

TÜRK TİYATROSUNDA ÇAĞDAŞ BİR KURAMCI:

İSMAYIL HAKKI BALTACIOĞLU

Yavuz Pekman *

Giriş

Türk tiyatrosu, kısıtlı koşul ve olanaklarına, Tanzimat Dönemi'nden bu yana tartışılan belli başlı sorunlarına karşın, gerek oyun yazarlığı, gerek oyuncu, yönetmen ve diğer sahne uygulayıcıları, gerekse eleştirmen ve tiyatro bilimcileri açısından pek çok değer üretmeyi başarmıştır. Ancak, tiyatromuzun bu değerlerine ve verdikleri ürünlere rağmen kendine özgü bir kuram geliştirmekte aynı başarıyı gösterdiğini söylemek ne kadar zorsa, buna bağlı olarak bir kuramcı tiyatro adamı yetiştiremediğini farketmek de o kadar kolaydır. Aslında, özgün bir kuram üretmede yaşanan bu kısırlık tek başına tiyatro sanatının sorunu değildir. Sanatın tiyatro dışında kalan başka dallarında ya da diğer bilimsel alanlarda da ülkemizin benzer bir sorun yaşadığı hep tartışılmalı bir gerçektir. Bu sorun, ülkemizin, en geniş anlamıyla, Batı'da yüzyıllar içinde oluşan ve bilim, felsefe, sanat gibi alanların ürünleriyle harmanlanarak gelişen moderniteye eklenme biçim ve süreciyle doğrudan ilgilidir. Ülkemizin Osmanlı'nın son döneminden itibaren içine girdiği batılılaşma anlayışı, bir yandan modernleşmeyi bir ideoloji haline getirmiş, bir yandan da modernleşme ülkenin kendi kendine ürettiği bir mekanizma olmadığından Batı tipi modernleşme koşulsuz kabul edilmiş, toplum bu yapıya herhangi bir katkıda bulunamamıştır. Hasan Bülent Kahraman, bu gerçeğin altını şu sözlerle çizmektedir:

Biz moderniteyi kurumsal olarak ithal eden bir ülkeyiz. Moderniteye zihinsel olarak özgün bir katkıda bulunmamız şu ya da bu sebepten ötürü mümkün değildi çok yakın zamana kadar. Batı'ya giden sanatçıların daima orada bitmiş akımları benimseyip Türkiye'ye getirmeleri çok doğal, çünkü bunun tersi olabilseydi Türkiye teknolojik olarak da, zihinsel olarak da Batı'da geçerli olan moderniteye özgün bir katkıda bulunabilirdi. Halbuki biz ancak orada yapıлып edilenleri zihnimize temellendirmeyi öngörüyoruz.¹

* Okt. Dr.; İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

¹ Burak Arıkan, "Hasan Bülent Kahraman ile Söyleşi", *Varlık*, Aralık 2000, ek s: 2

Batı tiyatrosunda, bugünkü anlamıyla, sahneleme anlayışının oluşumu ve bu sahneleme eyleminin bütüncül olarak merkezinde yer alan yönetmen tipi 19. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmıştır. Antoine, Brahm, Stanislavski gibi tiyatro adamlarının başını çektiği, ardından Appia, Craig gibi yönetmenlerin geliştirdiği ve nihayet 20. yüzyılda Artaud, Brecht, Meyerhold gibi pek çok tiyatro adamının yetkinleştirdiği bu anlayış, tiyatronun bütün elemanlarını yeniden sorgulayan, kendisinden önceki tiyatro geleneğiyle hesaplaşan, dahası tiyatroyu kendi iç dinamikleriyle yetinmeyerek toplumsal ve bilimsel bakışla ele alan, sonucunda ortaya yenilikçi ve özgün bir tiyatro anlayışı koyan geniş bir çalışma biçimini öngörmektedir. Bu çalışma biçimi, tiyatrodaki uygulamayı neredeyse bir laboratuvar olarak görerek, uygulama ve kuramı içiçe geçirerek, her ikisini de birbirinin içinden üretmeye dönük bir yöntemi beraberinde getirmektedir. Bu bakımdan bu tiyatro adamları uygulamada ortaya koydukları ürünlerin yanında, elde ettikleri sonuçları ve tiyatro anlayışlarını kuramsal ürünlere de dönüştürerek, dünya tiyatrosunun önemli bir ivme kazanmasını da sağlamışlardır.

Sözü edilen bu kuramcı-yönetmenleri, yine kuramcı olarak adlandırılan tiyatro bilimcilerinden ayıran en önemli fark, ikincilerin (tıpkı Aristoteles gibi) başkaları tarafından üretilmiş bir ürünün ya da ürünlerin üzerine farklı yöntemler uygulayarak ve değişik açılardan yaklaşarak değerlendirmelerde bulunmaları olarak kabaca açıklanabilir. Bu açıdan bakıldığında, tiyatro bilimcilerinin ortaya koyduğu ürünler özgün olabilmekle ya da tiyatro sanatının gelişimine kuşkusuz çok önemli katkılar sağlayabilmekle beraber, uygulama-kuram diyalektiğini tek bir elde toplayan kuramcı-yönetmenlerin çalışmasından büyük ölçüde farklıdır. İşte bu açıklamaların ışığında, ülkemiz tiyatrosu, Batı tiyatrosuyla karşılaştırıldığında henüz pek kısa sayılabilecek geçmişi içinde, kimi özgün ve önemli katkılar ortaya koyan yönetmen, oyun yazarı, oyuncu, bilimci ya da eleştirmenler yetiştirmiş olmakla birlikte, belirtilen anlamıyla bir kuramcı tiyatro adamı çıkartamamanın sıkıntısını bugün bile aşabilmiş değildir. Yine de, böylesi bir anlayışın ülkemizdeki başlangıç noktası sayılabilecek, ancak görüş ve uygulamaları kendisinden sonraki kuşaklar tarafından neredeyse hiç tanınmayan, bu yüzden de çalışmaları ne yazık ki tarihin derinliklerine hapsolarak gelişemeyen, bir istisnadan söz edilebilir: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu.

Metin And, bundan yirmi sene önce, şimdiye dek açıklanmaya çalışılan konuyu değerlendirirken, bir tiyatro adamı olarak İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun önemine şu sözlerle değinmiştir:

Gerçi değerli birer tiyatro adamı olmak yolunda yeteneklerini gösteren gençler çıkmadı değil; örneğin Genco Erkal, Aziz Rutkay, genç ve en verimli çağlarında yitirdiğimiz Asaf Çiyiltepe, Sermet Çağan gibi. Ancak Cumhuriyet dönemi, geçen dönemlerin kısıntılı koşulları ölçüsünde ulusal Türk Tiyatrosu'nu ve oyun yazarlığının temellerini atan bir Güllü Agop, tiyatro eylemini yurt düzeyine tek başına yayan Ahmet Fehim çapında bile tiyatro adamı yetiştirememiştir ve bu da 60 yıllık Cumhuriyet Tiyatrosu'nun en önemli eksiğidir. Ancak gerek kuramcı, gerek uygulayıcı olarak Cumhuriyet döneminde çok önemli bir tiyatro adamı çıkmıştır: İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu (1886-1978). İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu tiyatromuzun Batı taklitçiliği yerine kendi öz kaynaklarımıza, kendi insanımıza dönük olmasını, Karagöz gibi geleneksel türlerimize eğilmesini savunuyordu. Baltacıoğlu, tiyatronun özünü, bağımsız bir tiyatro sanatını araştırmış, çeşitli kitap ve yazılarında konuyu iyice irdelemiş, ayrıca amatör düzeyde deneylerle uygulama alanına koymuştur.²

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, felsefe, sosyoloji, eğitim bilimi, kooperatifçilik gibi farklı alanlarda yayınladığı pek çok eserinin dışında, tiyatroyla ilgili de kitap ve makaleler yazmış, ayrıca tiyatro çalışmalarının sonucunda ortaya çıkan oyunlarını da yayınlamıştır. Bu eserlerin içinde konumuz açısından en dikkate değer olan ve Baltacıoğlu'nun özgün tiyatro anlayışını, bir uygulama çalışmasından verdiği örneklerle de destekleyerek, ayrıntılı bir biçimde ortaya koyduğu *Tiyatro* isimli kitabını değerlendirmeye geçmeden önce, yine yazarın, bazı yazılarından hareketle, genel olarak tiyatro sanatına ve Türk tiyatrosuna bakışına kısaca göz atmak yerinde olacaktır.

Baltacıoğlu ve Tiyatro

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, kendi ifadesiyle, 1912 yılından beri oluşturmaya başladığı tiyatro anlayışını, özellikle 1930'lu yıllarda gerçekleştirdiği denemeler, yayınladığı kitaplar ve 1940'lı yılların başında yazdığı manifesto niteliğindeki makalelerle ortaya koymuştur. Baltacıoğlu, kendi deyişiyle, bir "milli tiyatro"nun peşindedir. Yazar, karagöz, ortaoyunu, meddah, tuluat gibi geleneksel tiyatro türlerimiz dışında kalan ve "sahne tiyatroları" adını verdiği (yazılı ve örgütlü) tiyatronun, ülkemizde kendine özgü bir kimliğinin bulunmadığını savunmaktadır. Ona göre, "Türke mahsus, orijinal karakterler taşıyan bir tiyatro"³ muz yoktur, Türkiye'de uygulanagelen tiyatro, özetle, gelenekten yoksun, temelsiz, ezberci ve büyük ölçüde alıntılanmış bir tiyarodur.

² Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983, s: 23

³ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Türke Doğru*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1972, s: 92

Tiyatro içinde de tezat halindeyiz. Bir zamanlar devlet ve istiklal bahsinde olduğu gibi ve bir zamanlar kültür ve medeniyet problemleri karşısında olduğu gibi, milli tiyatro bahsinde de tezat halindeyiz? Kitaplarda okuduğumuz, yazılı sözlerde bulduğumuz, bellediğimiz, ezberlediğimiz gibi düşünüyorsunuz. Yeryüzünde hangi devrim bu alışkanlık ve görenek kafasıyla yapılabildi ki tiyatro devrimi de yapabilsin? Bir devrim yapmak için göreneklere sarılmak gerekir. Tiyatro sanatının ve Türk temaşasını(n) öz gelenekleri nelerdir, hiç düşündünüz mü ve biraz olsun aradınız mı? Hayır! Üyle ise susunuz! Bırakınız hayatı tabii akışı yapsın! Çünkü onun taşkınlıkları gibi kurulduğundan da suçlu olan kuvvetler gerçeğe bir türlü uyamayan hasta inanlarımızdır.⁴

Baltacıoğlu'nun tiyatroyla ilgili düşüncelerine dikkatle eğildiğimizde, karşımıza çıkan birincil sorunun, ülkemizde yazılı ve örgütlü tiyatronun kurulduğu Tanzimat Dönemi'nden itibaren Teodor Kasap ve Mizancı Murat gibi fikir adamlarından başlayarak, neredeyse bugüne dek tarşılıgelen "Türk tiyatrosunun kimlik sorunu"⁵ olduğu anlaşılmaktadır. Tiyatromuzda, başka pek çok alanda olduğu gibi, bu kimlik sorununu oluşturan temel faktörün "modernleşme" olduğu söylenebilir. Türkiye'de modernleşme, spekülative bir ifadeyle, tarihsel koşulların zorunlu bir sonucu olmaktan ötedir. Ülkemizin, Osmanlı'nın Gerileme Dönemi'nde başlayan ancak asıl kimliğini 19. yüzyılda bulan batılılaşma isteğinde, kendisine hedef olarak koyduğu o günkü "batı"nın (ya da modernitenin) tarihi, en geniş anlamıyla burjuvazinin tarihidir. Model olarak alınan siyasal, toplumsal ya da kültürel yapıyı da, üretim araçlarını (sürece yayılmış bir mücadele) sonucunda eline geçiren bu burjuva sınıfı, yani değişen altyapı belirlemiştir. Unutmamak gerekir ki, "batı"daki bu değişim, birbirine bağlı olguların zincirleme olarak peşpeşe gelmesiyle oluşan diyalektik bir süreçtir. Aslında, modernite gelenekten yola çıkar, ama bu geleneği karmaşık ve dinamik bir süreçten sonra başka bir şeye dönüştürür.

Oysa, Türkiye toplumunda, ne böylesi bir burjuva sınıftan söz edilebilir, ne altyapının değişiminden, ne de geleneğin dönüştürülmesinden. Dolayısıyla, Türk modernleşmesi (ulaşmayı amaçladığı batıdaki aksine) yukarıdan aşağıya doğru bir oluşum izlemiştir, böylelikle tiyatronun da içinde bulunduğu üstyapı ürünleri, her dönemde tartışmalı bir konuma gelmiştir. Kurucu tiyatro Tanzimat'ta, (tiyatro sanatının temel kavramlarından yoksun olduğu için) ülkede bir tiyatro sanatı olmadığını ön kabulle işe başlamış, tiyatroyu "batı"da gördüğü biçimiyle alıp uygulamaya koyulmuş, onun için hep "batı"lı terimlerle, kavramlarla, öğelerle doldurmaya çalışmıştır. Tiyatro yoluyla, temelde amaçlanan

⁴ a.g.e., s: 101

⁵ Bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Yavuz Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2002

modernleşme hedefine ulaşmaya çalışırken, adeta bu tiyatroya kendisini eklemlemeye, kendi toplumunu bu sanatın içinde var etmeye çabalamıştır.

Görülüyor ki, gelenekten yoksun bir klasik oluşamayacağı için, örneğin bilim ve sanatta olduğu gibi, Türk tiyatrosu da sürekli başka bir klasiğe eklemlemek zorunda kalmıştır. Bu bakımdan, Baltacıoğlu'nun “milli tiyatro” olarak tanımladığı anlayışın temel dinamiğini bu gerçeklik oluşturmaktadır.

... kendini kaybeden tiyatro kültürünün kendini bulması için gerekli olan hareket ne olabilir? Tabiata gitmek! Bir rönesans ancak böylelikle olacaktır. Burada “tabiat”tan maksat ancak “öz kültür, milli kültür” olabilir. Ben bu milli kültürün ancak geleneğe (tradition) bağlanmakla bulunabileceğini düşünüyorum. Geleneksiz milliyet, milliyet olmaz, diyorum. Onun için Türk tiyatrosunun arkasını kendi geleneğine dayamasını istiyorum. Ancak bu hareket ters yüzüne geçmişe, eskiye dönüp oraya sapanmak demek değildir. Geçmişten kuvvet almak başka, irtica başkadır. (...) Dünyanın en büyük tiyatro düşünürlerinden biri Rus Meyerholt bu tabiatı eski Yunan, Latin, Çin, Alman.. tiyatro geleneklerinde bularak arkasını tarihe dayamıştı. Ben de Türk tiyatrosunun doğması için arkamızı kendi tiyatro geleneğimize dayayalım ve oradan hız alıp ileriye atalım ve yeniyi, milli tiyatroyu yaratalım diyorum. Yanlış mı?

Ben modern Türk tiyatrosu karagöz, orta oyunu gibi bir şey olacak demiyorum. Belki, arkasını kendi geleneğine dayayan tiyatrolu yeni teknikle birleşince, Avrupa tiyatrosu gibi modern ve hem de Türk olacaktır diyorum.⁶

Gelenek Karşısında Baltacıoğlu

Baltacıoğlu'nun Türk tiyatrosunun yeni ve sağlıklı bir kimlik kazanabilmesi için önerdiği geleneksel tiyatrodan yararlanma (ya da daha geniş anlamıyla modernleşme pratiğinin geleneğe yaslanması) anlayışı, bizi, başlıbaşına bir konu olan, “gelenek” kavramıyla karşı karşıya getirmektedir. Bu noktada, Baltacıoğlu'nu dinleyerek, toplumun isterlerine yanıt vermekten uzak eski geleneklere dönmeyi ya da gelenekleri ne olursa olsun koruyarak toplumu statikleştirmeyi sağlayacak “gericilik” ile yazarın sözünü ettiği “gelenekçilik” anlayışını birbirinden ayırmak yerinde olacaktır.

Gelenekçiliği gericilik, durgunculuk ile karıştırmamalıdır. Bunlar apayrı şeylerdir. Doğru anlayışla İngiliz ulusu ne gericisi, ne de durguncudur, sadece gelenekçidir. Geleneği görenek (routine) ile de karıştırmamalıdır. Görenek, yaşama hakkı kalmamış olan değer yargılarıdır.⁷

⁶ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *a.g.e.*, s: 107-108

⁷ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Kültürce Kalkınmanın Sosyal Şartları*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1967, s: 10

(Tiyatroda) *Türkçülüğün geçmişi olduğu gibi alıkoymaktan ibaret bir irtica ile karışması nasıl mümkünse, geçmişle ilgisi olmayan, köksüz, başı boş bir yenilikçilik, yarımçılıkla birleşmesi de öylece mümkündür. Her iki akım da tehlikelidir. Birincisi, adım atamaz; ikincisi, tutunacak dal bulamaz.*⁸

Baltacıoğlu'nun gelenekten anladığı, geleneğin yeni model için bir itici güç ya da genel anlamıyla bir “tez” oluşturmasıdır, yeni model ancak bu gelenek-modern diyalektiğinden doğabilecektir.

Örnekeleyecek olursak, ülkemizin yaklaşık iki yüzyıldır kendisine model olarak seçtiği “batı”da rönesans sanatı ve düşüncesi ya da Bruno gibi bir düşün adamı olmasaydı, Avrupa modernitesinin ve Aydınlanma'nın yapı taşları sayılabilecek Descartes, Bacon ya da Spinoza gibi düşün adamları kuşkusuz olamayacaktı. Bunun gibi rönesans düşüncesini oluşturan da Ortaçağ'ın kapalı ve geleneksel yapısı, Ortaçağ'ın tarihe, doğaya, tanrıya, insana, sanata, vs., bakışı, kavrayış biçimi olarak kabaca özetlenebilir. Demek ki, gelişme ancak zincirleme bir süreçtir, felsefe, sanat ya da bilim alanlarında yaşanan gelişmeler bir yandan belli sosyal olguların değişime uğramasına bir yandan da gelenekle girilen bir tartışma, sorgulama, hesaplaşma ilişkisine bağlıdır. Öyle ki, tıpkı insan tekinde olduğu gibi, bir toplumun da dönüşmesi, ancak değişime ikna olması, bu değişimi (ve onun dinamiklerini) içine sindirmesi, sonuç olarak değişimi içselleştirmesi ile mümkün olabilmektedir. Bu kuşkusuz uzun bir süreçtir ve belirtildiği gibi taşıyıcı kurumların toplumsal zihniyet değişikliğini temellendirmesiyle sağlanabilir.

Oysa bizim toplumumuzda, bahsi geçen taşıyıcı dönemler ya da felsefe, sanat, bilim gibi taşıyıcı kurumların olmaksızın modernleşme gerçekleştirilmeye çalışıldığı için, taşıyıcılık görevi modernleşen başka doğu toplumlarında da görüldüğü gibi, asker, bürokrat ve aydın bir kesimden oluşan bir *entelijansiya*'ya düşmüştür. Özetle, “batı”da modernite, gelenekten üreyen ve toplum gerçeğinin meydana getirdiği, kendiliğindenliği olan bir olguyken, Türkiye’de dışarıdan ithal edilen ve bütün toplum gerçeğinin ona göre şekillendiği bir bağımsız üst kimliğe bürünmüştür. Ancak, “Türkiye’de (...) kurumsal ve sistematik bir modernitenin, iktidarın bütün olanaklarını yeni bir kimlik oluşturmak için seferber ettiği ve bunu insan tekinin özgür iradesine rağmen temellendirmeyi kendisine görev bildiği”⁹ halde, bugün bile belli konularda yaşanan sıkıntıları ve yapılan tartışmaları da hatırlayacak olursak, toplumumuzun modernleşmeyi içselleştiremediği sonucuna varmaktayız. Bu durum, “batı”

⁸ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Türke Doğru*, s: 102

⁹ Burak Arıkan, *a.g.e.*, s:2

modernitesi ile Türk modernleşmesi arasındaki en temel farklardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türkiye’de modernitenin şöyle bir problemi var: Modernite gelenekle hesaplaşmadı. Geleneği yok saydı, geleneği ortadan kaldırmaya çalıştı. Şimdi bu ikisi birbirinden çok ayrı şeyler. Gelenekle hesaplaşması, geleneği bir anlamda önkabul etmeyi gerektiren bir şey. O zaman daha ayakları yere basan bir modernite zihniyeti oluşturulabilir, ki Batı’da yaşanan aşağı yukarı bu.¹⁰

Tiyatroya dönecek olursak, Kahraman’ın genel olarak ifade ettiği gibi, ülkemizde kurucu tiyatroyla başlayan tiyatro anlayışı, var olan dramatik formları yok saymış, geleneksel tiyatro formlarıyla kurulması olası bir bağı daha başlangıçta kopartıp atmıştır. Bu noktada, Türk tiyatrosunun (Baltacıoğlu’nun da saptadığı gibi) çok temel bir çelişkisi ortaya çıkmaktadır. “Batı”nın koşulsuz olarak kabul edilen tiyatro oluşumu, kendi geleneği ile hesaplaşma sonucu biçimlenen bir olgu olduğu halde, Türk tiyatrosu, yok saydığı için kendi geleneğiyle yüzleşmek bir yana, “batı”nın tiyatro geleneği ile dahi hesaplaşmamış, onu kendi süzgecinden geçirmeksizin kabul etmeyi tercih etmiştir. Bu nedenle, Türk tiyatrosu kendi özgün kimliğini oluşturmakta başarılı olamamış, hatta uzun bir süre bunu denememiştir bile.

Türkiye’de dönem dönem, modernleşmeye (ya da modernitenin ülkedeki tartışmasız egemenliğine) karşı gösterilen direncin, hangi dünya görüşünden gelirse gelsin, çoğunlukla bir “bağımsızlık” fikrini savunduğunu, çözüm olarak da kendine dönmeyi, geleneğe sarılmayı önerdiği görülmektedir. Bu türden bir geleneğe dönüş, moderniteye katkıda bulunamayan, modernleşme pratiği içinde özgün bir üretimi sağlayamayan bir toplumun, geçmişte üretilmiş olan ürün ya da değerlere sarılması olarak değerlendirilebilir. Bu türden bir geleneğe dönüş, yukarıda sözü edilen, gericilik veya durgunculuğun bir başka görünümüdür. Nitekim, ülkemizde geleneksel tiyatrodan yararlanmayı savunan ya da bunu uygulamaya dönüştüren tiyatro adamları, gelenekle genel olarak hesaplaşmak yerine, bir iki özgün ses dışında geleneği aynen kabul ederek ve onu “batı”lı sahne formuna uygulamaya, başka bir ifadeyle, gelenekseli “batı”lı bir kalıba dökmeye çalışmışlardır.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, bir kuramcı-tiyatro adamı olarak bu sanatçılardan bütün bütüne farklıdır. 1941 yılında yayınladığı ve 30 senelik bilgi ve deneyiminden damıtarak ortaya koyduğu “tiyatro tezi”nin topluca görülebileceği *Tiyatro*¹¹ adlı eserinde, şimdiye kadar

¹⁰ Burak Arıkan, *a.g.e.*, s: 3

¹¹ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Tiyatro*, Halk Kitapları Sebat Basımevi, İstanbul 1941

irdelemeye çalıştığımız temel bakışının kuramsal temellerini ve uygulamada nasıl gerçekleştirilebileceğini ortaya koymakta, özellikle gelenekten yararlanma sorununun ana dinamiklerini örneklerle tartışmaktadır. Bu tartışmanın sonucunda meydana gelen model, ileride görüleceği gibi, oldukça özgün ve dönemi için son derece yenilikçidir.

Öz Tiyatro

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Tiyatro* adlı kitabında başlangıç olarak tiyatronun özünü aramaya eğilmiştir. Bu öz arayışındaki temel amaç; tiyatro sanatına sonradan ve dıştan giren, arazi elemanları ayıklayarak, tiyatronun olmazsa olmaz unsurlarını görebilmektir. Bu amaçla Baltacıoğlu, tiyatronun, sahne, perde, dekor, makyaj, kostüm, yazar, yönetmen, suflör ve oyuncu olmak üzere dokuz elemanı üzerinde tek tek durarak, bunlardan ilk sekizinin çıkarıldığında tiyatronun özünden hiçbir şey kaybetmeyeceğini ortaya koymaya çalışmıştır. Örneğin, sahenin sadece oyuncunun rahatça görülebilmesi için sonradan bulunmuş bir yükseltiden ibaret olduğunu ve Antik tiyatroyla köy oyunlarında sahne bulunmadığı halde tiyatronun var olduğunu, yine tiyatrodaki perdenin temsili halkın gerçek ve öz hayatından ayrı, yalancı bir olgu olarak görüldüğü anda icat edildiğini savunmuştur. Bunun gibi tiyatronun özünde, rejisörün yaratıcı bir aktör için bir mürebbiden farklı olmadığını, suflörün oyuncunun yaratıcı kişiliğini ve özgürlüğünü kısıtladığını ve yazarın tiyatroya fikri merkeze alan edebi bir otoriterliği dayattığını ortaya atmıştır.

Anlaşıyor ki, Baltacıoğlu için, tiyatronun tek ve gerçek öz elemanı, onun gerçek yaratıcı kaynağı oyuncudur. Tiyatronun diğer bütün elemanları ancak oyuncunun yaratıcılığına yaptıkları katkı ölçüsünde kullanılmalıdır.

Tiyatro sanatını bütün edebi, ilmi ve tezyini yani tiyatro olmıyan arazi elemanlarından soyup ta, tiyatro bıraktığımız zaman, aktör kalıyor. Aktör tiyatronun, temsil sanatının öz elemanı, cevheri, tiyatronun kendisidir. İmdi hürriyetini, faaliyetini, gayesini aktörün yaratıcı temsil kudretinde arayacak yerde, edebi, tezyini, ilmi ve pitoresk elemanlarda arayan bir tiyatro aslından uzaklaşmış olur. Böyle bir uzaklaşmanın soysuzluğa kadar yolu vardır. Halbuki bütün kudret ve hızını bu aktörün dehasından alan bir tiyatro faaliyeti mutlak hakikate ulaşmış demektir. Bu soy tiyatroya ben “öz tiyatro” diyorum.¹²

Baltacıoğlu'nun bu görüşleri, bugünün insanı için yeni olmayabilir, hatta oldukça eskidir de. Ancak yazarın bu düşünceleri henüz 40'lı yılların başında sistemli bir biçimde

ortaya attığı düşünülürken, yazarın ülkemiz tiyatrosu için devrimci sayılabilecek bir tartışmayı başlattığı söylenebilir. Unutmamak gerekir ki, o güne dek aydınlar ve sanatçıların, sanatsal değeri yüksek, gerçek tiyatro diye tanımladıkları sahne uygulamalarına, bir yandan da *perdeli ve suflörlü* tiyatro adı verilmekte, tiyatromuzun yok sayılan popüler türleri de (belki de aşağılayıcı tavırla) *perdesiz ve suflörsüz* olarak adlandırılmaktaydı. Dahası, 1940'a gelinceye kadar tiyatromuz yaklaşık yüz senelik kısa geçmişi içinde büyük ölçüde metin merkezli bir kimliğe bürünmüştür. Öyle ki, tiyatro Tanzimat Dönemi'nden itibaren, ülkede kendini bir iktidar olarak konumlandıran modernleşmenin bir taşıyıcı kurumu halini almıştır. Bu dönemde tiyatro okuma-yazma bilmeyen geniş halk kitlesine modernleşme ideolojisinin benimsetileceği bir araca dönüşmüş, neredeyse yalnızca fikirlerin yüksek sesle söylendiği bir kürsü halini almıştır. Böylece tiyatro kendi özünden bir ölçüde uzaklaşarak, merkezi ve otoriter bir anlayışa mahkum olmuş, bu anlayışa uymayan Karagöz, tuluat gibi türler, aydınlar tarafından ilkel birer eğlence olarak dışlanmışlardır. Aslında bu tutumun izleri bugün bile varlığını sürdürmektedir. Cumhuriyet Dönemi'ne gelindiğinde bu merkezi ve otoriter anlayışa, devlet destekli ödenekli tiyatro yapısıyla birlikte, Muhsin Ertuğrul'un temsil ettiği yönetmen tipi de eklenmiştir. Bu açıdan bakıldığında, Baltacıoğlu'nun bu düşünceleri, tiyatrodaki yazarın ve yönetmenin (neredeyse kendi tiyatro anlayışlarının tek doğru olduğunu dayatacak kadar) merkezde bulunduğu mevcut tiyatro anlayışı için son derece önemli bir kuramsal açılım da getirmektedir, bu açılımın yanında başat tiyatro düşüncesini temelinden sarsan bir yenilikçilik de taşımaktadır.

Baltacıoğlu kitabında, oyuncu merkezli “öz tiyatro”nun temel prensiplerini üç başlık altında toplamaktadır:

1. *Tiyatro sanatının yaratıcı mebdai aktördür.*
2. *Tiyatronun bütün arizi elemanları aktör merkezinde toplanmalıdır.*
3. *Bütün tiyatro elemanlarının değeri aktörün yaratıcı faaliyetine yaptıkları katkı derecesiyle ölçülür.¹³*

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun sözünü ettiği oyuncu merkezli tiyatro anlayışı, dünya tiyatrosunda 19. yüzyılın sonlarında başlayan, 20. yüzyılda yetkinleşen ve farklı tiyatro adamları tarafından uygulamaya sokulan bir anlayıştır. Nitekim, Baltacıoğlu da kitabında “tiyatro ihtilalcileri” olarak adlandırdığı ve “20. asrın başında tiyatro sanatını natüralizmin,

¹² a.g.e., s: 16

¹³ a.g.e., s: 18

edebiyat ve pentürün istilasından kurtarıp kendine vermek isteyen”¹⁴ dört büyük tiyatro adamı olarak tanımladığı Meyerhold, Adolphe Appia, Gordon Craig ve Georges Pitoéff’den bahsederek, bir anlamda kendi tiyatro anlayışının kuramsal açılımlarını da ortaya koymuştur. Baltacıoğlu, bu tiyatro adamlarının tiyatro düşüncelerinin içine, geleneksel Türk tiyatrosunun ve tuluatın söz ve hareket bakımından oyuncunun yaratıcılığına dönük yapısını ekleyerek özgün bir yaklaşım yaratmağa çalışmıştır.

Öz Tiyatronun Kaynağı Olarak Tuluat

Tuluat, bilindiği gibi, “batı”lı tiyatro rüzgarı içinde ortaya çıkan ve Güllü Agop’un 1870 yılında on yıl süreyle Türkçe oyun oynama tekelini almasına bir tepki ya da başka bir deyişle, bu tekelin delinmesi için bulunmuş bir çözüm olarak gelişmiş, ülkemiz tiyatrosunun “nevi şahsına münhasır” bir türüdür. Tuluatın önemi, “batı”lı sahne teknikleriyle ortaoyununun kaynaşmasından oluşan ilkel bir halk tiyatrosu örneği olmasındadır. Bu tiyatro türü, ülkenin toplumsal ve sanatsal gerçeklerinin yarattığı bir sonuç olmasıyla da egemen tiyatro anlayışından ayrılır. Kimi kez, batı tiyatrosunun bazı örneklerinden de yararlanarak hazırlanmış bir taslak konuyu ya da olaylar dizisini, güncel olay ve esprilerle birleştirerek doğmaca bir biçimde sahneye aktaran tuluatçılar, bir bakıma özgün bir sahne anlayışı yaratmışlardır. Bu sahne dili, “batı”lı formlarla geleneksel tiyatro türlerinin, çok kabaca da olsa, sentezlenmesi gibidir. Baltacıoğlu’nun ifadesiyle tuluat; “eski halk tiyatrosunun, öz ve primitif tiyatronun Avrupa’nın natüralist tiyatro tekniğine göre, intibak etmiş olan şekli”¹⁵ olarak kısaca tanımlanabilir.

Baltacıoğlu tuluatı öz tiyatro yapan özellikleri şöyle sıralamıştır:

1. *tuluat temsillerinde adım adım takip ve dikte edilen bir metin yoktur; yalnız ana mevzu, umumi istikamet vardır.*
2. *suflör yoktur.*
3. *temsilin hedefi mevzu ve piyes değil, komiğin irtical, tuluat ve espri işlerindeki muvaffakiyettir, komiğin rolü temsilin ağırlık merkezidir.*
4. *tuluat artistleri kitabiler arasından değil, halk kültürünü almış insanlar arasından çıkar.*
5. *mevzuları umumiyetle halk hayatına aittir.*¹⁶

¹⁴ a.g.e., s: 31 vd.

¹⁵ a.g.e., s: 25

Bu noktada Baltacıoğlu'nun tuluatla ilgili görüşlerinde gizli önemli bir noktanın altını çizmek gerekmektedir. Yazar, güncel konuların eski tekniğe uygulandığı çağdaş bir tuluat tiyatrosu yaratmak peşinde değildir. Burada asıl amaç tuluat tiyatrosunun içinde barınan bazı sosyal ve estetik özelliklerin, amaçlanan özgün tiyatro anlayışının hizmetine sunulmasıdır. Tıpkı Brecht'in örneğin geleneksel uzakdoğu tiyatrosundan devşiridiği bazı unsurları kendi tiyatro diline aktarması gibi, Baltacıoğlu da kendi tiyatro geleneğiyle hesaplaşmacı bir ilişkiye girerek yeni bir tiyatro düşüncesinin temellerini oluşturmakta, tuluat tiyatrosunun özünde yatan unsurları adeta bir başkaya dönüştürmektedir. Türk tiyatrosunda kendine özgü bir yapıya bürünerek tuluat ismini alan biçem, bizde bir yanlış anlamayla oyuncunun metin aralarına bazı espriler sıkıştırması olarak değerlendirilmiştir, aslında tuluat geniş anlamıyla oyuncunun yaratıcılığı olarak ele alınmalıdır. Bu yaratıcılığın ana koşulu, oyuncunun kendi malzemesinin çok iyi tanınmasının yanında, temsilin amacını da kusursuz bir biçimde kavraması olarak özetlenebilir.

Aktör rolünü iyi ezberlediği ve suflörü iyi kovaladığı nispette değer, piyesteki gizli hakikati kavradığı nispette temsil edebilir. Korkunç olan, aktörün hafıza ve ezber zayıflığı değer, maksadı kavramamasıdır. (...) Tiyatro terbiyesi bir hafıza terbiyesi değer, bir idrak terbiyesidir. İyi aktör yetiştirmek için iyi eserleri iyi ezberletmek değer, eserleri iyi anlatmak, şahsiyetlere iyice inisiye etmek gerektir.¹⁷

Baltacıoğlu'nun bu sözlerinde, oyunculuk eğitiminin ülkemizde bugün bile değişmemiş bazı sorunlarına ilişkin önemli dersler olduğu görülmektedir. Ancak bundan da önemlisi, Baltacıoğlu “temsilde gizil gerçek” ve “ana anlam” gibi bazı unsurları öne çıkartarak, bir bakıma çağdaş dramaturjinin temel kavramlarına işaret etmiş, belki de bugünkü anlamıyla dramaturjinin ilk harcını atmış olmaktadır. Zira, oyuncunun ses, mimik, beden, duygu, sezgi gibi ana malzemelerinin yanına, bunlar kadar (belki bunlardan fazla) önemli olan “zihin”i¹⁸ de sokmuştur. Burada zihin oyuncunun bütün bireysel malzemesinin üzerine oturduğu temel gibidir, bu malzemeyi harekete geçirir, anlamlı kılar. Kuşkusuz böylesi bir bilincin oluşması bir “bilgi” de gerektirmektedir. Bu bilgi temsil edilecek oyunun çözümlenmesine dönük bir bilginin yanında, daha geniş anlamıyla, (Stanislavski'nin de dediği gibi psikoloji, sosyoloji, felsefe, sanat tarihi, edebiyat, vs.gibi) pek çok farklı disiplinin oluşturduğu derinlemesine bir bilgi birikimini de koşullamaktır. Bu, anlayışları

¹⁶ a.g.e., s: 25

¹⁷ a.g.e., s: 37

birbirinden ne kadar farklı olursa olsun, dünyadaki kuramcı-tiyatro adamlarının hemen hepsinin merkeze aldığı bir bakış açısıdır.

Öz Tiyatronun Diğer Kaynakları

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, tuluatın dışında, Öz Tiyatro'nun kaynakları olarak; çocuk oyunları, gündelik hayattan sahneler, hitabet sanatı, köy oyunları, Karagöz, Ortaoyunu, namaz, mevlevi ayinleri, Dalcroz'un artistik jimnastik sistemi gibi farklı sosyal ve sanatsal etkinlik biçimlerini saymıştır. Bu kaynakları tek tek ele alarak değerlendiren yazar, kendi tiyatrosu için şaşırtıcı bulgular elde etmiş, bunları dönüştürerek farklı biçimlerde tiyatrosunun hizmetine sokmuştur.

Baltacıoğlu'nun sözünü ettiği bu kaynaklardan ilk bakışta ilgi çeken ikisi namaz ve mevlevi ayinleridir. Hemen belirtmek gerekir ki, Baltacıoğlu'nun her iki kaynaktan da yararlanma şekli, tiyatronun içine İslami bir kimlik yerleştirmek amacını taşımaz. Zira yazar bu iki kaynağın da inanca dönük ya da ideolojik boyutundan öte, kendi deyişiyle "ayine bir laik adamın estetik gözüyle"¹⁹ bakmış ve birer ayin biçimi olarak dramatik ve estetik özelliklerini ön plana çıkararak, daha önce bahsi geçen gelenek-modern diyalektiğinin canlı bir örneğini ortaya koymuştur. Baltacıoğlu tezinde namazdan yararlanma şeklini şöyle açıklamıştır:

İmam namaz dediğimiz kollektif ayinin müteşebbisi ve nazımıdır. İmanın Kuran surelerini okuması ve mutlaka doğru okuması gerektir ve illa namaz fasit olur. Halbuki bazı imamların hıfzı kuvvetli değildir; bazılarının da hafızası bir an için iflas ediverir. İşte bu gibi sebeplerle imam okurken duruverir, atlar veya yanlış okur. O zaman cemaatten, hıfzı olan ve kuvvetli olan biri yüksek sesle imama okumak istediği Kuran surelerinin doğru metnini hemen sufle eder. İmam doğru metni tekrar eder ve bu hal yüz kere tekerrür etse, yüz kere bu aksülamel olur ve bundan dolayı namaz bozulmaz; çünkü ayin ne kudsiyetinden, ne de ciddiyetinden hiçbir şey kaybetmez. Bu namaz müşahadesi bana şu teminatı veriyor: ayinde bile en büyük değer dini vazifenin bütün olarak yapılmasıdır. Bu bütünlüğün sağlanması ve korunması için yapılacak olan her müdahale, açıktan açığa dahi olsa; meşrudur ve tabiidir; bu müdahale ayinin haysiyetini bozamaz.²⁰

¹⁸ zihin sözcüğü burada 1.anlayış,kavrayış 2. bilinç,dimağ anlamlarıyla kullanılmıştır. Bkz. *TDK Türkçe Sözlük*, 2. Cilt, Türk Dil Kurumu Yayınları, İstanbul 1992, s: 1674

¹⁹ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Tiyatro*, s: 26

²⁰ a.g.e., s: 26-27

Tıpkı bunun gibi, Baltacıoğlu mevlevi ayinini de namazdan edindiği özellikleri tamamlayıcı nitelikte bulmuştur. Mevlevi ayinini de neredeyse bir dramatik form gibi elen alan yazar, sema sırasında oldukça küçük bir mekanda dönüş yapan mevlevi dervişlerinin birbirlerine çarpmalarını engelleyici bir işlev gören ‘meydancı dede’nin ayin sırasında üstlendiği rol üzerinde durmuştur. Nitekim ‘meydancı dede’, “en ufak bir düzensizlik istidadı sezince, hemen falso yapmak üzere olan dervişin yanına yaklaşır, onun ve herkesin işitebileceği kadar yüksek ses çıkaracak derecede ayağını semahanenin cilalı döşemesine vurur”²¹ ve böylelikle ayinin sağlıklı bir bütün olarak işleyişini güvence altına alır.

Baltacıoğlu, namaz ve mevlevi ayininde gözlemlendiği bu özellikleri, dramatik bilginin süzgecinden geçirerek kendi tiyatro anlayışına transfer etmiştir. Bu aktarım, günümüzde bile hala yapıldığı gibi, bu ayinlerde yer alan kimi figürlerin ya da davranış kalıplarının modern sahne (!) formunun içine iliştirilmesi biçiminde, büyük ölçüde yüzeysel ve eklektik (ve bir ölçüde de oryantalist) bir aktarmacılıktan çok uzaktır. Baltacıoğlu kendi tiyatrosunun içine, bir yandan köylü tiyatrosu geleneğinde yer alan meydancıyı koymuş, bir yandan da namaz ve mevlevi ayinlerinin gösterime dışarıdan müdahaleyi meşru ve doğal gören özelliğiyle, bu meydancıyı buluşturarak özgün bir yapı elde etmiştir.

*Bütün temsil esnasında ben bir meydancı, yanlışları düzelten bir hatırlatıcı vazifesini görüyordum. Bir aralık aktörlerden biri daha sonra söylemesi gereken sözleri daha önce söylemek istedi. Yüksek sesle, hiç çekinmeden müdahale ettim: “dikkat edin, yanlış oynuyorsunuz. Şimdi Hamal’ın karnını muayene edeceksiniz” dedim. O aralık halka baktım, bu müdahalemi hiç de yersiz bulmamıştı. Çünkü halk bizim bir marifet değil, bir temsil, bir soy ayin yaptığımızı inanıyor, kulak kesiliyor, heyecanlanıyordu.*²²

Görülüyor ki, Baltacıoğlu ele aldığı kaynaklardan yola çıkarak, Türk tiyatrosunun o güne dek kuramsal olarak tanımlamadığı, modern tiyatronun epik unsurlarına ulaşmıştır. Öyle ki, Brecht’le aynı dönemde yaşamış bir kuramcı-yönetmen olarak, “yabancılaştırma” kavramını Türk tiyatrosuna Brecht’ten önce kazandırmıştır. Bunun gibi, Baltacıoğlu oyuncu merkezli tiyatro anlayışıyla birlikte, Türk tiyatrosuna “doğaçlama tekniği”ni de tanıtmıştır denilebilir. Yazılı metnin sahneye aktarılması ve belli bir sahne trafiğine, hatta milimetrik mizansenlere dayalı rejî ve oyunculuk anlayışına tepki olarak, Baltacıoğlu ilhamını sahnelecek oyunun gizil anlamından, ana düşüncesinden alan ve büyük ölçüde doğaçlamaya dayanan bir sahne dili önermiştir. Bu sahne diline ulaşmada Jacques Dalcroze’nin “artistik

²¹ a.g.e., s: 27

cimnastik sistemi” (belki de bugünkü anlamıyla dans tiyatrosu) etkili olmuştur. Bu çalışma yönteminde oyuncu bir müzik parçasının ya da resmin verdiği “ilham”la, hareketlerini, figürlerini oluşturmakta, daha sonra bu figürler yönetmen tarafından belli bir düzene konmaktadır. Tıpkı bunun gibi, Baltacıoğlu’nun tiyatrosunda da oyuncu metnin temel anlamı üzerinde provalar sırasında doğaçlama tekniğini kullanmakta, ortaya çıkan tipler ve bu tiplerin oyun içindeki yönelimleri sonradan belli bir düzene konmaktadır. Demek ki, Baltacıoğlu’nun yöntemi, oyuncuyu sahnede tamamen serbest bırakan, hatta doğaçlamayı seyircinin her gösterimde değişen istemlerine dahi açacak kadar belirsizleştiren günümüz doğaçlama tiyatrosu uygulamalarıyla, gelenekselleşmiş ve neredeyse ezberlenmiş bir kanava üzerinde oyuncuya doğaçlamaya uygun belli boş alanlar bırakan Karagöz, Ortaoyunu, Tuluat gibi geleneksel tiyatro türlerimizin arasında yer alır. Baltacıoğlu’nun çalışma yöntemi, metni tamamen dışlamazken, metnin dokunulmazlığı üzerine kurulmuş bir çalışma yöntemini de terk etmektedir. Doğaçlama, temsil öncesindeki prova sürecinde kullanılmakta, bir anlamda asıl metin oyuncunun doğaçlamasıyla meydana gelmektedir. Böylece, metin (ve tabii temsil) oyuncu için kendi yarattığı ve içselleştirdiği bir hal almaktadır.

Bir Öz Tiyatro Tecrübesi

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu ortaya koyduğu “öz tiyatro tezi”ni gerçekleştirdiği bazı uygulamalarla da tecrübe etme imkanı bulmuş, bu deneyimlerinden yola çıkarak tezini yeniden gözden geçirme ya da güçlendirme şansına sahip olmuştur. *Tiyatro* adlı kitabında Baltacıoğlu, kuramsal yaklaşımına ek olarak, 1939 yılında CHP Murat Reis semtocağı gençleriyle gerçekleştirdiği *Akıl Taciri* isimli oyununu bir örnek olarak sunmuş, oyunun hazırlık aşamasından sahne performansına dek bütün aşamalarını örneklerle aktarmıştır. Kitapta yer alan bu örnek, bir anlamda Baltacıoğlu’nun rejî notları gibidir. Bu denemenin ayrıntılarına girmeksizin, sahnelemede önemli görülen bazı noktalara değinmek Baltacıoğlu’nun tiyatro anlayışını desteklemek açısından oldukça önemlidir.

Öncelikle Baltacıoğlu, alışıldık İtalyan sahne yerine, boş bir alanın sağına ve soluna tribün biçiminde oturma yerleri yerleştirerek çağdaş bir meydan sahne kullanmıştır. Oyuncular, makyaj, giyinme gibi oyun öncesi hazırlıklarını bu meydan sahnenin ortasında ve seyircilerin gözü önünde gerçekleştirmişlerdir. Bugün açısından modası geçmiş bir sahneleme

²² a.g.e., s: 44

klişesi olarak düşünölebilecek bu tutumun, 1939'da, üstelik epik tiyatronun ölkemize girişinden çok önce uygulanmış olması şaşırtıcıdır.

Sahnenin bir köşesinde meydancı oturur ve daha önce söz edildiği gibi, bu meydancı gerekli gördüğü hallerde sahnede meydana gelen aksamalara müdahale etme hakkına, oyunun doğal bir parçası olarak sahiptir. Bu yöntem, seyircileri istekleriyle oyuna müdahil kılan ve anında doğaçlama yöntemiyle oyunu geliştiren günümüz doğaçlama tiyatrosunda da yer alır. Nitekim, bu tiyatrodaki seyircinin önünde kısa bir süre oyunu nasıl geliştireceklerini tartışan oyunculara yardımcı olan ve oyunu dışarıdan seyrederek doğaçlamanın tıkandığı yerlerde devreye giren bir nevi “oyuncu koçları” diyebileceğimiz kişilerle, Baltacıoğlu'nun meydancısı benzer bir işlev görmektedir.

Baltacıoğlu'nun tiyatro anlayışında yer alan bütün unsurlar, “açık biçim” özelliği taşımaktadır. Bu yanıla, tiyatronun seyirci üzerinde yaratacağı yanılsamayı ortadan kaldırmakta, temsili adeta çıplaklaştırmakta, tıpkı oyuncu gibi seyirciyi de oyunun asıl anlamıyla, gizil gerçeğiyle karşı karşıya getirmektedir. Bu açıdan bakıldığında, böylesi bir sahne dili Türk tiyatrosu için yeni ve özgün bir açılım da sağlamaktadır.

Prova sürecine gelince, doğaçlamaya (bir anlamıyla tuluata) dayalı çalışma yöntemine ek olarak, Baltacıoğlu oyunun bu gizil gerçeğinin oyuncular tarafından eksiksiz olarak kavranabilmesi için hem bir masa başı çalışması gerçekleştirmiş, hem de oyundan bağımsız gibi görölen ama oyuncunun oyuna ve rolüne hazırlanması için bir altyapı sağlayan bazı doğaçlamalara yönelmiştir. Öyle ki, ön hazırlık aşamasında, baştan bir rol dağılımı yapmak yerine oyuncunun kendine uygun rolü seçmesine ya da oyuncuya uygun rolün bulunmasına olanak tanıyan bir yöntem de kullanmıştır.

Sonuç

Bir kuramcı-yönetmen olarak tanımladığımız İsmayıl hakkı Baltacıoğlu'nun “Öz Tiyatro” tezi, bugünün tiyatrosu için bile hala geçerli olan pek çok özellik taşımaktadır. Hatta, tiyatromuzun hala aşamadığı belli sorunlarının çözümü için, bir başlangıç noktası olma özelliği taşımasının yanıında, en azından çalışma yöntemi olarak günümüz tiyatrocularına önemli dersler vermektedir.

Unutmamak gerekir ki, çağdaş dünya tiyatrosunun hemen bütün kuramcı-yönetmenleri, kendi tiyatro anlayışlarını yalnızca tiyatronun içinden bakarak oluşturmamışlardır. Tiyatro anlayışını oluşturan şeylerin başında, dünyayı belli bir biçimde

kavrama, altyapıyı oluşturan bir dünya görüşü ya da geniş anlamıyla bir ideoloji yatmaktadır. Böylesi bir dünya görüşü kısır bir politik tavrıla karıştırılmamalıdır, politik tavrı da içermekle birlikte dünya görüşü, dünyaya ve içinde bulunulan topluma dair pek çok bilgi ve tecrübenin biraraya gelmesiyle oluşabilir. Bu oluşum kuşkusuz kendinden önceki tiyatro geleneğini de içermektedir. Baltacıoğlu da, tıpkı Brecht, Meyerhold, Artaud ya da Grotowski gibi, tiyatro düşüncesini böylesi bir kavrayışla temellendirmektedir. Bu şahsa özgü kavrayış eksikliği belki de Türk tiyatrosunun temel problemlerinden biridir ve tiyatromuzda özgün kuramsal açılımların oluşmasını engelleyen birincil faktördür.

Son olarak belirtmekte yarar var ki, Baltacıoğlu'nun 1941 yılında basılan ve artık sahafların raflarında bile rastlanmayan *Tiyatro* adlı eseri, tıpkı diğer yazılı ürünleri gibi, kendinden sonraki kuşaklara aktarılmamış, tiyatro tarihimizin tozlu sayfaları arasında unutulmaya mahkum edilmiştir. Yukarıda sözü edilen gelenek tartışmaları da hatırlandığında, Baltacıoğlu gibi tiyatro adamlarının tezleri çağdaş tiyatromuz için bir itki olacağı yerde, böyle bir unutuş (ya da görmezden geliş) kuşkusuz tiyatromuzun temelsiz yapısının sürmesini beraberinde getirmekte, yine tiyatromuzun gelişmesine olanak sağlayabilecek bir altyapının önünü tamamen tıkamaktadır. Bu tıkanıklığın aşılması için, bu türden çalışmalara yeniden derinlikli ve kapsamlı olarak eğilinmesi belki de kaçınılmazdır.

Kaynakça:

- AND Metin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Ankara 1983
- ARIKAN Burak, "Hasan Bülent Kahraman ile Söyleşi", Varlık, Aralık 2000
- BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı, *Kültürce Kalkınmanın Sosyal Şartları*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1967
- BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı, *Tiyatro*, Sebat Basımevi, İstanbul 1941
- BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı, *Türke Doğru*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1972
- BALTACIOĞLU İsmayıl Hakkı, *Akıl Taciri*, Sebat Basımevi, İstanbul 1940
- PEKMAN Yavuz, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2002

Summary:

The article focuses on İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu who has many theoretical and practice drama works. The importance of Baltacıoğlu for the Turkish theatre history is his creative theatre theory. This article also analyses his theory which is related to the traditional Turkish theatre and which is a synthesis of this tradition and many international methods such as Meyerhold, Appia or Craig's. The article also tries to examine the relation between Baltacıoğlu's theory and the contemporary Turkish theatre works and it discusses the use of this theory in actual Turkish theatre.