuarların yerine kullanılabilen pastav hem oyunu yönlendirmede büyük işlev sahibidir hem de her şey olabildiği için seyircinin de yabancılaşmasını sağlayan bir unsurdur.

Ortaoyunu metinsiz, doğaçlamaya dayalı bir oyun türü olduğu için, oyuncuların her an her şeye hazırlıklı konumda bulunmaları gerekmektedir. Oyuncu, ortaoyununda, söz konusu tiplerin özelliklerini yansılamının dışında, seyircinin özdeşleşmemesini sağlamak adına rolüne hep dışarıdan bakan bir kişiymiş gibi yaklaşmalı, çıkabilecek herhangi bir tersliğe karşın hazırlıklı olmalı ve zekası ile algısı her an açık durumda olmalıdır.

Vaka ana hatları ile çizilmiştir; sanatkarlar onu kabataslak bilirler, rollerinin icabına göre zekaları, seviyeleri, sanatkarlık kabiliyeti ve kudretleri derecesinde buldukları sözlerle konuşarak piyesi yürütürler. Taklitlerle beraber bilhassa hoş, güzel, güldürücü, iki manaya gelebilecek sözler bulup söylemek asıldır.⁴⁰⁴

İpli kuklalar olarak o dönem insanları sıkı sıkıya kapalı olan bir toplumda, çeşitli baskılarla ezilmenin verdiği bir rahatlama isteği ile açık saçıklığa yönelmişlerdir. *“Açık saçıklık aslında ahlakla ilgili bir sorunun aracı ve açıklaması oluyordu. Sultan Abdülaziz döneminde bu türün yasaklanmasının nedeni, yine Türk*

⁴⁰⁴ FUAT, Memet, **Tiyatro Tarihi**, MSM Yayınları, İstanbul, 2000, s. 256.

Gölge Oyununun bu iki özelliği oldu: Siyasal Eleştiri ve Açık-Saçıklık.”⁴⁰⁵ Karagöz de ortaoyunu da tüm halk güldürüleri gibi söz oyunlarından, hareket ve dolantıdan, alay ve yergiden bolca yararlanmıştır.⁴⁰⁶ Bu bağlamda halk tiyatromuzun yararlandığı güldürme teknikleri kısaca şöyle anlatılabilir:

Seyircinin, abartıyı olağanmış gibi kabul ettiği bu türde tipler kendilerini sürekli olarak beklenmedik durumlar içinde bulurlar. Ortaoyununda kişiler tip boyutunda olduğu için bu bağlamda bakıldığında oyun kişinin abartılı özellikleri, yani abartılı konuşması, hareket tarzı da farsı doğurmaktadır. Ön düzeyde hareketler vardır. Bu hareketler yoluyla da psikolojik sonuçların görünümü sağlanmaktadır.⁴⁰⁷ Hareket güldürüsünün ön planda olması, yinelenen hareketler ve mecazı gerçekmiş gibi algılayarak eyleme dönüştürme olarak da kendini göstermektedir.

Ortaoyununda Pişekar’ın pastavla ikide bir Kavuklu’ya vurması, Kavuklu ile Laz arasında çene yarışından kaynaklanan kovalamacalar, Kavuklu’nun zennelere atlıkarınca gibi koşması, Kavuklu ile Kavuklu arkasının Pişekar’ı görünce korkup birbirlerinin üstüne düşmeleri gibi pek çok abartılı hareket gülünçtür.⁴⁰⁸

Ortaoyununda tip özelliği taşıyan oyun kişileri bulunduğu hatırlanırsa, bir insanın en tipik yanının abartılı bir şekilde sergilenmesi de kaçınılmaz bir sonuç olarak belirir bu türde. Söz ve hareket komikliğinin de bol miktarda kullanılması yine ortaoyununun fars özelliği taşımasından kaynaklanmaktadır. Farsın, komik olanı eylem ve durumlardan çıkarma özelliği Ortaoyunu ve Karagöz’ün hemen hemen tüm fasıllarında ortak olarak görülen özelliklerde de kendini göstermektedir. Bu özellikler “Yineleme”, “Sıralama”, “Kişilerin değişimi ya da kılık değiştirme”, “Soruşturma”, “Ortaklık”, “Yarışma”, “İşaretlerle konuşma”, “Taklit”, “İşten alıkoyma”, “Yangın”, “Aranma”, “Oyun içinde oyun”, “Evlenme”, “Ölüp dirilme”, “Delirme”, “Düş ve Olağandışılık”, “Gözetleme” olarak sıralanabilir.

⁴⁰⁵ NUTKU, Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, C:1, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 203

⁴⁰⁶ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, s. 82

⁴⁰⁷ NUTKU, Özdemir, “Ortaoyununda Yabancılaştırma Kavramı”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı:1, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1970

NUTKU, Özdemir, **Yaşayan Tiyatro**, Çağdaş Yayınlar, İstanbul, 1976, s. 256

⁴⁰⁸ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, s. 84

Eylem durumlarının güldürücülüğünün ötesinde Karagöz ve Ortaoyunu'nda dilden kaynaklanan güldürme tekniği de çok önemli bir yer tutmaktadır. Dilin güldürücülüğünün seyirlik oyunlarda büyük önem taşıdığına deyinen And bunu şöyle anlatmıştır:

Dil, kişiler veya oyun ile seyirci arasında bir anlaşma aracı olmaktan çıkar, kendi başına bir bütünlük, bağımsızlık kazanır. Kişiler arasında çatışmada da hep aslında bir anlaşma aracı olması gereken dilin bu görevinden ayrılıp, anlaşmakta engel, bir ayak bağı olmasından çıkar.⁴⁰⁹

Karagöz ve Ortaoyununda da temel çatışma dil sayesinde ortaya çıkar. Kişilerin birbirlerini anlayamaması, ters anlaması, yanlış anlaması gibi özellikler tiplerin özelliklerini verdiği gibi, gülünç olanın da açığa çıkmasına olanak sağlar. Soyutlama ve soyutlaştırmayla bu noktada da karşılaşılır:

(...) Hacivat'ın süslü, dolaylı; Arapça ve Farsça sözlerle yüklü özentili sözlerin halk adamı Karagöz'ce anlaşılabilmesi bir toplumsal yergi özelliği taşıyabilir. Bunun gibi Osmanlı koşuğunun Karagöz dilinde anlamsız bir söz yığını durumuna indirilmesinde de böyle bir yergi kokusu bulunabilir. Ancak bu sayılı durumlar dışında dil soyutlaştırılarak kendi başına, çoğu kez olaylar düzeninin dışında bir güldürücülük aracı oluyor.⁴¹⁰

Dilin soyutlaştırılması durumunu Pekman, dönemin toplumsal koşulları doğrultusunda değerlendirmiştir:

Sokakta yaşanmakta olan dil probleminin, halk tiyatrosuna güleç bir biçimde yansırken, bir yandan da toplum içinde bir arada uyum içinde yaşadığı düşünülen farklı kültürler arasında ciddi bir uyumsuzluk bulunduğu işaret ettiğini söylemek mümkündür. Öyle ki bu uyumsuzluk ya da anlaşmazlık üzerine (bilinçsiz de olsa) kurulmuş dil, neredeyse, sahnede mantıklı bir diyalog oluşturan geleneksel söylem biçimlerini terk ederek dilin anlam üretme yetisini sorgulayan, oyun kişilerinin, bireysellikten soyunmuş, daha çok evrensel insanın temel özelliklerini sunabilecekleri düzeyde soyutlaştıran ve giderek dili boş söylem üretmekten öteye gidemeyen, bu nedenle de insanları iletişimsizliğe tutsak etmiş bir klişeler yığını olarak gören absürd tiyatroya selam göndermektedir.⁴¹¹

⁴⁰⁹ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 502

⁴¹⁰ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 502

⁴¹¹ PEKMAN, Yavuz, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2002, s.s. 47-48

Bingöl de Karagöz ve onun perdeden meydana inmiş hali Ortaoyunu'nda dil özelliğini absürd tiyatro kuramcılarının ve yazarlarının görüşleriyle birleştirmiştir:

Oyun kişilerinin özelliğini, kimliğini ele veren dil, insanın insanla, insanın gerçeğe ilişkisini kurmada/yansıtmada yetersiz kalır. Handke, Beckett, Ionesco gibi çağdaş tiyatronun öncülerinde sık sık karşımıza çıkan dilin bir anlaşma aracı olmaktan çıkıp kişiler arasında bir duvar, bir engel oluşturması, dahası bir işkenceye dönüşmesi; dilin kişilere değil de kişilerin dilin boyunduruğuna girmesi; dilin, anlamın dağılıp saçma boyutuna tırmanması; çağdaş tiyatro kişilerinin birbirlerini anlamaması, anlasalar da bir yere varamayışları, varsalar da vardıklarını toptan bir anlamsızlık taşıması Karagöz ve onun türevi Ortaoyununun en belirgin özelliklerinden biridir.⁴¹²

İletişimsizlik bağlamında dilin önemini anlatan And ise bunu şu şekilde açıklamıştır:

Karagöz Hacivat'ı, Kavuklu Pişekar'ı anlamaz. Türkçe'yi bozuk konuşan Rum, Yahudi, Laz gibi hiçbir taklidin ne dediği anlaşılmadığı gibi Kekeme, Tiryaki de bu özelliklerinden ötürü öteki kişilerle anlaşamazlar. Gerçi dil Karagöz ve Ortaoyununda kişilerin özelliklerini vermeye yararsa da bu görevi çok önemsizdir. Önemli olan dilin kendi başına bir amaç olmasıdır. Seyirciyi sürükleyen, dürtükleyen, onu yadırgatan, tedirgin eden anlamsız sözler, uydurma deyişler, uyumsuz seslerle kendi başına bir nesnedir.⁴¹³

Farklı etnik kökenlere sahip insanların, farklı dilleri konuştukları halde bir arada yaşamak zorundalıklarından kaynaklı olarak, bir anlaşma aracı olan dili değişik şekillerde kullanmalarının gülünçlüğü oluşturduğu Ortaoyunu ve Karagöz'de doğru ve uygun olarak kabul edilen İstanbul Türkçe'si ile diğer diyalektlerin karşıtlığı da dildeki gülünçlüğü ortaya çıkarır.

Karagöz ve Ortaoyununda denebilir ki temel fikir, imparatorluğun birbirlerini anlamaz, birbirleriyle sürekli çatışma halinde olan insanların bölgesel, yerel, etnik karşıtlığıdır. (...) Bölgeleşmeler, din, etnik ayrılıklar bir alay konusu oluyordu. Bu gerginlik alay yoluyla boşaltılıyordu.⁴¹⁴

Geleneksel tiyatronun tüm türleri söze ve sözcüklerin kullanım biçimlerine dayanmaktadır. Bu kullanım biçimlerindeki teknikler “ters anlama”, “anlamazlıktan gelme”, “anlamadan anlamış görünme”, “söz uydurma” ya da “söz açma” gibi dil

⁴¹² BİNGÖL, İlyaz, **Şenlikli Karagöz**, Dergi@Net, Mart-Nisan 2002, Yıl:4, Sayı: 20

⁴¹³ AND, Metin, “Çağdaş Tiyatro açısından Karagöz ve Ortaoyunu”, **Değişim Dergisi**, Sayı:2, Yıl: 1961, s. 6

⁴¹⁴ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969, s. 281

trükleri ve bunlarla iç içe girmiş olarak cinas, telmih, nükte olarak sayılabilir. Nüktenin işlevini Sokullu şöyle açıklamıştır:

Söz sanatlarının en hünerlisi olan nükte, (...) düşmanca duygularımızın açıklanmasını engelleyen toplumu, düşmanımıza karşı safımıza çekmektir. Tıpkı kahkahada olduğu gibi düşmanımızı küçülterek, aşağılayarak üçüncü kişinin: Komedyada seyircinin kahkahası ile onu etkin duruma sokarak düşmanımızın yenilgisinden zevk duyarız. Böylece mevcut yasaklardan dolayı yüksek sesle ya da bilinçli olarak açıkça söylenemeyecek şeyleri nükte yoluyla söyleyerek düşmanı gülünçleştiririz.⁴¹⁵

Cinas ise anlamları ayrı fakat yazılışları ve söylenişleri bir olan sözleri bir arada kullanma sanatıdır. Telmih ise anlatılmak istenen şeyi söz arasında imalı olarak belli etmeye dayalı olan ve Ortaoyununda kullanılan bir başka söz sanatıdır.⁴¹⁶

Ters anlama, *“bir tarafın söylediği bir söze onun kastettiği anlama en uzak taraftan yanıt verme tekniği”*; anlamazlıktan gelme *“içinde ima bulunan bir sözü, o dolaylı anlatımı anlamamış gibi gözükerek, belki de terse çevirerek, imayı yapanın aleyhine döndürmesi”*; anlamadan anlamış görünme ise *“Karagöz ve Kavuklu gibi halkı temsil eden ve toplumca kaba saba, cahil gibi görünen tiplerin bu görüntülerini yüzeyde onaylar gibi yaparak alttan alta diğerleriyle alay etmelerini sağlayan bir kelime oyunudur.”*⁴¹⁷

Basit bir dil ile halk Türkçe’si ile konuşan tiplerin bulunduğu iki türde de, yani Karagöz ve Ortaoyununda diyalog yapısı ve terimler ortaktır. Karagöz’de tasvirleri bir kişinin oynatması sonucu en fazla iki kişinin diyalog halinde olması zorunluluğu doğmuştur. *“Ortaoyunu’nda (sahne, dekor ve çok sayıda aktör gibi...) tamamıyla mevcut şartlara ve mevcut imkana rağmen ‘Diyalog’ sisteminin, Karagöz’deki gibi bu oyunda da devam etmesi ancak Karagöz tesiri altında yerleşmiş bir gelenek olarak vasıflandırılabilir.”*⁴¹⁸

⁴¹⁵ SOKULLU Sevinç, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979, s. 31

⁴¹⁶ PEKMAN, Yavuz, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2002, s. 50

⁴¹⁷ PEKMAN, Yavuz, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2002, s.s. 50-51

⁴¹⁸ TÜRKMEN Nihal, **Ortaoyunu**, Milli Eğitim Yayınları, Ankara, 1971

Karagöz ve Ortaoyunu metinlerine bakıldığı zaman ironi ile güldürme sağlandığına dair pek çok örnekle karşılaşılmaktadır. “İster söze, ister duruma dayalı olsun tersinleme, tersini gösterme ya da ima ederek bir duruma ya da kişiye ilişkin karşıtlığı, aykırılığı kavratmak suretiyle güldürme sağlamak”⁴¹⁹ olan ironiyi And “beklenen ile gerçekleşen arasındaki uyumsuzluk”⁴²⁰; Sokullu da “gerçek ve görünüş, söylenen ve söylenmek istenen arasındaki karşıtlıktan çıkan sonuç”⁴²¹ olarak tanımlamıştır.

And, Ortaoyunu ve Karagöz’deki güldürücülüğün ironi ile nasıl sağlandığını da anlatmıştır:

Güldürücülüğün nedenlerinden biri, gülmenin, yani seyircinin tepkisinin bir üstünlük duygusundan gelmesidir. Bu, yanılmaca ve gülünç tersinleme (ironie) yoluyla olur. Bu üstünlük ya kişilerin özelliğine karşı duyulur, ya da olayların gelişimine kişilerin yanılmacılarından, yanıltılarından, bunların olaylar karşısında gözlerinin bağlı olmamasından çıkar. Birinci durumda kişiler ortalama bir insana göre gülünçleştirilip, aşağılaştırılır. Seyircinin gülmesi işte bu alçaltılmış kişiler karşısında duyduğu üstünlük duygusundan, onlarla alay etmekten, onları küçük görmekten gelir.⁴²²

Görünen ile gerçeğin karşıtlığının ironi yaratmasını Tekerek şu örneklerle anlatmıştır:

‘Yazıcı’da Karagöz’ün tüm bilgisizliğine karşı yazıcılığa soyunması, ‘Fotoğrafçı’da Kavuklu’nun yine tüm cahilliğine rağmen fotoğrafçılığa kalkışması ironik bir durum yaratır. Bu durum da seyirciyi güldürür. Çünkü seyirci Karagöz ve Kavuklu’nun bu işi de eline yüzüne bulaştıracağını ve beceremeyeceğini sezinler. Ayrıca yazıcılık mesleğinin toplumda ayağa düşmesi, aynı zamanda toplumda bir yozlaşma ve bozulma olduğunun göstergesidir. Ortada aykırı bir durum vardır. Görünen (Gerçekleşen-Söylenen) Karagöz’ün yazıcılığıdır. Gerçek (Beklenen-Söylenmek İstenen) ise Karagöz gibi okuması yazması olmayan birinin yazıcı olmaması gerektiği ve toplumsal bağlamda toplumun ve kurumların ne ölçüde yozlaştığı gerçeğidir.”⁴²³

⁴¹⁹ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, s.s. 110-111

⁴²⁰ AND, Metin, “Metin AND, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969, s. 318

⁴²¹ SOKULLU, Sevinç, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979, s. 24

⁴²² AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 498

⁴²³ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, s. 111

Parçalı yapı/Gevşek dokuya sahip olan Ortaoyunu'nun bölümlemesi Karagöz'ün bölümlemesine benzemektedir fakat küçük ayrımlar bulunmaktadır.

Ortaoyunu fasıl dağarcığı yönünden de gölge oyununa benzer. Konular oldukça zengindir. Günlük yaşam, olaylar, masallar, efsaneler, eski halk öyküleri vb. çok değişik malzeme, oyun konularını oluşturur. Ortaoyunu başlıca öndeyiş, söyleşme, tekerleme, fasıl ve bitiş bölümlerinden oluşur. **Öndeyiş** bölümünde zurna Pişekar havası çalar, Pişekar meydana gelir, iki eliyle dört bir yanı selamladıktan sonra zurnacıyla kısa bir konuşma yapar. Buradan sonra zurna genel olarak Kavuklu havası çalar ve Kavuklu ile Kavuklu-arkası gelir. Çoğu kez Kavuklu ile Kavuklu-arkası, Pişekar'ı birden görünce korkarlar, korkudan yere, birbirlerinin üstüne düşerler. Bundan sonra oyunun ikinci bölümü olan Pişekar ile Kavuklu arasındaki söyleşme gelir. **Söyleşme** bölümü oyunun en ustalık isteyen bölümüdür. Kavuklu ile Pişekar arasında bir çene yarışıdır. Söyleşme bölümü iki kesimde olur: Önce, Karagöz Muhaveresine benzeyen, söyleşenlerin birbirleriyle tanıdık çıkması, birbirlerinin sözlerini ters anlaması gibi güldürücü bir söyleşme ki buna "**arzbar**" denir; sonra da **tekerleme** denilen, Karagöz muhaverelerinde de kimi kez rastlanılan, fakat ortaoyununa özgü bir söyleşme. Tekerlemelerde Kavuklu, Pişekar'a başından geçmiş gibi, olmayacak bir olayı anlatır. Pişekar da bunu gerçekmiş gibi dinler, sonunda da bunun düş olduğu anlaşılır. Tekerleme sona erip bunun bir düş olduğu anlaşıldıktan sonra **Fasıl** denilen asıl oyuna geçilir. Bu bölümde belli bir olay canlandırılır. Çoğu kez, Kavuklu iş aramaktadır, tekerleme sonunda Pişekar bu işi ona bulur. Fasıldan sonra çok kısa bir **bitiş** bölümü gelir. Oyunu bitirmek gene Pişekar'a düşer. Seyircilerden özür diler, gelecek oyunun adını ve yerini duyurur.⁴²⁴

Göstermecî anlayışta olan ortaoyununda, benzetmecî tiyatronun aksine, oyunun geçtiği mekanlar dekorla seyirciye belirtilmez, sözle ve hareketle belirtilir. Örneğin Kavuklu'yu bulduğu işe götürecek olan Pişekar, meydana tramvayla, vapurla ya da at arabasıyla bir kez tavaf eder. Ve aşağıda anlatılacak olan "Dükkan" adı verilen bir paravanın önüne getirir, "işte dükkan burası" der. Hatta seyircinin özdeşleşmesini kırmaya yönelik Kavuklu buranın dükkan olduğuna şaşırdığını belirten sözler söyler. Aynı şey zennelerin evi için de geçerlidir. Pişekar ile zenneler bir kez meydana tavaf ederler ve Pişekar dükkandan daha büyük olan bir paravanın ev olduğunu söyler.

Ortaoyununda dekor yalnızca iki paravandan oluşmaktadır. Biri çoğunlukla ev yerine kullanılan "Yeni Dünya", diğeri de Kavuklu'nun çalıştığı işyeri olan "Dükkan" dır.

⁴²⁴ www.halktiyatrosu.com (6 Mayıs 2007)

Yeni dünya denilen açılır kapanır, kabil-i nakil eski çamaşır kafeslerinden farlıca, her tarafı açık, Uzunçarşı yapısı kafes ile dükkan veya bir mekan ittihaz edilen birkaç iskemleden, sandalyeli bir masadan ibaret zemin katlı bir tiyatrodan başka bir şey değildir.⁴²⁵

“Yeni Dünya” ve “Dükkan” iki- üç- dört kanatlı birer paravandırlar. Fakat görevleri birbirlerinden farklıdır. Hemen hemen tüm ortaoyunu fasıllarında karşılaşılan Dükkan’ın görevi, iş arayan Kavuklu’ya Pişekar’ın bulduğu işi imlemektir. Yeni Dünya ise yine hemen her oyunda bulunmaktadır ve ev arayan zennelerin evi görevini görmektedir. Kimi oyunda başka görevler de yüklenmiştir Yeni Dünya’ya. Örneğin “Hamam” oyununda hamamı imlemiştir. Bazı oyunlarda iki yeni dünya kullanıldığı da olur. Nutku, dekorun ve ışığın yabancılaştırmaya hizmet eden unsurlar olması durumunu Doğu Tiyatrosu açısından şöyle açıklamıştır:

Bu teknik araçlar, büyüleyici bir benzetme çabası ile kullanılmazlar. Dekor, bir odaya tıpatıp benzetilmez, o odayı en ekonomik yolda gösterir ve ima eder. Işıklama ise gözle görünür yolda düzenlenir. Hele geleneksel Türk Tiyatrosu’nda bu daha da açık ve seçiktir; açık havada oynandığında gün ışığı, kapalı yerde oynandığında ise göze görünen lambalar kullanılır.⁴²⁶

Ortaoyununun en önemli, olmazsa olmaz aksesuarı ise “Pastav”dır. Pişekar’ın elinde tuttuğu ve iki dilimden oluşan bu aksesuara “Şakşak” da denmektedir.⁴²⁷ Pastav, öncelikle oyunun başladığını belirtmek üzere yine Pişekar tarafından kullanılır ve yeri geldiğinde araba sesi, yeri geldiğinde vapur sesi, yeri geldiğinde de kapının çalınması sesi gibi her efektsele görev pastavla yerine getirilir. Pişekar’ın oyunu yöneten konumu da pastava başka bir iş daha yüklemektedir ki o da oyuncuları yönlendirmektir. Pastavın dışında fazla aksesuar kullanılmaz ortaoyununda. Daha çok kostümlere önem verilir fakat kimi oyunlarda çok gerekli görüldüğünde ufak tefek aksesuardan yararlanıldığı görülmektedir. Örneğin “Berber” oyununda ayna, leğen gibi aksesuarlar, dükkanın berber dükkanı olduğunu imlemek adına kullanılmıştır.⁴²⁸

⁴²⁵ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 403

⁴²⁶ NUTKU, Özdemir, **Yaşayan Tiyatro**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1976, s. 246

NUTKU, Özdemir, “Ortaoyunu’nda Yabancılaştırma Kavramı”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 1, Ankara, 1970.

⁴²⁷ AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 405

⁴²⁸ AND, Metin AND, “Geleneksel Türk Tiyatrosu”, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 406

Tüm oyun kişilerinde önemli olan ve ön planda bulunan özellik, insanın değil toplumu oluşturan kesimlerin genel çizgilerle belirlenmiş tavrıdır. “*Zenne tipi her zaman kavgacı, sadakatsiz, yer yer pis ve hilekardır. Çelebi, dönemin züppe, sinsî, tembel, mirasyedi, nanemolla tipidir. Yahudi korkak, açık göz, çıkarıcı; Arnavut öfkeli ve kavgacı; Laz aceleci ve geveze; Hirbo kaba saba, budala bir tiptir.*”⁴²⁹ Tiplerin sahip olduğu şive, konuşma biçimleri ve davranış özellikleri belirgin bir tavır meydana getirir ve tipin ait olduğu etnik ya da sosyal grubu, bu grubun ekonomik ve toplumsal durumuna ilişkin ortaya çıkan ahlak, eğitim, gelenek gibi özellikleri belirginleştirir.⁴³⁰ Bu da elbette ki daha önce de belirtildiği gibi “soyutlama yöntemi” ile gerçekleştirilir ve Brecht’in kuramında bulunan Gestus ile koşutluk içindedir.

(...) gestus, o oyun kişinin içinde bulunduğu toplumsal ve sınıfsal durumu açığa çıkartacak tavır ve tonu yakalamayı getirmektedir. Böylece seyirci parça-bütün ilişkisi kavrar.⁴³¹ Yani, “oyun kişinin içinde bulunduğu durumlarda başka türlü davranmasının olanaksızlığı, beraberinde oyun kişisinden bambaşka kişilerin de, aynı aynı koşullarda, aynı biçimde davranabileceği düşüncesini ortaya çıkarır.”⁴³²

Ortaoyunu’nun en önemli öğelerinden biri de müziktir. Her oyunda çeşitli enstrümanlardan oluşan saz heyeti, buna ek olarak dansçılar bulunmaktadır. Ortaoyunu’nda bilinen son biçimine göre zurna ve çifte nara gibi nefesli ve vurmali çalgılar insan sesine eşlik etmiştir.⁴³³ Buna ilişkin örnekler şöyle sıralanmıştır:

Orta oyunu, Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan çeşitli halk tabakalarının belirli tiplerinin konuşmaları, kıyafetleri, ev, bahçe, hamam, kahvehane, meyhane, sosyal yaşayışları, hayat mücadeleleri, bize has olan hovardalık, çapkınlık, kabadayılık, zorbalık ve çeşitli yönleri ile kadın-erkek münasebetlerini mizahi görüşle işleyen oyunlardan ibarettir. Ortaoyununda musikiyi icra eden çalgılar Karagöz oyunundaki çeşitliliğe karşı tek “ zurna “ ve ona ritm eşliği eden “nakkare” den ibarettir. Bu iki parçalık takım bütün oyun metinlerinde aynı şekilde kaydedilmekte ise de “kunduracı” oyununda takımı Davul-zurna olarak göstermektedir. Konu icabı sünnet oyunu gibi eğlentili

⁴²⁹ BİNGÜL, İlyaz , “Şenlikli Karagöz”, www.dergi.org, Yıl:4, Sayı: 20, Mart/Nisan 2002

⁴³⁰ SOKULLU, Sevinç, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s. 132

⁴³¹ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 61.

⁴³² TEKEREK, Nurhan, **Bir Üniversite Tiyatrosu Modeli ve Brecht’in Artur U’i’si**, Yayınlanmamış Doktora Dersi (Uygulamalı Dramaturgi) Projesi, Ankara, 1996, s. 44.

⁴³³ KUDRET, Cevdet, **Ortaoyunu**, Cilt: 1, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1973, s. 8

durumlarda da ihtiyaç olarak başka musiki aletleri de oyunda görülmektedir. Zurna, nakkare ile birlikte genellikle meydanın uygun bir kenarında oturarak musikiyi icra ederler.⁴³⁴

“Raks” da Ortaoyunu’nu tamamlayıcı bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Osmanlı-Türk şenliklerinde büyük önem taşıyan dans sanatını meslek edinen sanatçılar cinsiyetleri ve oyunlarına göre çeşitli isimler almışlardır. “Çengi (kadın raksçılar), köçek, rakkas, tavşan (her üçü de kadın kılığına girmiş erkek raksçılar), curcuna-baz, cin-askeri vb.”⁴³⁵ Bunlar arasında çengi, köçek ve curcuna-bazlar Ortaoyunu içinde daha etkin görev almışlardır.

Ortaoyunu’nda da Karagöz’de de “Seyirciyi eğlendirme ve ilgiyi uygun biçimde bölme”⁴³⁶ ilkesi hem bölüm geçişlerinde hem de tiplerin meydana/perdeye gelmelerinden önce şarkı-türkü ve halk dansları biçiminde uygulanmaktadır. Başka bir anlatımla karagöz ve Ortaoyunu’nda müzik, akışı keserek oyun gerçeğinden yaşam gerçeğine geçişi sağlar, tanıtıcı ve tamamlayıcı bir unsur olarak belirir. Nurhan Tekerek Ortaoyunu ve Karagöz’deki müziğin işlevini üç ana başlıkta tanımlamıştır:

- 1- Aksiyonu keserek oyun gerçeğinden yaşam gerçeğine dönülmesini sağlar.
- 2- Oyunun verdiği zevkten ve hoşlanma duygusundan ötürü zenginleştiren bir estetik öğedir.
- 3- Oyundaki taklitlerin yaşamına ve tavrına ilişkin ipuçları verir. Çünkü her oyun kişinin özelliğini yansıtan bir açış şarkısı ya da türkü vardır.⁴³⁷

Sonuç olarak konularını ya tarihsel ya yapıntı/masalsı bir kaynaktan ya da geleneksel bir kanavadan yararlanan Ortaoyunu, bu özellikleriyle metinlerarası bir ilişki kurmuş olur. Dil, durum ve hareket kaynaklı güldürme yöntemleriyle bir toplum panoraması sunan Ortaoyunu, yergisel yaklaşımını ironi, grotesk ve fantezi unsurlarından yararlanarak gerçekleştirir. Parçalardan oluşan gevşek dokulu dairesel bir yapı, zaman ve uzamda sıçramalar, bu sıçramalar içinde motiflerden yararlanma,

⁴³⁴ www.angelfire.com (6 Mayıs 2007)

⁴³⁵ KUDRET, Cevdet, **Ortaoyunu**, Cilt: 1, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1973, s. 9.

⁴³⁶ AND, Metin, “Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 1, Yıl: 1970, s. 30.

⁴³⁷ TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s. 72.

anlatıcı aracılığıyla, müzik ve dansın eğlendirici ve yorumlayıcı desteğiyle parçaların birbirine bağlanmasıyla, karikatürize edilmiş kalın çizgili tip boyutunda olan kişileştirmeyle, oyun düzeninde en aza indirgenmiş dekor kullanımıyla, gösterilenin bir oyun olduğu düşüncesine hizmet eden soyutlamaya dayalı bir oyun düzeni ve bu düzenin getirdiği seyirci-oyun-oyuncu organik bağı kurmasıyla soyutlama düşüncesinin somut bir biçimi olarak tanımlanan tiyatrosallık gerçekleşir. Postmodern Edebiyat'ta da karşılaştığımız bu özelliklerle Ortaoyunu, “soyutlama yöntemi” bağlamında Postmodern Edebiyat'la ortak noktada buluşmaktadırlar.

SONUÇ

“Soyutlama”, her dönemde farklı biçimde sanat ve edebiyata yansımış, özellikle çağımızda sanat anlayışlarına damgasını vurmuştur. Tiyatro sanatında da, klasik Batı tiyatrosunun biçim anlayışı olan ve özdeşleşmeye dayalı “yanılsamacı tiyatro anlayışı”na karşılık yeni bir seçenek olarak gelişen “Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro” anlayışı içinde değerlendirilebilecek XX. yüzyıl tiyatro ve Postmodern Edebiyat yapıtları Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerinden Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu ile örtüşen özelliklere sahiptir.

XX. yüzyılda savaş ve acıya ilişkin yaşanan tüm olumsuzluklar, bireyler arası ilişkilerin kopması sonucunu da beraberinde getirmiştir. Bu kopmuşluk, anlaşmazlık ve anlaşma güçlüğü bu dönem yapıtlarında sahnelerin bağımsızlığı, durumun çok yanlılığı, oyun içinde oyun kurguları gibi unsurların oluşmasına yani, “Açık Biçim” tiyatro anlayışının gelişmesine neden olmuştur. İzleyicinin/okurun dünyayı olduğu gibi algılamasını amaç edinen bu yeni anlayışa göre “özdeşleyim”i içinde barındıran eski tiyatro ve edebiyat yapıtları bunu sağlayamamaktadır.

Anamalcı sistem hiçbir zaman eleştirel başkaldırı kültüründen hoşlanmamıştır. Çünkü eleştirel başkaldırı, yaşama ve insana dair olan biten her şeyi anlamlandırma çabasıdır; düşünsel, eylemsel oluşumları ortaya koyar; düşüncenin yeniden üretilmesi ve dünyanın değiştirilmesine yönelik çaba harcar; üretilebilmesi yoğun emek ister. Sistemi dilediğinde, kendi çıkarları doğrultusunda kullanan egemen sınıf, insanların edilgenleşmesini sağladığı gibi, öyle kalmaları doğrultusunda da tüm gücü ile çalışır. Antik Yunan ve Roma dönemlerindeki kölelik sistemi, biçimini değiştirmiş olarak her çağda varlığını sürdürmüştür. Anamalcı sistem içinde emek sarf eden insanlar ve emekleri metalaştırılmış, başka bir meta olan para karşılığında satılmaya başlanmıştır.

Eleştirel başkaldırı, bu ücretli kölelik sisteminin insanlık dışı olduğunu ve bu koşulların aşılması gerektiğini öne sürer. Her şeyin, her kurumun doğrudan kâr aracına dönüşmesini sağlayan ve hiyerarşik sömürü düzeninin yeniden üretilmesine

yönelik varlığını sürdüren anamalcı sistem, insanları insancıklaştırıp, “efendileri” bir şey söylemedikçe hiçbir şey yapamaz konuma getirmiş; sosyal gerçeklerden uzaklaştırmış, sosyal yaşama ilişkin değiştirme ya da gündemi etkileme adına harekete geçemeyen edilgen bir evcillığe mahkûm etmiştir.

Maddi üretim değişime uğradıkça, zihinsel üretim de değişime uğrar. Her çağda egemen düşünce, egemen sınıflara aittir. Tüm toplumların tarihi, değişik çağlarda, değişik biçimler almış olan sınıf çatışmalarıyla geçmiştir. Zengin sınıf ile işçi sınıfı aynı insansal yabancılaşmayı temsil ederlerken, birinci sınıf bu yabancılaşmanın içinde kendi öz erkini görür, ikinci sınıf ise kendini bu yabancılaşma içinde yıkıma uğramış hissederek, kendi acizliğini ve insan dışı bir varoluş gerçekliğini görür. Emegi metalaşmış ve ondan bağımsız bir duruma gelmiş; ürettiği mal kendine gizemli bir nesneymiş gibi gelmeye başlamış olan işçi, yalnızca işinden değil, toplumsal çevresinden de uzaklaşır. Kendini etkin özne olarak değil, kullanılan nesne olarak görmeye başlar.

XX. yüzyılda kahramanlık, toplumsal çevrenin koşulladığı olumsuz kahramanın kendine yapılanlara katlanmasındadır; kendi yaptıklarında değil. Çünkü yeni tiyatro ve edebiyat anlayışında kişi dış olayların ve genellemelerin kapsamı içinde verilir. Bu bütünlüğe varma kaygısı, soyutlamanın getirdiği estetik boyutu biçimlendirir. Bu boyutta genelleme, zaman ve uzamda sınırsızlık, düşler, fantezi ve grotesk unsurlar önem kazanır. Gevşek bir doku içinde parçalar aracılığıyla ya tarihsel bir kesim ya da bütünü temsil edecek bir yaşam tablosu sergilenir. Olay örgüsünün bütününde bir nedensellik bağlantısı yoktur. Her parça ya da bölümün özü kendi içindedir, parçaların birbirleriyle sıkı bağlantısı yoktur. Bu tablolaradaki olayların ya da durumların akışları zamanla özdeş bir akış içinde değildir. Yani sahneler ya da oluşumlar birbirini izlemez, kişi ya da kişiler de bir gelişim göstermezler. Dairesel bir döngü söz konusudur.

Geleneksel Türk Tiyatrosu örneklerine baktığımızda da benzer özelliklerle karşılaşırız. Türk toplumunun yüzyıllar boyunca kişilik verdiği Ortaoyunu, kendi toplumunu, çevresini ve bu toplum içinde yaşanan sorunları yansıtmaktadır. Bu

sorunlar, kişiler arasında, kişilerle varolan toplumsal yapı arasında ve elbette ki bu yapıyı belirleyen bazı kurum ve baskı unsurları arasında yaşanmaktadır.

Özellikle Karagöz ve Ortaoyunu, halk gerçeğinin tüm açıklığıyla yaşandığı ve Osmanlı şehir hayatının çekirdeği olarak kabul edilebilecek bir ‘mahalle kültürü’ nü temel alır; biri çerçevesi dar bir hayal perdesini, diğeri ise, canlı oyuncuların boy gösterdiği genişçe bir meydanı kullanarak, bu mahalle yaşamını belirleyen asal dinamikleri ortaya koyar. Sorunları tün çarpıklığıyla gösterir, bu sorunları yaratan durum veya kişileri açığa çıkartır, kişilerin sorunlar karşısında aldıkları (ya da genellikle alamadıkları) tavrı sergiler, bütün bunları kaba gerçekliğin ve bilinmedik davranış özelliklerin yansılanması (taklit edilmesi) yoluyla gerçekleştirir.

Batılılaşma süreci sonrası, Osmanlı’nın geleneksel değerlerinin tümüyle olmasa da büyük ölçüde hor görülerek terk edilmesiyle, hafifmeşrep, kaba, suya sabuna dokunmayan bir tiyatro biçimi olduğu yanlış koşullanmışlığınaa karşın Karagöz, toplumsal eleştirinin boyutlarını da aşarak zaman zaman politik bir tiyatro olma yoluna da girmiştir.

Ortaoyunu da Karagöz de her ne kadar halkın sorunlarını konu edinse de bunu yalnızca taşlama ya da ironi ile dile getirir ve daha öteye gidemez. Halk tiyatrosunu, hiçbir zaman değıştircilik gibi bir görevi olmamıştır. Yaptığı yalnızca varolan duruma dikkati çekmek, bundan bir ders çıkarılmasını sağlamak ve bununla bir derece olsun toplumun iyileşmesini sağlamaktır. Örneğin Karagöz oyunlarına genel olarak bakıldığında, toplumsal düzensizlik dikkati çekmektedir. XVII. yüzyılda gerçekleşen ve uzun süren savaşlar, bu savaşların askeri harcamalar üzerine yüklediği ağır ekonomik yük, bu yaraların hafifletilmesi için köylüye yüklenilmesi, savaş için gerekenlerin köylüden çok ucuza alınması ve hatta bunların üstüne ağır vergiler bindirilmesi XVIII. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nun yavaş yavaş sonunu getirmeye başlamıştır. Geçim sıkıntısı içine giren köylüler, topraklarını da kaybedince başka yerlere göç etmek zorunda kalmışlardır. Göç yeri olarak da tarım dışı işlerde çalışabilecekleri İstanbul’u seçmişlerdir. Karagöz’de, İmparatorlukta bulunan ve dünyanın dört bir yanından gelmiş her çeşit insanın bir resmigeçit

yaparcasına perdenin önünde bulunmaları ve böylece işsizlik ve geçim sıkıntısının da işlenmiş olması, Karagöz'ün toplumsal konulara eğildiğini göstermektedir. Fakat Ortaoyununda Karagöz'deki kadar derinlemesine değinilmemiştir bu tür konulara. Daha çok yüzeysel işlenmiştir. Karagöz'de zorbalık ve güvensizlik işlenen konularken, Ortaoyununda yine yüzeysel değinilen konular olmuştur bunlar. Ortaoyununda yaşantı ve yaşamı paylaşan insan ön plandadır. Başka bir anlatımla insan ilişkileri daha ön değerde işlenmiştir. Fakat yine bu işleme yüzeysel boyutta olmuştur.

Fakat her oyunda günlük yaşama ait değerler ve bu değerler içinde insanların yapması gerekenler bir atasözü ile desteklenmiş ve altı çizilmiştir. İnsan ilişkilerinin yanlış ve aksak yönleri bu yolla Ortaoyununda eleştirilir. Bu yanlış davranışlar yalnız görgü kurallarını iyi bilmemekten doğmaz. Bireysel ve toplumsal ahlak anlayışına dayanan arkadaşlık ilişkisi de bozulmuştur.

Biri temeli XVII. yüzyıla diğeri XX. yüzyıla dayanan iki sanat anlayışında soyutlamaya bağlı ortak noktaların belirmesi, insanların ilkel dönemde olduğu gibi yaşamı anlamlandırmaya çalışmalarından kaynaklı olabilir. İki farklı coğrafya, iki farklı zaman fakat insanların içine düştüğü iki aynı boşluk.

Temelini soyutlama düşüncesinin oluşturduğu Postmodern Edebiyat anlayışının Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu ile buluştuğu ortak noktalar şöyle sıralanabilir.

Gevşek doku/parçalı yapı, tür olarak “yergi” ve “fars”ı içeren güldürü özellikleri, müzik ve dansı kullanımı, oyuncu-seyirci arasında organik bir ilişkinin oluşturulması ve oyunun bir eğlence havası içinde sunulması, sahne gerektirmeyecek biçimde her yerde oynanabilmesi, anlatı özelliği taşıması, anlatım yolu olarak grotesk, fantezi ve simgelerin kullanımı, zaman ve uzamda sıçramaların olması, trajik olanla komik olanın iç içe sunulması, tiyatrosallık/oyunsuluk, metnin/oyunun içine toplumsal eleştirilerin yerleştirilmesi, bunun parodi ve pastiş yoluyla yapılması, izleyicinin sürekli bir oyun seyrettiğinin farkına vardırılması, seyircinin oyunla ya da

oyun kişilerle özdeşleşmesinin her şekilde engellenmesi, seyircinin de oyun içinde etkin bir durumda varolmasının sağlanması, öykü kaynağı olarak anlatılardan, masallardan, halk öykülerinden yararlanılması ve bu durumda metinlerarası bir ilişki oluşturulması, en aza indirgenmiş dekor ve aksesuarla gerçekleşen sahnelerde uzamı ve zamanı seyircinin hayal gücü ile oluşturmasının sağlanması ve karikatürize edilmiş kalın çizgili tip boyutunda olan kişileştirme.

Yüzyıllar öncesinden miras olarak kalan Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerinden Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu'nun bu zenginliği, yazık ki günümüzde yeteri kadar değerlendirilmemektedir. Ulusal tiyatromuzu oluşturma çabaları içinde olan birkaç saygın yazarın dışında, geleneksel türlerimizin özelliklerini kullanan tiyatro insanı çok az sayıdadır. Batı'nın ancak XX. yüzyılda yakaladığı soyutlama estetiğine dayalı yeni biçim anlayışı, bizim özümüzde olan, çağımıza uygun bir biçimde değerlendirilip yeniden yapılandırılarak kendi tiyatromuzu oluşturma yolunda ciddi adımlar atılmasını sağlayacak olan önemli ve göz ardı edilmemesi gereken bir biçim anlayışıdır.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- 1- AKALIN, L. Sami, **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1984.
- 2- AKARSU, Bedia, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1988.
- 3- AKSOY, A., Yunanca – Türkçe, Türkçe Yunanca Konuşma Kılavuzu, Sosyal Yay., İstanbul 1994.
- 4- AKTULUM, Kubilay, **Parçalılık Metinlerarasılık**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004.
- 5- AKTULUM, Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999.
- 6- ALANGU, Tahir, **Türkiye Folkloru, El Kitabı**, Adam Yayınları, İstanbul, 1983.
- 7- AND, Metin, **Tiyatro Kılavuzu**, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1973.
- 8- AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969.
- 9- AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1985.
- 10- AND, Metin, **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yayınevi, İstanbul, 2004.
- 11- AND, Metin, **Oyun ve Büğü**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1974.
- 12- AND, Metin, **Gölge Oyunu**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1977.
- 13- ASLAN, Naci, **Oluşum Drama Enstitüsü İç Bülten**, Yıl:7, Sayı:22, Nisan 2003.
- 14- ATAY, Oğuz, **Tehlikeli Oyunlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- 15- BAKHTİN, Mikhail, **Karnavaldan Romana**, (Çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

- 16- BARNES, Julian, **Flaubert'in Papağanı**, Can Yayınları, (Çev. Şavkar Altınel), İstanbul, 1989.
- 17- BARTH, John. **The Floating Opera and the End of the Road**. New York: Anchor Books, 1989.
- 18- BATUR, Enis, **Modernizmin Serüveni**, YKY Yayınları, İstanbul, 1997.
- 19- BEKSACI, Engin, **Avrupa Sanatına Giriş**, Engin Yayınları, İstanbul, 2000.
- 20- BENJAMIN, Walter, **Brecht'i Anlamak**, (Çev. H.Barişcan-A. İşisağ), Metis Yayınları, İstanbul, 1984.
- 21- BERLIN, Normand, "Death in Rosencrants and Guildenstern are Dead", **Critical Essays on Tom Stoppard**, Ed.: Anthony Jenkins, Boston: G.K.Hall&Co., 1990.
- 22- BİLGEĞİL, Kaya, **Edebiyat Bilgi ve Teorileri**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1980.
- 23- BORATAV, Pertev Naili, **Halk Hikayeleri ve Hikayeciliği**, Adam Yayınları, Ankara, 1988.
- 24- BORATAV, Pertev Naili, **100 Soruda Türk Halk Edebiyatı**, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1997.
- 25- BOZKURT, Nejat, **20. Yüzyıl Düşünce Akımları**, Morpa Kültür Yayınları, İstanbul, 2004.
- 26- BRECHT, Bertolt, **Arturo Ui'nin Yükselişi Üzerine**, (Çev. Özdemir Nutku), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997.
- 27- BRECHT, Bertolt, **Sanat Üzerine Yazılar**, (Çev: Kamuran Şipal), Cem Yayınları, İstanbul, 1990.
- 28- BRECHT, Bertolt, **Epik Tiyatro**, (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yayınevi, İstanbul, 1990.
- 29- BRECHT, Bertolt, **Oyunculuk Sanatı ve Dekor**, (Çev: Kamuran Şipal), Say Yayınları, İstanbul, 1982.
- 30- BRECHT, Bertolt, **Cesaret Ana ve Çocukları**, (Çev. Ayşe Selen), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997.
- 31- CALVINO, Italo, **Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu**, Can Yayınları, (Çev. Ülker İnce), İstanbul, 1990.

- 32- CANDAN, Ayşın, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Y.K.Y., İstanbul, 1994.
- 33- CEVİZCİ, Ahmet; **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999.
- 34- CHILDE Gordon, **Tarihte Neler Oldu?**, Alan Yayınları, 1982.
- 35- ÇALIŞLAR, Aziz, **20. Yüzyılda Tiyatro**, Mitos Boyut Yayınevi, İstanbul, 1993.
- 36- ÇALIŞKAN, Hamit, **Absürd Tiyatro**, İmge Kitabevi, Ankara, 1995.
- 37- ÇAPAN, Cevat, **Değişen Tiyatro**, Metis Yayınları, İstanbul, 1992.
- 38- ÇETİŞLİ, İsmail, **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006.
- 39- DOLTAŞ, Dilek, **Postmodernizm ve Eleştirisi**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2003.
- 40- DORT, Bernard, **Oluştığı Üzere Dünya**, (Çev. Can Yücel), Kafkas Tebeşir Dairesi, İzlem Yayınları, İstanbul, 1980.
- 41- DUTTON, Richard, **Modern Tragicomedy and the British Tradition**, London, University of Oklahama Pres, 1986.
- 42- EASTERLING, Anja, **Shakespearean Parallels and Affinities with the Theatre of Absürd in Tom Stoppard's Rosencrantz and Guildenstern are Dead**, Umea University, Sweden, 1982
- 43- ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.
- 44- ECEVİT, Yıldız, **Orhan Pamuk'u Okumak**, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1996.
- 45- ECO, Umberto, **Gülün Adı**, Can Yayınları, (Çev. Şadan Karadeniz), İstanbul, 1993.
- 46- EMRE, İsmet, **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2004.
- 47- ERKUL, Vedat; **Sanat ve İnsan**, Timaş Yayınları, İstanbul, 1996.
- 48- FOUCAULT, Michel, **The Archaeology of Knowledge**, Londra: Routledge, 1994.

- 49- FRANCE, Farago, **Sanat**, (Çev. Özcan Doğan), Doğubatı Yayınları, İstanbul, 2006.
- 50- FUAT, Memet, **Tiyatro Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1984.
- 51- FUAT, Memet, **Tiyatro Tarihi**, MSM Yayınları, İstanbul, 2000.
- 52- GERÇEK, Selim Nüzhet, **Türk Temaşası**, Kanaat Kitabevi, İstanbul, 1942.
- 53- GOMBRICH; E.H., **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997.
- 54- GÜÇBİLMEZ, Beliz, **Modern Tiyatroda İroni ve Bir Örnek Olarak Tom Stoppard Tiyatrosu**, Yayımlanmış Doktora Tezi, DTCF, Ankara 2002.
- 55- GÜVENÇ, Bozkurt, **İnsan ve Kültür**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.
- 56- HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Düşünce Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1974.
- 57- HENRY, M., **Voir l'invisible**, (Görülmezi Görme), François Bourin, 1988.
- 58- HİLAV, Selahattin, **100 Soruda Felsefe El Kitabı**, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1981.
- 59- İPŞİROĞLU, Zehra, **Tiyatroda Devrim**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1995.
- 60- KESTING, Marianne, **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, (Çev. Yılmaz Onay), Adam Yayınları, İstanbul, 1985.
- 61- KINAY, Cahit, **Sanat Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.
- 62- KIZILÇELİK, Sezgin, **Postmodernizm Dedikleri**, Saray Kitabevleri, İzmir, 1996.
- 63- KUDRET, Cevdet, **Ortaoyunu- Cilt: 1**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1973.
- 64- KUDRET, Cevdet, **Ortaoyunu-Cilt: II**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1994.
- 65- Lévi-Straus, **Yaban Düşünce**, (Çev. Tahsin Yücel), Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1984.
- 66- LUCY, Niall, **Postmodern Edebiyat Kuramı Giriş**, (Çev. Aslıhan Aksoy), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997.

- 67- MENGÜŞOĞLU, Takiyettin, **İnsan Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988.
- 68- MARX, ENGELS, LENİN, **Sanat ve Edebiyat**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1996.
- 69- MCHALE, Brian, **Postmodernist Fictions**, London and Newyork: Routledge, 1987.
- 70- MODICK, Klaus, Steine und Bau, Alıntılanan Kaynak: **Roman und Leben. Postmoderne in der Deutschen Literatur**, hrsg. v. Uwe Wittstock, reclam Verlag, Leipzig 1994.
- 71- MÜLER, Joseph-Emile, **Modern Sanat**, (Çev. Mehmet Toprak), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972.
- 72- NUTKU, Özdemir, **Yaşayan Tiyatro**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1976.
- 73- NUTKU, Özdemir, **Uzatmalı Gerçekler**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.
- 74- NUTKU, Özdemir, **Dram Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1990.
- 75- NUTKU, Özdemir, **Türkiye’de Brecht**, Tiyatro/76 Yayınları, İstanbul, 1976.
- 76- NUTKU, Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi- Cilt: 1**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.
- 77- NUTKU, Özdemir, **Dünya Tiyatrosu Tarihi-Cilt: 2**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.
- 78- NUTKU, Özdemir, **Tarihimizden Kültür Manzaraları**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995
- 79- NUTKU, Özdemir, **Meddahlık ve Meddah Hikayeleri**, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1976.
- 80- OFLUOĞLU, Mücap, **Dünya Bir Sahnedir**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1995.
- 81- ONAY, Yılmaz, **Brecht’le Yaşamak**, Kalem Yayıncılık, Ankara, 1985.
- 82- PEKMAN, Yavuz, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002.
- 83- RAGON, Michel, **Modern Sanat**, (Çev. Vivet Kanetti), Cem Yayınevi, İstanbul, 1987.

- 84- ROSENAU, Pauline Marie, **Postmodernizm ve Toplumbilimleri**, (Çev. Tuncay Birkan), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998.
- 85- RUSSELL, Bertrandt, **Batı Felsefesi Tarihi-İlk Çağ**, Say Yayınları, İstanbul, 2000.
- 86- RUSSELL, Bertrandt, **Batı Felsefesi Tarihi-II. Cilt**, Say Yayınları, İstanbul, 2000.
- 87- SARIBAY, Ali Yaşar, **Postmodernite, Sivil Toplum ve İslam**, İletişim Ayyınları, İstanbul, 1995.
- 88- SARUP, Madan, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Bilim ve Sanat Yayınları-Ark, Ankara, 1997.
- 89- SIMARD, Rodney, **Postmodern Drama**, University Pres of America, 1984.
- 90- SIYAVUŞGİL, Sabri Esat, **Karagöz**, Maarif Matbaası, 1941.
- 91- SKEAT, Walter W., **Concise Dictionary of English Etymology**, Wordsworth Reference, GB. 1993.
- 92- SOKULLU, Sevinç, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979.
- 93- STOPPARD, Tom, **Toplu Oyunları I**, (Çev. M. Hamit Çalışkan - Şükran Yücel), Dost Kitabevi, Ankara, 2000.
- 94- STOPPARD, Tom, **The Real Inspector Hound**, Faber and Faber : London.
- 95- ŞAYLAN, Gencay, **Postmodernizm**, İmge Yayınları, Ankara, 1999.
- 96- ŞENER, Sevda, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, A.Ü.DTCF Yayınları, Ankara, 1972.
- 97- ŞENER, Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir.
- 98- ŞENER, Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Yayınları, Ankara, 1998.
- 99- ŞENER, Sevda, **Oyundan Düşünceye**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1996
- 100- TEKEREK, Nurhan, **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001.

- 101- TEZCAN, Mahmut, **Kültür ve Kişilik – Psikolojik Antropoloji**, Ankara, 1993.
- 102- TİMUÇİN, Afşar, **Estetik**, Bulut Yayınları, İstanbul 2002.
- 103- TODOROV, T. **Yazın Kuramı**, (Çev. Mehmet-Sema Rifat), YKY, 1995.
- 104- TUNALI, İsmail; **Estetik Beğeni**, Say Yayınları, İstanbul, 1983.
- 105- TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.
- 106- TUNCAY, Murat, **Dramatik Olan**, Dokuz Eylül Üniv.GSF Yay., İzmir, 1992.
- 107- TURANİ, Adnan, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1974.
- 108- TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983.
- 109- TÜRKMEN, Nihal, **Ortaoyunu**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları; İstanbul, 1991.
- 110- TÜRKMEN, Nihal, **Ortaoyunu ve Karagöz**, Milli Eğitim Yayınları, Ankara, 1971.
- 111- UYGUR, Nermi, **Kültür Kuramı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984.
- 112- VON ASTER, Ernst; **İlk Çağ ve Ortaçağ Felsefe Tarihi**, (Dilimize Uyarlayan: Vural Okur), İm Yayınevi, İstanbul, 1999.
- 113- YÜKSEL, Ayşegül, **Çağdaş Türk Tiyatrosu'ndan On Yazar**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- 114- WORRINGER, Wilhelm, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, (Çev.: İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.

Sözlükler:

- 1- ENÇ, Nihat, **Ruhbilim Terimleri Sözlüğü**, T.D.K. Yayınları, Ankara, 1989.
- 2- HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Toplumbilim Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.
- 3- HANSOY, Ferid Namık, **Fransızca Türkçe Sözlük**, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul, 1984.

- 4- **İngilizce-Türkçe Redhouse Sözlüğü**, Redhouse Yayınevi, İstanbul, 1991.
- 5- KABAAĞAÇ, S., ALOVA, E., **Latince Türkçe Sözlük**, Sosyal Yayınları, İstanbul, 1995.
- 6- **Marxist Düşünce Sözlüğü**, İletişim Yay., İstanbul 1991.
- 7- **Oxford Latin Dictionary**, Oxford University Press 1994.
- 8- **Özleştirme Kılavuzu**, T.D.K. Yayınları, Ankara, 1978.
- 9- ÖZÖN, Mustafa Nihat, **Küçük Osmanlıca –Türkçe Sözlük**, İstanbul, 1983.
- 10- ÖZÖN M. Nihat, **Osmanlıca Türkçe Sözlük**, İnkılap Kitabevi, 8. Baskı, İstanbul, 1997.
- 11- PAVİÇ, Milorad, **Dictionary of the Khazars**, New York : Knopf, 1988.
- 12- SAMİ, Şemseddin, **Kamus-ı Türkî**, İkdâm Matbaası, İstanbul, 1317 (1907).
- 13- SARAÇ, Tahsin, **Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük**, T.D.K. Yayınları, Ankara, 1976.
- 14- TOKATLI, Atilla, **Ansiklopedik Felsefe Sözlüğü**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1973.
- 15- **Türkçe Sözlük, Cilt: 2**, T.D.K. Yayınları, Ankara, 1983.
- 16- **Türkçe Sözlük, Cilt: 2**, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu T.D.K. Yayınları, Ankara, 1989.
- 17- **Türk Dil Kurumu Sözlüğü, Cilt: 2**, T.D.K. Yayınları, Ankara, 1983.
- 18- **Yunanca – Türkçe Türkçe Yunanca Sözlük**, ABC Kitabevi, İstanbul 1989.

Ansiklopediler:

- 1- ÇALIŞLAR, Aziz, **Tiyatro Ansiklopedisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1995.
- 2- HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Felsefe Ansiklopedisi – Kavramlar ve Akımlar**, Remzi Kitabevi, 1980.
- 3- **İslam Ansiklopedisi, Cilt: 6**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1977.

Makaleler:

- 1- AKSAL, Sabahattin Kudret, “Tiyatro Üstüne”, **Türk Dili Dergisi**, Sayı: 313, Ekim 1977.
- 2- AKTÜREL, Teoman, “Brecht’in Tiyatro Kavrayışı”, **Tiyatro 70** Sayı: 8, Kasım, 1970.
- 3- AND, Metin, “Ionesco ve Karagöz”, (**Karagöz Kitabı İçinde**) Hazırlayan: Sevgül Sönmez, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2000.
- 4- AND, Metin, “Tiyatroda Açık Biçim ve Göstermecî Tiyatro”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı:1, Yıl:1970.
- 5- AND, Metin, “Tiyatroda Açık Biçim ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 1, Yıl: 1970.
- 6- AND, Metin, “Karagöz Üzerindeki Bilgilere Yeni Katkılar”, **Türk Dili Dergisi**, No: 207, Ankara, 1968.
- 7- AND, Metin, “Soytarı: Tiyatronun Yaşam Suyu”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 74, 1999.
- 8- BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, “Batı Tiyatrosu”, **Halk Tiyatrosu Dergisi**, Yıl: 1, Ocak, 1955.
- 9- BALTACIOĞLU, İsmayıl Hakkı, “Karagöz Tekniği ve Estetiği”, **Türk Dili Dergisi**, Sayı: 215, Ağustos 1969.
- 10- BRECHT, Bertolt, “Cesaret Ana ve Çocukları”, (Çev. Kerem Karaboğa, A. Cüneyt Yalaz), **Mimesis Dergisi**, Sayı:6, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- 11- CULLER, Jonathan, *Jaques Derrida, Structuralism and Since: From Levi-Strauss to Derrida İçinde*, der. John Sturrock. Oxford: Oxford University Press,1979.Sayı:6, İstanbul, 1990
- 12- ERGİN, Erkan, “Tiyatronun Kökeni, Ritüeller ve Mitoslar”, **Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi**, Mart 2003, Yıl:4, Sayı: 37.
- 13- ERİNÇ, Sıtkı, “Postmodernizmin Tanımı”, **Anadolu Sanat**, Sayı:2, Anadolu Üniversitesi GSF Yayınları, Eskişehir, 1994.
- 14- HARLAN, David, *Intellectual History and the Return of Literature*, **American Historical Review**, 94(3): 581-609, 1989.

- 15- GÜLLÜ, Fırat, “Absürd Oyunlarda Temalar”, **Mimesis**, Boğaziçi Üniversitesi
- 16- HARVEY, David, “Postmodernizme Bir Bakış”, (Çev. O. Işık), **Birikim Dergisi**, Sayı: 53, Eylül, 1993.
- 17- HUTCHEON, Linda . “Beginning to Theorize Postmodernism” A **Postmodern Reader**. Ed. Natoli, Joseph ve Linda Hutcheon , Albany: State University of New York Press, 1993.
- 18- İNCE, Özdemir, “Dada Akımının Amacı ve Serüveni”, **Milliyet Sanat Dergisi**, 5 Aralık 1975, Sayı: 161.
- 19- JAMESON, Fredric, *Postmodernism and Consumer Society*, **The Anti-Aesthetic :Essays on Postmodern Culture** İçinde, der: Hal Foster. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983.
- 20- KALE, Nesrin, “Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Felsefe, Sanat ve Kültür Yayınları, Yıl: 5, Sayı: 19, İstanbul, Mayıs, Haziran, Temmuz, 2002.
- 21- MENTEŞE, Oya Batum, “Sanatta Modernizmden Postmodernizme”, **Türk Dili**, Sayı: 519, Mart 1995.
- 22- NUTKU, Özdemir, “İnsan Her Şey Demektir Tiyatroda”, **Nazım Hikmet’in Tiyatrosu**, İstanbul Nazım Hikmet kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, 1969.
- 23- NUTKU, Özdemir, “Ortaoyununda Yabancılaştırma Kavramı”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı:1, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1970.
- 24- NUTKU, Özdemir, “Ortaoyununda ‘Yabancılaştırma’ Kavramı”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 1, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1970.
- 25- OPPERMANN, Serpil, “Postmodern Romanda değişen Anlatım Biçemi ve ‘Gerçeklik’/’Yazı’ İkilemi”, **Littera**, C.III, 1992.
- 26- ÖZBEK, Yılmaz, **Postmodernizm ve Alımlama Estetiği**, Çizgi Kitabevi, Konya, 2005.
- 27- ŞENER, Sevdâ, “Tiyatroda Estetik Uzaklık ve Brecht’in Yadırgatma Düşüncesi”, **Alman Kültür Derneği’nin Düzenlediği Brecht Haftası’nda Sunulan Bildiri**, Ankara, 1980.
- 28- TEKEREK, Nurhan, “Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi ve Baltacıoğlu’ndan Bir Deneme: Kafa Tamircisi”,

Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı:17, A.Ü.D.T.C.F Yayınları , Haziran, Ankara, 2004.

- 29- TEKEREK, Nurhan, “Tuncer Cücenoglu’nun Oyunlarında Durumlar ve Soyutlamanın Getirdiği Evrensel Açılımlar: Helikopter, Çığ, Şapka ve Matruşka”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Yıl: 2004, Sayı:18, Ankara Üniversitesi Basımevi.
- 30- Worringer, Wilhelm, “Soyutlama ve Empati”, (Çev. Doğan Şahiner), **Modernizmin Serüveni**, Hazırlayan: Enis Batur, YKY Sanat, İstanbul, 1999.
- 31- YILMAZ, Aytekin, **Modernden Postmoderne Siyasal Arayışlar**, Vadi Yayınları, Konya, 1996.
- 32- YÜKSEL, Ayşegül, “Modern Türk Tiyatrosu’nda Arayış ve Gelişmeler”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, A.Ü. DTCF Yayınları, Yıl: 1995, Sayı:12

Internet Kaynakları:

- 1- DEREL, Şule, **Somuttan Soyuta Doğa**,
<http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/desenyazilari/1sayi/sule.html>
- 2- İPŞİROĞLU, Zehra, **Türkiye’de Yabancılaştırma Tiyatrosu**,
<http://www.denemesahnesi.com>, 06.04.2007.
- 3- MAVİENGİN, Ufuk, (Psikolog), **Çağımızın Hastalığı Yabancılaşma**,
<http://www.analitikpsikoloji.com/Guncel/id1.htm>, 03.02.2007
- 4- TEKEREK, Nurhan, **Brecht’in Tiyatrosunda Yabancılaştırma Kavramı**,
http://www.tiyatrom.com/yeni_nurhan_tekerek14.htm, 01.02.2007
- 5- http://tr.wikipedia.org/wiki/Marx'%C4%B1n_yabanc%C4%B1la%C5%9Fma_teorisi03.02.2007.
- 6- http://www.miregitim.com/online_latince_turkce_sozluk.php (28.02.2007)
- 7- <http://mydictionary.dyndns.org/dict/seek/translator> (28.02.2007)
- 8- <http://www.msxlabs.org/forum/edebiyat-kosesi/9709-postmodernizm-ve-roman.html> <http://www.tekamul.net/sanat/Postmodernizm.html>
- 9- www.bilkent.edu.tr/~sbezci/makaleler (20 Nisan 2007)
- 10- http://www.seslisozluk.com/?word=happening&go_search=Search

- 11- BAĞRIACIK, Turgut, “Modern’den Postmodern’e Edebiyatın Serüveni”,
<http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/166/orta3-bagriacik.htm>, 2005 T.C. Millî
Eğitim Bakanlığı Yayınlar Dairesi Başkanlığı
- 12- BALKIŞ, Fatih, **Alımlama-Üretme**,
<http://www.okuyanus.com.tr/icerik.asp?IcerikID=753> (28 Nisan 2007)
- 13- ŞENYER, Emin, www.karagoz.net (6 Mayıs 2007)
- 14- BİNGÜL, İlyaz, “Şenlikli Karagöz”, **www. dergi. org**, Yıl:4, Sayı: 20,
Mart/Nisan 2002
- 15- NUTKU, Özdemir, **Tuluat Tiyatrosu**, www.tiyatronline.com (6 Mayıs 2007)