

Ortaoyunu Patikalarında Ekspresyonist İzlekler

Expressionist Themes on Ortaoyunu Trails

Muhammed Furkan TEKBIYIK*

Araştırma Makalesi / Research Article

Öz

Bu çalışma, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun Ortaoyunu geleneğinde yer alan biçimsel özelliklerin barındırdığı Ekspresyonist tavırlara ışık tutmayı amaçlar. Çalışmanın kapsamını avante-garde Sanat Akımları, Ekspresyonizm ve Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndaki Ortaoyunu Geleneği'nin öz ve biçimsel özellikleri oluşturacaktır. Literatür taraması yöntemi kullanılan bu çalışmada önce avante-garde akımlar, Ekspresyonizm ve Ortaoyunu ayrı başlıklar halinde açıklanacak; ardından Ortaoyununda yer alan Ekspresyonizm'e göz kırpan nitelikler anlatılacak ve sonuç bölümünde de benzerlikler ve önemli farklılıklar ile çalışma değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Ortaoyunu, Ekspresyonizm, Avante-Garde Sanat Akımları, Geleneksel Türk Tiyatrosu, Ulusal Tiyatro*

Abstract

This study aims to shed light on the Expressionist attitudes contained in the formal features of the Ortaoyunu tradition of Traditional Turkish Theater. The scope of the study will consist of avante-garde art movements, Expressionism and the essence and formal characteristics of the Ortaoyunu Tradition in Traditional Turkish Theater. Using the literature review method, this study will first explain avante-garde movements, Expressionism and Ortaoyunu under separate headings; then the qualities in Ortaoyunu that wink at Expressionism will be explained and the study will be evaluated with similarities and important differences in the conclusion.

Keywords: *Ortaoyunu, Expressionism, Avante-Garde Art Movements, Traditional Turkish Theatre, National Theatre*

Giriş

20. yüzyıl, Avrupa’da bilimsel ve sanatsal ilerlemenin hız kazandığı bir dönemdir. Yaşanılan gelişmeler insanların toplumsal ilişkilerine ve yaşam pratiklerine büyük etki göstermiştir. Tıpta, psikolojide, sanayide, fizikte birçok gelişme olmuş ve makine çağı denilen dönem dünyada etkisini göstermeye başlamıştır.

Teknolojik gelişmelerin etkisi ile makineler insan yaşamında merkezi bir yere oturmuş, eski üretim yöntemleri değişmiş, el zanaatlarının yerini makineler almıştır (Karabulut, 2014: 84). Giderek endüstrileşen dünya düzeni, kapitalizm, savaşların başlaması, sömürgecilik arayışları, insanın makineleşmesi, kırsal yaşamdan kentlere yaşanan göçler bu dönemin genel atmosferini oluşturmaktadır. Dönemin önde gelen bilim insanları arasında yer alan Albert Einstein’ın “rölativite” kuramı ile Newton’un değişmez düzenli evren görüşü sarsılmış (Şener, 2014: 238), ilerleyen yıllarda Heisenberg’in ortaya atacağı “Belirsizlik İlkesi”ne bir temel oluşturmuştur. Böylece Dünya’da hâkim olan determinist bakış açısı sarsılmaya başlamıştır. Psikoloji biliminde ise Freud’un cinsel yaşam konusundaki bulguları, bilinçaltının öneminin vurgulanması, insan ve değerleri konusundaki yerleşmiş kanıyı kökünden sarsmıştır (2014: 237). Charles Darwin’in ortaya attığı insanın da içinde bulunduğu canlıların tümünün ortak bir atadan geldiği savı, insanın yeryüzündeki üstün ve özel varlık olduğu anlayışının yıkılmasına sebebiyet vermiştir.

Bütün bu gelişmelerin dışında sanayileşmenin ilerleyişi sebebi ile köylerden kentlere doğru yaşanan göçler hızlı kentleşme sürecini başlatmış; toprağa bağlı yaşamını sürdüren insan, kapital düzende emeği sömürülmeye başlanan işçi konumuna gelmiştir. Sanayileşmenin hızlanması ile oluşan ham madde arayışları Dünya Savaşları için bir zemin oluşturmuştur. Silah endüstrisinin gelişmesi bu savaşlarda şimdiye dek görülmedik sayıda insanın ölümüne yol açmıştır.

İşte 20. yüzyılın bu kaotik ortamı dönem insanını ümitsizliğe ve bunalıma sürüklemiştir. Bu bunalım sonucunda avante-garde olarak adlandırılan Fütürizm, Ekspresyonizm, Dadaizm,

Sürrealizm gibi modern tiyatronun doruk aşaması olan akımlar doğmuştur (Candan, 2003: 61). Bu gibi akımları kendi ortaya çıktıkları yüzyılda incelediğimizde bazı konvansiyonel formlara farklı perspektiften yaklaştıklarını ve konvansiyonel sanatsal üslubun ötesinde arayışlara girdiklerini görmekteyiz. Bu arayışlar kendini teatral zeminde de göstermektedir. Makalemizin asal konusunu oluşturan ve iki temel başlık olan “Ortaoyunu” ile “Ekspresyonizm” farklı bağlamlarda ve farklı dünya tasvirlerinde kendilerine yer bulmuş teatral anlayışlar olsa da bazı bağlamlarda örtüşmektedir. Bu makalenin amacı ulusal tiyatromuzun unutulmuş bir damarı olan “Ortaoyunu”nun 20. yüzyıl avante-garde üsluplarındaki modern arayışlar çerçevesinde değerlendirilmesi ve “Ortaoyunu”nun çağının ötesinde birtakım üsluplara sahip olduğunu göstermektir. Bu çalışma, avante-garde sanat akımları çerçevesinde Ekspresyonizm’in ve Ortaoyunu’nun başat öğelerini özetleyecek ve üç düzlem üzerinde bu iki farklı teatral anlayışın benzer yönlerini ele alacaktır. Sonuç bölümünde ise nesnel bir bakış açısı ile benzeşen ama bir o kadar da ayrışan yönlerini ortaya koyacaktır.

1. Avante-Garde Sanat Akımları ve Ekspresyonizm

Karşı gerçekçi eğilimler ile sanat alanında Realizm’in egemenliği sarsılmaya başlamıştır. Yeni kent yaşamının gerektirdiği acımasız dinamikler ve köy yaşamından kente göç eden insanın bu dinamiklere uyum sağlayamaması, toplumda büyük buhranlara sebep olmuştur. Artık yerleşik sanat algıları dönem sanatçıları tarafından işlevsiz olarak algılanmaya başlamış ve sanatsal gösterilerde yeni üsluplar aranmıştır. “Tarihsel avante-garde her şeye karşıdır. Topluma, burjuva sınıfına, sanatsal uzlaşımara, sanatın yaşamdan kopukluğuna, mantığa. ... Tiyatro sanatının 20. yüzyıldaki serüveni, bu akımlarının etkisiyle köktenci estetik değişiklikler, çeşitlilik ve deneysellik yönünde ilerler.” (2003: 61).

Avante-Garde olarak adlandırılan sanat akımları çeşitli ülkelerde çeşitli sanatçılar tarafından manifestolar ve sanatsal eylemler ile ortaya çıkmışlardır. Avante-Garde Akımlar çerçevesinde incelenebilecek temelde dört farklı akım mevcuttur. Bunlar; Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Ekspresyonizmdir. Makalemizin bu başlığı altında asal konumuz Ekspresyonizme geçmeden önce bu akımları kısaca tanıtmak okuyucu için ön bir hatırlatma olması bakımından önemlidir.

Fütürizm'in ilk bildirgesi Filippo Marinetti tarafından 1909 yılında yazılmıştır. Bu sanat akımı teknolojideki hızlı gelişmenin etkisinde, sanatın makine çağına uygun bir devingenlik ve estetik biçimleme taşıması ilkesini düstur edinmiştir. Fütüristlerin makine çağına gösterdikleri ateşli tutku, saldırgan ve savaşa eğilimli bir tavır sergilemelerine, hatta savaşı yüceltmelerine sebep olmuştur (2014: 86).

“Biz şiirlerimizde tehlike tutkusunu, enerji ve ataklık alışkanlığımı dile getirmek istiyoruz. Korkusuzluk, gözüpeklik, başkaldırı, şiirimizin başlıca öğeleri olacaktır. Edebiyat şimdiye dek dalgın hareketsizliği, kendinden geçişi ve uykuyu övdü. Biz saldırgan devingenliği (dinamizmi), hummalı uykusuzluğu, koşuyu, ölüm perendesini, şamarı ve yumruğu yücelteceğiz” (Aktaran: Şener, 2014: 238).

Fütürizm'in ortaya attığı bu düşünsel paradigmalara bakıldığında bir diğer avante-garde sanat akımı olan Dadaizm ise Fütürizme tam zıt bir açıdan yaklaşmaktadır. Dadaizm'in ilk tohumları Birinci Dünya Savaşı sırasında İsviçre'ye göç eden sanatçılardan olan Hugo Ball tarafından atılmıştır. Savaşı burjuva değerlerinin uzantısı olarak gören sanatçıların sanatsal tavırları da muhalif bir üslupta olmuştur. Dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen insan aklının aslında ne kadar akılsız olduğunu göstermek isteyen Dada sanatçıları eserlerinde denetimsiz bir akıl-dışına yer vermişlerdir (Antmen, 2008: 123-124). Fütüristlerden farklı olarak Dadaistler savaşı yüceltmemiş aksine savaşın insanı içine soktuğu ironik durumu göstermek için anlamsız olana başvurmuşlar ve seyirciyi irrite etmeye çalışmışlardır.

“Tzara, Dadacı yıkma iradesini doğru bir bakış açısıyla değerlendirir: Saflik ve sahiciliği hedefleyen bir büyük amaçtan çok, yokluk ve kan dolaşımının durmasıyla tatmin olan sözel ve plastik bir anlamsızlık eğilimidir.” (Innes, 2010: 104). Dadaistler, esprili bir tarza sahiplerdi ve zekâları ile halkı şaşırtmak için yeni arayışlar içine girmişlerdi. Sanatta sağduyuyu küçümseyerek alaycı bir tavır sergilemişlerdir. Sanatta mizah, fantezi, hiciv ve paradoksu kendi başına bir tema olarak performanslarında işlemişlerdir (Toledo Museum of Art, 1938: 2).

Dadaizm görüldüğü üzere var olan sanatsal çerçeveye farklı bakış açıları sunmuş ve bu bakış açılarından yola çıkarak kendi üslubunu var etmeye çabalamıştır. Bütün bunların sebebi olarak savaşlar ve insanların bu savaşlar karşısındaki psikolojik bunalımları gösterilebilir. İnsanın içine düştüğü bu psikolojik sarsıntılar Dadaistler de kendini saçma kavramında göstermiş ve

Dadaizm akımının temsilcileri var olan sanat anlayışındaki akılcı yaklaşımları reddederek kendi tarzlarında akıldışı bir sanatsal biçim ortaya koymuşlardır.

Sürrealizm de tıpkı Dadaizm ve Fütürizm gibi geleneksel sanat anlayışına karşı bir üslup geliştirmeyi hedeflemiştir. Sürrealizm, Avrupa'da 1920'li yıllarda doğmuştur. Her şeye hatta sanatın kendisine muhalif olan Dada, sonunda kendi söylemini doğrularcasına-"Gerçek Dadacı, Dada'ya karşıdır"- yok olmuş, yerini Dada'nın savunduğu görüşleri daha elle tutulur bir üretime dönüştüren Sürrealizm akımına bırakmıştır. Bu terimi ilk kullanan Fransız şair Guillaume Apollinaire'dir. Sürrealizm konusunda Fransız yazar Andre Breton'un 1922 yılında modern arayışların geleceğine yön verecek uluslararası bir kongre tasarladığını açıklaması Sürrealizm akımının ilk adımı olarak kabul edilmiştir (2009: 133).

Sürrealist sanat akımı Dadacıların kullandığı sanatsal ya da mekanik birtakım araçlar yerine Freudyen bir perspektiften bilinçaltını deşen eserler ortaya koymuşlardır. Sürrealistler, Dadacılardan farklı olarak daha geleneksel formlar ile çalışmışlardır. Resim alanında bu geleneksel teknikler ışık ve gölgelerin kullanımı, perspektif anlayışı, bulanık görüntüler olarak kendini göstermiştir (Millard, 1969: 111-112). Tiyatro alanına gelecek olursak da Sürrealizm Freud'un kuramından hareketle rüya ve bilinçaltı kavramlarından oldukça etkilenmiştir. Tiyatroda geleneksel biçimler aramak yerine sahnede tasarım ve ışıkta yeni arayışlara gitmişlerdir. Bu arayışlar sonucunda bilinçaltı vurgusunu iyice deşmek için Sürrealist oyunların yazarlarının dilleri bazen absürt olabilmektedir ve karakterlerin iç dünyalarının tasviri belki gerçekçi diyemeyeceğimiz ama hakikat arayışı diyebileceğimiz alanlarda gezinmektedir (Auslander, 1980: 367-368).

Sürrealizm sanatın geleneksel biçimlerine, burjuva değer yargılarına karşıdır. Politik tarafları baskındır. Bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir. Sürrealistler, toplumsal isyanlarını sanatsal zeminden öte bir eylem alanına taşımak istemişlerdir. Yöntem olarak psikanalizde kullanılan "Serbest Çağrışım" tekniğini kullanmışlar ve "kolaj", "frotaj", "dekalkomani" gibi teknikler ile eserlerini üretmişlerdir (2009: 135-136) Sürrealistler herhangi bir insandan farklı olarak daha duygulu, daha düşsel kimselerdir. Hakikate ve kendiliğinden gelen esinle yaratılan eserlere aşırı düşkündürler

(Passeron, 1982: 57). Onlar da Dadaistler gibi yeni arayışlar içinde olmuşlar fakat onlardan farklı olarak çareyi saçma ve anlamsız olanda değil bilinçdışında aramışlardır.

Tiyatroda sürrealist arayışlar kapsamında çalışılan oyunlar genellikle bir akşam sahnelenmiş ve çoğunlukla üç temsili geçen oyun olmamıştır. Andre Breton tiyatronun Sürrealizm için uygun bir araç olmadığını düşünmüştür. Sürrealist anlayışa sahip tiyatro insanları arasına yer alan Antonin Artaud tiyatro sanatında farklı bir anlayış geliştirmek için çabalamış ve bu yönde içsel kaynakların dışarı taşırılması, sesin ve mekânın farklı olanaklarının kullanılması için kuramsal ve pratik alanda çalışmalar yapmıştır.

Avante-Garde akımlar arasında etkisini farklı sanat dallarında yoğun olarak göstermiş olan Ekspresyonizm'in ise ortaya çıkış süreci ile ilgili birçok farklı fikir vardır. Genel kanı dönemin etkili sanat akımlarından olan Realizm ve Empresyonizme bir karşı çıkış olduğu yönündedir. Empresyonist sanat anlayışında, doğadan alınan izlenimler yine doğadakine benzer biçimler içinde yansıtılmaktaydı. Bu özelliği ile Ekspresyonizm, edebiyattaki gerçekçilik yöntemine yakın olan bir anlayışı temsil etmektedir. Monet gibi Manet gibi ressamlar; belli bir anda, belli bir ışık altında yakaladıkları görünümün resmini yapmışlardır. Ekspresyonizm ise bir soyutlama anlayışı getirmektedir (2006: 248-249). Ekspresyonist eserler, bir kuşağın genel duygularının tüm yönleriyle sanat yapıtlarında kendini göstermesi olarak tanımlanabilir (Richard, 1999: 7). Yvan Goll; Ekspresyonizmin yalnız şiir ve resmi değil sanat alanında birçok farklı disiplini etkilediğini belirtmiştir. Yazarların çoğu bu terimin Almanya'da *Abstraction and Emphaty* adlı kitabın yazarı Wilhelm Worringer aracılığı ile 1911'de ilk kez kullanıldığını söylemektedir. Buna karşılık başka bir grup, Paul Cassirer'in, 1910'da Pechstein'in bir resmi önünde, bu resmin hala bir Ekspresyonizm örneği olup olmadığı sorusunu eserin bir Ekspresyonizm örneği olduğunu açıklayarak yanıtlaması ile ekspresyonizm teriminin ortaya çıktığını öne sürmektedir. Hermann Bahr'ın 1914'de yazdığı bir kitapta Ekspresyonizm'i yaratanlar içine Matisse, Braque, Picasso, Fütüristler ve Fovları, Die Brücke ve Der Blaue Reiter gibi Alman grupların üyelerini, Viyana'lı Oskar Kokoschka ve Egon Schiele'yi almıştır (1999: 7-9). Ekspresyonist eserler veren sanatçıların ortak noktaları dışarının izlenimi yerine içerinin dışavurumunu yansıtmalardır (2009: 33). Eserlerde sanatçının içsel özgürlüğü göze çarpmaktadır. Sanatçı bir eser ortaya koyduğunda ya da icra ettiğinde gerçeklik kaygısından sıyrılmakta ve karşılaştığı gerçeğin kendindeki yansımını

eserine aktarmanın peşine düşmektedir.

Bu dönemde savaşın, hızlı kentleşmenin, sanayileşmenin etkisi ile kendine ve topluma yabancılaşan insanın içinde bulunduğu ruh halini tedirginlik ve güvensizlik duyguları ile tanımlayabiliriz. Bu duygulardan kaynaklanan Ekspresyonizm bir başkaldırıyı yansıtır. Kendini çevreleyen nesnel gerçekliklerde ve içinde yaşadığı toplumda huzuru bulamayan insan, dış dünyadan kaçıp iç dünyanın düşünce ve düşleri ile dış dünyayı değiştirmeye çalışır. Dönem insanının kabul etmek istemediği bir dünyayı olduğu gibi aktaran Natüralizm ve Realizm gibi sanat biçimleri onu artık tatmin etmez. Burjuvazinin gelenekçi sanat anlayışına karşı Ekspresyonizm Alman ruhunun bir patlaması niteliğindedir. Amaçları 'Ben'in derinliklerine inmek, nesnelere gizli yüzlerini keşfettirmektir. Düşünce, hayal ve düşlerinden yararlanarak nesnelere kendilerini değil anlamlarını göstermek istemişlerdir. Ekspresyonist sanat insanın iç huzursuzluğundan doğmuştur ve bu sanat soyutlama ve simgelere yönelerek klasik yöntemleri, perspektif tekniğini, anatomi kurallarını, simetriyi, doğrudan betimlemeyi kabul etmemiştir. Alman Ekspresyonist yazar Edschmid "Dünya gözümüzün önünde, onu yinelemek anlamsız olur: onun özünü aramak, onu başka bir biçimde yeniden yaratmak, sanatın başlıca görevi işte budur." demiştir (1999: 189). Önemli Ekspresyonist ressamlardan olan Edvard Munch erken yaşta annesini ve kız kardeşini kaybetmiştir. *Çılgılık* isimli tablosu ve ölüm temalı diğer eserleri ressamın bilinçdışını açığa vurduğu eserlerdir. Ressamlar eserlerinde figürleri deformasyona uğratmışlar, kimileri boyamalarında sert fırça darbelerini kullanmış, bu sayede gerçekçi biçimin ötesine geçip yaşadıkları dönemde mevcut olan yabancılaşmanın, korku ve kaygının, melankolinin, çaresizliğin tasvirini resimlerine işlemişlerdir.

Sinemada ise biçim bozma yöntemini kullanan sanatçılar, insan yüzlerini korkunç görünüşler ile ifade etmişler, dekorda gerçekdışı bir yol izlemişler, ışıktaki ve gölgelendirmede abartıya gitmişler, oyunculukta stilize bir üslup benimsemişlerdir. Bu akımda ilk örnek Alman Sineması'nda *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filmi ile verilmiştir. Çılgın bir adamın çılgın bir kadına anlatılarını konu edinen filmde dekorlar filmin kahramanının ruhsal dengesizliğine koşut olarak çarpık bir evren yaratır. Filmde bazı karakterler bilinçaltındaki saldırganlık, öfke gibi duyguların karşılığı niteliğindedir (1999: 219).

Edebiyat alanında ekspresyonist olarak niteleyebileceğimiz önemli isimlerden biri ise Franz Kafka'dır. Kafka'nın *Dönüşüm* adlı öyküsünde bir sabah kendisini yatağında böceğe dönmüş bir halde bulan Gregor Samsa'nın hikayesine şahit oluruz. Gregor o güne kadar ailesinin geçimini sağlamaktadır. Aile bireyleri ona güvenmektedirler fakat bu ani dönüşüm hepsinin hayat düzenini değiştirmiştir. Kapital düzenin küçük bir ailede yansıması gibidir bu öykü. Öykünün sonlarına doğru maddi özgürlüğünü kazanan kız kardeşi ailesine Gregor'un artık evden gitmesi gerektiğini söyler ve böylece çıkar ilişkisi kuramadıkları bir aile ferdinden ne kadar çabuk vazgeçilebildiğini görmüş oluruz. Kafka'nın toplumun beklentilerine cevap veremeyecek hale gelen bireyi böcek formunda imgesel bir düzlemde göstermesi, bu formun kapital lokomotifin bir parçası olamayacağından dolayı bir başkaldırı niteliğinde olması öykünün başat ekspresyonist niteliklerindedir.

Ekspresyonist tiyatro eserlerinde ise "tinsel çağrı" ön plandadır. Karakterler soyut ve sembolik anlamlar taşır. Oyunlarda toplumsal eleştiriler mevcuttur. Toplumdaki çürümüş değerlerin yerine ruhsal dönüşüm olanaklarının ne boyutta işlevselliğe kazandırılacağı üzerine denemeler yapılır (Innes, 2010: 60). Ekspresyonist tiyatronun kökleri Strindberg'in ilk kez uyguladığı durak tekniği ve düş dramaturgisine uzanır. Bu yazarın oyun tekniğinde tek bir Ben'in bakış açısından yola çıkan oyun, mantıksal akış dışında gelişen olaylar zincirine sahiptir. Perdelere bölünen yazım tekniğinden ziyade sayıca sınırsız olan durak tekniği ile yazılmıştır. Bu yazım tavrı aynı rüyalarda olduğu gibi sıçramalı olay dizgelerinden oluşmaktadır. Eserlerinde zaman ve uzamın varlığı yoktur, her şey olasıdır. İmgeler, fanteziler, doğaçlamalar, anlamsızlıklardan yeni biçimler doğmaktadır (2003: 70-71). Ekspresyonist yönetmenler arasında Adolph Appia ve Gordon Craig önemli isimler arasında yer almaktadır. Appia yanılısamacı tiyatroya karşı çıkmış ve buna koşut olan İtalyan sahne yapısını yadsımıştır. Doğal olanın sanatsal olamayacağını savunmuştur (Özüaydın, 2006: 19). Sahne üzerinde bütünlük ve uyumun peşine düşen Appia; merdivenler ve dikey sütunlar ile sahnede üç boyutlu bir ortam yaratarak oyuncunun yatay ve dikey düzlemde hareket etmesini ve sahne tasarımı ile bir bütünlük kurmasını hedeflemiştir. Işık kullanımında da aynı hedefi güden Appia ışığın da çok çeşitli yön ve açılardan gelmesi yönünde çalışmalar yapmıştır (2003: 10-11). Gordon Craig de Realizm'i ve Natüralizm'i kabul etmez. Sahnelemede psikolojik bir yaklaşım değil, eserin ana fikrini açığa çıkaracak motifleri kullanır (1999, 201-202). Craig, oyuncu yerine "Üstün Kukla" fikrini öne sürer. Ona göre oyuncu yönetmenin tasarımı ile bir çelişkiye

düşmemelidir fakat insan hüviyetinden dolayı böyle çelişkilerden kurtulamaz. Oyuncunun ruhsal bir varlık olması tasarımı baltalayacaktır. Bu yüzden kuklanın oyuncunun yerini alması gerektiğini savunmuştur (2003: 21).

Ekspresyonist sanat eserlerinde yer alan soyut anlatım, karakter derinliğinin farklı arketipler üzerinden yeniden tanımlanması, oyun alanının sorgulanması ve lineer çizgide ilerlemenin reddedilmesi gibi unsurlara baktığımızda Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda bu gibi biçimsel niteliklerin yer aldığını görmekteyiz. Makalenin temel karşılaştırmasını yapmadan önce Ortaoyunu geleneğini incelemek temel paradigmaları görmek açısından faydalı olacaktır.

2. Ortaoyunu

Ortaoyununun ortaya çıkışı ile ilgili çeşitli rivayetler bulunmaktadır. Metin And Karagöz ile olan benzerliğinden yola çıkarak “Karagöz'den çok ayrı olmakla birlikte, havası, kişileri, oyun dağarcığı, güldürme yöntemleri, kuruluşu bakımından bu iki oyun arasında öylesine bir yakınlık vardır ki, ikisi aynı zamanda çıkamayacağına göre, birinin ötekinden çıktığına inanmak zorunda kalırız.” demiştir (And, 1985: 337). Bu konuda araştırma yapanlar “Ortaoyunu” terimine ilk kez 19. yüzyıl ortalarında rastlamışlardır. Fakat bu tarihten önce de Ortaoyunu “Kol Oyunu”, “Meydan Oyunu” “Zuhuri Kolu” gibi adlarla karşımıza çıkmaktadır. Terim ortaya çıktıktan sonra da bu adlar “Ortaoyunu” yerine kimi zamanlar kullanılmaya devam etmiştir. Alman incelemeciler Ortaoyununun “Commedia Dell’Arte” oyunundan Türkiye topraklarına gelmiş olabileceğini söylemektedir. O dönemde İtalyan oyuncular İstanbul'da iyi bilinmektedir. Türkler onların oyununa "Arte Oyunu" demişler ve kendi oyunlarının bu oyuna benzediğini görerek "Arte Oyunu"nu bozup değiştirerek "Orta Oyunu" yapmış olabilirler. Bir başka rivayet ise Yeniçeri Ocağı'nda askerleri eğlendiren oyuncu topluluklarından türemiş olabileceğidir (1962: 10-11). Bir diğeri ise “Tercüman-ı Hakikat gazetesinin 7 Şubat 1919 tarih ve 13634. sayısında Küçük İsmail ile Kel Hasan'ın Ferah tiyatrosunda ‘meydan-ı lübiyat’ adıyla eski usul ortaoyunu oynayacakları duyurulurken, Ortaoyununun, Sultan Süleyman çağındaki tımarhanelerden ve curcunabazlardan çıktığı üzerine bilgi verilmektedir.” şeklindedir (1985: 345).

Eski Ortaoyunlarının başındaki curcuna bölümü sayılmazsa, bir ortaoyununda dört bölüm

vardır: Öndeyiş, söyleşme (Arzbar-Tekerleme), fasıl (oyun), bitiriş. Curcuna ise sonradan ortaoyunundan kaldırılmıştır.

Curcuna için eski İstanbul hakkında gözlemlerini aktaran Ali Rıza Bey birtakım bilgiler vermektedir. Oyun başlamadan önce çalgıcılar köçek havası çalarken on iki kişilik köçek grubu meydanda dans eder. Sonra kol takımının bütün üyeleri meydana gelir; başlarında tuhaf külahlar, sırtlarında tuhaf elbiseler vardır. Bir yandan şarkı söylerler bir yandan da çeşitli maskaralıklar ve taklitler yaparlar. Bir süre sonra curcuna biter ve meydan boşaltılarak giriş bölümüne geçilir (Aktaran: Aykaç, 2016: 43).

Öndeyişte ise Zurnacı, Pişekâr havası çalar. Pişekâr çıkar, izleyiciyi selamlar, zurnacı ile konuşur. Oyunun adını zurnacıya ve seyirciye bildirir. Daha sonra zurnacı Kavuklu havasını çalar ve Kavuklu ile Kavuklu arkası oyun alanına girer. Kavuklu ile Kavuklu arkası arasında kısa bir konuşma geçer. Çoğu kez Kavuklu ile Kavuklu-arkası, Pişekâr'ı birden görünce korkarlar, korkularından yere, birbirlerinin üstüne düşerler. Bundan sonra oyunun ikinci bölümü olan Pişekâr ile Kavuklu arasındaki söyleşme gelir (1985: 387-388).

Söyleşme (Arzbar-Tekerleme), oyunun en ustalık isteyen bölümüdür. Önce Arzbar denilen söyleşenlerin birbirleri ile tanıdık çıkması ve birbirlerinin sözlerini ters anlamasına dayalı güldürücü bir söyleşme gerçekleşir. Sonrasında ise Karagöz muhaverelerinde rastlanan ama Ortaoyununa özgü tekerlemeye dayalı bir söyleşme gerçekleşir (1985: 388). Tekerlemede Kavuklu, olağan-dışı bir olayı kendi başından geçmiş gibi anlatır, Pişekar da bunu gerçekmiş gibi dinler ve merakını gidermek için sorular sorar, sonunda ise bunun bir rüya olduğu anlaşılır (2007: 61).

Fasıl'da tekerleme sona erip, bunun bir düş olduğu anlaşıldıktan sonra asıl oyuna geçilir. Çoğu kez Kavuklu iş aramaktadır, tekerleme sonunda Pişekar bu işi ona bulur. Kavuklu Hamam oyununda aktar olur, Pazarcılar'da sergi açar, Fotoğrafçı'da fotoğrafçı olur vb. Dükkân dekorunda gelişen olaylar dizisine paralel olarak ikinci bir olaylar dizisi de zennelerin Pişekâr aracılığıyla kiraladıkları evde (Yeni Dünya) gelişir.

Bitiriş ise Fasıl'dan sonraki bölümdür. Pişekar nasıl oyunu seyircilere tanıtip sunmuşsa, oyunu

bitirmek de gene Pişekar'a düşer. Seyircilerden özür diler, gelecek oyununun adını ve yerini duyurur.

Ortaoyununun iki önemli kişisi vardır: Kavuklu ve Pişekar. Oyun bu iki tip üzerinden şekillenir. Oyun bu iki tipin karşıtlığından, çatışmalarından ortaya çıkar. Bunlar dışında isimleri çeşitli uluslardan ya da fiziki özelliklerden yola çıkılarak konmuş tiplerde mevcuttur. Bu tiplerin belli kalıplaşmış hareketleri vardır. Ortaoyunu yuvarlak, çepeçevre seyircilerle kuşatılmış bir alanda oynanır. Oyunlar belli bir kanava doğrultusunda ilerler, metinli bir tür değildir. Oyunlar, oyuncuların mahareti ile doğmaca olarak oluşur. Oyun yerinin bitişiğinde bir çadır veya perdeyle kapatılabilecek bir yer yapılır, oyuncular burada hazırlanır. Oyun yeri, yapının bir parçasıdır ve kesin çizgilerle ayrılmamıştır. Oyuncu, seyirci ve temsil ayırsız gayrısızdır. Oyuncular seyircilere doğrudan doğruya seslenebilir, işi biten oyuncu seyirciden saklanma gereği duymaz. Sahnenin seyirciden gizlisi saklısı yoktur. Oyun yerinde iki parça dekor bulunur. Bu dekorlar iki, üç, dört kanatlı bir kafes ve bir paravan olan Yeni Dünya ve Dükkan'dır. Boyut olarak birbirinden farklıdır ve hemen hemen bütün fasıllarda olan ikili olaylar dizisini imlemek için kullanılır. Kavuklu'nun bir iş araması ve iş sahibi olmasıyla işyerinde çalışması için Dükkân, zennelerin mahallede bir ev aramaları için Yeni Dünya kullanılır. Dükkân, *Gözlemeci* oyununda gözlemeci dükkânı, Telgrafçı oyununda telgraf çekilen yer, *Fotoğrafçıda* fotoğrafçı dükkanıdır. Yeni Dünya ise çoğu kez ev olarak kullanılır. Bazen başka yerleri gösterdiği de olur. Örneğin *Hamam* oyununda hamamı, *Ferhad ile Şirin*'de Şirin'in köşküdür (And, 2014: 55-56).

20. yüzyılın bunalımlı döneminde ortaya çıkmış olan Ekspresyonizm akımının biçimsel özelliklerine baktığımızda “yeni” ve “çarpıcı” olarak nitelenen birtakım üslupların Türk Tiyatrosu'nun “Ortaoyunu” geleneğinde karşımıza çıktığı görülmektedir. Bunlara aşağıdaki başlıklar altında sırası ile yer verilecektir:

2.1. Karakterler Yerine Tipler

Van Gogh, mektuplarının birinde, çok sevdiği bir arkadaşının portresini yapmaya nasıl başladığını yazar:

“Saçların açık rengini abartıyorum, portakal rengini, krom rengini, limon rengini alıyorum ve başın arkasına, odanın sıradan duvarını değil, Sonsuzluğu boyuyorum. Paletin verebileceği en yoğun ve zengin maviyle basit bir arka plan boyuyorum. Sarışın ve parlak baş, bu güçlü mavi arka planın üstünde, gökteki bir yıldız gibi gizemli bir şekilde duruyor. Ne yazık ki, sevgili dostum, halk bu abartmada karikatürden başka bir şey görmüyor. Ama umurumuzda mı bizim?” (Gombrich, 1994: 564).

“Karikatür” olarak bilinen biçimde aklımıza ilk gelen şey dış dünyadaki nesnel gerçeklerin abartılı bir biçimleme ile yansıtılmasıdır. İnsan karikatürlerinde, insanın yüz çizgilerinin, bedensel formunun biçimi bozulur. Mizahi yönü ağır basan karikatürlerde özellikle eleştirisi yapılacak “şey”in, abartılarak biçim bozum yöntemi ile öne çıkarıldığı görülür. “Van Gogh, seçtiği yöntemin, karikatürçünün yöntemiyle karşılaştırılabileceğini söylemekte haklıydı. Karikatür her zaman *ifadecidir*, çünkü karikatürçü, seçtiği kurbanın görünüşüyle oynar; o kişi hakkında düşündüğünü ifade etmek için onun biçimini bozar.” (Gombrich, 1994: 564). Ortaoyunu geleneğine baktığımızda ise oyun kişilerinin kalıplaşmış tipler olduğunu görürüz. Bu tipler davranışları ve konuşma biçimleri ile hemen tanınırlar. Meydana çıkarken çalınan kendilerine özgü musiki bile seyirci tarafından sahneye çıkanın kim olduğunun anlaşılmasını sağlar. Her tip, bağlı bulunduğu toplumsal arketiplerin özelliklerini kendinde gösterir. Laz; çok konuşan ve hızlı, Acem; olayları abartan, Yahudi; riske girmeyen, korkak ve pinti, vb.dir. Bu tipler belli durumlar karşısında belli davranış biçimi gösterirler. Oyunların içerikleri değişiklik gösterse bile aynı tipler aynı davranış biçimlerini gösterir. İnsan olarak kendilerine özgü karakteristik davranışları yoktur. Hepsi, kendi çevrelerine göre genelleştirilmiş varlıklardır; yani “somut” değil, “soyut” kişilerdir (2007: 65-66).

“Ekspresyonist tiyatro, oyuncunun rolünü bir başka kalıba sokuyor; oyuncunun trajedi kahramanına dönüşmesini kabul etmiyordu. Stanislavski'nin yeniden canlandırma gibi "Sistem"inin öğeleri üzerinde çalışmalarını sürdürdüğü sırada, Ekspresyonistler dolaylı olarak ona karşı çıkarlar: onlar için şu veya bu kişiyi canlandırmak değil, olayları ve durumları simgesel bir biçimde aktarmak, kişilerin en belirgin özelliklerini, oyunun en önemli anlarını daha da belirlemek gerekmektedir; oyundaki abartmalar da bundan ileri gelmektedir” (Richard, 1999: 194).

2.2. Palangada Temsili Dekor ve Oyun Alanı

Ortaoyununda gerçekçi bir dekor anlayışından ziyade temsili dekorlar kullanılırdı. Temelde “yeni dünya” ve “dükkân” olarak adlandırılan bu dekor parçaları farklı ölçülerden oluşmuş bir paravan ya da kafesti. Bunlar oyunun konusu bağlamında ev, iş yeri gibi çeşitli mekanları imlerdi.

“Kişilerin birtakım karakterleri yansıtmayıp kalıplaşmış ‘tip’ oluşları; dekor kullanılmayışı, bunun halkın hayal gücüne bırakılışı (dekor diye kullanılan ‘yenidünya’ ile ‘dükkün’ birer ‘ev’ ve ‘dükkân’ olmayıp her yanları açık birer paravanadır); sözlerin sık sık mantık bağı dışına çıkışı gibi özellikleri dolayısıyla, Ortaoyunu bir “soyut tiyatro”dur. ... Bununla birlikte, kimi yanlarıyla de bu tiyatro gerçekçi bir özellik gösterir. Sözelimi, dekor kullanılmayışına karşılık, kişilerin giyim-kuşamları çeşitli çevrelerin giyim geleneklerini yansıtır” (Kudret, 2007: 59).

Bu sayede Ortaoyununda düş ve gerçek yan yana yer almıştır. Ekspresyonist tiyatro ve sinema eserlerindeki dekor tasarımlarına bakacak olursak, dekoratör oyuna belli bir tarihsel gerçeği andıracak bir biçim vermenin peşine düşmez. Dekorda soyutlamaya gider. Seyircinin hayal gücüne tüm yetkileri vermek gerektiğini savunur, fazlalık olan dekor yığını eleyerek oyununun özünü ortaya çıkarmanın peşine düşer (1999: 196). Adolph Appia'nın sahne düzenlemesine getirdiği yenilikler, oyuncuların oyun yerinde sadece yatay düzlemde devinmelerinden ziyade dikey sütunlar ve merdivenler ile uzamı üç boyutlu kullanmalarını sağlamıştır. Böylece sahenin tüm olanaklar ile bütüncül kullanımının yolunu açmıştır ve seyirci ile yanılısamaz bir ilişkinin peşine düşmüştür. Başka bir açıdan Ortaoyununa baktığımızda ise meydanlarda, avlularda dört bir yanı seyirci ile çevrili bir şekilde oynandığını görüyoruz. Bu oyun alanında oyuncular oyun yerinin tümünü kullanmışlardır. Yani İtalyan çerçeve sahne'nin iki boyutluluğa mahkûm ettiği “oyun”u adeta Ekspresyonistlerin dikey düzlemde yapmaya çalıştıkları gibi üç boyuta çekmişlerdir.

2.3. Parçalı Dramaturji

Aristoteles Poetika adlı eserinde tragedyanın tanımını yapmış ve iyi bir tragedyanın sahip olması gereken nitelikleri aktarmıştır. Tragedyanın bütün ve tamamlanmış tek bir eylemin taklidi olması gerektiğini, olayların olasılık ve zorunluluk ilkeleri gereği bir neden-sonuç ilişkisi ile doğmasını, tragedyanın serim-düğüm-çözüm olarak ilerleyen bir başlangıç, bitiş ve son içermesini söylemiş ve olasılık kuralı gereği anlatılan öykünün sağduyumuza aykırı gelmemesi gerektiğini vurgulamıştır. Yanılısamacı tiyatro eserleri de Aristoteles'in bu ilkelerini benimser. Oyun boyunca olaylar tıpkı hayattaki gibi belli neden-sonuç ilişkileri ile ilerler. Oyunun tümü hayattan alınan bir kesit gibidir. Ortaoyunundaki curcuna ve söyleşme bölümlerine baktığımızda bu iki bölümün de oyunun dramatik olarak niteleyebileceğimiz asıl hikayesi ile bir bağı yoktur. “Tekerlemelerde Kavuklu, Pişekar'a, başından geçmiş gibi, olmayacak bir olayı anlatır. Pişekar da bunu gerçekmiş gibi dinler, sonunda bunun *düş* olduğu

anlaşılır.” (1985: 393). Bu bölümler hikâyeden bağımsız bir şekilde sırf eğlence ve hüner gösterisi amacı ile oynanır. Ekspresyonist sanat yapıtları da nesnel dış dünya gerçekliğinin hatta zamansallığın soyut bir karşılığını aramıştır. Bu yüzden farklı denemelerde bulunmuşlardır. Başlarda belirttiğimiz ekspresyonist tiyatro yazarı August Strindberg de düşlerden ilham alarak yeni bir dramaturji oluşturmuştur. Bu yeni yapı ile oyunlarında uzun soluklu dramatik aksiyon yerine rüya duraklarını kullanmıştır. Böylece Aristoteles’in Poetika’da belirttiği kuralları aşarak ana konudan bağımsız sahnelerin yer almasını sağlamıştır.

3. Ortaoyunu Patikalarında Ekspresyonist İzlekler

Ekspresyonist sanatçı eserlerinde duygularının dışavurumunu işler. Gördüğü ya da hayal ettiği nesnenin, olayın birebir taklidini eserine yansıtmaz, kendi duygulanımını eserinde gösterir. İnsan aklına duyulan güvenin yok olması ile birlikte gelişen bu anlayış ile sanatçı gerçeği nesnel dünyada değil, kendi bilinçdışında ve “içeride” bir yerlerde arar. Bunun sonucunda da sanat eserlerinde çeşitli biçim arayışlarına gider. Bu biçimsel yenilikleri çalışmamız boyunca incelediğimizde farklı sanat türlerinde farklı tezahürlerde olduğunu görmekteyiz. Bu biçimsel yeniliklerin Türk Tiyatrosu’nun Ortaoyunu geleneğinde de bazı açılardan görüldüğüne rastlarız.

Ekspresyonist tiyatro ve sinema sanatlarına baktığımızda, oyunculuk anlayışının realist oyunculuktaki gerçeğe benzerlik ilkesi kapsamında gerçekleştirilmediğine, stilize bir anlayış ile oluşturulduğuna tanık oluruz. Van Gogh’da eserlerini oluştururken karikatürden yararlandığını ifade etmiştir. Ortaoyununda da derinlikli karakterler yerine halkın kolaylıkla tanıyabileceği tipler yer almaktadır. Bu tiplerin nerede nasıl davranacağı, nasıl konuşacağı aşağı yukarı bilinir.

Ortaoyunundaki dekor kullanımında “yeni dünya” ve “dükkân” olarak adlandırılan kafes ya da paravan olan temelde iki parça dekorun olduğunu görürüz. Bu dekor parçaları göründükleri gibi kullanılmaz, oyuncu tarafından başka bir mekânı imler ve dolayısıyla oyuncu neyi görüyorsa seyircide onun gözünden dekora anlam yükler. Bu imleme hali seyircinin tasavvurunda tamamlanır ve imlenen şey olarak kabul edilir. Ekspresyonist oyunlarda da

mekanlar kimi zaman gerçek nesnelere biçimlerinin bozulmuş hali ile kimi zaman ise soyutlamaya gidilerek tasvir edilir. Mekân; dekor ayrıntıları ile doldurulmaz, tıpkı Ortaoyunundaki gibi sahne büyük ölçüde boştur. Fazla dekordan vazgeçilerek oyunun özü açığa çıkarılmaya çalışılır.

Ekspresyonist tiyatro yönetmenlerinden olan Adolph Appia sahnede oyuncunun uzamı sadece yatay değil dikey olarak da kullanmasını istemiştir. Buna yönelik çeşitli tasarımlar yapan Appia seyircinin oyuncu ile birlikte bir yaratım sürecine girmesini istemiş bu yüzden İtalyan çerçeve sahnenin ramp ve perdesini kaldırmış, oyuncu-seyirci ilişkisi farklı bir düzleme taşımıştır. Ortaoyununda da seyirci ve oyuncu birbirinden ayrı tutulmaz, bir yanılısamaya gidilmez. Oyuncular seyircilere laf atar, selamlar, oyun boyunca eylemleri olmadığı hallerde bile sahnede seyircilerin gözü önünde durabilir. Oyun alanı seyirciler ile çepeçevre sarılı olduğu için de oyun alanının her yanını kullanır ve bu da Appia'nın dikey sütunlar ile çabaladığı oyuncu devinimin farklı bir düsturudur.

Ortaoyununda danslar, tekerlemeler gibi öğeler ile oyun, oyundan bağımsız sahneler içerir, tekerlemelerde Kavuklu başından geçen olağan-dışı bir olayı anlatır ve Pişekar da buna inanır fakat bunun bir düş olduğu anlaşılır. Bu gibi sahneler oyunun yanılısamacı halini kırar ve seyircinin oyunla özdeşleşme kurmasını engeller. Ekspresyonist tiyatro eserlerinde de düş motiflerine rastlanmaktadır. Sanatçılar bu düş durakları ile parçalı bir dramaturji oluşturur. Mantıksal bir dizgeden çok epizotlara rastlanır. Bütün bunlara baktığımızda Ortaoyunu geleneğinin Ekspresyonist birtakım özellikleri barındırdığını görmekteyiz.

Ortaoyunu kimi açılardan Antik Yunan Komedyası ile de benzer özellikler taşımaktadır. Antik Yunan Komedyalarında da karikatürleştirilmiş tipler yer almakta, sahnede toplumsal eleştiriler yapılmaktadır, sahnede koro vasıtası ile seyirci ile diyaloga girilmektedir. Ortaoyununu Antik Yunan Komedyası'ndan ayıran iki temel fark mevcuttur. Bunlardan biri seyir yerinin çepeçevre seyirci ile sarılmış olması, diğeri de oyuncuların kanavasası belli olan oyunu doğaçlama yolu ile oynamaları. Bu iki fark Ortaoyununu Antik Yunan Komedyası'ndan ayırmakta ve daha yenilikçi bir niteliğe bürünmesini sağlamaktadır.

Ortaoyunu her ne kadar biçimsel olarak benzese Ekspresyonist eserler üreten sanatçılar çağın

kaotik dünyasına başkaldıran bir tavır sergilerler. Sanatçılar insanın iç dünyasında meydana gelen bunalımı ifade edebilmek için gerçekçi tiyatronun mantıklı oyun yapısına karşı çıkmış, fantezi ile gerçeğin bir arada olduğu yeni bir biçim geliştirmişlerdir. Yeni bir dünya ve yeni insanın yaratımında sanatlarını bir araç olarak kullanmışlardır. Yaşadıkları çağa bir eleştiri getirmişlerdir. Protest bir tavırları vardır ve insanın düştüğü umutsuz ortama çare aramaktadırlar. Eski, hastalıklı düzenin değişmesi gerektiğini düşünerek sanatta var olan biçimsel özellikleri yıkıma uğratırlar. Seyirci ile kurdukları ilişkide, eleştirilerini ve yeni insan tasavvurlarını insana saldırarak, onu korkutarak gerçekleştirimin yollarını ararlar. Ortaoyunu ise özünde eğlenceyi barındırır. Toplumsal sorunlar konusunda mizah yolu ile eleştirilerini yapar. Bunu yaparken seyirciyi korkutmaz, ona saldırmaz eğlendirme ve eğitime amacı güder. Seyirciyi ürkütüp dönüşmesini sağlamaya çalışan Ekspresyonizm'in aksine Ortaoyunu seyircisini eğitmek ve eğlendirmek ister. Ekspresyonistler bireyin düşleri, bireyin bilinçdışını gösterirken; Ortaoyunu toplumsal arketipleri kullanır.

Sonuç

20. yüzyıl Avrupa'sında sanatçılar pozitivist aklı araçsallaştırmasını sorgulamaya başlamıştır. İşte bu sorgulamalar neticesinde de avante-garde sanat akımları ortaya çıkmıştır. Bu akımlardan biri olan Ekspresyonizm; resim, edebiyat, tiyatro, sinema gibi birçok sanat dalını etkilemiştir. Sanatın her alanında çeşitli öz ve biçimsel yenilikleri hedeflemiş ve uygulamıştır. Soyut sanat olarak da nitelendirilen akım, kendinden önceki Realist ve Ekspresyonist sanat anlayışlarına bir karşı duruş sergiler. Ekspresyonizm, sanatın nesnel gerçeğin bir taklidi olmasını kabul etmez. Ekspresyonist sanatçı eserlerinde duygularının dışavurumunu işler. Gördüğü ya da hayal ettiği nesnenin, olayın birebir taklidini eserine yansıtmaz, kendindeki duygulanımını eserinde gösterir. İnsan aklına duyulan güvenin yok olması ile birlikte gelişen bu anlayış ile sanatçı gerçeği nesnel dünyada değil, kendi bilinçdışında ve "içeride" bir yerlerde arar. Bunun sonucunda da sanat eserlerinde çeşitli biçimleme arayışlarına gider. Bu biçimsel yenilikleri çalışmamız boyunca incelediğimizde farklı sanat türlerinde farklı tezahürlerde olduğunu görmekteyiz. Bu biçimsel yeniliklerin Türk Tiyatrosu'nun Ortaoyunu geleneğinde de bazı açılardan görüldüğüne rastlarız.

Özsel olarak çok farklı olmalarına karşın Ekspresyonist izlekler taşıması bağlamında

Ortaoyununun çağın ilerisinde biçimsel özellikler barındırdığını görmekteyiz. Yeni ve deneysel dediğimiz birtakım biçimlemeleri ararken belki de Türk Tiyatrosu'nun özgün geleneksel kodlarında var olduğunu gördüğümüz nitelikleri araştırmak ve bu nitelikleri çağımızın koşulları ekseninde yeniden değerlendirip uygulamaya koymak, Ulusal Tiyatro'muzun çağa ayak uydurmasında -belki de çağın ötesine geçmesinde- büyük fayda sağlayabilecektir.

Kaynakça

- And, M. (1962). *Kavuklu Hamdi'den Üç Ortaoyunu*. Ankara: Forum Yayınları.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- And, M. (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aykaç, O. (2016). *Biçim ve İçerik Yönünden Ortaoyunu. (Doktora Tezi)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Candan, A. (1997). *20. Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Gombrich, E. (1997). *Sanatın Öyküsü*. çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Innes, C. (2010). *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*. çev.: Aziz Kahraman, Beliz Güçbilmez. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Karabulut, T. (2014). *Modern Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Kudret, C. (2007). *Ortaoyunu I. Cilt*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özüaydın, N. (2006). *20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce*. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.
- Passeron, R. (1982). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. çev.: Sezer Tansuğ. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Richard, L. (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. çev.: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şener, S. (2010). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- The Toledo Museum of Art November 6- December 11, 1938. Contemporary Movements in European Painting*. Ohio: Forgotten Books.
- Auslander, P. (1980). *Surrealism in the Theatre: The Plays of Roger Vitrac*. *Theatre Journal*, Oct., 1980, Vol. 32, No. 3 (Oct., 1980), pp. 357-369. ABD: The Johns Hopkins University Press. <https://www.jstor.org/stable/3206891>. Erişim Tarihi: 30.10.2023.
- Millard, C. (1969). Dada, Surrealism, and the Academy of the Avant-Garde. *New York: The Hudson Review*, Spring, 1969, Vol. 22, No. 1 (Spring, 1969), pp. 111-117. <https://www.jstor.org/stable/3849231>. Erişim Tarihi: 30.10.2023.