

HALK KÜLTÜRÜNDE TİYATRO ULUSLARARASI SEMPOZYUMU

INTERNATIONAL SYMPOSIUM
OF THEATRE IN FOLK CULTURE

25 -27 ARALIK 2008 / İSTANBUL 25 - 27 DECEMBER 2008 / ISTANBUL



YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ



MOTİF

MOTİF HALK OYUNLARI EĞİTİM VE ÖĞRETİM VAKFI
MOTİF FOLK DANCES TRAINING SOCIETY

HALK KÜLTÜRÜNDE
TİYATRO
ULUSLARARASI SEMPOZYUMU
BİLDİRİLERİ

25-26-27- Aralık 2008

İSTANBUL



Baskı

Yediz Ofset Matbaacılık Etiket San.Tic.Ltd.Şti.

Tel: 0212 544 56 12 / istanbul

Matbaa Sertifika No: 35579

İletişim Adresi

Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı

Dervişali Mah. Kariye Yağhanesi Sk. No 5 D : 3-4

Edirnekapı Fatih / İSTANBUL Türkiye

Tel.: 444 8 683 Faks: +90 212 6355243

motif@motifvakfi.com <http://www.motifvakfi.com>

ISBN: 978-975-9049-15-7

Motif Vakfı Yayınları No:16

Halk Kültüründe Tiyatro
Uluslararası Sempozyumu Bildirileri

25-26-27- Aralık 2008
İSTANBUL

Editör
Dr. Mustafa AÇA

Editör Yardımcısı
Öğr. Gör. Dr. Sezen GÜNGÖR

İstanbul 2017

Yayımlanan bildirilerin dil, imla ve ilmi sorumluluğu yazarlarına aittir.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	I
SEMPOZYUM PROGRAMI	XI
KATILIMCILAR.....	XVI
SEMPOZYUM KURULLARI	XVIII
AÇILIŞ KONUŞMALARI	
Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı Yönetim Kurulu Başkanı Sanayici - İşadamı M. Zeki BAYKAL'ın Sempozyum Açılış Konuşması	19
Yeditepe Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Ahmet SERPİL'in Sempozyum Açılış Konuşması	21
Yeditepe Üniversitesi Rektör Yardımcısı Prof. Dr. Sedefhan OĞUZ'un Sempozyum Açılış Konuşması	22
PANEL	23
Halk Kültüründe Tiyatroya Genel Bakış	23
BİLDİRİLER.....	28
HALK TİYATROSUNUN ÇAĞDAŞ TÜRK TİYATROSUNA YANSIMASI OLARAK: SERMET ÇAĞAN'IN "AYAK-BACAK FABRİKASI" ADLI OYUNUNDA GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU MOTİFLERİNİN KULLANILMASI.....	29
<i>Naciye AKSOY</i>	
KARAGÖZ OYUNUNDAN AVRUPA YAKASINA GÜLDÜRÜ.....	37
<i>Funda ALIÇ</i>	
AZERBAYCAN HALK KOMEDİLERİ	47
<i>Kübra ALİYEVA</i>	
AZERBAYCAN HALK FACİA OYUNLARI	50
<i>Meriyam ALİZADE</i>	
GAZİANTEP- KİLİS KÖY SEYİRLİK OYUNLARINDAN ÇOBAN OYUNU'NUN HALK TİYATROSU- GELENEKSEL DANSLAR BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ.....	54
<i>Mustafa ARSLAN</i>	
İCRA UNSURLARI AÇISINDAN DENİZLİ SEYİRLİK OYUNLARI.....	60
<i>Mustafa ARSLAN</i>	
TARİHSEL SÜREÇTE DEĞİŞEN GELENEKSEL TİYATROMUZ.....	69
<i>Erman ARTUN</i>	
GROTESK ANLATIMIN KARAGÖZ - KÖY SEYİRLİK OYUNLARINDA KULLANIMI VE "KARNAVAL RUHU" NUN ÇAĞDAŞ TÜRK OYUN YAZARLIĞINA YANSIMASI	76
<i>Nil ÜNLÜ AYCIL</i>	
SAĞALTIM ARACI OLARAK SEYİRLİK KÖY OYUNLARI.....	83
<i>Tülin BOZKURT</i>	
PAKİT OF THE AJAM IN SOUTHERN ARABIA - THEATRE, ETHNICITY AND ORAL TRANSMISSION.....	88

Dieter CHRISTENSEN

KIRGIZİSTANDA TİYATRO SANATININ ORTAYA ÇIKIŞI VE HALK KÜLTÜRÜNÜN
GELİŞMESİNDEKİ ÖNEMİ 93

Çetin CUMAGULOV

SEYİRDEN TİYATROYA İMKANSIZ BİR VUSLAT: TÜRKİYEDE SEYİR KÜLTÜRÜNDEN
TİYATRO KÜLTÜRÜNE GEÇİŞTE İTHALATÇILIK, MUHAFAZAKARLIK VE
YARATICILIK96

Semih ÇELENK

HALK TİYATROSUNDA “AŞAĞILIK ÖTEKİ” KAVRAMI: Moros y cristianos101

Adnan ÇEVİK

AHMET KUTSİ TECER'İN TÜRK HALK TİYATROSUNA KATKILARI.....106

Hülya ÇEVİRME

KARAY TÜRKLERİNİN “TRAGEDYA”SINDA DÜALİZM PRENSİBİNİN İZLERİ112

Tülay ÇULHA

TÜRK KÜLTÜRÜNDE DOĞAÇLAMA (İRTİCAL) GELENEĞİ VE BU GELENEĞİN TÜRK
HALK TİYATROSUNDAKİ YERİ.150

Sertan DEMİR

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI “SAYA GEZME”158

İlknur DEMİRBAĞ

BALIKESİR VE ÇEVRESİNDE HAYVAN BENZETMECESİNE BAĞLI SEYİRLİK OYUNLAR
.....163

Ali DUYMAZ - Halil İbrahim ŞAHİN

TÜRKİYE VE ASYA'DA AT BENZETMELİ SEYİRLİKLER VE KARAGÖZ'E YANSIMASI
.....178

Alpay EKLER

İNSANIN OYUNCULUK VASFI BAĞLAMINDA HALK TİYATROSU185

Türker EROĞLU

ŞANLIURFA İLİ KINA GECELERİNDE KADINLAR ARASINDA OYNANAN OYUNLAR
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA (BEHTENİZ BACI)189

Emine GÖZEN

DÜĞÜN TÖRENLERİNDE OYNANAN SEYİRLİK KÖY OYUNLARI193

Safiye Hale GÜRBÜZ

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN SABR U SEBAT İSİMLİ TİYATRO ESERİNDE
GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNUN İZLERİ203

Oğuzhan KARABURGU

TEKELER KÖYÜ'NDE SEYİRLİK OYUNLAR.209

Abdurrahim KARADEMİR

GELENEKSELDEN GÜNÜMÜZE KUKLANIN GELİŞİMİ VE ÇAĞDAŞ TİYATROMUZA YANSIMASI	218
<i>Gizem KAYA</i>	
ANADOLU KÖY SEYİRLİK OYUNLARINA ARKETİPSEL BİR YAKLAŞIM: “ÖLÜ OYUNU” ÖRNEĞİ	226
<i>Aynur KOÇAK - Çiğdem MOLLAİBRAHİMOĞLU</i>	
HAYAL PERDESİNDE “İYİ - CESUR” “KÖTÜ - KURNAZ” ÇEKİŞMESİ	235
<i>Aynur KOÇAK - Bilge ESİRGEN</i>	
"KARAÇAY - MALKARLILARDA OYNANAN İMECE OYUNU "TEKE - AKSAKAL"	242
<i>M. Tekin KOÇKAR</i>	
NOVERRE, GALLINI AND THE BALLET MASTERS' CULTURE	252
<i>Françoise DARTOIS-LAPEYRE</i>	
THE DIACHRONIC CHARACTER OF THE DIONYSIAN	274
<i>Anna LAZOU</i>	
TAKLİT VE RİTÜEL BAĞLAMDA OYUN KAVRAMI	280
<i>Serpil MURTEZAOĞLU</i>	
DOĞAL ORTAMINDAN SAHNEYE BİR KÖY SEYİRLİĞİ: “EZİYET KESMESİ - SELMA OYUNU”	286
<i>Bora OKDAN</i>	
“ÇOBANIN SEVDASI” ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN BİR HALK ANLATISININ SAHNE DANSINA DÖNÜŞTÜRÜLMESİ SÜRECİ	290
<i>Hale YAMANER OKDAN</i>	
FOLK LIFE MUSEUM AND THEATRE	296
<i>Vesna BIŽIĆ-OMČIKUS - Tijana ČOLAK-ANTIĆ</i>	
ÇİN TİYATROSUNUN GELİŞİM VE DEĞİŞİM SÜRECİNDE YABANCILARIN ETKİSİ	302
<i>Sema ORSOY</i>	
ZEYBEK OYUNLARINDA TAKLİT UNSURU	306
<i>Mehmet Öcal ÖZBİLGİN</i>	
GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU YAŞATILIYOR MU?	318
<i>Mevlüt ÖZHAN</i>	
CONTEMPORARY THEATRICAL MANIFESTATIONS OF WOMEN'S HOLY DAY The Custum Revena From the Northern Banat	340
<i>Selena RAKOČEVIĆ</i>	
GÜNLÜK YAŞAM VE OLAYLARIN KÖY SEYİRLİK OYUNLARINA ETKİSİ	343
<i>Alparslan SANTUR</i>	

KLASİK TÜRK EDEBİYATI İLE HALK EDEBİYATININ KESİŞME NOKTALARINDAN BİRİ: PERDE GAZELLERİ.	349
<i>Süleyman SOLMAZ</i>	
TRADITIONS OF DANCE THEATER IN LATVIA.....	358
<i>Rita SPALVA</i>	
GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDE KANTO’NUN YERİ VE İCRA TEKNİĞİ.	370
<i>Emel ŞENOCAK</i>	
ERKEĞİN PENCERESİNDEN KADININ SİSLİ DÜNYASINA BAKIŞ: MEDDAH HİKÂYELERİNDE KADIN.	380
<i>Gülçin TANRIBUYURDU</i>	
TEATRAL GÖSTERGELER MEYDANI: ORTAOYUNU.....	390
<i>Erhan TUNA</i>	
GAZİANTEP İLİNDE SEYİRLİK KADIN OYUNLARI.....	396
<i>Gonca TOKUZ</i>	
HALK DANSLARI ADIMLARINDAN DANS TİYATROSU OLUŞTURULMASINDA ÖRNEK BİR UYGULAMA: “Koy-u Kırmızı”	403
<i>Ö. Barbaros ÜNLÜ - Ferruh ÖZDİNÇER</i>	
SEYİRLİK KÖYLÜ OYUNLARININ GÜNÜMÜZE YANSIMASI OLARAK HİPERMEDYA	409
<i>Başak ÜRKMEZ</i>	
KINA EĞLENCERİNDE KADIN KÖY “VODVİL”LERİ.....	413
<i>Özlem DOĞUŞ VARLI</i>	
KONUSUNU HALK EDEBİYATINDAN ALAN İKİ MANZÛM TİYATRO OYUNU: ÂŞIK GARİB VE KEREM İLE ASLI.	416
<i>Gürkan YAVAŞ</i>	
MİZAHTA UYUMSUZLUK TEORİSİ ÇERÇEVESİNDEN KARAGÖZ OYUNLARI	457
<i>Faruk YAVUZ</i>	
HALK TİYATROSUNDA KÖSE (KOSA)	467
<i>Ekber YEŞİLYURT</i>	
KIRIM TATAR SAHNE VE TİYATRO SANAT GELENEKLERİNİN KÖKENİ VE OLUŞUMU	472
<i>İsmet ZAATOV</i>	
GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	478
SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI	481

SEMPOZYUM PROGRAMI

25 ARALIK 2008 - PERŞEMBE

10.30-11.30

Açılış Töreni

* Saygı Duruşu - İstiklal Marşı

* Barkovizyon Sunumları

* Açılış Konuşmaları

- M. Zeki BAYKAL

*Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı
Yönetim Kurulu Başkanı*

- Prof. Dr. Sedefhan OĞUZ

Yeditepe Üniversitesi Rektör Yardımcısı

- Prof. Dr. Ahmet SERPİL

Yeditepe Üniversitesi Rektörü

* Plaket Takdimleri

11.30 - 12.30 PANEL

Halk Kültüründe Tiyatroya Genel Bakış

Panelist Konuşmacılar:

1- Prof. Dr. M. Zeki KUŞOĞLU

2- Tacettin DİKER

3- Mevlüt ÖZHAN

4- Emre KINAY

12.30 - 13.30 Yemek Arası

13.30 - 14.30 Yeditepe Üniversitesi 26
Ağustos Yerleşimi Kampus Tanıtım Gezisi

14.30 1. OTURUM SALON 1

Oturum Başkanları:

Can ETİLİ ÖKTEN - Ali YAKICI

14.30 - 14.45 Ali DUYMAZ - Halil İbrahim
ŞAHİN

*Balıkesir ve Çevresinde Hayvan Benzetmesine
Bağlı Seyirlik Oyunlar*

14.45 - 15.00 Ekber YEŞİLYURT

Halk Kültüründe Tiyatronun İçinde Kosa

15.00 - 15.15 Barbaros ÜNLÜ - Ferruh
ÖZDİNÇER

*Halk Danslarından Dans Tiyatrosu
Oluşturulmasında Bir Örnek Uygulama: "Koy-
U Kırmızı"*

15.15 - 15.30 Tripti BHUPEN

Hindistan Kültüründe Tiyatro ve Önemi

15.30 - 15.45 Bildirilerin Tartışılması

15.45 - 16.00 Çay Arası

14.30 1. OTURUM SALON 2

Oturum Başkanları:

Fikret DEĞERLİ - Işıl ALTUN

14.30 - 14.45 Erman ARTUN

*Tarihsel Süreçte Değişen Geleneksel
Tiyatromuz*

14.45 - 15.00 Gürbüz AKTAŞ

*Seyirlik Oyunların Tiyatral ve Dramatik
Özellikleri*

15.00 - 15.15 Alparslan SANTUR

*Günlük Yaşam ve Olayların Köy Seyirlik
Oyunlarına Etkisi*

15.15 - 15.30 Dieter CHRISTENSEN

*Güney Arabistan'daki Acem'lerin Pakit'i -
Tiyatro, Etkinlik ve Şifahi Aktarma*

15.30 - 15.45 Bildirilerin Tartışılması

15.45 - 16.00 Çay Arası

14.30 1. OTURUM SALON 3

Oturum Başkanları:

Ayşın CANDAN - Erhan TUNA

14.30 - 14.45 Çetin ZHUMAGULOV

*Kırgız Kültürünün Gelişmesinde Halk
Tiyatrosunun Yeri*

14.45 - 15.00 Aynur KOÇAK - Çiğdem
MOLLAİBRAHİMOĞLU

*Anadolu Köy Seyirlik Oyunlarına Arketipsel
Bir Yaklaşım*

15.00 - 15.15 Murat Serkan ERTURAL

*Gaziantep'ten Seyirlik İki Oyun Hakkında Bir
Durum İncelemesi "Karaoğlan" ve "Karı Kıza
Tepsi Gelmiş"*

15.15 - 15.30 Gonca TOKUZ

Gaziantep İlinde Seyirlik Kadın Oyunları

15.30 - 15.45 Bildirilerin Tartışılması

15.45 - 16.00 Çay Arası

16.00 2. OTURUM SALON 1

Oturum Başkanları:

Erman ARTUN - Atilla Coşkun TOKSOY

16.00 - 16.15 Z. Gönül BALKIR - Başak BALKIR

Tiyatro Sahnesinde Bir Hukuk Denemesi: Sokratesin Savunması

16.15 - 16.30 Serpil MURTEZAOĞLU

Taklit ve Ritüel Bağlamında Oyun Kavramı

16.30 - 16.45 Sabahattin TÜRKOĞLU

Yıldız Sarayı Müzesi'ndeki Halk Tiyatrosu İle İlgili Belgeler

16.45 - 17.00 Velika STOJKOVA

Tiyatro Sahnesinde Müzik Folklorunun Varlığı - Makedon Kültür Kurumunun Deneyimi

17.00 - 17.15 Bildirilerin Tartışılması

17.15 - 17.30 Çay Arası

16.00 2. OTURUM SALON 2

Oturum Başkanları:

Ali DUYMAZ - Aynur KOÇAK

16.00 - 16.15 Kubra ALIYEVA

Azerbaycan Halk Komedi

16.15 - 16.30 Mehmet Öcal ÖZBİLGİN

Zeybek Oyunlarında Taklit Unsuru

16.30 - 16.45 Hülya ÇEVİRME

Ahmet Kutsi Tecer'in Türk Halk Tiyatrosuna Katkıları

16.45 - 17.00 M. Tekin KOÇKAR

Karaçaylılarda Yazın Oynanan İmece Oyunu; Teke - Aksakal

17.00 - 17.15 Bildirilerin Tartışılması

17.15 - 17.30 Çay Arası

16.00 2. OTURUM SALON 3

Oturum Başkanları:

Hatice Örcün BARIŞTA - Ramazan SİRACOĞLU

16.00 - 16.15 Şeyma GÜNGÖR

Meşhur Tıflı Efendi ile Kanlı Bektaş'ın Hikayesi'nde Meddahlıkla İlgili Bilgiler

16.15 - 16.30 Mustafa ARSLAN

İcra Unsurları Açısından Denizli Seyirlik Oyunları

16.30 - 16.45 İsmet ZAATOV

Kırım Tatar Kültüründe Tiyatro Geleneğinin Oluşumu

16.45 - 17.00 Naciye AKSOY

Halk Tiyatrosunun Çağdaş Türk Tiyatrosuna Yansıması Olarak Sermet Çağan'ın Ayak - Bacak Fabrikası Adlı Oyununda Geleneksel Türk Tiyatrosu Motiflerinin Kullanılması

17.00 - 17.15 Bildirilerin Tartışılması

17.15 - 17.30 Çay Arası

19.00 - 20.00 KOKTEYL

20.00 SEMPOZYUM ETKİNLİKLER PROGRAMI

26 ARALIK 2008 CUMA

10.30 1. OTURUM SALON 1

Oturum Başkanları:

Metin EKİCİ - Hasan KOLCU

10.30 - 10.45 Gülnaz ABDULLAHZADE

Bestekar Uzeyir Hacıbeyli'nin Operetlerinde Halk Rakslarının Tezahürü

10.45 - 11.00 İlknur DEMİRBAĞ

Köy Seyirlik Oyunları

11.00 - 11.15 Mustafa ARSLAN

Gaziantep - Kilis Köy Seyirlik Oyunlarından Çoban Oyunu'nun Halk Tiyatrosu - Halk Oyunları Bağlamında Değerlendirilmesi

11.15 - 11.30 Safiye Hale GÜRBÜZ

Düğün Törenlerinde Oynanan Seyirlik Köy Oyunları

11.30 - 11.45 Bildirilerin Tartışılması

11.45 - 12.00 Çay Arası

10.30 1. OTURUM SALON 2

Oturum Başkanları:

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN - Ahmet Turan DEMİRBAĞ

10.30 - 10.45 Emel ŞENOCAK

Geleneksel Türk Tiyatrosunda Kanto'nun Yeri ve İcra Tekniği

10.45 - 11.00 Adnan ÇEVİK
Halk Tiyatrosunda 'Aşağılık Öteki' Kavramı: Moros y cristianos

11.00 - 11.15 Mevlüt ÖZHAN
Türk Halk Tiyatrosu Yaşatılıyor mu?

11.15 - 11.30 Yvonne HUNT
Tiyatro veya Ritüel: Yunanistan'ın Bazı Halk Geleneklerinde Dramanın Rolü

11.30 - 11.45 Bildirilerin Tartışılması
11.45 - 12.00 Çay Arası

10.30 1. OTURUM SALON 3

Oturum Başkanları:
Şeyma GÜNGÖR - Mustafa ARSLAN

10.30 - 10.45 Özlem DOĞUŞ VARLI
Kına Eğlencelerinde Kadın Köy Vodvil'leri

10.45 - 11.00 Tülin BOZKURT
Bir Sağıltım Aracı Olarak Seyirlik Köy Oyunları

11.00 - 11.15 Başak ÜRKMEZ
Seyirlik Köylü Oyunlarının Günümüze Yansımaları Olarak Hipermedya

11.15 - 11.30 Rita SPALVA
Letonya'da Halk Dansları Festivalinin Kültürel Tarihi Değerleri

11.30 - 11.45 Bildirilerin Tartışılması
11.45 - 12.00 Çay Arası
12.00 - 13.30 Yemek Arası

13.30 2. OTURUM SALON 1

Oturum Başkanları:
Semih ÇELENK - Türker EROĞLU

13.30 - 13.45 Hatice Örcün BARIŞTA
Meklep Çocukları ve Halk İçin Resimli Oyuncak Kitabının Düşündürdükleri

13.45 - 14.00 Işıl ALTUN
Eğlencelik Bir Oyun; Yılbaşı Gezmesi ve Harfana

14.00 - 14.15 Neslihan GÜZELOĞULLARI
ERTURAL

Seyirlik Oyunların Çocuk Gelişimi Üzerindeki Eğitimsel İşlevleri

14.15 - 14.30 Ahmet Turan DEMİRBAĞ
Dramatik Yapılı Geleneksel Danslar

14.30 - 14.45 Bildirilerin Tartışılması
14.45 - 15.00 Çay Arası

13.30 2. OTURUM SALON 2

Oturum Başkanları:
Gönül BALKIR - Süleyman SOLMAZ

13.30 - 13.45 Metin EKİCİ - Mustafa GÜLTEKİN
Karagöz'ün Yaşatılması İçin Uygulamalı Bir Araştırma Projesi: Karagöz Öğreniyorum

13.45 - 14.00 Faruk YAVUZ
Mizahta Uyumsuzluk Kuramı Çerçevesinde Karagöz Oyunları

14.00 - 14.15 Gizem KAYA
Gelenekselden Günümüze Kuklanın Gelişimi ve Çağdaş Tiyatromuza Yansımaları

14.15 - 14.30 Vesna OMCİKUS BİZİC - Tijana COLAKANTIĆ POPOVIĆ
Noel Rüyası - Tiyatro Performansı

14.30 - 14.45 Bildirilerin Tartışılması
14.45 - 15.00 Çay Arası

13.30 2. OTURUM SALON 3

Oturum Başkanları:
Fikret TÜRKMEN - Adnan ÇEVİK

13.30 - 13.45 Mehmet AÇA - Mustafa AÇA
Hacivat ile Karagöz'ü Toplumsal Değişim, Dönüşüm ve Çatışmanın Yaşandığı Bir Döneme Tarihsel Kişilikler Olarak Konumlandırma Çabasına Sinemadan Bir Örnek: Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? Filmi

13.45 - 14.00 Aynur KOÇAK - Bilge ESİRGİN
Hayal Perdesinde 'İyi - Cesur' 'Kötü - Kurnaz' Çekişmesi

14.00 - 14.15 Fulya ALIÇ
Karagöz Oyunundan Avrupa Yakasına Güldürü

14.15 - 14.30 Françoise DARTOIS-LAPEYRE

Noverre, Gallını and The Balet Masters' Culture

14.30 - 14.45 Bildirilerin Tartışılması
14.45 - 15.00 Çay Arası

15.00 3. OTURUM SALON

Oturum Başkanları:

M. Zeki KUŞOĞLU - Sabahattin TÜRKOĞLU

15.00 - 15.15 Meryem ALİZADE
Azerbaycan Halk Oyunlarında Tragedya - Facia Türü

15.15 - 15.30 Erhan TUNA
Teatral Göstergeler Meydanı: Ortaoyunu

15.30 - 15.45 Nil ÜNLÜ AYCİL
Grotesk Anlatımın Karagöz - Köy Seyirlik Oyunlarında Kullanımı ve "Karnaval Ruhunu" nun Çağdaş Türk Oyun Yazarlığına Yansımaları

15.45 - 16.00 Emine GÖZEN
Şanlurfa'da Unutulmuş Bir Ortaoyunu- Behteniz Bace

16.00 - 16.15 Bildirilerin Tartışılması
16.15 - 16.30 Çay Arası

15.30 3. OTURUM SALON 2

Oturum Başkanları:

Arzu ÖZTÜRKMEN - Gürbüz AKTAŞ

15.00 - 15.15 Ali YAKICI
Evrensel Bir Tiyatro Sanatı Olarak Kuklanın Anadolu Halk Kültürüne Etkisi

15.15 - 15.30 Alpay EKLER
Türkiye ve Asya'da At Benzetmeli Seyirlikler ve Karagöz'e Yansımaları

15.30 - 15.45 Gülçin TANRIBUYURDU
Erkeğin Penceresinden Kadının Sisli Dünyasına Bakış: Meddah Hikayelerinde Kadın

15.45 - 16.00 Miroslav MITROVIĆ

16.00 - 16.15 Bildirilerin Tartışılması
16.15 - 16.30 Çay Arası

15.30 3. OTURUM SALON 3

Oturum Başkanları:

Celalettin R. ÇELEBİ - Hülya ÇEVİRME

15.00 - 15.15 Semih ÇELENK
Seyirden Tiyatroya İmkansız Bir Vuslat - Türkiye'de Seyir Kültüründen Tiyatro Kültürüne Geçişte İthalatçılık, Muhafazakarlık ve Yaratıcılık Süreçleri

15.15 - 15.30 Abdurrahim KARADEMİR
Tekeler Köyü'nde Seyirlik Oyunlar

15.30 - 15.45 Oğuzhan KARABURGU
Abdülhak Hamid Tarhan'ın Sabr-u Sebat İsimli Tiyatro Eserinde Geleneksel Türk Tiyatrosunun İzleri

15.45 - 16.00 Selena RAKOCEVIĆ
Belgrat'ta Kadınların Kutsal Gününe Ait Çağdaş Tiyatral Gösteriler

16.00 - 16.15 Bildirilerin Tartışılması
16.15 - 16.30 Çay Arası
19.00 Akşam Yemeği

27 ARALIK 2008 CUMARTESİ

10.30 1. OTURUM SALON 1

Oturum Başkanları:

Şehvar BEŞİROĞLU - İlknur DEMİRBAĞ

10.30 - 10.45 Fikret TÜRKMEN - Pınar FEDAKAR
Türk Halk Tiyatrosunda Hareket Komiğine Bağlı Mizahi Unsurlar

10.45 - 11.00 Tülay ÇULHA
Karay Türklerinin 'Targedya'sında Dualizmin İzleri

11.00 - 11.15 Bora OKDAN
Doğal Ortamından Sahneye Bir Köy Seyirliği: Eziyet Kesmesi - Selma Oyunu

11.15 - 11.30 Anna LAZOU
Dionysus'un Tarihi Karakteri Üzerine

11.30 - 11.45 Bildirilerin Tartışılması
11.45 - 12.00 Çay Arası

10.30 1. OTURUM SALON 2

Oturum Başkanları:

Nil ÜNLÜ AYCİL - Emel ŞENOCAK

10.30 - 10.45 Gordona BLAGOJEVIC
20. Yüzyılın İkinci Yarısından Günümüze Kadar Olan Dönemde Sırbistan Folklorunda Tiyatronun Dönüşümü

10.45 - 11.00 Ramazan SİRACOĞLU -Hamide GÜLER
Safaviler Döneminde Azerbaycan'da Halk Tiyatrosu

11.00 - 11.15 Türker EROĞLU
Türk Halk Tiyatrosunun Diğer Araştırma Alanlarıyla İlişkisi

11.15 - 11.30 Gürkan YAVAŞ
Halk Kültürünün Meşrutiyet Tiyatrosuna Etkisi Bağlamında İki Örnek; Kerem ile Aslı ve Aşık Garib

11.30 - 11.45 Bildirilerin Tartışılması
11.45 - 12.00 Çay Arası

10.30 1. OTURUM SALON 3
Oturum Başkanları:
Mehmet AÇA - Sema ORSOY

10.30 - 10.45 Özkul ÇOBANOĞLU
Şamanizm ve Tiyatronun Doğuşu

10.45 - 11.00 Tülin SAĞLAM
Halk Tiyatrosunda Göstergelerin Dönüşümü

11.00 - 11.15 Hasan KOLCU
Çağdaş Türk Tiyatrosunda Halk Kültürünün Bir Mühim Şahsiyeti: Yunus Emre

11.15 - 11.30 Sertan DEMİR
Türk Halk Kültüründe Doğaçlama (İrtical) Geleneği ve Bu Geleneğin Türk Halk Tiyatrosundaki Yeri

11.30 - 11.45 Bildirilerin Tartışılması
11.45 - 12.00 Çay Arası
12.00 - 13.30 Yemek Arası

13.30 2. OTURUM SALON 1
Oturum Başkanları:
Serpil MURTEZAOĞLU - Tülay ÇULHA

13.30 - 13.45 Şefika Şehvar BEŞİROĞLU
Geleneksel Türk Tiyatrosunda Kadın ve Müzik

13.45 - 14.00 Celalettin R. ÇELEBİ - Tülay KAHRAMAN - Ömür UÇAR

Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Kadın Karakter Makyajlarının Değerlendirilmesi

14.00 - 14.15 Atilla Coşkun TOKSOY
Halk Kültürünün Önemli Bir Dalı Olan Halk Tiyatrosunun Gelecek Kuşaklara Aktarılmasında Bütünsel Bir Bakış Açısı: Orff Yaklaşımı İle Müzik ve Hareket Eğitimi Çerçevesinde Geleneksel Türk Tiyatrosu Öğelerinin Kullanılması Üzerine Öneriler

14.15 - 14.30 Hale YAMANER OKDAN
Çobanın Sevdası Örneği Üzerinden Bir Halk Anlatısının Sahne Dansına Dönüştürülmesi Süreci

14.30 - 14.45 Bildirilerin Tartışılması
14.45 - 15.00 Çay Arası

13.30 2. OTURUM SALON 2
Oturum Başkanları:
Özkul ÇOBANOĞLU - Tülin SAĞLAM

13.30 - 13.45 Arzu ÖZTÜRKMEN
Osmanlı Performansında Tiyatronun Yansımaları

13.45 - 14.00 Süleyman SOLMAZ
Klasik Türk Edebiyatı İle Halk Edebiyatının Kesişme Noktası: Perde Gazelleri

14.00 - 14.15 Sema ORSOY
Çin Tiyatrosunun Gelişim ve Değişim Sürecinde Yabancıların Etkisi

14.15 - 14.30 Hasan Hüseyin KARABAĞ
Türk Halk Tiyatrosu Gösterim Özellikleri Günümüz Sahnelerinde Yerini Bulabilir mi?

14.30 - 14.45 Bildirilerin Tartışılması
14.45 - 15.00 Çay Arası

15.00 - 16.00 GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

KATILIMCILAR:

ABDULLAHZADE, Prof. Dr. Gülnaz
AÇA, Okt. Mustafa
AÇA, Prof. Dr. Mehmet
AKSOY, Naciye
AKSU KOCAOĞLU, Prof. Dr. Bike
AKTAŞ, Doç. Dr. Gürbüz
ALIÇ, Fulya
ALİYEVA, Prof. Dr. Kübra
ALİZADE, Prof. Dr. Meryem
ALTUN, Yrd. Doç. Dr. Işıl
ARSLAN, Öğr. Gör. Mustafa
ARSLAN, Yrd. Doç. Dr. Mustafa
ARTUN, Prof. Dr. Erman
ATEŞ, Prof. Dr. Toktamış
ABALAY, Prof. Dr. Metin
BALKIR, Başak
BALKIR, Prof. Dr. Z. Gönül
BARIŞTA, Prof. Dr. Hatice Örcün
BAŞARAN, Güler
BAYKAL, M. Zeki
BEŞİROĞLU, Prof. Şefika Şehvar
BHUPEN, Tripti
BLAGOJEVIC, Prof. Dr. Gordona
BOZKURT, Öğr. Gör. Tülin
CANDAN, Prof. Dr. Aysin
CHRISTENSEN, Dieter
COLAKANTIC POPOVIC, Tijana
ÇAPAN, Prof. Dr. Cevat
ÇELEBİ, Doç. Dr. Celalettin R.
ÇELENK, Prof. Dr. Semih
ÇEVİK, Yrd. Doç. Dr. Adnan
ÇEVİRME, Yrd. Doç. Dr. Hülya
ÇOBANOĞLU, Prof. Dr. Özkul
ÇÖREKÇİ, Öğr. Gör. Sevil
ÇULHA, Dr. Tülay
DARTOIS-LAPEYRE, Françoise
DEĞERLİ, Prof. Fikret
DEMİR, Öğr. Gör. Sertan
DEMİRBAĞ, Öğr. Gör. Ahmet Turan
DEMİRBAĞ, Yrd. Doç. İlkur
DİKER, Tacettin
DOĞUŞ VARLI, Dr. Özlem
DUYMAZ, Prof. Dr. Ali
EKİCİ, Prof. Dr. Metin
EKLER, Öğr. Gör. Alpaz
EROĞLU, Yrd. Doç. Dr. Türker
ERTURAL, Arş. Gör. Murat Serkan
ESİRGEN, Okt. Bilge
ETİLİ ÖKTEN, Prof. Dr. Can
FEDAKAR, Dr. Pınar
GEZGİN, Prof. Dr. Suat
GÖZEN, Okutman Emine
GÜLER, Araştırmacı Hamide
GÜLTEKİN, Arş. Gör. Mustafa

AZERBAYCAN
Giresun Üniv. Fen – Edb. Fak.
Balıkesir Üniv. Fen – Edb. Fak.
Süleyman Demirel Üniv. Güzel Sanatlar Fak.
Yeditepe Üniv. Güzel Sanatlar Fak.
Ege Üniv. D.T.M.Konservatuvarı
Yeditepe Üniv. Güzel Sanatlar Fak.
AZERBAYCAN
AZERBAYCAN
Kocaeli Üniv. Fen – Edb. Fak.
Gaziantep Üniv. Meslek Yük. Ok.
Pamukkale Üniv. Fen – Edb. Fak.
Çukurova Üniv. Fen – Edb. Fak.
İstanbul Üniv. İktisat Fak.
Yeditepe Üniv. Güzel Sanatlar Fak.
İstanbul Üniv. Hukuk Fak.
Kocaeli Üniv. Hukuk Fak.
Marmara Üniv. Fen – Edb. Fak.
Yeditepe Üniv.
Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı
İ.T.Ü. T.M.D. Konservatuvarı
U.A.E - DUBAİ
SIRBİSTAN
Kocaeli Üniv. Fen – Edb. Fak.
Yeditepe Üniv.
USA
SIRBİSTAN
Yeditepe Üniv.
Gazi Üniv. Kuaförlük ve Güzellik Bilgisi Eğitimi Blm.
Dokuz Eylül Üniv. Güzel Sanatlar Fak.
Çanakkale Onsekiz Mart Üniv.
Kocaeli Üniv. Eğitim Fak.
Hacettepe Üniv. Türk Halkbilimi Bölümü
Yeditepe Üniv. Güzel Sanatlar Fak.
Kocaeli Üniv. Fen – Edb. Fak.
FRANSA
İ.T.Ü. T.M.D. Konservatuvarı
Sakarya Üniv. Devlet Konservatuvarı
İ.T.Ü. T.M.D. Konservatuvarı
İ.T.Ü. T.M.D. Konservatuvarı
Karagöz Sanatçısı
İ.T.Ü. T.M.D. Konservatuvarı
Balıkesir Üniv. Fen – Edb. Fak.
Ege Üniv. Türk Dünyası Araştırmaları Enst.
Kocaeli Üniv. Güzel Sanatlar Fak.
Sakarya Üniv. Devlet Konservatuvarı
Gaziantep Üniv. T.M.D. Konservatuvarı
Ahi Evran Üniv. Fen – Edb. Fak.
İ.T.Ü. T.M.D. Konservatuvarı
Ege Üniv. Türk Dünyası Araştırmaları Enst.
İstanbul Üniv. İşletme Fak.
Harran Üniv. Bdn. Eğt. Ve Spor Blm.
Kafkas Üniv. Fen – Edb. Fak.
Ege Üniv. Türk Dünyası Araştırmaları Enst.

GÜNGÖR, Prof. Dr. Şeyma
GÜRBÜZ, Uzman Safiye Hale
GÜZELOĞULLARI ERTURAL, ARŞ. Gör. Neslihan
HUNT, Prof. Dr. Yvonne
KAHRAMAN, Öğr. Gör. Tülay
KARABAĞ, Hasan Hüseyin
KARABULUT, Taner
KARABURGU, Arş. Gör. Oğuzhan
KARADEMİR, Öğr. Gör. Abdurrahim
KAVUKÇU, Turgut
KAYA, Gizem
KOÇAK, Doç. Dr. Aynur
KOÇKAR, Öğr. Gör. M. Tekin
KOLCU, Yrd. Doç. Dr. Hasan
KUŞOĞLU, Prof. Dr. M. Zeki
LAZOU, Anna
MITROVIĆ, Miroslav
MOLLAİBRAHİMOĞLU, Çiğdem
MURTEZAOĞLU, Doç. Serpil
OĞUZ, Prof. Dr. Sedefhan
OKDAN, Öğr. Gör. Bora
OMCİKUS BİZİC, Vesna
ORSOY, Yrd. Doç. Dr. Sema
ÖZBİLGİN, Doç. Dr. Mehmet Öcal
ÖZDİNÇER, Öğr. Gör. Ferruh
ÖZHAN, Mevlüt
ÖZTÜRKMEN, Prof. Dr. Arzu
RAKOCEVIĆ, Selena
SAĞLAM, Doç. Dr. Tülin
SANTUR, Etnolog Alparslan
SERPİL, Prof. Dr. Ahmet
SİLAHÇI, İsmet
SİRACOĞLU, Doç. Dr. Ramazan
SOLMAZ, Yrd. Doç. Dr. Süleyman
SPALVA, Rita
STOJKOVA, Velika
ŞAHİN, Arş. Gör. Halil İbrahim
TANRIBUYURDU, Arş. Gör. Gülçin
TOKSOY, Yrd. Doç. Dr. Atilla Coşkun
TOKUZ, Gonca
TUNA, Doç. Dr. Erhan
TÜRKMEN, Prof. Dr. Fikret
TÜRKOĞLU, Öğr. Gör. Sabahattin
UÇAR, Öğr. Gör. Ömür
ÜNLÜ AYCİL, Yrd. Doç. Dr. Nil
ÜNLÜ, Öğr. Gör. Ö. Barbaros
ÜRKMEZ, Arş. Gör. Başak
YAKICI, Doç. Dr. Ali
YAMANER OKDAN, Arş. Gör. Hale
YAVAŞ, Arş. Gör. Gürkan
YAVUZ, Arş. Gör. Faruk
YEŞİLYURT, Ekber
ZAATOV, Doç. Dr. İsmet
ZHUMAGULOV, Prof. Dr. Çetin

İstanbul Ün. Edebiyat Fak.
Selçuk Ün.
Ege Ün. D.T.M. Konservatuarı
USA
Gazi Ün. Kuaförlük ve Güzellik Bilgisi Eğitimi Blm.
Kadir Has. Ün. Güzel Sanatlar Fak.
Yeditepe Ün.
Pamukkale Ün. Fen – Edb. Fak
Ege Ün. D.T.M. Konservatuarı
Yeditepe Ün.
Süleyman Demirel Ün. Güzel Sanatlar Fak.
Kocaeli Ün. Fen – Edb. Fak.
Eskişehir Osmangazi Ün. HAMER
Kocaeli Ün. Fen – Edb. Fak.
Marmara Ün. Eğitim Fak.
YUNANİSTAN
SIRBİSTAN
Kocaeli Ün. Fen – Edb. Fak.
İ.T.Ü. T.M.D. Konservatuarı
Yeditepe Ün.
Ege Ün. D.T.M. Konservatuarı
SIRBİSTAN
Kocaeli Ün. Fen – Edb. Fak.
Ege Ün. D.T.M. Konservatuarı
Ege Ün. D.T.M. Konservatuarı
Milletlerarası Kula ve Gölge Oyunu Birliği
Boğaziçi Ün. Fen – Edb. Fak.
SIRBİSTAN
Ankara Ün. Dil Tarih Coğrafya Fak.
T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
Yeditepe Ün.
Yeditepe Ün.
Kafkas Ün. Fen – Edb. Fak.
Pamukkale Ün. Fen – Edb. Fak.
LİTVANYA
MAKEDONYA
Balıkesir Ün. Fen – Edb. Fak
Kocaeli Ün. Fen – Edb. Fak.
İ.T.Ü. T.M.D. Konservatuarı
Gaziantep Ün.
Çanakkale Onsekiz Mart Ün. Güzel Sanatlar Fak.
Ege Ün. Türk Dünyası Araştırmaları Enst.
İstanbul Ticaret Ün.
Çanakkale Onsekiz Mart Ün.
Süleyman Demirel Ün. Güzel Sanatlar Fak.
Ege Ün. D.T.M. Konservatuarı
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ün. Grafik Tasarımı Blm.
Gazi Ün. Eğitim Fak.
Ege Ün. D.T.M. Konservatuarı
Kocaeli Ün. Fen – Edb. Fak.
Kocaeli Ün. Fen – Edb. Fak.
Gazeteci - Ressam
UKRAYNA - KIRIM
KIRGIZİSTAN

SEMPOZYUM KURULLARI

BİLİM KURULU

- 1- Prof. Dr. Ahmet SERPİL - Yeditepe Üniversitesi Rektörü
- 2- Prof. Dr. Bike AKSU KOCAOĞLU - Yeditepe Üniversitesi
- 3- Prof. Dr. Toktamış ATEŞ - İstanbul Üniversitesi
- 4- Prof. Dr. Metin BALAY - Yeditepe Üniversitesi
- 5- Prof. Dr. Aysın CANDAN - Yeditepe Üniversitesi
- 6- Prof. Dr. Cevat ÇAPAN - Yeditepe Üniversitesi
- 7- Prof. Fikret DEĞERLİ - İstanbul Teknik Üniversitesi
- 8- Prof. Dr. Metin EKİCİ - Ege Üniversitesi
- 9- Prof. Dr. Can ETİLİ ÖKTEN - İstanbul Teknik Üniversitesi
- 10- Prof. Dr. Suat GEZGİN - İstanbul Üniversitesi
- 11- Prof. Dr. M. Zeki KUŞOĞLU - Marmara Üniversitesi

DÜZENLEME KURULU

- 1- Prof. Dr. Sedefhan OĞUZ - Yeditepe Üniversitesi Rektör Yardımcısı
- 2- Doç. Dr. Gürbüz AKTAŞ - Ege Üniversitesi
- 3- Prof. Dr. Toktamış ATEŞ - İstanbul Üniversitesi
- 4- Güler BAŞARAN - Yeditepe Üniversitesi
- 5- M. Zeki BAYKAL - Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı
- 6- Öğr. Gör. Sevil ÇÖREKÇİ - Yeditepe Üniversitesi
- 7- Prof. Fikret DEĞERLİ - İstanbul Teknik Üniversitesi
- 8- Öğr. Gör. Ahmet Turan DEMİRBAĞ - İstanbul Teknik Üniversitesi
- 9- Prof. Dr. Metin EKİCİ - Ege Üniversitesi
- 10- Prof. Dr. Suat GEZGİN - İstanbul Üniversitesi
- 11- Taner KARABULUT - Yeditepe Üniversitesi
- 12- Turgut KAVUKÇU - Yeditepe Üniversitesi
- 13- Prof. Dr. M. Zeki KUŞOĞLU - Marmara Üniversitesi
- 14- Prof. Dr. Can ETİLİ ÖKTEN - İstanbul Teknik Üniversitesi
- 15- İsmet SİLAHÇI - Yeditepe Üniversitesi
- 16- Öğr. Gör. Sabahattin TÜRKOĞLU - İstanbul Ticaret Üniversitesi
- 17- Ekber YEŞİLYURT - Gazeteci/Ressam

NOT: Diziler Soyadı Alfabetik Sıraya Göre Yapılmıştır.

SEKRETERYA

- 1- Deniz AKÇAY - Yeditepe Üniversitesi
- 2- Selma DURSUN - Yeditepe Üniversitesi
- 3- Sacide GÜNGÖR - Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı
- 4- Seyhan Kayhan KILIÇ - Yeditepe Üniversitesi

ACILIŞ KONUŞMALARI

Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı Yönetim Kurulu Başkanı Sanayici - İşadamı M. Zeki BAYKAL'ın Sempozyum Açılış Konuşması



Sayın Rektörüm, kurum ve kuruluşların değerli temsilcileri, çok kıymetli öğretim üyeleri, değerli katılımcılar, değerli basın mensupları, saygıdeğer misafirler. Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı ile Yeditepe Üniversitesi işbirliğinde düzenlenen “Halk Kültüründe Tiyatro Uluslararası Sempozyumu”na hoş geldiniz. Sözlerime başlamadan önce sizleri en kalbi duygularıyla selamlıyorum. Motif Vakfı, kültürel değerlerimizden örf, adet, gelenek ve görenekleri ile Türk Halk Oyunları'nı bilimsel ve sanatsal ortamlarda araştırmak, incelemek, sergilemek ve dünya ülkelerine tanıtımını sağlamak amacıyla kurulmuştur.

Değerli konuklar, bilindiği üzere 2008 yılı Motif için önemli bir yıl oldu. Çünkü Türk halk kültürüne hizmette 20 yılı geride bırakırken, kültürümüzü yaşatma çabamızı artan coşkumuzla sürdürüyoruz. Faaliyet alanlarımız; motiflerle Anadolu kültür şölenlerimiz, ödül törenlerimiz, halk bilim sempozyumlarımız, halk oyunları çalışmalarımız, istikrarlı yayıncılık anlayışımızı sürdürürken Motif Dergimiz, motif sempozyum kitaplarımız, uluslar arası indekste yer alan Motif Akademi Dergisi'ni de yayınlamış bulunuyoruz. Ulusal ve uluslararası alanda gerçekleşen birçok festival, yarışma ve organizasyonlarda halk oyunlarımızı amatör bir ruhla ama profesyonelce sergiledik. Ülkemize 2 defa Dünya Birinciliğini kazandırdık. En önemlisi de 20 yıllık süreçte Türk halk oyunlarımızı 10.000'i aşkın gencimize öğrettik ve öğretmeye devam ediyoruz.

Değerli konuklar, bilindiği üzere dünya genelinde ulusların uluslararası diyaloglarının temelinde kültürel ilişkiler önemli bir yer tutmaktadır. Ulusların birbiri ile olan ilişkileri açısından meseleye bakıldığında kültürel değerlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Kültürel değerlerin içerisinde Halk Tiyatrosu ayrı bir yere sahiptir. İşte bu sebeple *Halk Kültüründe Tiyatro Uluslararası Sempozyumu* ile halk kültürü adına

önemli bir hizmet yerine getirilmiş olacaktır. Biraz sonra başlayacak olan sempozyumda yurtiçinden 100'e yakın katılımcı, yurt dışından da 18 katılımcı 3 gün boyunca konuyu derinlemesine tartışacaklar, çözüm ve öneriler getireceklerdir. Öncelikle tüm ulusal ve uluslararası katılımcılara başarılar diliyorum. Sempozyumumuzda sunulacak olan bildiriler, konu ile ilgili yapılacak olan tartışmalar sempozyumun hedeflediği amaca ulaşmasını sağlayacaktır.

Değerli konuklar, Motif Türk halk kültürüne hizmetini sizlerden aldığı güç ve destekle sürdürecektir. Dileğimiz, Motif'in kültürümüze hizmetteki başarısını hep birlikte nice 20 yıllara taşımasıdır. Şahsım ve Yönetim Kurulu ve Danışma Kurulu Üyesi arkadaşlarım adına Motif'in 20 yıllık başarı grafiğinin oluşmasında emeği geçen herkese bir kez daha şükranlarımı sunuyorum.

Sözlerimi bitirmeden önce Motif Vakfı'na vermiş oldukları desteklerden dolayı Yeditepe Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkanı Sayın Bedrettin Dalan'a, Yeditepe Üniversitesi Rektörü Sayın Prof. Dr. Ahmet Serpil'e, Yeditepe Üniversitesi Rektör Yardımcısı Sayın Prof. Dr. Sedefhan Oğuz'a, üniversitenin çok kıymetli öğretim üyelerine, Bilim Kurulu ve Danışma Kurulu üyelerimize, ulusal ve uluslararası katılımcılara, bu sempozyumun gerçekleşmesinde emeği geçen herkese bir defa daha teşekkür ediyorum.

Değerli konuklar, bugün bu salonda sizlerle birlikte olmaktan dolayı mutluluk duyduğumu ifade etmek istiyorum. Yaklaşan 2009 yılının dostluk, barış ve hoşgörü yılı olmasını diliyorum, daha nice etkinliklerimizde bir arada olabilmek dileğiyle, hepimizi saygı ve sevgiyle selamlıyorum.

Yeditepe Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Ahmet SERPİL'in Sempozyum Açılış Konuşması



Değerli katılımcılar, çok kıymetli misafirler,

Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı ile Üniversitemiz işbirliğinde düzenlenen “Halk Kültüründe Tiyatro Uluslararası Sempozyumu”na hoşgeldiniz. Böyle toplantılara ev sahipliği yapmak bizler için hakikaten onur verici. Gönül arzu eder ki, bu salonda bulunanların adeti zamanla 3’e, 4’e, 5’e katlanır. Kültürü geçmişte aramayan toplum olamaz. Geçmişinde kültürü olmayan toplumdan da millet olamaz. Ama biz biraz fazla mı maddiyatçı olduk acaba, Türk milleti olarak bilemiyorum. Biraz eksiklerimiz var ama zaman içinde eğitimle açacağız diye ümit ediyorum.

Değerli konuklar, Motif Vakfı yaptığı akademik ve sanatsal çalışmaları ile bu görevi yıllardır gayet güzel sürdürüyor. Bu çalışmaları biraz önce hep birlikte tanıtım filminde de izledik. Sürdürüyor sözüme özellikle dikkat çekmek istiyorum. Sürdürüyor olmak, süreklilik sağlamak, hizmetleri ve çalışmaları sürdürülebilirlik prensibiyle devam ettirmek. İşte benim için Motif Vakfı deyince aklımda kalan ilk şey halk kültürüne hizmette devamlılık ve süreklilik politikası. Ben böylesi anlamlı çalışmaları dolayısıyla Vakfı Başkanı Sayın Zeki Baykal’ı ve yönetim kurulu üyelerini yürekten kutluyorum. Sempozyumun başarılı geçeceğine olan inancım ile iyi toplantılar diliyorum. Saygılarımla.

Yeditepe Üniversitesi Rektör Yardımcısı Prof. Dr. Sedefhan OĞUZ'un Sempozyum Açılış Konuşması



Değerli Katılımcılar, değerli konuklar hepiniz hoş geldiniz. Yeditepe Üniversitesi olarak kültür ve sanat etkinliklerine her zaman için ev sahipliği yapmaya hazır olduğumuzu her zaman dile getiriyoruz. Sayın Bedrettin Dalan da bu konuda her zaman bizlere öncülük etmektedir.

Halk Kültüründe Tiyatro Uluslararası Sempozyumu münasebetiyle Motif Vakfı ile yapmış olduğumuz işbirliği diğerlerinden bizim için biraz farklı oldu. Çünkü bu tür etkinliklere ev sahipliği yaptığımız zaman, biz genellikle salonlarımızı kullanım için veririz. Organizasyonun pek içinde olmayız. Ancak bu sefer sempozyum organizasyonunun her aşamasında yer aldık. Hem Bilim Kurulu'nda, hem düzenleme kurulunda, hem ağırlanmanızda, hem tercümanlarımızla olabildiğince üzerimize düşen görevleri yerine getirmeye çalıştık.

Motif Vakfı'nın değerli başkanı Zeki Bey'in hatırına Spor Koordinatörüm Taner Hoca ve Öğrenci Faaliyetleri Koordinatörüm Güler Hanım bu sempozyum için gerçekten çok cansiperane çalıştılar. Öğrencilerimize ayrıca teşekkür ediyorum.

Siz değerli katılımcılara tekrar hoş geldiniz diyor, 3 gün süresince güzel bir toplantı olması dileğiyle hepinize saygılar sunuyorum.

PANEL

HALK KÜLTÜRÜNDE TİYATROYA GENEL BAKIŞ



Panelist Konuşmacılar:

Prof. Dr. M. Zeki KUŞOĞLU

Tacettin DİKER

Mevlüt ÖZHAN

Emre KINAY

Prof. Dr. M. Zeki KUŞOĞLU: Muhterem hanımefendiler, beyefendiler. İlmi toplantımıza hoş geldiniz. Tanıdık simalar yine bir arada ve biz bundan mutluluk duyuyoruz. İnşallah bundan sonraki beraberliklerimizde de sayılarımızda artarak çoğalır. Konusu Halk Kültüründe Tiyatro olan Sempozyumunda bizlerde sohbetimizi perde gazeli ile açalım. Karagöz şöyle diyor; 10 kere demedim mi sana sevme 9 yar. 6 ile 7, 8 ile 5'ten dahi zina vardır. 4 ila 3, 3 ila 2 başa çıkılmaz. 3'ünü 2'sini terk eyle taaa kala bir yar. Ne kadar güzel değil mi? Efendim Kur'an-ı Kerim'de benim her zaman dikkatimi çekmiş birçok keredede üzerinde yoğunlukla durduğum bir ayet vardır. Hucurat Suresi13. ayette diyor ki; Biz sizleri kavimler halinde yarattık. Tanışıp, kaynaşp, anlaşasınız diye. Zaten eğer yaradan isteseydi bir kavim yaratır, bir dil yaratır, bir ağaç, bir çiçek, bir kuş yaratırdı. Ama yalnızca çam ağacının 300 çeşidi vardır. Bunun da bir hikmeti var. Eğer dünya dönmeseydi, eğer güneş etrafında dönmeseydi, dünya da yuvarlak olmak yerine düz olsaydı kim bilir neler olacaktı. Şimdi bu durum, tanışmak, kaynaşmak, çeşitli iklimlerde, çeşitli taban kültürlerinin oluşmasına sebep oluyor. Soğuk iklimlerde başka şeyler, sıcak iklimde başka şeyler, ılımanlarda başka ve bu bitki örtüleri bu canlılar âlemi bizlere doğumdan ölüme kadar birçok alanda şenlikler yaptırıyor. Çocuk doğuyor bir

şenlik oluyor, büyüyor ve evleniyor, askere gidiyor bir başka şenlik oluyor. Evlilik günleri oluyor ve bunlar çeşitli şenliklerle oluyor. İşte o yörenin insanları o yörenin tabii şartlarından aldıklarıyla çok değişik şeyler yapıyorlar. Bu farklılıklar birbirimize bunları bir araya getirip öğretmek adına tertip ediliyor. Ne kadar güzel değil mi? Bir de şu var tabii; sizi kabileler halinde yarattık diyor da insanların göz rengi, ten rengi, şu rengi, bu rengi, dilleri hep farklı. Ancak bir tek şey farklı değil. O da çatı, iskelet. Bizleri kardeş yapan bu iskelettir. Yani hepimizin vücudunda 107 kemik vardır. İşte bizi meydana getiren, dik tutan, bize bir şeyleri yaptıran, hareket ettiren, konuşturana v.s. bu çatıdır. Bu çatıyı biz iyi muhafaza edersek, milletler arası toplantıları sıkça gerçekleştirsek çok önemli başarılarla imza atarız. Derler ki, kişi bilmediğinin düşmanıdır. Biz eğer bu davranışlarımızla bu toplantılarımızla birçok şeyi insanlarımıza anlatırsak, o zaman Yunus'un dediği gibi kurt ve kuzu beraber olurlar. Bu toplantıların devamında da sunacağımız bildirilerle insanlığa bir ayna tutacağımıza ben inanıyorum. Ben sözü fazla uzatmadan sözü Tacettin Bey'e vereceğim. Tacettin Bey benim kadim dostumdur. Allah rahmet eylesin ikimizin de hocası Ragıp Tuğtekin Bey idi. Bize Karagöz gölge oyununu aşıladı. Kendisi aynı zamanda müzisyen ve ressamdır. Gerçi bütün ömrü Anadolu'nun çeşitli yerlerinde Kaymakamlıkla geçti ancak emekliliğinde İstanbul'a yerleşti ve bizlere bu feyzi verdi. Ve sonunda böyle önemli bir dostumuzu hayata kazandırdı. Ben saygılarımla sözü Tacettin DİKER'e veriyorum.

Tacettin DİKER: Hepinize hürmet ve saygılar. Ben bir Karagöz aşığıyım. 60 senedir bu işle uğraşıyorum. Bu işe baş koydum. Biraz büyükçe bir laf oldu ama 30-40 yıl öncesine kadar Karagöz'ün Ka'sını kimse kullanmıyordu. Değneğini bile eline alan yoktu. Büyük ustalarımız vardı. Rahmetli Camcı İrfan Bey, rahmetli Mazhar Gençkurt, sonradan Küçük Ali Bey, onlardan evvel Hazım Bey vardı. Ben feyzlerimizi bu ustalarımızdan aldım. Sağ olsunlar. Nurettin Bey'i de burada zikretmeden geçemeyeceğim. 1973 yılında devlet tiyatrolarında 2-3 sene kurs açtılar. Orada bir tiyatro sanatkarı yetiştirir gibi bizleri yetiştirmeye çalıştılar. Çeşitli zamanlarda çeşitli kişiler tarafından geleneksel seyirlik oyunumuz Karagöz hakkında çoğunlukla olumsuz düşünceler ortaya atılmıştır. Bu fikirleri ortaya atmadan önce Karagöz nedir, ne değildir iyi bilmek gerekir. Hatta birkaç kez Karagöz'ü seyredip ondan sonra bu tür fikirleri ortaya atmak gerekir. Karagöz sanatı, geçmişteki karagöz oyunları ve bugün tatbik edilen karagöz oyunları olmak üzere iki şekilde ele alınmalıdır. Maalesef ki bizler bu ikisini birbirine karıştırıyoruz. Yani geçmişte oynanan Karagöz oyunları ile bugün sergilenmekte olan Karagöz oyunlarını birbirinden ayırt ederek değerlendirmelerde bulunmuyoruz aksine birbirine karıştırıyoruz. Bunları birbirinden ayırmak lazım. Bakın bugün geçmişteki Karagözünü oynatacak usta sayısı 2-3'ü geçmez. Bırakın oynatıcısını, seyircisi bile kalmadı. Çünkü neden, eskiden oynatılan Karagöz oyunlarında kullanılan dil Farsça, Arapça ve Türkçe idi. Bütün şiirler tam hakkıyla okunduğu zaman sanki senfonik bir eseri dinliyormuş gibi zevk alırdınız. Ancak bugün oynatmaya kalktığınız zaman o şiirleri söyleyecek şahısta cesaret ister. Çünkü onun bilincine varması lazım. O aruzu, o satırları iyi oturtması lazım. Hatta Arapça ve Farsça kelimelerin doğru telaffuz edilmesi lazımdır. İşte tüm bunlar yalan yanlış yapıldığı için Karagözümüzün başarı derecesi düşüyor. Eski dönemlerde oynatılan Karagöz geleneksel seyirlik oyun kültürümüzün temel taşıdır. Hatta bu bizim Türk kültürünün birçok faktörlerini içinde toplayan bir sanattır. Bundan 80 sene evvelki müzik, şiir, yaşam, hayat tarzlarını bir kalemde silip atmak doğru olmaz. Karagöz'ün artık vakti geçti, kaldırım ortadan yok olsun diyen birçok insan oldu. Ama Shakespeare'in kuklasına kimse hiçbir laf söylemiyor. Karagöz perdesi bu kadar kötüymüş gibi karagöz perdesini ortadan kaldırmaya çalışıyorlar. Karagöz'ün 3 kaidesi vardır. Birincisi seyirci,

ikincisi gelenek ve üçüncüsü hayaldir. Bunlardan geleneği kaldırdığımız zaman seyirciyle hayal karşılıklı kalıyorlar. Gelenek düştüğü zaman bir boşluk oluşuyor. İşte bu boşluğu bugünkü kavramlarla, bugünkü konularla, bugünkü müzikle, bugünkü esprilerle, bugünkü doğaçlamalarla doldurduğumuz an bugünün karagözü meydana gelmiş oluyor. Bunu başka hiçbir türlü düşünmeye gelmez. Bunun tecrübelerini hasbel kader bende yaşadım. Mesela Sayın Fikret Terzi Bey bundan 3-4 sene evvel şehir tiyatrolarında “Ah Karagöz Vah Karagöz” diye bir oyun koydular. Bugünün müziği, bugünün konuşması kısacası her şeyi bugünü inceleyip anlatıyordu. Hasbel kaderde beni de misafir sanatçı olarak çağırışlardı. Karagözü de ben oynamıştım. Döner sahne yaparak büyük bir iyilik de yaptılar. Böylece Karagöz oynarken sahne dönüyor ve böylece çocuklarda hem önünü hem arkasını görebiliyorlardı. Karagözde yapılamaz diye hiçbir şey yoktur. Karagöz bu zaman uymaz diye bir şeyi asla kabul edemem. Bugün Yunanistan’a gıpta ediyorum. Çünkü biliyorsunuz olimpiyat yaptılar. Karagöz sanatçıları için Karagözhane açıldı. Televizyonlarda yarım saat 35 dakika Karagöz oynattırıyorlar. Bunu tanıdığım bir yunanlı söyledi. Devletin her hafta oynatacaksınız diye mecbur ettiğini söyledi. Bizde ise maalesef bazen çağırıyorlar ve 2,5 dakika vakit veriyorlar. Tam başlayacağımız zaman 2 dakika var 4 dakika oynat git diyorlar. Biraz sonra ise 3 dakika oynat diyorlar. Böyle durumlarda bende kalkıp gitmek istiyorum. Böyle bir şey olamaz. Karagözümüz o kadar güzel bir sanat ki, içinde ne arasanız var. Müzik var, hitabet var, edebiyat var. Aklınıza ne gelirse var. Bütün güzel sanatlar bir araya toplanmış. Değerli konuklar ben sizlerden özellikle rica ediyorum. Lütfen gelin ve Karagözü izleyin. Ben kendim Karagöz sanatçısıyım. Farz edelim ki ben kendi Karagöz oynatıcılığımı methettim. Acaba ben doğru mu söylüyorum. Allah rızası için bir kere gelin bakın ne yapıyor bu adamlar diye. Geçmiş mi konuşuyorlar yoksa geleceği mi konuşuyorlar. Ben öyle kimseler biliyorum ki, sizleri tenzih ederek söylüyorum bir tek Karagöz oyunu izlemeden Karagöz hakkında bildiri sunanlar var. Bir tek ortaoyunu seyretmeden ortaoyunu kitabı yazarlar var. Elbette ki böyle bir şeyi asla kabul edemem. Kısacası Karagöz dünümüzü yaşatıyor. Sabrınız için çok teşekkür ediyor ve sözlerime son veriyorum. Saygılarımla.

Prof. Dr. M. Zeki KUŞOĞLU: Sayın Tacettin DİKER beyefendiye bu kısa ve özlü anlatımından dolayı teşekkür ediyoruz. Sanat ne kadar modern veya bilgiler ne kadar modern ve yeni olursa olsun bunun temelinde eski olmak mecburiyetindedir. Bazen şunu söylerim: bugünkü medeniyetimizi biz mezarlıklara borçluyuz. Yani ölmüşlerimize borçluyuz. Bir an için onların ortaya koyduğu eserleri yok sayalım. Ayağımız yere basmaz. Nerden başlayacağız, nasıl söyleyeceğiz. Yine modern eğitimlerle, klasik eğitim, temel eğitimi ve taban eğitimi olarak verilmezse oradan da bir sonuç elde edemeyiz. Bizler en uca ve zirveye doğru gidelim. Ancak aynı piramit gibi geniş alt yapımızı muhafaza edelim. Size eskilerden bir misal vereyim; Sultan Hamit döneminde maaşlar aksamış ve sahiplerine verilmiyor. O dönemlerde insanlar ulu orta maaşlar niye verilmiyor ve neden aksıyor diye ulu orta soruyorlar. Hemen Karagöz ustasına gidiyorlar ve dertlerini açıyorlar. Karagöz ustasına ne olur Padişahın huzurunda oynayacağın oyunda bu konuya da yer ver diyorlar. Karagöz perdede çizmesini çıkarmaya çalışıyor. Bir türlü beceremiyor ve zorla çizmesini çıkarıyor ve diyor ki, “Bre devlet maaşı gibisin, çıkmasını bir türlü beceremiyorsun.” Mesaj padişah tarafından alınıyor ve ertesi gün tüm maaşlar ödeniyor. Şimdi ise sözü Sayın Mevlüt ÖZHAN’a bırakıyorum.

Mevlüt ÖZHAN: Saygıdeğer katılımcılar, hepinizi saygı ve sevgi ile selamlıyorum. Böyle bir sempozyumu düzenleyip, böyle bir konuyu gündeme getirdikleri için, tartışma

fırsatı sağladıkları için hem Yeditepe Üniversitesi'ne hem de Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı'na teşekkür ediyorum. Halk Kültüründe Tiyatro konusundaki sözüme bir anımı anlatarak girmek istiyorum. Tiyatro bölümünü kazandım, okula kayıt yaptırıp ve tekrar köyüme geri döndüm. Rahmetli dedem nereye kayıt oldum dedi. Tiyatro bölümüne kayıt oldum dedim. Tiyatronun mektebi mi olur dedi. Vah vah dedi, herkes doğru dürüst mektebe kayıt olur bizim torunda gitmiş tiyatro mektebine kayıt olmuş diye serzenişte bulundu. Yani bu anımda anlattığım şey, halktaki tiyatro anlayışının, daha doğrusu halka yerleştirilen tiyatro anlayışının bir ürünüydü. Çünkü aslında halk kültüründe tiyatro olan halk kendi tiyatrosunu yaratmış. Nelerle yaratmış? Köy seyirlik oyunları ile yaratmış, kuklayla yaratmış, Karagözle yaratmış, meddahla yaratmış. Bunlara baktığımızda bütün halk kültürü ürünlerini görüyoruz zaten. Halk kendi beğenisine, kendi zevkine göre bunları yaratmış ve kendi uyguladığı hayatında bütün kültür öğelerini bunların içerisine katmıştır. Seyirlik oyunlarda, müzik var, komedi var ve inanç öğeleri var. Karagöze bakıyorsunuz o da aynı. Halk edebiyatından tutunda halk müziği ve el sanatlarına kadar her şey o tiyatronun içerisinde var. Ama halk kendisi bunu tiyatro olarak bilmiyor. Halk, tiyatro olarak 1950'lerden sonra yani halk evlerinin kapatılmasından sonra turnelere çıkan çadır tiyatrosunu biliyor. Oysa ki, dediğimiz gibi tiyatro zaten halkın geleneğinde var. Halka tiyatro ancak, halk evleri döneminde doğru düzgün gidebilmiş ve halk evleri tiyatroyu halka tanıtmak adına çok büyük çalışmalar yapmış. Halk evlerindeki tiyatro konuları, karagözü, kuklayı, köy seyirlik oyunlarını bizzat halka göndermiş ve onlara sunmaya çalışmış. Köy seyirlik oyunları ile de halkı içine katarak yeni şekilde kendi seyirlik oyunlarını biraz da modern tiyatro anlayışıyla sunma fırsatı sağlanmıştır. Tabii ki burada sanat kaygısı güdülmemiş. Çünkü bu dönemdeki halk evlerinde yapılan sanat çalışmalarında Cumhuriyet devrimlerinin halka benimsetilmesi çabaları ağır bastığı için böyle bir yola girilmiş. Halk kültüründeki tiyatroya bakıştaki bütün sorun modern tiyatro gruplarının halka inememesidir. Türkiye de tiyatro daha çok halk tiyatrosunun tam anlamı ile bir kaynak olarak değerlendirilememesi dolayısıyla belirli bir aydın kesime hitap eden tiyatro şeklinde var olmuştur. Büyük şehirlerde belirli bir aydın kesim tiyatroya gidebiliyor. Onun ötesinde zaten halk tiyatroya götürülemez. Bu anlamda da halk kültüründe tiyatronun yeri çok olmasına rağmen halk bilincinde tiyatro olumsuz şekilde yer etmiş. Benim söyleyeceklerim kısaca bunlardan ibaret. Beni dinlediğiniz için teşekkür ederim.

Emre KINAY: Değerli katılımcılar geç kaldığım için öncelikle sizlerden özür diliyorum. Geç kalış sebebim yine tiyatro çalışmam dolayısıyla oldu. Maalesef tiyatrodaki aktörlüğümüz dışında başka işleri de yüklenmek zorunda kalıyoruz. Üniversite yıllarında tiyatro bölümünde okurken bir hocam evrensel olmanın yolunun geleneksellikten geçtiğini söylemişti. Bu çok alışılmış bir şey değildi. Çünkü bizlerden önce kendimize ait olmayı öğrenmemiz istenirdi. Sonra, kendimize ait olanı merak etmemiz istendi. Yani önce dışarıya gitmemiz gerektiği öğretilirdi. Maalesef ki bende eğitim hayatımsa önce Berlin'de ki rejî tekniklerini meddahlıktan daha önce öğrendim. Hala da öğrenciliğim devam ediyor. Tiyatronun içindeki metot ve sistemlerin orta oyununun çok önemli bir parçasından alıntı olduğunu gün geçtikçe, daha çok fark ediyorum. Gün geçtikçe, daha da önemli bir tiyatral yapıya sahip olduğumuzu anlıyorum. Ama maalesef bu bilinçte eğitilmedik. Ve yine maalesef ki, bizlerde öğrencilerimizi böyle çalıştırmadık. Bu sene Duru Tiyatrosunun projelerinden birisi Özen Yula'nın "Rahvan Giden Atlılar" adlı oyununun sahnelenmesidir. Koleranın İstanbul'da yaygın olduğu dönemlerde 2 usta ve çırak meddahın kolera içerisindeki hayatını anlatan bir oyundur. Ben, Mehmet Ulusoy gibi bir yönetmen dehasıyla çalıştım. Bana göre dünyada son

yüzyılın en önemli 10 yönetmeninden birisidir. Ancak devlet tiyatrosu reji kadrosuna almak için kendisini 2 yıl süründürmüştür. Rahmetli hocamın hem oyuncusu hem de asistanı olma şerefine nail oldum. O zamanlar Mehmet hocamla Simya adlı oyunun provalarını Dostlar Tiyatrosu'nda yaparken bizim provalarımıza hiçbir tiyatro bölümü öğrencisi dahil olmazdı. Ancak Fransa'dan akın akın öğrenciler gelirler, provaları izlerlerdi. Çünkü Mehmet hocam yerelden, gelenekselden çıkıp evrensel olma meselesine çok hakimdi. Kendisinin çok kapsamlı bir Karagöz, Hacivat, Gölgeoyunu vs. bilgisi vardı. Bizim geleneksel tiyatro kültürümüzün çok önemli derlemelerini Fransa Cumhurbaşkanlığı önderliğinde Fransa Devlet Kütüphanesi içerisinde ansiklopediler halinde özel olarak korunduğunu biliyorum. Kısacası kendi halk sanatımıza, köy seyirlik oyunlarımıza çok fazla değer vermemizi düşünüyorum. Ben şu anda Tiyatro bölümünde Yüksek Lisans öğrencisiyim. Bu sene tezimi vereceğim. Ve danışman hocamla yaptığım görüşme neticesinde tez konumu geleneksel biçimlerle evrensel metinlerin sahne uygulamaları temeline dayandırmaya karar verdim. Bu gün siz değerli hocalarımı bir araya getiren Halk Kültüründe Tiyatro Uluslar arası Sempozyumu aracılığı ile ne kadar isabetli bir karar verdiğimi bir kez daha görüyorum. Çünkü hiç birimizin kültürümüzden sıyrılarak Hamlet olamayacağımızı biliyoruz. Çok hızlı bir bilgi akışı çağındayız. Ve biz genç tiyatroculara büyük görevler düştüğünün farkındayım. Bu sempozyum, evrensel olmanın yolunun geleneksellikten geçtiğini, bana bir kez daha hatırlatmış oldu. Huzurlarınızda bu sempozyumu gerçekleştirerek tiyatromuza ve tiyatro eğitimi alan gençlerimize yönelik çok önemli bir görevi yerine getirdiklerini düşündüğüm Motif Vakfı'na ve Yeditepe Üniversitesi'ne teşekkür ediyorum. Siz değerli hocalarımla kısa bir süre içinde olsa bir arada olmaktan duyduğum memnuniyeti bir kez daha belirtmek istiyorum. Teşekkürler.

BİLDİRİLER

**HALK TİYATROSUNUN ÇAĞDAŞ TÜRK TİYATROSUNA YANSIMASI OLARAK:
SERMET ÇAĞAN'IN "AYAK-BACAK FABRİKASI" ADLI OYUNUNDA GELENEKSEL
TÜRK TİYATROSU MOTİFLERİNİN KULLANILMASI**

Naciye AKSOY*

Cumhuriyet'in ilk yıllarından günümüze Türk Tiyatro tarihinde iki etkinin sürdüğü görülmektedir. Bunlardan biri Batı tarzı tiyatro anlayışı, öteki de kendi ulusal kimliğini kurma yönünde özgün bir dil-tavır oluşturma çabalarıdır. Tanzimat döneminden başlanarak tiyatrodaki batılılaşma olduğu gibi aktarma biçimine algılanmış, alınan teknik ve kurallar sorgulanmadan kabul edilmiştir. Bu kopyalama anlayışını Balacıoğlu, "tiyatro işinde bilmeyerek işlenen ve şimdiye kadar gizli kalan bir suç" olarak görür. Baltacıoğlu'na göre, bu 'gizli suç'u açığa çıkarmanın yolu, Türk Tiyatrosu'nun kimliğine katkıda bulunmak, yani çözümü kendinde aramaktır. (Tekerek, 1993: 5).

"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." (Baltacıoğlu, 1966: 718).

Baltacıoğlu burada, tiyatrodaki Batılılaşma, batıya yönelme gibi kavramların içlerinin doldurulamadığından ve kavramların yeterince nesnel bir ölçüyle ele alınmadığından söz eder. Türk tiyatrosunun dünya tiyatrosu içerisinde kendine özgü bir kimlik edinebilmesi ve evrensel tiyatro birikimine katkıda bulunması için Batı'yla yerel ve geleneksel olanın kaynaştırılması gerekmektedir.

Bu bağlamda kültürel kimlik ve bu kimlikle kültürel mozağin içinde yer almak, yani bu kimliği bir değere dönüştürmek önemli görevlerden biri olmaktadır. Bunun yollarından biri de Geleneksel tiyatromuzun bir ayağını oluşturan "Halk Tiyatrosu Geleneğimiz" in çağdaş tiyatroyla gelişen noktalarını saptayarak bunlardan yeni ve özgün sentezler yaratmaktan geçmektedir. (Tekerek, 1993: 6).

Çağdaş bir öze ve tekniğe ulaşmanın yolunu Haldun Taner de, Halk Tiyatrosu Geleneğimizin tanınmasında görür. Taner'e göre, tiyatromuzun kimliğini bulmasında ve yaygınlık kazanmasında Halk Tiyatrosu türlerinden yararlanılması gerekir ve bunu görmezden gelen 'yarı-aydın takımı' sert bir şekilde eleştirir:

"Aradan ne sular akmış. Zavallı Kasap, zavallı Kunoş "Türk halkı kendi kaynaklarına dönmedikçe Batı'nın ikinci el silik ve soluk bir kopyası olmaktan kurtulamaz" diye az mı çırpınmışlar. Hepsi kös kös dinlemiş. Daha sonra Ahmet Rasim'in, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun, Ahmet Kutsi Tecer'in, Sabri Esat Sivayuşgil'in uyarıları da hep kös kös dinlenmiş. Sanatı mutlu bir azınlığın tekelinde sunma saplantısından kurtulamamış bu yarı aydınlar takımı, giderek halk lafından huylanır olmuşlar. Öykünün Meddah'tan, romanın Dedekorkut'tan, şiirin Karacaoğlan'dan, musikin halk şarkılarından, koreografinin halk danslarından, tiyatronun da halk gösteri biçimlerinden yararlanılarak çağdaş bir öze ve tekniğe ulaşması gerektiğinden her söz ettiğimde bunların cinleri başına üşüşüyor." (Taner, 1966: 737).

* Yüksek Lisans Öğrencisi - Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Taner'in 'yarı aydınlar takımı'na yönelik eleştirisi, Türk Tiyatrosu'nun gerek sahneleme, yazın ya da oyunculuk alanında Batı tiyatrosunu sorgulamadan olduğu gibi benimsemesi ve bize özgü üslubu görmezden gelmesidir. Bu durum, Türk tiyatrosunun temel bir çelişkinin de ortaya koyar. Batı'nın koşulsuz olarak benimsenen tiyatro anlayışı, kendi geleneği ile bir hesaplaşma sonucu ortaya çıkmıştır. Oysa Türk tiyatrosu kendi geleneği ile hesaplaşmak bir yana, Batı'nın tiyatro geleneğiyle de hesaplaşmamış, onu kendi eleştiri süzgecinden geçirmediği gibi benimseme yolunu tutmuştur. Dolayısıyla, Türk Tiyatrosu, kendi kimliğini, kendine özgü dilini oluşturamamıştır. Bu nedenle, kendine özgü bir anlatım biçimi geliştirmek, kendini tanımak amacıyla içinde bulunduğu geleneği çok iyi öğrenmek temel yönelimi olmalıdır.

Batı Tiyatro anlayışının olduğu gibi benimsenmesine karşı gösterilen dirençle birlikte, geleneğe dönme yolundaki çözüm arayışları, tıpkı Batı tarzı tiyatro anlayışının hiçbir eleştiriye tabi tutulmadan benimsenmesi gibi, birkaç özgün ses dışında geleneksel tiyatro anlayışıyla da genel bir hesaplaşma ilişkisine girmeden, onu Batılı sahne formlarına olduğu gibi uygulama yoluna dönüşmüştür. Ancak değişen toplumsal koşullar nedeniyle, geçmişte kalan bir geleneksel yapının uyum gösteremeyeceği dikkate alınmalıdır. Bunun için sanatçı yapıtını kendi çağının algısı doğrultusunda oluşturmayı hedeflemelidir. Bu bağlamda Halk Tiyatrosu'ndan yararlanırken, bu tiyatronun temelinde bulunan özellikleri, çağdaş düşünce ve teknikle yapılandırmak gerekir.

"Karagöz, Ortaoyunu, Meddah gibi halk tiyatrosu geleneği türlerini oluşturan koşullar, yaşama biçimi, insan tipleri geride kalmıştır. Belki değişim onları değiştirememiştir ama bu değişim içinde bugün varlıkları ancak birer müzelik değer olarak kabul edilebilir, elbette yaşatılmalıdırlar. Ancak modernleştirmeye gelince; halk tiyatrosu geleneğinin yeni formlara dönüşmesi, temelde bunların içinde birikmiş bulunan teatral malzemenin bulgulanmasına dayanmaktadır." (Pekman, 2002: 163).

Ancak bu bulgulamanın da tek başına bir anlam ifade etmemesi, halk tiyatrosunun teatral malzemesinin yeniden üretilmesini gerekli kılar. Bu yeniden üretimin temel amacı yeni bir estetik çerçeve oluşturmaktır.

Bu amaçla özellikle altmışlı yıllarda Batı tiyatrosuyla geleneksel tiyatromuzu birleştirip, yeni bir yöntem bulma çabaları doğrultusunda pek çok ürün verilmiştir. Bu örneklerle bakıldığında günümüz dünya tiyatrosunda da yer alan, modern sanatın çıkış noktası olarak 'soyutlama' anlayışıyla da örtüşen geleneksel tiyatromuzla, çağdaş Açık-Biçim-Göstermecî Tiyatro anlayışının ortak özelliklerinden yola çıkılarak; gerek Gevşek Doku Parçalı yapı, gerek İroni-Grotesk Fantezi'den, gerekse dilin kullanımından kaynaklanan değişik anlatım yolları ve güldürü teknikleri, en aza indirgenmiş çok amaçlı dekor anlayışı gibi çağdaş teknik ve öğelerin kullanıldığı görülmektedir.

Bu dönem oyunlarında özellikle Brecht'in Epik-Diyalektik tiyatrosu'nun temelinde yatan dünya görüşü etkili olmuştur. "Çağan'ın tarihsel maddecilik açısından diyalektiği temel alan Türk tiyatrosunun ilk tiyatro yapıtı, Ayak Bacak Fabrikası geleneksel Türk tiyatrosunun açık biçim özelliklerinden yararlanarak yazılan bir oyundur." (Nutku, 1985: 312).

Türk oyun yazarlığında bir dönüm noktası olarak ele alınan 'Ayak Bacak Fabrikası' toplumcu tiyatronun ülkemizdeki en yetkin örneği olarak kabul edilir. Bu oyunda karşımıza çıkan toplumcu bakış açısı, Marksist bir estetik tutumunun yanında, asıl önemini ulusaldan yola çıkıp evrensele ulaşmayı başaran özgünlüğü ile elde eder. Ayak Bacak Fabrikası adlı oyunda bu özgünlük, " yazarın dünyaya bilimsel bir nesnellikle dışarıdan ve yaşamsal bir öznellikte içeriden bakışının yanında, (...) Türk insanına ve

seyircisine dair bulguları, geleneksel oyun ve seyir özelliklerinin çağdaş tiyatronun anlatım yöntemleriyle birlikte değerlendirilmesiyle” elde edilir. (Pekman, 2002: 142).

Açık biçimin sıklıkla kullandığı anlatım yollarından biri de ‘soyutlama’ düşüncesidir. Soyutlama eğilimi daha çok ilkel topluluklara ve Doğu toplumlarına özgü bir anlayıştır. “Woringer’in soyutlama kavramını, duyuların aldatıcılığından hareket ederek, evreni görünenin ötesindeki mutlak olanı algılama yoluyla “soyut olandan duygusal olana ulaşmak” olarak açıklama eğilimine karşın, yine soyutlama bağlamında, “Duyusal olandan Soyut olana yani öze ulaşma” süreci olarak değerlendirmek mümkündür. Başka bir deyişle “Özdeşleyim”den kurtularak “tasavvur gücünü” kullanmak suretiyle asıl öze ulaşmak. Bu bağlamda soyutlamaya dayalı sanatta tasvirin yüzeye yaklaşması, ortak algılamaları, değerleri ifade eden kalın çizgilerle ve/ya yüzeysel bir anlatım yoluyla elde edilir. Diyalektik anlamda yüzeyselmış gibi görünen aslında derinliği ifade etmektedir. (Worringer, 1985:30-31).

Soyutlama sanatta farklı biçimlerde yansımalarına karşın, Tiyatro alanında özellikle Açık Biçim-Göstermecî Tiyatro Anlayışı’nda kendini gösterir. Geleneksel tiyatromuzun genel olarak ‘göstermecî’ bir yapıya sahip olması, seyirci ile sahne arasındaki mesafeyi büyüten, yani seyirciyi kendiliğinden gösteriye ‘yabancılaştıran’ özellikleri kendi yapısı içerisinde barındırıyor olmasındandır. Göstermecî ya da ‘yabancılaştırma’ gibi kavramlar Brecht’in tiyatrosunun da temel kavramlarını oluşturur. Açık Biçim-Göstermecî tiyatro, Batı tiyatro anlayışının özdeşleşmeye dayalı tiyatro anlayışına bir alternatif olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda özellikle Brecht’in Epik-Diyalektik Tiyatrosu’nda da, özdeşleşmenin getirdiği yanılısamaya karşı çıkan, diyalektik düşünceden hareketle açık biçim tekniği kullanılır. Bu tekniğin uygulanışı, metinde episodik yapı, sahne öğelerinin birbirine yabancılaştırılması ve oyun kişilerinde toplumsal tavrın (gestus) belirleyiciliği olmak üzere farklı üç düzlemde gerçekleşir. Bu tekniklerin birçoğu geleneksel tiyatronun içinde yatan estetik özellikleri yansıtır.

Ayak Bacak Fabrikası adlı oyun da, geleneksel tiyatromuzun açık biçimi ile kurulmuş, doğu tiyatrolarına özgü, göstermecî, duraklarla gelişen bir yapıyla oluşturulmuştur. “Geleneksel tiyatro biçimlerinin yapısal özelliklerine bakıldığında “organik bir bütünlüğü olmayan, kısa oluntulardan oluşan eklemlî” bir yapıya sahip olduğu görülür. Metindeki yabancılaşma parçalı bir yapıya sahip olmasından ileri gelir. Böylesi bir yapı, baştan sona kesintisiz bir akışla özdeşleşmeyi sağlayan yanılısamacı anlayışın karşısına Brecht’in koyduğu episodik yapının bir benzerini koyar. Oyunun bütünü oluşturulan bu bağımsız bölümler çoğu kez birbirine bazı açıklamalar ya da anlatım parçalarıyla bağlanır.” (Pekman, 2002: 25) Oyunun dokuz tablodan oluşan epizodik gelişimi içerisinde, seyircinin yabancılaşmasını sağlayan çeşitli olay kesitleri yer alır.

Oyunun gelişimi içerisinde kişilerin psikolojileri değil, olaylara bağlı olarak kişilerin davranışları göz önüne alınır. Oyunda gerek biçim, gerek sahne öğelerinin kullanımı ve gerekse oyun kişilerinde toplumsal tavrın belirleyiciliğiyle sağlanan yabancılaşma etmeni, seyirciye düşünme, yargılama ve karar verme olanağını sağlar. Daha önce de sözü edildiği gibi burada kişilerin ruhsal durumlarının öne çıkarılması söz konusu değildir, çünkü burada kişilerin yaşamlarına ilişkin yönelişleri, bu yönelişlerdeki çelişkilerin sergilenmesi amaçlanmıştır. Bu nedenle oyun kişileri karakter değil, sınıflı bir toplumu kuran çeşitli kesimlerin temsilcileridirler, bu kesimlerin durumlarını, ekonomik ve toplumsal konumlarını ve düşünme özelliklerini gösterirler.

Halk Tiyatrosu Geleneğimiz içinde yer alan türlerde oyun kişilerinin başat özelliği “Tip” olmalarıdır. Tip boyutundaki bu kişiler belli durumlar karşısında, durağan ve değişmez özelliklerinden ötürü belli davranışları gösterirler. Kusurları ve zaaflarıyla belirginleşen bu kişiler soyutlanmış kişilerdir. Ancak tiplene yapılıırken, kişinin rasgele bir özelliği değil, toplum içinde anlam taşıyan ya da ilişkilerini belirleyen nitelikleri vurgulanır. Bu nitelikleri kişinin yaşama bakışını ve yönelimini belirler.

“Brecht Tiyatrosu’nda da oyun kişileri karakter değil, tip boyutundadır. Yani, “dış davranışlarıyla gösterilen figürler ve temsilcileridir.” Soyutlamanın biçimlendirdiği sosyal ve sınıfsal kalıpların belirginleştirdiği yalın ve keskin çizgili tiplerdir. (...) Gerek meddah hikayelerinde, gerek karagöz-ortaoyunu metinlerindeki kişiler yalın ve keskin çizgileriyle soyutlanmış tiplerdir. Tip özellikleri aynı zamanda bu tiplerin “toplumsal gestusları”dır. Bu gestuslar, o kişilerin içinde bulunduğu ekonomik-toplumsal-kültürel koşullarının oluşturduğu en belirgin özellikleridir. (Tekerek, 1993: 31).

Çağan geleneksel tiyatrodan bu güne kullanılagelen tip kişileştirmesini bazı toplumsal sınıfları simgelemek amacıyla, onların toplum içinde temsil ettiği rolleri gösterebilmek ve bu kesimleri kişiliklerinden soyutlayabilmek amacıyla kullanır. Ayrıca Çağan bu oyunda, Marksist estetik açıdan toprak ağalığı, özel girişim gibi ekonomik altyapının ana kurumlarıyla, yargı, din, eğitim gibi bazı üst yapı kurumları ve kolluk güçleri, parlamento gibi baskı araçlarına yer vererek eleştirme şansı bulur.

Oyunda temel ayrım diyalektik bir yapılanma ile halk ve yöneticiler arasında yapılmıştır. Oyunda yönetici sınıfı temsilen işlevselleştirilen Şef, toplumu egemenlikleri altına alarak sömüren toprak ağalarının bir piyonu konumundadır. Toprak ağaları ise ülkede yaşamayı, yürütmeyi ve yargıyı ellerine geçirmişlerdir, o ülkenin hem polisi, hem yargıcı, hem de politikacısı olurlar. “Geleneksel oyunlarımızdaki belli bir tipin çeşitli kılıklara girip giysisini taşıdığı tipi yansıması bu oyunda toprak ağalarına uygulanmıştır. Toprak ağaları duruma göre bazen polis olurlar, bazen de yargıç; gerekirse politikacı kılığına da bürünürler. Ortaoyununda çoğu kez oyunun kahramanı olan Kavuklu kılık değiştirir; Gölge Oyunu’nda ise Karagöz. Burada kılık değiştirenler yerinde bir tersinleme ile Toprak Ağaları’dır.” (Nutku, 1993: 17).

Egemen sınıf sömürü düzenini korumak amacıyla dini kendi siyasal ve ekonomik çıkarlarının malzemesine dönüştürür. Oyunda yer alan Papaz halkın din duygularını sömürü düzeninin çıkarı uğruna kullanır, böylece dine ihanet eder.

“Sermet Çağan, Türkiye’nin gelişim tarihi içinde, hemen her dönemde toplumsal gelişme ve değişime engel olmuş gericilik hareketlerini ve bunun altında yatan gerçekleri bir de oyundaki Papaz yoluyla gösterir. Halkı ezen yöneticilerin sürdürdükleri çıkar düzenine önemli bir katkısı olan bu Papaz, halkın dinsel inancını kullanarak kendi çıkarı uğruna dine ihanet eden ve ezenlerin yanında yer alan bir kişidir.” (Pekman, 2002: 143).

Açlığın bilinçsizliğin, bilgisizliğin ve gericiliğin at başı gittiği geri kalmış bir ülkede halk, daha çok değişik özellikleriyle belirlenen vatandaşlarla tip boyutunda temsil edilir. Halk genellikle günü kurtarma telaşı içerisinde düzenin dışına çıkamayan, bilinçsizliğinden dolayı onları sömürmek amacı içinde olan egemenlere sorgusuz sualsiz inanan bir kitle olarak ele alınır. Oyunda halkı bilinçlendirme görevi ‘öküz’e verilmiştir. İronik bir anlatımla öküzün bilgisi sınırsızdır, ancak halk onun bilimsel terimlerinden bir şey anlamaz. Burada gerek sözlü gerekse duruma dayalı bir ironi ortaya çıkar. Böylece beklenen ile gerçekleşen ya da görülen ile gerçekleşen arasındaki karşıtlık eleştirel bir

bakış açısını getirir. Çağan burada halka yabancılaşmış 'aydın' tipini öküzün varlığında simgeleştirir.

I. Vatandaş, edilgen bir yapıda aç olmasına karşın çalışmaz, emeksiz bir yerlere varmaya çalışır. Oyunun sonuna doğru bir rastlantı eseri Şef'i öldürür ve bir devrim gerçekleştirir. Bu devrim hiçbir düşünsel temeli olmadığı ve hiç emek harcanmadığı için eski düzenin bir devamıdır. Burada I Vatandaş'ın açlık düzeyinden açgözlü bir yönetici konumuna geçtiği görülür. Yönetici konumuna geçince de bir zamanlar karşısında olduğu düzeni aynen korur ve sürdürür. II. Vatandaş, özel girişimci tipini simgeler. Kendi çıkarları için her şeyi mubah olduğunu kabul eden bir fırsatçıdır. Olayların gelişiminden kendi adına yararlanır ve bu sistemde ayakta kalmanın koşulunun başkalarını sömürmekten geçtiğine inanır. III. Vatandaş, oyun boyunca tamamlamaya uğraştığı oyuncağı ile bu sistemin 'ideal vatandaş' tipini simgeler.(Nutku, 1993: 11- 12).

3. Vatandaş: Bir kursam selam verecek, iki kursam hem selam verecek, hem yürüyecek, üç kursam, hem selam verecek, hem yürüyecek, hem duracak, dört kurarsam... (Çağan, 1993: 105). Böylece yaptığı kurgulu oyuncak III. Vatandaş'ı bürokrat tipinin bir simgesi haline getirir.

Oyunda delikanlı 'emekçi' kesimi simgeleyen bir tip olarak işlevselleştirilir. Delikanlı olumlu bir tip olmasına karşın, bilinçsizdir. Bu bilinçsizlik onun emekçi olma konumuna gölge düşürür. Oyunda uzun süre kazığa bağlı kalan delikanlı, ağzının bir tıkaçla kapatılması nedeniyle, söylemek istediklerini söyleyemez. Çağan'ın gösterdiği sistemin emekçisi edilgenlikten öteye geçemez. Oyunda kadın ve kız çarpık bir sistem içerisinde alınıp satılabilen 'mal'ın temsilcileridir. Oyunda kız bir açık attırmada inek gibi satılır.

Oyunun sonunda halk Papaz'dan umut dilenirken, içeriye giren sırtkan bir kişinin umudu 'Horoz Toto'da göstermesi, Çağan'ın eleştirdiği düzene bakışındaki gerçekliği vermektedir. Çağan çizdiği sınıflı toplum portresi ile düzenin nasıl olmaması gerektiğini yergisel bir boyutla ele alır. "Geleneksel Tiyatromuzda yergi, politik muhalif bir alt tür olarak belirlenmiştir. Toplumsal yaşamın, siyasal düzenin, yanlış, aksak, kusurlu, yozlaşmış yanlarıyla alay eder ve bunları gözler önüne sermeyi amaçlar." (Tekerek, 1993: 126). Çağan oyunda temel çatışmayı sömüren sınıf ile sömürülen halk arasında kurarken tiplere dayalı temsili anlatım yoluyla, seyircinin yaşam içinde benimsediği gerçeklere farklı açıdan bakmasını, diğer yandan da bir düzen eleştirisi yapmasını sağlar.

Oyunda tiplerle sağlanan soyutlamanın yanısıra, halk tiyatrosu geleneğinin dil katmanında çok sık başvurduğu tekerlemelere dayalı bir soyutlama anlayışı da yer alır. Tekerlemeler aslında iç boş ve gerçeklikten kopuk söyleşmeler gibi görülse de, temelde görüntünün altında tamamen gerçeklikten kaynaklanan ve bu gerçeklikle ilişkisini hiç koparmayan bir özellik taşır. Yazar bu yolla düzenin adını anmadan onu eleştirme şansı yakalar.

"Oyunda pek çok yerde karşımıza çıkan soyutlamaya en güzel örneklerden biri 'şeyleşme' tekerlemesidir. Yazar bu yolla " vatandaşların birbirlerinden kopmuşluklarını, birbirlerine ve kendilerine ve giderek dillerine yabancılaşmalarını" etkili bir biçimde aktarır." (Pekman, 2002: 146).

Kadın: Kimin dört bacaklı olduğunu fark ediyorsun?

3. Vatandaş: Öküzün.

Kız: Dört neli olduğunu?

2. Vatandaş: Söyledi ya dört... Dört şeyli...

3. Vatandaş: Dört şeyli...

(...)

Öküz: Ne konuşuyorsunuz orada?

Kadın: Senin dört şeyli olduğunu konuşuyorduk. Şey yaptığın zaman...

Öküz: Ne diyorsun be? Şeyin şey yaparken... Ne demek istiyorsun?

3.Vatandaş: Senin şey yaparken dört şeyli olduğunu söyledim de...

Öküz: Şeyin şey yaparken, şeyden şeye, şeyin, şeyiyle, şey şey ederken, şeyin şeyine, şey yaparken. Namussuzum gideceğim. Öküz gibi yaşayacağım bir ülkeye gideceğim...(Çağan, 1993: 67).

Ayrıca Ayak Bacak Fabrikası adlı oyunda yer ve zaman kaynaklarının en ekonomik biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bu durum bizi yine geleneksel tiyatromuzun kaynaklarına götürür. Oyunun konusu içindeki çeşitli yerler ve çeşitli dönemler, hiç değişmeyen üç değişik yükselti ile elde edilir. Bu dekor tıpkı ortaoyununda olduğu gibi iki paravanadan ibarettir. "Biri çoğunlukla ev yerine kullanılan "yenidünya", diğeri de Kavuklu'nun iş yaptığı dükkânı simgeleyen küçük paravandır." (Tekerek, 1993: 76). Çeşitli yerler ve zamanlar bu iki paravan yoluyla gösterilir. Oyunda yer alan üç yükselti, sokaklar, tarlalar, ayak-bacak fabrikası, seçim alanı vb. yerleri göstermek için işlevselleştirilmiştir.

Oyunda yararlanılan diğer bir sahne tekniği, Brecht'in epik tiyatrosunda sıklıkla başvurulan projeksiyon tekniğidir. Çağan'ın oyunda projeksiyon tekniğini geleneksel tiyatronun izleyiciyle kurduğu ilişki temelinde bir araca dönüştürdüğü görülür. Epik tiyatrodaki bir sahneyi özetlemek, sahnede gösterilmeyen bir durumu ya da olayı seyirciye açıklamak ve bir yargı oluşturmak amacıyla kullanılan projeksiyon tekniği oyunda farklı bir amaçla kullanılır. "Çağan projeksiyon tekniği ile bir yandan oyunun episodlar halindeki parçalı yapısını birbirine bağlar, diğer yandan da "Ortaoyunu'nda Pişekar tarafından seyirciye yapılan hatırlatmaları" anımsatan bir biçimde, adeta kıssadan hisseci bir tutum takınmaktadır." (Pekman, 2002:147).

Projeksiyon:

Doğru söyleyeni dokuz köyden kovarlar. Delikanlı doğru söyledi. Kara tohum yemeyin dedi. Yerseniz kötürüm olursunuz dedi. Delikanlıyı kazığa bağladılar, kazıkta yargıladılar. (Çağan, 1993: 56).

Sermet Çağan'ın oyunda geleneksel tiyatronun anlatım biçimine koşut olarak kullandığı en önemli unsurlardan biri grotesktir. Halk tiyatrosu geleneğimiz içindeki bütün türlerde grotesk ve fanteziden bolca yararlandığı görülmektedir. "Böylece bir yandan iğrenç, çirkin ve açık saçık olana yer verilirken, bir yandan da olağandışı ve olağanüstü olanı olağan, gerçeküstünü gerçekmiş gibi göstererek hem eğlendirir, hem de onu zenginleştirerek seyircinin gösteriye uzak açıdan bakmasını sağlar." (Tekerek, 1993: 116). Grotesk anlatım, bilinçli olarak bir normal dışılığın simgelenmesi yoluyla, alışkanlıkların tersten giderek sorgulanmasını sağlar.

Çağımızın ünlü yönetmenlerinden biri olan Meyerhold, groteski şöyle tanımlar: "Grotesk sanatın temeli biçim ile öz çatışmasıdır. Grotesk, görünüşün yanında psikolojiyi

ikinci düzeyde tutar. Bunun için de grotesk'i temel alan tiyatro anlayışında (Doğu Tiyatrosu) gibi görünüşle elde edilecek görevci öge en önemli niteliktir. Yalnızca dekor değil, sahne mimarisi, tiyatro yapısı kadar, oyuncuların mimiği, hareketleri, jestleri ve pozları da görevci görünüşü getirir." (Pekman, 2002: 144). Grotesk anlatımda karşıtlıklar yan yana getirilerek çelişkiler ortaya konulur böylece belli bir birliğe ulaşılmaya çalışılır. Çağan'da bu oyunda ulaşmak istediği doğruya grotesk anlatımı kullanarak varmaya çalışır.

Çağan oyunun genelinde grotesk anlatıma sıklıkla başvurur. Grev yasasına göre her tür eylemlilikleri ellerinden alınan vatandaşlar, en sonunda çareyi hiçbir yasaklamanın erişemeyeceği görünüşlere girerek aşmaya çalışırlar. Bazıları amuda kalkar, bazıları durmadan yerinde döner, bazıları takla atar ya da zıplar vb. Oyunun başka bir bölümünde emekçi kesimi temsilen konumlandırılan Delikanlı'nın ağzı tıkanıdığı için yalnızca homurdanmasını yargıçlar kendi isteklerine göre anlar, halk da kendi anlayışlarına göre yorumlar. Vatandaşlara konuşma yasağı getiren ve birçok kelimeyi yasaklayan bildiri okunduktan sonra, vatandaşlar kendi aralarında geliştirdikleri sözsüz oyunda grotesk bir anlatımı gösterir. Oyunun bir başka yerinde kara tohum yedikleri için kötürüm kalan vatandaşların kutsal balıklara dua ettikleri sahnede grotesk bir anlatımdan yararlanılır. Oyunda grotesk'in en uç noktasına ulaştığı yer, dış yardımla gönderilen ayak ve bacakların yanlış takılmasında görülür. Vatandaşların kimine ayaklar ters takıldığından geri geriye yürür; kimine hem öne hem arkaya takılmıştır bu vatandaş yürüyemez, yerinde sayar; kimine yana doğru takıldığından bu vatandaş da yengeç gibi koşar. Nutku'ya göre bu görünüş, " gölge oyunumuzdaki, Cin'in çarptığı "Çarpık Karagöz" ve "Çarpık Hacivat" tasvirlerini anımsatır." (Nutku, 1993: 18-19).

Sonuç olarak Çağan, Ayak Bacak Fabrikası adlı oyununda geleneksel tiyatronun grotesk ya da soyutlama gibi estetik özelliklerini, kendi sanat anlayışı doğrultusunda yepyeni bir biçime dönüştürür. Bunu yaparken de söz konusu öğeleri oyununda bütünleştirir ve böylece özgün bir dil ortaya koyar. Ayrıca oyunun, Ortaoyunu'nun dekorunu andıran göstermecilik yaklaşımıyla, açık biçim ve duraklarla gelişen epizodik yapısıyla da geleneksel tiyatronun pek çok özelliğini de içinde barındırdığı görülür.

KAYNAKÇA

- BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı (1966), "Tiyatro Nedir, Ne Değildir", *Türk Dili Dergisi*, Sayı: 178 (Temmuz).
- ÇAĞAN, Sermet (1993), *Ayak-Bacak Fabrikası*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- NUTKU, Özdemir (1993), *Ayak-Bacak Fabrikası*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- NUTKU, Özdemir (1993), *Sermet Çağan ve Tiyatro Anlayışı*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- NUTKU, Özdemir (1985), *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- PEKMAN, Yavuz (2002), *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- TANER, Haldun (1966), "Yüzyıllık Bir Tartışma", *Türk Dili Dergisi*, Sayı: 178 (Temmuz).
- TEKEREK, Nurhan (2001), *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

WORRINGER, Wilhem (1985), *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (Çev.: İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

KARAGÖZ OYUNUNDAN AVRUPA YAKASINA GÜLDÜRÜ

Funda ALIÇ

Gölge oyunu, genellikle deriden yapılmış figürlerin bir ışık kaynağı önünde oynatılarak, gölgelerinin bir perde üzerine düşürülmesiyle oluşan gösteri sanatıdır. Gölge oyununun nerede doğduğu hakkında kesin bir bilgi yoktur. Java'da, Hindistan'da ya da Çin'de doğduğu düşünülür. Bazı araştırmacılar, aynı tarih diliminde birçok farklı coğrafyada doğmuş olabileceğini de öne sürmüşlerdir. Sonuç olarak gölge oyunu, 10. yüzyıldan itibaren dünyanın birçok yerinde görülmeye başlanmıştır ve bugün hala farklı ve özgün biçimlerde yirmiden fazla ülkede varlığını sürdürmektedir.

Türkler arasında gölge oyununun ilk olarak nerede ve ne zaman oynandığı tespit edilememekle birlikte, çeşitli edebi eserlerde ve belgelerde gölge oyunu terimlerinin görülmeye başlanması 15. yüzyıla rastlar. Saim Sakaoğlu, *Karagöz*¹ adlı eserinde bu yüzyılda yaşamış olan Hamdullah Hamdi'nin *Yusuf-u Züleyhasından* aldığı beyitlerde *hayal*, *hayalbâz*, *gice oynar* gibi terimlere dikkati çekmiştir. Metin And ise Gölge Oyununun Türkler arasında kesin olarak oynatılmaya başlanma tarihini 16. yüzyıl olarak kabul eder.² Bu yüzyıldan itibaren önemli tören ve eğlencelerde gölge oyunlarının oynandığından sıklıkla bahsedilmiş, oyunların içeriği ve nasıl oynandığı da zaman zaman ele alınmıştır.

20. yüzyılda hızlanan batılılaşma hareketi içinde Karagöz Oyunu tamamen yok olmasa da modern tiyatro, sinema, daha sonra da televizyonun gölgesinde büyük ölçüde gözden düşmüştür. Ancak elde kalan Karagöz oyun metinleri Türk toplumunun *yaklaşık* beş yüz yıllık güldürü anlayışının ürünleridir ve onun etkilerini 21. yüzyılda Türk televizyonlarında yayınlanan yeni nesil güldürü üzerinde izlemek mümkündür.

Günümüzde Türkçe'de de kullanılmaya başlanan *sitcom* terimi, İngilizce *situation comedy*'nin kısaltılmış şeklidir ve Türkçeye "durum güldürüsü" ya da daha yaygın kullanımıyla "durum komedisi" olarak çevrilir. Genellikle radyo ya da televizyonda yayınlanan, mekân ve kişilerin aynı olduğu ancak her bölümde öncekinden bağımsız yeni olayların yaşandığı bir dizi modelidir. Bu özellik, Ramazan ayı boyunca her gece aynı figürlerle farklı entrikaların canlandırıldığı Karagöz Oyunuyla durum komedisi arasında bu çalışmaya dayanak olan birincil benzerlik kabul edilebilir.

Türkiye'de birkaç yıldır en çok izlenen ve tamamen yerli bir durum güldürüsü olan "Avrupa Yakası" dizisi, birinci sezonu Nişantaşı'nda yaşayan, zengin, geleneklere ve görgü kurallarına bağlılığı sebebiyle, eski kafalı sayılabilecek Sütçüoğlu ailesinin biri kız diğeri erkek olan iki çocuğunun yaşamını konu alır. Sonraki sezonlarda oyuncu değişiklikleri sebebiyle konuda sapmalar görülür ancak bu çalışmada, daha önce de söylendiği gibi, birinci sezon ele alınacaktır.

Yapımcılığını Sinan Çetin, yönetmenliğini Hakan Algül'ün yaptığı dizinin başrollerinde aynı zamanda dizinin senaryo yazarlığını da yapan Gülse Birsal (Aslı) ve Ata Demirel (Volkan) yer almaktadır. Babayı Gazanfer Özcan (Tahsin Bey), anneyi ise Hümeysra (İffet Hanım,) canlandırır. Aslı'nın çalıştığı dergi ekibinde Yıldırım Öcek (patron), Levent Üzümcü (Cem), Şenay Gürler (Fatoş), Bülent Polat (Şesu), Hale

¹ Saim Sakaoğlu, *Türk Gölge Oyunu Karagöz*, Akçağ Yayınları, 2003, Ankara, s. 28.

² Metin And, "Forum Dergisi" No:332, Ankara, 1968.

Caneroğlu (Yaprak), Evrim Akın (Selin) yer alırlar. Ayrıca “Aslı”nın sözde nişanlısı “Tacettin”i Veysel Diker, Volkan’ın yakın arkadaşı “Sertaç”ı Yavuz Seçkin ve “Kubilay”ı da Vural Çelik canlandırmaktadır.

Dizi 2004 yılında yayına girmiştir ve 2008 yılında da altıncı sezonu ile en çok izlenen diziler arasında olmaya devam etmektedir.

Karagöz Oyunu ve “Avrupa Yakası” Dizisinde Güldürü Öğeleri

Bu çalışmada, Karagöz oyununda yer alan güldürü öğeleri, yapısal, dilsel ve görsel olarak üç gruba ayrılmıştır. Yapısal öğelerde olaylar ve tipler, dilsel öğelerde diyaloglar, görsel öğelerde ise dekor ve figürler üzerinde durulmuştur. Bu öğeler “Avrupa Yakası” dizisi ile karşılaştırılacaktır.

Yapısal Güldürü Öğeleri

Karagöz oyunlarında, yapısal olarak ele alabileceğimiz en önemli ve kapsamlı güldürü öğesi işlenen olayın kendisidir. Bu konuda, *Georg Jacob*’un Karagöz oyunları için yaptığı sınıflamayı esas alacağız.³ Jacob’ın sınıflaması dört dala ayrılır:

Karagöz’ün bir iş tutması

Karagöz’ün iş tutmasını konu alan oyunlarda, ya Hacivat’ın yardımıyla Karagöz’e bir iş bulunur ya da Hacivat ve Karagöz birlikte bir iş yapmaya karar verirler. Bazen de Karagöz, bir yarışma sonucunda ya da tesadüfen iş bulur. Fakat bütün bu oyunların sonunda genellikle cahilliği, tembelliği, üstelik hiçbir şey bilmediği halde her şeyi bildiğini zannetmesi yüzünden, her işi eline yüzüne bulaştırır.

İş bulma, “Avrupa Yakası”nda da en sık işlenen temadır. Volkan’ın iş bulması, genellikle arkadaşı Sertaç vesilesiyle olur. Volkan çoğunlukla vaktini babasının muhallebicesinde çalışarak geçirmekte ve günün birinde kısa yoldan popüler bir şarkıcı olmayı hayal etmektedir. Fakat arkadaşı Sertaç’ın hemen her bölümde ortaya çıkan yaratıcı fikirlerine ve yeni tekliflerine hayır diyemez. Zengin olmak ya da sadece kaset çıkaracak kadar para bulmak için birbirinden tuhaf ve genelde ahlaksız işlere girer. Elbette hiçbir zaman sonuç beklediği gibi olmaz. Birinci bölümde Volkan ve Sertaç, kısa dönem emlakçılık adı altında satılmak ya da kiralanmak üzere kendilerine teslim edilen evleri saatlik garsoniyer olarak kiraya verirler. O günlerde ev arayan Aslı’nın bir başka emlakçı vasıtasıyla aynı evi görmeye gelmesi üzerine Volkan’ın kısa dönem emlakçılık işindeki kariyeri sona erer. Dördüncü bölümde Volkan, “Acılı Ayhan” adıyla televizyonda düzenlenen bir şarkı yarışmasına girer. Bir süre için evlerinde misafir olan amcasının küçük oğlunu da kendi çocuğu olarak tanıtır. Ancak muhallebicesinin önünde kendisiyle yapılan acıklı bir röportajda kardeşi Aslı’nın yayına girip her şeyi açıklamasıyla işler yine bozulur.

Karagöz’ün girilmesi yasak olan yerlere girmek istemesi, yapılmaması gereken işlere burnunu sokması

Bu tür oyunlarda, Karagöz ya sosyal sınıf farkı ya ahlak kuralları gereği ya da batıl inanışlar sebebiyle, girmemesi öğütlenen veya girmesine izin verilmeyen yerlere girmeye çalışır. Uğursuz olduğu söylenen bir kavak ağacını kesmeye ya da kadınlar hamamına girmeye çalışması buna örnek olarak gösterilebilir.

Volkan’ın üçüncü bölümde Aslı’nın bir kız arkadaşının bekârlığa veda partisine kadın kılığında katılması bu durumun en tipik örneğidir.

³ Saim Sakaoglu, *age*, s. 79.

Karagöz'ün bağımsız bir entrika içinde kendini gülünç veya çapraşık bir durumda bulması

Karagöz, bu tür oyunlarda bazen oyunun eksen kişisi olmakla birlikte, bazen de tamamen kendisi dışında gelişen bir olaya dâhil olur. *Ters Evlenme*'de kadın kılığına girerek Sarhoş'la evlenmesi bu tür oyunlara örnek gösterilebilir.

"*Avrupa Yakası*" ikinci bölümde Yaprak küçük sanat eserini sergilemek için Aslı ve Volkan'ın birlikte oturmaya başladıkları evi seçer. Her şey düzenlenir, davetliler gelmeye başlar. Fakat aynı akşam Volkan maç seyretmek için arkadaşlarını davet etmiştir. Böylece bir sanat sergisinde Fenerbahçeli taraftar şapkaları ve ellerinde biralarıyla koltuğa oturup maç seyrederek. Tam her şeyin bozulması beklenirken, sergi davetlileri bunu serginin bir parçası zannederek Yaprak'a övgüler yağdırırlar.

Efsanelerden, halk hikâyelerinden, edebi eserlerden alınan konuların Karagöz'e uyarlanması

Bu türe giren oyunlarda Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Tahir ile Zühre gibi bilinen halk hikâyeleri Karagöz'e uyarlanmıştır. Tabi bu uyarlama sırasında hikâyeler oldukça değişir, birçok yabancılaştırma unsuru kullanılır, Karagöz oyunu tiplerinin devreye girmesiyle olaylar komik bir hal alır.

"Avrupa Yakası" dizisinde bunun bir örneği yoktur.

Karagöz oyununda yine yapısal özellikler içinde ele alabileceğimiz en önemli güldürü öğelerinden biri de tiplerdir. Karagöz oyunu tipleri, Osmanlı toplum hayatının çapraşık yapısını, sosyal sınıflar arasındaki farklılıkları, kadın ve erkeğin bu yapı içerisinde aldığı farklı rolleri bütün canlılığı ve kendine özgü abartılı renkleriyle yansıtır.

Tipleri incelerken Metin And'ın yaptığı sınıflamayı esas alacağız.⁴ Ancak And'ın bunun kesin bir sınıflama kabul edilemeyeceği, sadece inceleme kolaylığı sağladığı için kaçınılmaz olmakla birlikte birçok tipin bu sınıflamada yerinin değişebilir olduğu konusundaki uyarısını da unutmamak gerek.

And'ın sınıflamasında yer alan eksen kişiler, Karagöz ve Hacivat'tır. İkinci grup kadınlar, yani zenneler olarak alınmıştır. Çelebi, Tiryaki ve Beberuhi, İstanbul ağzıyla konuşanlar olarak adlandırılır. Laz, Kastamonulu, Kayserili, Harputlu ve Kürt gibi Anadolu dışından gelen kişiler de Karagöz oyununda görülür. Kekeme, Kambur, Hımhım, Kötürüm, Deli, Esrarkeş, Sağır, Denyo, kusurlu veya ruhsal hastalar sınıfına girerler. Efe, Zeybek, Matiz, Tuzsuz, Sarhoş ve Külhanbeyi gibi kabadayılar ve sarhoşlar da Karagöz oyununda önemli kişilerdir. And'ın eğlendirici kişiler adını verdiği, Köçek, Çengi, Kantocu, Hokkabaz, Cambaz, Curcunabaz, Hayalci, Çalgıcı gibi kişiler de Karagöz Oyununda sıklıkla görülür. Zaman zaman olağanüstü kişilere, büyücülere, cazulara ve cinlere de rastlanır.

"Avrupa Yakası"nda kişiler sayıca Karagöz oyunundaki kadar fazla değildir. Eksen kişiler, bilindiği gibi Aslı ve Volkan'dır. Bölümler çoğunlukla (on bölümden sekizi) Aslı ve Volkan arasında geçen bir konuşmayla açılır. Bu bölüm Karagöz oyunlarının başında yer alan muhavere bölümüne benzer. "Bunların görevi Karagöz ve Hacivat gibi iki başkişinin kişiliklerini, özelliklerini, gerek ses, gerek yaratılış ve yetişiş bakımından birbirlerine karşıt düşen özelliklerini tanıtmaktır."⁵ "Avrupa Yakası"nda da durum farklı

⁴ Saim Sakaoglu, *age*, s. 165.

⁵ Metin And, "Türk Folklor Araştırmaları Dergisi", No:188, İstanbul, Mart 1963.

değildir. Bu konuşmalardan birinde (2. bölüm) anne sahneye girerek Aslı ve Volkan'a Karagöz ve Hacivat gibi olduklarını söyler. Giriş bölümünün yapısındaki bu benzerlik ve karakterlerden birinin de bu benzerliği dile getirmesi küçük fakat önemli bir ayrıntıdır.

Karagöz oyununda önemli yer tutan kadınlar sınıfını, Aslı'nın çalıştığı dergide görürüz. Örneğin, derginin editörü olan Fatoş, İstanbul'daki hemen bütün erkeklerle çıkmış olduğu için, sevgili bulmakta zorlanır, erkek nüfusun azlığından şikâyet eder. Onun bu rahatlığı "Avrupa Yakası" dizisinde modern yaşamın, kadının toplumdaki yeni yerinin bir simgesi gibi görünse de, Fatoş tipi Karagöz oyununun hafifmeşrep kadınlarından pek farklı değildir. Aslı ve Volkan'ın babaları Tahsin Beyi İstanbul ağzıyla konuşan tiplere örnek gösterebiliriz. İstanbul ağzıyla konuşan tiplerden biri olan Çelebi'nin aynı zamanda kadınlarının hoşlandığı, kibar, kültürlü bir erkek olduğunu görürüz ve bu durumda Cem'i de bu gruba dâhil edebiliriz. Anadolu kişilere örnek olabilecek birinci dereceden tek karakter Şehsuvar, yani derginin officeboyu Şesu'dur. Ancak zaman zaman dışarıdan gelen başka tiplerde de bunun örneğini görebiliriz. Aslı ve Volkan'ın Almanya'da işçi olarak çalışan amcaları İmdat gibi... Kusurlu ve ruhsal hastalar da "Avrupa Yakası" dizisinde görülmektedir. Aslı'nın sözde nişanlısı Tacettin bunun birinci dereceden karakterler içindeki en iyi örneğidir. Bunun dışında örneğin yedinci bölümde Volkan bir psikologla görüşmeye karar verir; ancak psikolog yerine hastalarından biriyle, şizofren bir kadınla görüşür. Kabadayıları, "Avrupa Yakası" beşinci bölümde korsan cd mafyası olarak görebiliriz. Eğlendirici kişilere İmdat Amcanın eşi dansöz Azamet bir örnektir. Anadolu dışından gelenler, Müslüman olmayanlar gibi Karagöz oyununda azınlıkları temsil eden tipler, "Avrupa Yakası"nda görülmez. Buna karşılık Karagöz oyununda görülmeyen eşcinseller "Avrupa Yakası"nda önemli yer tutar.

Tipler üzerinden işlenen en önemli güldürü öğelerinden biri sosyal sınıf çatışmasıdır. Günümüzde yaygın bir görüşe göre, Karagöz cahil ve kurnaz halk adamını, Hacivat ise çıkarıcı, ikiyüzlü, yabancı kelimeler kullanarak gösteriş yapmayı seven, Karagöz'ün sırtından geçinmeye çalışan bir düzen adamını temsil etmektedir. Fakat Nurettin Sevin, *Türk Gölge Oyunu*⁶ adlı eserinde bunun aksini savunur. Öncelikle Karagöz oyununun henüz en canlı olduğu dönemlerde bir Osmanlı aydınının Arapça ve Farsça sözler kullanması kaçınılmazdır. Ayrıca Hacivat, Karagöz'ün sırtından geçinmeye değil, onu bir iş sahibi yapmaya çalışmaktadır. Asıl hilekâr ve düzenbaz olan Karagöz'dür ve birçok oyunda Hacivat'ı ve diğer herkesi aldatır, zor durumda bırakır. Sonuç olarak, her iki görüşe göre de Karagöz ve Hacivat toplumun taban tabana zıt iki sınıfını temsil etmektedir ve bu ikisinin her şeye rağmen dostluğu komik bir durum oluşturmaya yeter.

Aslı ve Volkan bilindiği gibi iki kardeştir. Bu sebeple aynı evde yaşamakta, hayatlarının büyük bölümünü paylaşmaktadırlar. Ancak Aslı Amerika'da gazetecilik eğitimi görmüş ve önemli bir kadın dergisinde saygın bir iş sahibi olmuştur. Volkan'sa cahil ve tembeldir; yani ne iyi bir eğitim almış ne de herhangi bir işte dikiş tutturabilmiştir. Vaktinin çoğunu babasının muhallebici dükkânında geçirmekle birlikte, burada da fiilen çalıştığı görülmez. Böylece tıpkı Karagöz ve Hacivat gibi toplumun iki farklı sınıfını temsil ettikleri söylenebilir. Tıpkı Karagöz oyununda olduğu gibi, Aslı zaman zaman ukala, gösteriş meraklısı biri gibi görünse de, toplumdaki yerini korumaya çalışan aydın bir kadın tipi olmak gibi haklı bir sebebi vardır.

Tipler başlığı altında ele alabileceğimiz bir diğer güldürü unsuru ise, isimler ve lakaplardır. Karagöz oyununda özellikle kadınların / zennelerin isimleri gerçek hayatta ne bugün ne de Karagöz oyununun yaşadığı dönemlerde karşımıza çıkabilecek türden

⁶ Nureddin Sevin, *Türk Gölge Oyunu*, M.E.B. Yayınları.

isimlerdir. Örneğin Kanlı Nigar oyununda, oyuna adını veren Nigar dışındaki zennelerin isimleri Salkım İnci ve Dimyat Pirinci'dir. Oyunda yer almamakla birlikte Sakız Turuncu adındaki bir zenneden de bahsedilir. Aynı oyunda Çelebi'ye ise Hercai Menekşe Beyefendi diye hitap edilmektedir.

“Avrupa Yakası”nda da birincil kişilerin isimleri arasında Fatoş, Şesu, Azamet (ikinci a'sı kısa) ve Kübilay gibi üzerinde küçük değişiklikler yapılmış isimlere rastlamak mümkündür. Ayrıca Tahsin, İffet, Sertaç, İmdat, Tacettin ve Şehsuvar gibi günümüzde çok sık kullanılmayan, hepsi Arapça Farsça kökenli isimler çoğunluktadır. Bunların dışında örneğin Volkan Aslı'ya “sarı kafa”, Sertaç'a “albino Cem Yılmaz”, babasına “dış cephe nazisi” gibi uydurma isimlerle hitap eder. Aslı'nın Volkan'a dizinin yayınlandığı günlerde şarkıcı sıfatıyla gündemde olan “Ajdar” ismiyle hitap etmesi de buna örnek olarak gösterilebilir.

Karagöz oyununda kadınların adlarının, o gün için kullanılan isimlere benzememesi toplumsal bir zorunluluktur ve bu anlaşılabilir. Fakat böyle bir zorunluluğun bulunmadığı günümüzde dizinin birinci bölümünde yer alan bir fahişenin herhangi bir Türk ismi yerine Nadya ismini taşıması da dikkat çekicidir.

Dilsel Güldürü Ögeleri

Karagöz oyununda olaylar ve tiplerden sonra dikkati çeken asıl güldürü ögeleri metnin içinde yer alan ve oyunun asıl işleyişini oluşturan dilsel ögeler, yani konuşmalardadır.

Karagöz oyununda, konuşmalar içerisinde en sık karşılaşılan güldürü ögesi yanlış anlama ve anlamamalardır. Karagöz'ün yanlış anlamaları farklı araştırmacılar tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır. Bazıları Karagöz'ün cahilliğinden kaynaklandığını savunurken, bazıları da Karagöz'ün bilgiçe konuşmaları, yabancı sözcükler ve dil kuralları kullanılmasını eleştirmek, böyle konuşanlarla alay etmek amacıyla anlamazlıktan geldiğini düşünür.

Hacivat Senin asıl ismin nedir bakalım, onu söyle.

Karagöz Benim ne ispirim var ne de ahır uşağı.

Hacivat A menhus! “İspir, seyis” değil. Adın yok mu adın?

Karagöz Ne atım var ne katırım. Sade bir topal eşek var.

Hacivat Şimdi çatlayacağım! Seni ne diye çağırırlar?

Karagöz Çapkın! Çapkın!

(Aşçılık)

“Avrupa Yakası”nda benzer yanlış anlama ve anlamamalar görülmektedir. Ancak Karagöz Oyununda Arapça ve Farsça olarak karşımıza çıkan yabancı kelimeler, “Avrupa Yakası”nda yerini İngilizce ve Fransızca kelimelere bırakmıştır.

Birinci bölümde şöyle bir konuşma geçer;

Volkan- Burç sayfasıyla Türkiye'yi kurtaracak.

Aslı- Burç sayfası değil Ajdar, Türkiye'nin en havalı life-style yani yaşam stili dergisinin en baba röportajlarını ben yapıyorum. Ama tabi sen bu söylediklerimden hiçbir şey anlamadın, böyle bakıyorsun çünkü yabancı kelimeler kullandım.

Yine aynı bölümde;

Aslı *Halüsinasyon görüyorsun!*

Volkan *Alisinasyon ha? Ali kim be?*

İkinci bölümde Yaprak sergileyeceği sanat eserini dergiden arkadaşlarına anlatmaya çalışır;

Yaprak *... İçimizdeki boşluğu simgeliyor. Enstalasyon.*

Fatoş *Enstalasyon mu?*

Yaprak *Ya böyle resim değil, böyle üç boyutlu. Yani böyle sergi ama öyle değil. Yani böyle heykel gibi...*

Bunun gibi Tahsin Bey de genellikle çocuklarının kullandığı İngilizce sözcükleri ve modern dünyanın kavramlarını anlamakta zorlanır.

Volkan *Her gece kaçıyor bu. "Gecce.com" bu*

Baba *Ne kom?*

Volkan *Gecce, gecce*

Gecce.com, internetteki popüler bir magazin sitesinin adresidir.

Azamet'in İffet Hanımı ikna ederek evde oryantal dansı vermeye başladığı beşinci bölümde, iki erkek müşteri ile İffet Hanım arasında şöyle bir konuşma geçer;

Müşteri *Biz Azamet Hanımın metnini çok duyduk da... Oryantali çok severiz biz.*

İffet Hanım *Yeni trend şimdi değil mi?*

Müşteri *Af buyur?*

İffet Hanım *Trend, trend.*

Müşteri *Ben hiç trende seyretmedim ama...*

Bazen de yabancı bir kelimenin yanlış kullanımı özellikle vurgulanmıştır. Aslı'nın, "gordolap" diyen annesine "hem gardrop hem dolap yani" diye cevap vermesi buna örnek olarak gösterilebilir. Aynı şekilde Selin'in sözleri bu tip yanlış kullanımlarla doludur.

Selin *O kadar aşığım ki hiçbir şeye konsantrasyon olamıyorum.*

Anlamama durumunun yabancı kelimelere değil, konuşma bozukluklarına dayandığı da olur. Tahsin Beyin bir çiçek adını hatırlayamaması ortaya şöyle bir konuşma çıkarır;

Baba *Mavi bir saksının içinde kadın neyi?*

Volkan *Kadın budu.*

Baba *Oğlum but mu bu?*

Aslı *Palmiye*

Baba *Değil be çocuğum.*

Anne *Hanım eli.*

Konuşmalar içinde yer alan bir başka güldürü ögesi saçmalamalardır. Saçmalamalar, yanlış anlamaya ya da anlamamaya dayanmaz; doğrudan doğruya alay etme amacıyla yapılır.

Hacivat -Hay terbiyesiz! Bunlar divâne lakırdısı. Akıl satılır mı? Ben şimdiye kadar akıl satıldığını bilmiyordum.

Karagöz -Eşeksin eşek! Bu kadar ölmüş adamların akli ne oluyor? Terekesinde satılır, lazım olan alır.

Hacivat -Behey ahmak! Akıl alınıp satılmaz. İnsan vâlidesinden akilla doğar.

Karagöz -Vay! İnsan anasından mı doğar?

Hacivat -Bir insanı elbette bir ana doğurur. Seni anan doğurmadı mı?

Karagöz -Ne yalan söyleyeyim, beni komşunun kedisi doğurdu.

(Aşçılık)

“Avrupa Yakası” birinci bölümde annesinin konuşmasıyla alay eden Aslı şöyle der;

Aslı Bu Kumburgazı, sonra tabi çok yazık oldu, bir kibrit çakınca birisi, patladı gitti değil mi anne?

Anne Ne münasebet

Aslı Hani kumburgazı ya ateşle yaklaşmamak lazım değil mi anne?

Baba Tahsin Bey de atasözleri kullanma merakından dolayı birçok defa saçma cümleler kurar;

Baba Karamanın koyunu, işte böyle üçüncü sıçrayışta yakalanırsın çekirge.

Şesu bir porno fotoğrafçısının çektiği erotik pozları şu sözlerle över;

Şesu Zihnin analizi, göreceliğin alfabetisi, toplumsal çözümleme, ne gelirse aklına resmin içine koymuş kardeşim.

Karagöz oyunu, bilindiği gibi bir halk oyunudur. Halk edebiyatının her alanında olduğu gibi Karagöz oyununda da müstehcen diyebileceğimiz konuşmalar, ahlaksız göndermeler yer almaktadır.

Karagöz -Pöff! Hacivat, elin soğan kokuyor!

Hacivat -Halt etmişsin külhani! Ben o derece meraklıyım ki, hattâ sabun bile gezdiririm.

Karagöz -Cebinde sabun taşıdığın başka şey için.

(Kanlı Nigar)

“Avrupa Yakası” dizisinde de, sözlü göndermelere rastlanabileceği gibi daha çok fiziksel unsurlar öne çıkar. Örneğin Şesu bir porno yıldızıyla telefonda konuşurken neredeyse orgazm olur. Volkan, kadın kılığına girdiği bekârlığa veda partisinde her fırsatta etrafındaki kadınların vücuduna dokunur.

Karagöz oyununda, çingenece diyebileceğimiz ve genellikle dilimize argo olarak yerleşen sözcükler sıklıkla kullanılmaktadır. Bunun altında, Karagöz’ün çingene olduğu söylentisi yatıyor olabilir. Zaten Karagöz, birçok oyunda çingene olduğunu kendi ağzıyla

söylemektedir. Fakat yine de bu konuda bazı çelişkiler bulunduğundan Karagöz'ün çingeneliği tartışmaya açıktır.

Metin And'ın bir karagöz sözlüğünden aldığı kelimeler, Saim Sakaoğlu'nun eserinde⁷ bu konuya örnek olarak verilmiştir.

Kerizci: Şarkı söyleyen

Cud: Yahudi

Matiz: Sarhoş

Aynalı: İyi

Aynasız: Kötü

Cızlam: Kaçmak

Papel: Para

Bunların dışında başka kaba sözcükler de gerek Karagöz, gerekse diğer tipler tarafından zaman zaman kullanılmıştır.

Beberuhi -Vay! Bunlar kim? Ha, şimdi anladım: Bunlar karnaval kokozları.

Karagöz -G.tüne yersin topuzları!

(Kanlı Nigar)

Karagöz oyunu bu tip kaba sözcüklerin ve ahlaksız göndermelerin kullanılması sebebiyle yaşadığı dönemde bir erkek eğlencesi olarak görülmüş, kadınların bu oyunları izlemesi uygun bulunmamıştır. Buna karşılık günümüz televizyonlarında böyle bir izleyici ayrımı yapılamadığı için sansür devreye girer. Bu sebeple dizi kaba sözcükler biplenerek yayılmıştır. Örneğin Volkan'ın kızların bekârlığa veda partisine kadın kılığında girdiği gece anlattığı bir fıkra, baştan sonra sansürlenmiştir.

“Avrupa Yakası”nda Karagöz oyununda Çingene kültürüne bağlanan geleneksel argo sözcükler belirgin şekilde kullanılmaz. Ancak toplumun farklı sınıflarını karikatürize eden tiplerin bu sınıflar içinde kullanılan bir tür argoyle konuştukları görülür. Selin'in konuşmaları bu durumun en tipik örneğidir.

Selin Dün gece Aydın'daydık böyle böyle eğlendim, coştum, koptum. Oha falan oldum yani.

Görsel Güldürü Öğeleri

Buraya kadar ele aldığımız, yapısal ve dilsel öğelerin dışında, Karagöz oyununda görsel olarak adlandırabileceğimiz dekor ve figürler de önemli güldürü öğeleri olarak dikkati çeker. Karagöz oyununda sahne, genellikle orta halli bir İstanbul sokağını andırır. Sağ taraf Karagöz'ün, sol tarafısa Hacivat'ın evi kabul edilir. *Nurhan Tekerek* bir makalesinde şöyle açıklar;

Köşkler ve kibar yerler Hacivat tarafına, çadır, dağ, toprak yığını gibi yerler Karagöz tarafına konur. Soyutlamaya dayanan böyle bir yerleştirme, yorumu katkıda bulunan bir ironik görünüm yarattığı gibi güldürüyü de açığa çıkartır.(...) Ferhat ile Şirin'de penceresinden atlayan Karagöz, evinin önündeki Elmadağı'na düşüp aşağıya

⁷ Saim Sakaoğlu, *Türk Gölge Oyunu Karagöz*, Akçağ Yayınları, 2003, Ankara, s. 64.

yuvarlanır. Dağ Karagöz'ün evinden daha küçüktür. Ama seyirci bunu hiç de yadırgamaz ve onu Elmadağı varsayar.⁸

Buradan da anlaşılacağı gibi, belki İslam kültürünün etkisiyle, Karagöz oyununda dekor gerçekçi değil, göstermeliktir. Tıpkı bir minyatür gibi, gerçeğin soyut taklitlerinden oluşur. Ve bu durum da yukarıdaki örnekte olduğu gibi dekorun başlı başına bir güldürü ögesi olarak kullanılmasına olanak sağlar.

“Avrupa Yakası” dizisi, Plato film stüdyolarında çekilmiştir. Sıklıkla kullanılan üç dekor vardır; Sütçüoğlu apartmanındaki ev, muhallebici ve “Avrupa Yakası” dergi ofisi. Hemen hiç açık mekân çekimi bulunmaması, burada da dekorun göstermelik olduğunu düşündürür. Evin genelde tek bir odası, geniş açılı çekimlerde televizyonun üzerinden gösterilmekte ve bu büyük oda salon, yemek odası ve oturma odasını içinde barındırmaktadır. Geleneksel olarak döşenmiş bu odada, kristal bardakların, porselen yemek takımlarının bulunduğu camlı vitrinler, koltukların ve masaların üzerinde beyaz dantel örtüler dikkati çeker.

Son derece renkli ve modern tasarlanmış olan dergi ofisi dört masa ve bir çay tezgâhından oluşur. Solda ise gerektiğinde kullanılan bir oda vardır. Hemen her bölümde yer alan muhallebicinin içi nadiren gösterilir. Genelde kapının önündeki tahta masa kullanılır. Burası yapay bir sokak dekorudur.

Karagöz Oyununda önemli yer tutan yabancılaştırma unsurları, “Avrupa Yakası”nda kullanılan bu yapay mekânlarda görülmez. Bu da belki televizyonla birlikte gelişen bir tür gerçekçilik anlayışının göstergesidir.

Karagöz oyunu, boyları 15–30 cm asında değişen, renkli, iki boyutlu figürlerle oynatılır. Bu figürler, temsil ettikleri tipin özelliklerine ve oynandığı döneme uygun bir kıyafetle çizilirler. Örneğin, Çelebi redingot ve setre pantolon giymektedir.

“Mevsimine ve oyununa göre elinde eldivenle tutulmuş şemsiye veya baston bulunur. Elindeki çiçek veya çiçek demeti yüzyıllara ve dönemlere göre değişir.”⁹

Tuzsuz Deli Bekir'in ise elinde bir şarap şişesi vardır. Gözleri dönük ve kavuğu eğiktir. Buradan da anlaşılacağı gibi, Karagöz oyununda figürler genel görünüşleriyle önemli bir güldürü ögesidir.

“Avrupa Yakası”nda da tiplerin çoğu zaman temsil ettikleri sınıfın belirgin giyim özelliklerini taşıdığı söylenebilir. Tıpkı Karagöz oyununda olduğu gibi giyimin göze batan bir hal alması eksen kişilerde değil, daha çok diğer tiplerde görülen bir durumdur. Daha önce hafifmeşrep diye nitelediğimiz Fatoş, derin dekolteler, mini etekler, parlak çizmeler giyerken, daha farklı, tinsel konulara ilgi duyan, sanatçı yönüyle öne çıkan Yaprak, omuzlarından dökülen bir hırka giyer, büyük takılar, ilginç şapka, bere hatta başörtüleri takar. Anne İffet Hanım, çoğu zaman rüküş sayılabilecek, renkleri uyumsuz etek ve bluzlar üzerine desenli şallar kullanır ve evin içinde genelde kulaklarının önünde bir tutam saç firketelerle tutturmuş olarak görülür. Sözde nişanlı Tacettin, tıpkı Çelebi gibi hemen her bölümde elinde bir demet çiçek ya da bir kutu baklavayla ortaya çıkar. İlk bölümde üzerinde sarı ceket, yeşil pantolon, pembe gömlek ve mavi bir kravat vardır.

Sonuç olarak, “Avrupa Yakası” dizisi hem genel yapısı hem de kullanılan güldürü öğeleri bakımından geleneksel Türk Gölge Oyunu Karagöz'le belirgin benzerlikler

⁸ Nurhan Tekerek, “Karagöz ve Karagöz Estetiği”, <http://www.tiyatronline.com/ykulis191.htm> (6 Aralık 2007).

⁹ Saim Sakaoglu, *age*, s. 172.

göstermektedir. Genel yapıdaki benzerlik bu çalışmada iki türün ilişkilendirilmesine bir sebep olmuş, bu türlerden seçilen örneklerse Türk güldürü anlayışının yüzyıllardır süre giden ana hatlarının belirlenmesini sağlamıştır. Elbette benzerlik göstermeyen güldürü öğelerinin büyük çoğunluğu bu çalışmanın dışında bırakılmıştır. İki türün de hayatın içinden sahnelerle birçok farklı toplumsal sorunu ele aldığı, çoğu zaman eleştirme amacı taşıdığı da açıktır.

Çalışmanın başında, neye güleriz sorusunun cevaplanmaya çalışılacağını belirtmiştik. Bu çalışmada bulduğumuz cevap şudur ki; biz insanlar arasındaki çatışmaya güleriz. Bu sebeple ele aldığımız iki tür de birbirine taban tabana zıt iki eksen kişi etrafında dönmektedir. Biz, insanların yanılmasına, umutlarının boşa çıkmasına, zor duruma düşmesine güleriz. Bu yüzden Volkan da Karagöz de giriştiği hiçbir işte başarılı olamamıştır. Biz insanların birbirini yanlış anlamasına ya da anlayamamasına güleriz. Cinselliğin dile getirilmesine güleriz. İnsanların bizim alışkanlıklarımıza aykırı davranmalarına, farklı giyinmelerine güleriz. Ruhsal hastalıklara ve fiziksel kusurlara güleriz. Buradan gülmenin acımasız bir eylem olduğu sonucu çıkabilir. Karagöz Oyunu güldürünün bu karanlık tarafını da gözler önüne serer. Belki de bu yüzden oyunlar “Yar bana bir eğlence” diye başlar fakat hep “Yıktın perdeyi eyledin viran” diye son bulur. 21. yüzyılın Türk güldürüsünde ve “Avrupa Yakası” dizisinde ise böyle zarif bir gerçekçiliğin örneği yoktur.

KAYNAKÇA

SAKAOĞLU, Saim (2003), *Türk Gölge Oyunu Karagöz*, Ankara: Akçağ Yayınları.

AND, Metin (1968), *Forum Dergisi*, No: 332, Ankara.

AND, Metin (1963), *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, No: 188, İstanbul.

SEVİN, Nureddin (t.y.), *Türk Gölge Oyunu*, MEB Yayınları.

TEKEREK, Nurhan, “Karagöz ve Karagöz Estetiği”,
<http://www.tiyatronline.com/ykulis191.htm> (Erişim: 6 Aralık 2007).

AZERBAIJAN FOLK COMEDIES

Kübra ALİYEVA*

XI-XII asırlar Azarbaycan ictimai fikir tarihinde yeni yükseliş devri oldu. Dünya şöhreti kazanmış bir sıra alimlerle beraber, Qetran Tebrizi, Efzelettin Xaqani, Nizami Gencevi, Mehseti, Mucirettin Beylegani gibi şairler yetisti. Aynı zamanda Azerbaycan halk komedileri orta asırlar devrinin oyun geleneklerini buldu. Azerbaycan halk komedilerinde hakim tabaka ile emek adamları, özgür düşünce ile muhafezekar dini ideoloji daim olum-dirim mübarizesi gecirilmistir.

Halk genel ilerleyişe engel olan ictimai belaları aradan kaldırmak için “Sayacı”, “Maskara”, “Hoqqa oyunları”, “Mezhekeler” ve “Qaravelliler” gibi komedi oyunları oluşturmuş, feodal kesimi çirkin görüşme götürmüş, alaycı gülüşlerle gülüp hedefi tam nisan almıştır. Burada gülüş gercegi, adaleti, humanizmi ifade etmek icin bir vasita olmustur.

Azerbaycan halk komedileri olduğu günden muhitin meydana getirdigi çirkin değişiklere gülmüştür. Karanlıklarda halka ışık olan bu komedi tiyatronun repertuarı meydanlarda oluşurdu. O bizi babalarımızın hayatı, düşünce tarzı ile tanıştırır. Başka deyişle, bu gülüşler bizi uzak geçmişin unutulmuş çağlarına getirip ulaştırır. Tiyatro medeniyetinin ilk nünunelerini yenilemeye imkan verir. Böyle oyunlar halk fikrini, onun hayat felsefesini, ictimai, siyasi bakışlarını, görüşme usullarını aydınlaştırır.

Azerbaycan halk komedi tiyatrosu çokyönlü ve değişik kısımlı olmuştur. Satirik ve psikoloji tabiatlı komediler, mezhekeler, kilimarası, qaravelliler bu bakımdan dikkati çeker. Burada citti gülüş doğuran oynak ve abartı karakterli sahneler, dolandırıcı üzerinde kurulmuş hadiseler esas yer tutardı. Komedinin bu növlere birbiri ile bağı şekilde olsalarda, gülüşün ifade vasiteleri ve karakteri onları farkedirdi.

Qaravelli: Mahiyeti ve estetik tipi bakımından “Qaravelli” komedi oyunudur. (Komediya latince qomediya, yunanca ise komedia sozundendir. “Komos” şen merasim, “oda” ise nağme demektir. Qadim Yunanıstanda komediya meişet nagmesi, genclerin şen, eglenceli sarkısı anlamında da işlenir). Orta asırlarda düğün nişan merasimlerinde, destan masal meclislerinde qaravelliler söylenib. Onceleri varsaqlar, sonralar aşıklar soyledikleri nagıl-destanın arasında bir tür nefes almak, gerginligi, psikolojik dramatismi aradan götürmek için hafif tebiatli ve ince espirili, tatlanan süslü hadiseler aktarmalar negil edilirdi. Aynı süslü sözlerdeki hadise-tasvirler konuşulan dastanla, nagılla alakalıda ola bilirdi, tek, ancak güldürmek manası taşıyan latife gibi de ulaştırıla bilinirdi. Mezheke, meshere tipli bu söyleme oyunlar qaravelli adlanırdı. Qaravellilerin bedii kompozisyon kurumu latifenin estetik gostericilerine daha çok bağı idi ve kavusma sekilce benzer görünürdü. Asırlar, yıllar gectikce Qaravelli oyunu yavaş-yavaş aşık-masal meclislerinden ayrılıp ve müeyyen yeni estetik göstericilerle yeniden sekillenerek, ayrıca mezheke oyun, meydan oyununa cevrilir.

Qaravelli söylemeleri ve oyunları latife mana tutumu daşımakla, sekilce ona benzemekle beraber, konu-kompozisyon kurumunda oyuncu canlandırmalarını daha da canlandıran, cevik harekete anlam derinligi aşıl原因 genişlige meydan verir. Bütün

* Prof. Dr. - Azerbaycan Merkez Sanat Akademisi Tiyatro Fakültesi.

bunlar da hakkında konusulan oyunun poetika xususiyetlerini aşkar edir. Onları toplu halde asagıdaki sıralamada sistemlestirmek olur.

Qaravelli zit carpisma hafifligi ile aydın, sad dinamik konulu mezheke oyunlarıdır. Qaravelli şifahi halk edebiyatından masali, latifeni, efsaneni, suslu hikayeleri atmacalı, satirik, hatta açık-saçık şakaları, onların gülüş, sert, yumusak ruhunu kendisinde birleştirir. Qaravelli oyunlarının sanat malzemesinde hadiseler hizli ve mantikli,final ise novellaya benzeyir.

Qaravellilerde esas ifade vasitaları süslü hadiselerden, ritmik müzik ahenginden, hazircevaplıktan,tabiiikten,kinayededen,sakaciliktan,ictimai qazebin mantiki esasından ibarettir.

Qaravelli oyunları kendinin kısa, sert ve aydın konusu ile riyakarlık, amansizlik, ahlaksizlik, yalancilik, zulumkarlık, serefsizlik,tenbellik,yasaları cigneyen, yalan ve bunun gibi maneviyyata zit kusurlu halleri, rezillik aşıl原因an huyu açıp gösterir.

Qaravelli oyunlarının büyük bir kısmının adı onun konusu ve mezmun ruhu ile sık bağı olan atalar sozlerinden alınır, yahut icerigi didaktik mana derinligine göre atalar sözü duzeltilip hafizaya geciyor.

Mezheke: Meydan tiyatro oyunlarının bir kolu olan mezheke halk oyunlarının en eskilerindedir. Avrupada olusmuş, sekillenmiş, XX asrın ilk 10 yılında Azerbaycanda oynanılması moda olmuş fars janri bedii estetik prensiplerine göre mezhekeni hatırlatır. Tiyatro, oyun kısmi gibi kısa bir zamanda sekillenip yerleşmiş mezheke orta asırlarda Azerbaycan arazisinde geniş yayıldı.

Sekilce halk oyunlarının daha ceviki, bitkini olan mezheke oyunlarının oyun prensibi kendiliginden oluşur, improvizeye esaslanır. Mezheke novunun bedii esasları icselecilik-bedahetçilik üzerinde kurulur. Qaravelli oyunlarından farklı olarak mezheke oyunlarında kaba, ölçüyü asan sakalara,sit atmacalı alcaltarak koymaya, sevisme gosterilerine üstünlük verilir. Edepten kenar sözlerden serbestce, istenilen makamlarda istifade olunur.

Qaravelli uslu ve sekilce konu kurulusu ile herhangi bir komediye benzer.Ancak bu benzerlik daha çok dış sekilde kendini gosterir. Mezhekelerin konusu daha sade, mevzusu nisbeten basit ve dar cerceveli olur. Yapısı itibari ile eglenceli karakteri taşıyan mezheke oluştuğu zamandan çok sonraki devirlerde yavas-yavas değişir. Yapısını abartarak eleştirir.

Mezhelerde kötü karakterli insanlar, ameli kusurlu adamlar, cehalet, kötülük, maneviyatsızlık, ahlaksızlık, cemiyetin küçük sosyal kusurları, hayat icerisindeki dış görünüş çatışmazlıklar açığa vurmak seçilir. Azerbaycanda meydana gelen mezhelerde hayat hadiseleri bazen çok bayağılaştırılrsa da, gerçeklikten uzaklaştırılrsa da herhangi gerçeklik zeminini koruyup cabuk kavrama adetinini formalaşmasına zemin oluşturan latife gibi seslenir.

Mezheke oyuncularına mezhekeci, sonraki devirlerde ise kötü işler gören mezherebaz-lotu denilir. Mezhekeci herhangi bir komik hadise anlatmakla hem de raks ve akrobatik hareketlerini actor eşliğinde birlestirmeyi ve ondan olumlu istifade etmeyi başarırdı. Meydan aktörlerine dahil olan mezhekeciilerin repertuarlarında oyun-söylemelerden önce mezheke ayrıca ve önemli yer tutar.

Sahne sanatımızın folklor hazinesinin bu kolunun temsilçileri arasında en meşurlarından biri Abdal Kasımdır. XIX asrın sonunda, XX asrın başlarında Qarabağda

yaşamış bu şöhretli mezhekeci tekbaşına qaravelli söylemekte, işaret diliyle oyunlar göstermekte, hatta kuklalarla bezeli oyunlar çıkarmakta çok ustad idi. Onun kendine ait mezhekeleri, sert eleştirileri, yarattığı latifeler halk arasında bugünde dilden dile gezer.

Asırlar boyu her devirde yeni-yeni mezhekeler meydana gelmiş, hem de oluşmuş sanat numuneleri doğru yolla bir mezhekeçiden diğerine geçmiştir. Bazı bölgelerde mezheke oyununun meze deyimide mevcuttur. Mezheke oynanan aktörleri mezekun-şaqqaçi (şakacı-zarafatçı), şivedar adlandırıldılar.

Mesxere: Mesxere menşece eski saray oyunları ile bağlı olan mezhekeli oyun koludur. Sonralar saray çerçevesinden çıkarak meydan oyunu gibi geniş şekillenmiş, ilerlemiş, yoluna yönelmiş, ifade vasiteleri ile zenginleşmiştir. Mesxere oyunları insanların toplandığı yer olan meydanlarda gösterilmekle kervansaraylarda, lokantalarda, hatta ev merasimlerinde de gösterilirdi. Çıkarılan meskerelerin aktörleri seyircilerin ruhuna, psikolojisine uygun olarak güçlü ve çevik, kendiliğinden başarı gösterirler. Mesxerelerde (maskara) değişik sanat sahiplerinin tipikleştirilmiş, abartılı hareketleri satirik, hatta, açık-saçık tahriklerle eylem elementleri aşılmiş tipik obrazı ortaya koyulur. Başka milletten olan kötü personajların (yalancı, tamahkar, ahlaktan kem olan gelme tacirler ve s.) davranışları, yerli bölgeye uygun olmayan giyimleri, kusurlu ve gülünç konuşmaları sarkazımla, satirik açık-saçıklıkla tenkit obyektine çevrilir. Mesxerelerde bazen hafif şaka ile sataşmak, tanınmış adamların başına gelmiş, ancak gizli sakladığı hadiseyi gülmeli şekilde açığa çıkarmak, onun herhangi "sirrini" aşkar etmek özellikleri de oyunun esas ruhunda olur.

Mesxere çıkaranlara, meskere oyunları gösterenlere el arasında mesxereci, meskerebaz, şebedabaz denilir. Meskereci adeten tek actor olur. Gulmeli sıfat çizgileri, raks başarısı, kendiliğinden olan kabiliyeti, plastik hareketler bezeli tatlı tuzlu konuşma lehçesi, hazircevaplık mesxereci için olması gerekli oyunculuk hususiyetleri, şartları idi. Mesxereci aynı zamanda güçlü parodiyaçı (başkasının taklidini yapabilen) olurdu.

Mesxerecide doğru hayat bakışı, iti hafıza ve görduğı hadiseleri birleştirip karakteristik oyun şekline getirmek başarısında güçlü idi. O gündelik hayatta görüp raslaşdığı epizodu-hadiseni, herhangi birinin kusurlarını abartılmış, gülunc veziyyete salınmış halde sıradaki oyununda izleyicilere ulaştırırdı. Haber çevikliyi - informativlik onun için karakterik sayılırdı. Mesxereci şehirin yukarı başında olan gülmeli, satirik hadiseyi şehirin aşağı mahallelerine hızlı operativ oyun halinde ulaştırmakta fevkelade tecrube sahibi idi. Mutlak görduğı hadiseyi kendi oyununda alay ederek koyardı. Buna görede mesxereciye lağbaz da denirdi. Kuzey Azerbaycanda mesxere çıkaranlar lode, dünbal (farsca kuyruk manasındadır), başka bölgelerde dubbe, tennaz (arap dilinde zarafatçı, şakacı, mesxereci, istehzacı menaları var) adları ile çağırılırlar.

Düyünlerde mesxerebazi çağırır, muzisyenlerin istirahat makamında, yemeğe oturdukları vakitlerde onun oyunlarına keyifle bakarlardı. Herden mesxerebaz izleyicilerin ricasi ile şenlikde olanlardan bir kaçının taklidini arka arkaya, ara vermeden çıkarırdı.

Mesxere (Maskara) oyunları içerisinde "Usta - şeyird", "Şah ve vezir", "Beş, on beş", "Motal-motal" adlı oyunlar günümüze kadar gelmiştir. Onlarda lezzetli gülmek-yumor, gülmeli veziyyet, kusurları büyüterek fikir değişmelerinin çevikliği başlıca şartlardır.

AZERBAYCAN HALK FACİA OYUNLARI

Meriyam ALİZADE*

Azerbaycan ve İran facia oyunları öz başlangıcını mitolojik mevzularından alır. Bu oyunlarda azap çeken tanrılara ve azap çeken insanlara ağı denilir. Ağıtçılar azap ve korku hissini yok etmeye ve geleceğe inanç yaratmaya çalışırlardı.

İnsanın ahiret dünyasında da yaşadığına inanc hissi Azerbaycanda facianın olmasını ortadan kaldırırdı. Bu inanc Azerbaycanda facia konularının yunan faciasi gibi ilerlemesine uzun süre mani olmuştur. Sonra bu oyunlarda hukumdar, komutan ve adi adamları ağlama geleneyi üstünlük teşkil etmeye başlamıştır. Burada düşmana teslim olmamak, intikam almak hissi ön plana geçerek oyuncuda yaşamak, yaratmak ve geleceğe inanc hissi uyandırırđı. Ağıtlarda Aristotel'n faciadan talep ettiği korku azap unsurları mevcuttur. Halk facia oyunçuları bu unsurları zaman gectikce daha da ilerledi. Bu oyunların müayyen elementleri ise Kerbela şehitleri hakkında oyun yazmak için zemin oluşturdu. Azerbaycan halk drama oyunlarının ilerlemesi ve profesyonel seviyeye ulaşmasının sebebi budur.

Drama konusuyla alakadar olan oyun bölümlerinden biri de Şebihlerdir. Din alimleri ŞEBİH oyunlarının etkisini genişletmek için profesyonel oyuncular davet ediyorlardı. Onlara yardım eden bir grup agityakanlar ise facia vaziyetinin olması için psikolojik hazırlık yaparak faal iştirak ediyorlardı. Onlar kendi sanatkarlık hunerleri ile agityakanları bu drama hazırlarlardı.

Şebih sözu arapça benzer demektir. Şebih dini merasim oyunudur ve meydan tiyatrosunun bir seklidir. Orta doğuda ve Azerbaycanda geniş olarak yayılmıştır. Şebih oyunlarının kendine mahsus drama, tiyatro poetikası vardır. Şebihlerin baş mevzusunu İmam Huseyin'in taraftarları ile yezidin ordusu arasındaki savaşlar teşkil ediyor.

Siyasi ve dini mahiyet taşıyan bu hadise İslam tarihine Kerbela musibeti gibi dahil oldu .VIII Yuzyıldan itibaren Siilerin Kerbela olayının her yıl olması geniş olarak yayıldı. Aynı zamanda Azerbaycanın batı bölgelerinde muharrem aylarında şebih oyunları gösterilmeye başlamisti.

Şebih merasimi iki bölümden oluşur. Muharrem ayının ilk on günü matem geçirilir. Onuncu güne aşura günü denilir ve dini itikata göre imamları ve evlatlarını onuncu gün katl edirler. Bu güne katl sinan gün de denilir. Aşura günü ve ondan sonraki gunlerde muhtelif adlarda büyük ve gösterişli şebih oyunları oynatılırdı.

Arapca olan eza matem demektir . Muharremliyin ilk gününde matem gösterişli ve izdihamlı geçirilir. Bu izdiham gezen oyuncularla zenginleştirilir. Ona matem kafilesi de denir.

Eza kafilesi izdihamının yürüşüne yas bayrakları gezdiren elemdar, tugdar, herekdar, senikzen, selledar ve digerleri dahildirler. Bunlar onde giderlerdi ve evliya olarak da adlandırılırlardı. Eza kafilesinde ve şebih oyununda İmam Hüseyin'in tarafından olanlar, onunla birlikte katl edilenler esabe olarak adlandırılırlar. Sayca 72 kişi esabenin temsilcileridir.

* Prof. Dr. - Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncenanat Universiteti.

Eza kafilesinde Aliekberin odası hazırlanır ve tahteravanın üstüne konularak gezdirilirdi. Ali Ekber İmam Hüseyin büyük oğludur ve o da 18 yaşında öldürülmüştür. Aliekberin odasında o sembolize edilir, tasviri önünde kara elbiseli çocuk otururdu. Tahteravanın arkasından şehidin annesi giderdi. Ali Ekberin, Hüseyinin ve Hazreti Abbasın rollerini yapan şebih oyuncularının, aktörlerin yüzleri beyaz örtükle örtülürdü. B örtük ilahiyi korumak maksadı tasir ve aktörler kadın kıyafeti giyinerek erkek olduğunu gizlerdi.

Kasımın odası eza kafilesinin en önemli bölümlerindendir. Dügün cadırının şeklinde hazırlanır ve tahterevana kurulurdu. Onun içine Hasanın şehid oğlu olan Kasımın benzeri konular, üstüne kan atarlardı.

Tahterevanın kenarlarına fenerler dizerler, ya sahte ya da doğal çiçeklerle süslerlerdi. Kafile hareket ettiğinde bir kişi "Kasımın odası"nın başında ayakta dualar okur, tahterevanın etrafında oturmuş arap elbiseleri giyinmiş kızlar ağıt yakarak başlarına saman saçarlardı.

Hezret Abbasın oyuncularının eza kafilesinde önemli yeri vardı. Savaşın son on günü Hezret Abbas İmam Hüseyinin ailesine ve taraftarlarına su getirir, savaşın son günü kolları kesilerek öldürülülerdi. Onun için hususi at seçilir, güzel çulla çullanır, kıymetli egerle egerlenir, egerden ve ya çuldan Hezreti Abbasın kesilmiş elleri asılırdı ve ya atın üstüne kolsuz elbise giydirilmiş korkuluk bağarlardı.

Korkuluğun ağzına hancer verilir, gözlerine oklar saplarlar, omzuna ise boş su omuzluğu konulur .Bir kişi atın eğerinden tutup eza kafilesinin önünde giderdi.

"Hazret Hüseyin mezarı" da eza kafilesinde gezdirilir. Bu, kubbe şeklinde kurulur, xususi tahterevanın üzerine yerleştirilirdi. İmam Hüseyinin kabrini sembolize ederek ipek atlasa benzer simli ve parıltılı kumaslarla, kıymetli taşlarla süslerlerdi. Kubbenin yukarı bölümü bezle bağlanır, yan tarafına ise kılıç, kalkan ,ok, yay ,çizme ve imam Hüseyine ait tüm eşyalar dizilir.Kubbenin içine ağzı bağlı tabut koyulur ve içine beyaz güvercinler kapatılır. Bu güvercinler imamın ruhunu kanatlandıran, gezdiren meleklerin temsilcileridir.

"Hazret Kasımın odası", "Hazret Hüseyinin mezarı", "Hazret Abbasın kesilmiş kolları", "Aliekberin odası" ile eza kafilesinin seyyar oyunu, gösterisi gibi on gün sergilenirdi. Eza kafilesi şehiri ve köylerin tüm sokaklarını gezer, bu gösterilen oyunlar tek olarak veya karma olarak sergilenir veya merasim daha güçlü geçen şehirlerde iki gün içinde sergilenirdi.

Eza kafilesini hususi ağıt yakanlar - mersiyakanlar muşayet ederlerdi. Bu ağıt yakanlar şaxsey-vaxsey diye ağıt yakarlardı, ağarlardı. Baş mersiyexan (baş ağıtyakan) bir kıta söyleyip sinesine vurur.

Tek - Nece ağlamasın daş bugün...
Xor - Şaxsey-vaxsey, şaxsey-vaxsey...
Tek - Kesilmiş yetmiş iki baş bugün
Xor - şaxsey-vaxsey, şaxsey-vaxsey...
Tek - kanlı kılıç Kerbelada pas tutar ...
Xor - şaxsey vaxsey, şaxsey vaxsey...

Aşuranın dokuzuncu gününden onuncu güne geçen akşamı "Katl oyunu" oynanır. Bu oyun "Eydi katl", "İmam Hüseyinin şahadeti"de adlanır. Bununlada şebih merasiminin ikinci bölümüne geçilir, eza kafilesinin gezdirdiği kubbeler ve odalar bir

yere toplanır. Açık havada şehirin baş meydanında veya şehir kenarlarında şebih oyunları gösterilir. Buradaki kubbelerden, odalardan istifade edilir. Kerbela savaşının bir olayına hesr olunmuş, kompozisyonlu hadiseler, manası, savaş olan oyunlar oynanır.

İmam Hüseyin, Zeynebin, Fatımanın, Sakinenin rollerini oynayan aktörler son derece güzel elbiseler giyinirler. Zengin adamlar zinet eşyalarını, kıymetli halılarını, renkli çadırlarını, seçilmiş atlarını, develerini şebih oyunlarının geçirilmesi için peşkeş (hediye) ederlerdi. Şebih oyunlarının yönetmenine rejisör-şebihgerdan denilir. Şebihgerdan kendisi esas rolleri sergilemekle, oyuncular arasında rol paylaşırdı. Şebih oynanan mekanın tertibatını, giyim işlerini de baş şebihgerdan yapardı. İmam evladlarına su vermeyen Şümürün rolünü yad milletden olanlar oynardı.

Şebihçi aktörler İmam evladlarının geçirdikleri susuzlukları, psikolojik sarsıntıları hassaslıkla sergilerlerdi.

Uzun yıllar şebih merasimlerinde, eza kafilesinde dervişler de bulunurlardı. Onlar hem tek, hemde kafele ile şehirleri gezer, heyecanlı sesle imamları tariff eden, cezbeden kasideler okuyur, Kerbela musibetleri hakkında çeşitli rivayetler söylerlerdi.

Halk arasında “Əli Əkbərin şehit olması”, “Hazreti Abbasın şehit olması”, “İmam Hüseyin şehit olması”, “Sekinenin vefatı”, “Kasımın nişanlısı Sekinenin ölümü”, “Qasım Həsən oğlunun şəhadəti”, “Esirlerin geri dönmesi”, “Tiflani Müslüm”, “Hürrün şəhadəti”, “Fatimenin öldürülməsi”, “İmam Hüseyin 18 yaşlı oğlunun şəhadəti”, “Müslümün Kufədə katli”, “Kerbala musibəti”, “Hazreti Alinin öldürülməsi”, “Kerbela savaşı” ve bu gibi faciə oyunları (göstəriləri) mevcuttur.

Azərbaycanda şebihlər için kanlı faciəvi kasidələr, mersiyələr, muxtelif janrlı şiirler yazan pişekar, şairler varmış. Onlardan Valeh Gülablının (1776-1834), Mollağa Bihudin (1832-1892), Bağir Ağamirzə Məmmədbağır Xalxalının (1830-1892), Novres Mirzenin (1846-1918), Məhəmməd Dilsuzun (XIX) yaratıcılıqları karakterizedir ve eserləri halk arasında şöhrətlənmişdir. Şuşadan musiqiçi Xarrat Qulu, Bakıda pişekar akter Rüstəm Kazımov şebihgerdan gibi meşhur olmuşdur ve uzun yıllar bu sahada faaliyyət göstərmişlerdi.

Şebihlər ilkbahardan sonbahara kadar açık havada, meherrem ayı bizim takvimle kış günlerine geldiğinde kapalı yerlerde gösterilirdi.

Şebih oyunları ve Derviş zikirleri için yapılan binaya Tekye (arapça “söykenme”, “istinadetme” manalarında) denilirdi. Şebih oyunlarının gösterilmesi için bir kaç saatlik kurulan sahneye benzer meydanı olan yerlere “şuraxana”, “gəmeriyyə”, “mahtab” adları verilirdi.

Şebih oyununun geçirilmesi için harcanan harçları kendi cibinden veren, tekyadar adlanırdı. Şebih oyunları için istifade edilen pyeslerin adı da teziyaneme denilir. Seyyar Aza kafilesinin her bir oyuncusu ezadar diye çağırılırdı. Eza kafilesi öz merasimini gecede devam ettirdiğinde önde akıl verenler (meslehetçiler) giderlerdi. Üzerinde “Kasımın odası” ve bu tip kurulan mekanlar tahtirevanlarda, çoklu ezadarın omuzlarına götürülürdü. Şebihgerdanlar, şebih oyunlarında oynayan aktörler halkarasında gerdun adı ile de tanınırlardı.

İslamdan çok önce Azərbaycanda meşhur, şöhrətli mert halk kahramanlarının, er yiğitlerinin ölümü ile ağlama meclisi (ağıt yakanlar) kurmak bir adetti ve geleneye çevrilmişdi. Kökü qam-şaman merasimleri ile ilişkili olan, er erenlerin ölümü ile bağlı

geçirilen anmak, hatırlamak, onu övmek ve sonra ağıt yakmak merasimine Yuğ denilirdi. Yuğ kelimesi mana ve fikir itibarı ile ağlamak sözüdür.

Yuğ toplantısı için cemaet bir yere toplanırdı. Xüsusi misafirlik merasimi düzelenirdi. Meclise meşhur yuğcular çağırılırdı. Adeten yuğ merasimini taqdim eden oyuncular 5 kafileden (desteden) oluşuyorlardı: Kılınc oynadanlar, reqqaslar, çalgıcılar, mügenniler (şarkıcılar) ve ağıçılar (ağıt yakanlar).

Yuğlamalar merasimi janr bakımından, dramatik, umutlu facia üslubunun poetika (sanat) prensiplerine daha yakındır. Yuğcular “Yuğ oyunu” ile insanları kederlendirmeye değil, dramatik bir şevkle ölümün üstünde duran ebediyyetin mukaddesliyini beyan etmeye çalışırlardı.

Çağdaş pişekar tiyatromuzun ifade vasitelerini zenginleştirmek, onun muayyen elementlerinden faydalanmak için Şebih teatrosunda, yuğ merasimi gösterilerinde öğrenilecek hususiyetler kadarıncadır.

GAZİANTEP- KİLİS KÖY SEYİRLİK OYUNLARINDAN ÇOBAN OYUNU'NUN HALK TİYATROSU- GELENEKSEL DANSLAR BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Mustafa ARSLAN*

Oyunun ne olduğu ve insanın neden oynadığı soruları yüzyıllardır pek çok düşünürü arkasından koşturmuştur. Yüzlerce yıldır, yüzlerce insan bu sorulara güvenilir cevaplar bulmak için oyum oyum oynamaktadır. Nedir bu kavramın bu kadar çetrefilli oluşunun nedeni? Bu soruya günümüz öğrenci folklorundan alıntıyla “sorular kolay ama cevaplar zor” şeklinde bir karşılık verilebilir. Bilimsel bakışa uygun düşecek cevaplardır zor olan. Oyunu bir bütün olarak ele alıp, oyunun bütün türlerini ve bu türlerin içsel dinamiklerini, işevuruk yapılarını sorgulamaktır zor olan ve bunları bilmeye yönelik meraktır insanları araştırmaya zorlayan.

Oyunun türleri arasından Geleneksel Türk Tiyatrosunun bir türü olarak köy seyirlik oyunları ve halkoyunlarını birbiriyle karşılaştırarak çoban oyunu örneğinde aralarındaki ilişki üzerine tespitlerde bulunacağımız bu çalışmamızda, öncelikle ele aldığımız kavramları tanımlamamız gerekmektedir. Köy seyirlik oyunları *köylülerin uzun kış aylarında ve hususiyile düğünlerde, bayramlarda eğlenmek ve vakit geçirmek için düzenleyip oynadıkları dram karakterli temsillerdir*¹. (Elçin, 1977: XI) *Köylü oyunlarının oynanış vesileleri türlü türdür. Bunlar içinde en eski çağlarda tapınış, bolluk törenleri, büyüsel vesileler için oynananlar vardı.* (And, 2003: 120). Halkoyunları ise: kökeni ritüel törenlere dayanan, bir duygu, düşünce, durum yada olayı anlatan, geleneksel süreçte üretilen ve öğretilen, çoğunlukla bir ezgiye koşularak uygulanan düzenli bedensel devinimlerdir. *Konusu taklit olan geleneksel danslar beden hareketleri, mimik ve jestlerle (pantomim) anlatılmaktadır. Bu nedenle bunlar “tiyatral” veya “konulu danslar” olarak ta adlandırılır. Taklit dansları, birçok ülke danslarında olduğu gibi geleneksel Türk halk danslarının da büyük bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu danslar; genellikle doğa taklidi, insan taklidi, hayvan taklidi ve bireyin ve toplumun yaşam şeklini taklit gibi çeşitli konuları içerir.* (Aktaş: 06).

Köylerde her türlü sevinç, kutlama vesileleri köylü oyunlarının oynanmasına yol açar. İnsanoğlunun doğumundan ölümüne kadar çeşitli vesileler buluruz. Doğum, ergenliğe erişme, sünnet, evlenme, askerden dönme, hapisten çıkma gibi. Bu arada dinsel

* Öğr. Gör. - Gaziantep Üniversitesi G.M.Y.O.

¹ Geleneksel Türk Tiyatrosu birçok kaynakta Köy/Köylü Tiyatrosu/Köy Seyirlik Oyunları ve Halk Tiyatrosu/Orta Oyunu olarak genel kümelere ayrılmaktadır. Bu şekilde yapılan bölümlendirme çalışmalarında bir adlandırma yanlışlığı olduğu kanısındayız. İlk olarak kentlerimizin büyük çoğunluğunda köy tiyatrosu ürünlerinin varlığı birçok araştırmada tespit edilmiştir. Dolayısı ile köy tiyatrosu adlandırmasında bir düzeltmeye gereksinim vardır. İkinci olarak halk tiyatrosu adlandırmasında halk kavramı köylü kentli diye bir ayrımına müsaade etmediği için buradaki halk tiyatrosu kavramını da tekrar gözden geçirmek gerekmektedir. Orta Oyunu Adlandırması da birçok araştırmacı tarafından farklı algılanmakta ve bu türün içine bazı çalışmalarda yalnızca kentte rastlanan seyirlik ürünler konularken bazılarında köyde rastlanan ürünlerde eklenmektedir. Bu bağlamda büyük kentlerimizin dışında kalan kentlerimizin de kırsal kültürün bir parçası olduğundan ve köyde oynanan oyunların bu kentlerde de oynanmasından hareketle bu adlandırmanın *Kırsal Türk Tiyatrosu ve Kentsel Türk Tiyatrosu* şeklinde yapılabileceği tartışılabilir. Buradaki *kırsal* ifadesinin köyle birlikte hem kırsal kentleri hem de göçebe kültürünü kapsadığı dikkate alınmalıdır.

ve ulusal bayramlar, panayırlar, mevsimlik, süreli törenler ve şenlikler... (And 2003: 120). Umumi olarak 'oyun çıkarmak' deyiminde toplanan bu eğlenceler türlü şekiller içinde kendilerini gösterirler. (Elçin, 1977: 69). Bütün bu özel gün, tören ve geçiş dönemleri yakın zamana kadar sürekliliğini korumuş, oyun oynama geleneği de bu kutlu anlarda devam etmiştir. Ancak günümüzde bu törenlerin birçoğuna rastlanmamaktadır.

Bu gün oyun oynamaya ortam yaratan en önemli tören düğün törenidir. Köy toplumu yaşattığı oyunların pek çoğunu düğün törenlerinde sergilemekte ve sonraki kuşağa bu törenler yolu ile aktarmaktadır. *Köy hayatında güldürücü oyunlar büyük çoğunluğu teşkil eder. Ritüel karakterini kaybetmeye başlamış olanlarından profan mahiyetteki ayrı kaynaklara bağlı bütün oyunlara kadar 'eğlenmek ve vakit geçirmek' düşüncesine uygun olarak güldürme, alay, mizah, taklit, hiciv göze çarpar.* (Elçin 1977: 65). Bu oyunlar geleneksel dans ya da temsil olabilir. Kırsalda yaşayan halkın büyük çoğunluğu bu oyunları bir arada ve iç içe oynamaktadır. Köy temsillerinin kökeninde ritüel törenler olduğu bir çok araştırmacı tarafından bildirilmiştir. Geleneksel dansların da büyük bölümü ritüel kökenli hareketler içermekte, bu yönü ile de geleneksel danslarla köy temsilleri büyük oranda bir bütünsellik ortaya koymaktadır. *Halk oyunları/dance denilen folklor hadisesinin oluşması için şu önemli unsurların gelenek, mekan, oyuncu, seyirci ve müzik bir arada olması gerekmektedir.* (Görkem, 1996: 5). Aynı gereklilik köy seyirlik oyunları için de geçerlidir. Her iki oyun türünde gelenek aynı gelenek, mekan aynı mekandır. Oyuncu, seyirci ve müzik bütünüyle ortaktır.

Bu bütünselliği Gaziantep- Kilis yörelerinde yapılan düğün törenlerinde bütün açıklığı ile görmek mümkündür. Gaziantep- Kilis yöresi hem halkoyunları örnekleri açısından hem de seyirlik oyunlar açısından zengin yörelerimizden biridir. Yöre köylerinde yaşayan seyirlik oyunlar bahtenez bacı, çoban oyunu, deve oyunu, dilki oyunu, it oyunu, karaçör, kartal oyunu, kız sana düğür gelmişler, terşi ve sinsin olarak sıralanabilir. Bu oyunlardan bahtenez bacı, çoban oyunu, dilki, kartal oyunu, kız sana düğür gelmişler, terşi ve sinsin düğünlerde halayın ortasında oynanan danslı temsillerdir. Dilki oyunu ve kartal oyunu sorgularımız sırasında varlığını tespit ettiğimiz ancak unutulmuş oyunlarımızdandır. Sayılan oyunların bir kısmında temsil karakteri ağırlığını hissettirmekte, bir kısmında dans karakteri yoğun olarak sezilmektedir. Bahtenez bacı ve kız sana düğür gelmişler oyunları aynı zamanda türkülüdür.

Çoban oyunu adı ile anılan ya da çobanlıkla ilgili bir konuyu işleyen geleneksel dans ya da seyirlik oyunlara bir çok yöremizde farklı temalarla rastlamak mümkünse de biz kaynak taramalarımız sırasında doğrudan çoban oyunu adıyla anılan bir tek oyuna Kırım Türkleri arasında oynanan bir temsili dans olarak rastladık². Bunun dışında çoban oyunu, taramalarımız sırasında incelediğimiz saya gezme ya da davar yüzü diye adlandırılan temsille karakterler aynı olmamasına rağmen ilişkilendirilebilir. Çocuk oyunlarından "ebe beni kurda verme" oyunuyla da benzerlikler gösteren oyun, yörede davar oyunu ve meses adıyla da anılmaktadır.

Çoban oyununun geçmişteki uygulanaşına ve uygulanaş amacına ne kaynak taramalarında rastlayabildik nede kaynak kişilerimize sorduğumuz sorularda tatmin edici bilgiler edinebildik. Oyunun saya gezme- davar yüzü oyununun değişik bir uzantısı olabilme ihtimalini yukarıda açıklamıştık. Bu gün oyuna rastladığımız köylerin

² Gazimihal'in Türk Halk Oyunları Kataloğu'nda Çoban Oyunu maddesinde: "kırım sıra oyunlarından biri" şeklinde açıklama yapılıyor. İnternet üzerinden yaptığımız araştırma ve izlemelerde oyunun elde deyneklerle oynanan danslı bir temsil olduğunu gördük.

tamamında oyun, düğün geleneğinin içerisinde ve geleneksel düğün eğlencesinin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Köylüler oyunların herkes tarafından hazırlanıp oynanacağı fikrindedirler. "Herkes tarafından oynanma" oyunların folkloru ait karakterini açıklamamıza yardım ettiği için ehemmiyetlidir. Köylülerin bu düşüncesi gelenek tesirlerini de göstermektedir. (Elçin, 1977: 70). Çoban Oyunu'nun hazırlığı da düğün töreninde oynanan diğer oyunlar gibi çoğunlukla kına gecesine denk getirilmek üzere köyün gençlerinin gündülden kararlaşmaları ile başlar. Kararlaşıldıktan sonra oyuna katılacak olan her genç kendi hazırlığını yapar. Oyuncu sayısı 5 ile 15 arasında değişir. Çoban karakterine bürünecek oyuncu diğerlerine kıyasla daha iyi görümlü giysiler hazırlar. Keçi karakterindeki oyuncular ise daha hırpani giyecekler edinirler. Yırtık şalvar, boziye, gömlek, eski şapka, çan, çingirak keçi rolündeki oyuncuların hazırlıkları arasındadır. Bu giyimler çoğunlukla evdeki eskilerden ya da köyün yaşlılarından ödünçleme yoluyla temin edilir.

Oyun için gerekli malzemeyi toplayan gençler kararlaştırdıkları bir evde toplanır, eğlenceler eşliğinde giyinir, ekmek sacından ya da yemek kazanından sıyırdıkları isle yüzlerini boyarlar. Bu yüz boyama işleminde amaçlardan biri keçiye benzemekse diğeri tanınmamaktır. Gençler giyim kuşam ve boyanmaları ile tanınmamaya özen gösterirler. Önceleri oyun çıkaracak bu gençlerin davul-zurnayı da davet ederek giyinirken eğlence çıkardıkları oluyormuş ama günümüzde bu davullu zurnalı hazırlık eğlencelerine rastlanmıyor. Giyimler tamamlanıp, yüzler boyanıp, çanlar bağlandıktan sonra, keçi karakterine bürünenlerin kalın bir iple birbirine bağlanmasına sıra gelir. Bu bağlama işleminde sıra önemlidir. Oyunda maharetli olanlar ya en öne ya da en sona bağlanır. Her oyunda mutlaka birkaç acemi araya alınır. Oyunda eğlence çıkarılırken bu acemilerden faydalanılacaktır. Bağlama işi bitince hazırlık tamamlanmış olur.

Hazırlıklarını tamamlayan gençler düğün meydanına yakın bir yerde beklerken yanlarındaki gençlerden biri düğün meydanına giderek oyun çıkaracaklarını düğün çavuşuna bildirir. Düğün çavuşu halayın başındakilerden izin aldıktan sonra oyuna eşlik ezgilerinden biri çalınmaya başlar. Ezgiyi duyan çoban elindeki iple keçileri çekip seslenerek düğün meydanına girer. Bu aşamada oyuncular henüz rollerine bürünmemişlerdir. Çalan ezgiye eşlik ederek, oynayarak girerler meydana. Halayda olduğu gibi yörede oynanan galata oyununu oynayarak dönerler. Çoban halaydan koparak ferdi hareketler yapar. Çoban halayın başına dönüp ipi çekmeye başlayınca herkes oyundaki karakterine bürünür. Yine temel ritme ayak uydururlar ama bu aşamada tamamen bir tiyatral hava hakimdir. Oyuncular keçi sesini taklit ederek bağrışırlar. Çoban keçileri çekerek ilerlemeye çalışır. Arada bir keçiler kaçmaya çalışırlar. Çoban elindeki deynekle vurarak düz sıraya sokmaya çalışır. Keçiler birbirini iter kakarlar, çanlarını sallayarak gürültü çıkarırlar. Oyunun bu aşamadaki konusu iki farklı şekilde gelişir. İlkinde çoban keçileri otlığa götürmektedir. Keçiler otlama taklidi yapar, itişip tepinirler. Seyircilerden bazıları kurt taklidi ile keçileri alıp kaçmaya çalışır. Keçiler kaçıtır. Çoban kurtları elindeki deynekle vurarak kovalar, keçileri toparlamaya çalışır. İkincisinde çoban keçileri pazara götürmektedir. Çobanın yoluna çıkan bazı seyirciler keçilere müşteri olur. Keçilerin tavına, dişine bakarak pazarlık ederler. Çoban daima satmaz. Bir kısım seyirciler keçileri bağlı oldukları ipten söküp çalmaya çalışır. Çoban yine değneği ile hırsızları kovalar, keçileri toparlar. Oyunun ilerleyişi içerisinde keçiler keçiliğinden hiç vazgeçmez. Her türlü muzipliği yerine getirirler. Bu şekilde belirli bir süre düğün meydanında döndükten sonra çoban yorgunluğunu belli ederek dinlenmek için durur. Değneğini yere vurarak keçileri arka arkaya düz bir sırada toparlar ve oturtur. Kendisi de keçilere sırtını dönerek oturur ve sigara sarmaya

koyulur. Yanına seyircilerden gelenler olur. Sohbet eder keçiler için pazarlıklar yaparlar. Bu arada keçiler en arkadan başlayarak sırayla ayağa kalkıp abartılı ve muzip hareketlerle önlerindeki keçiyi tokatlamaya başlarlar. Bazen tokat yerine tekme, kafa vurabildikleri gibi üzerine de atlayabilirler. Tokadı yiyen keçi öfkeyle arkaya döner. Arkadaki oyuncu öndekini sakinleştirerek öndekine vurmasını öğütler. Sıra en öndeki keçiyeye geldiğinde abartılı hareketlerle ayağa kalkar. El ve ayak hareketleri ile biraz oynadıktan sonra çobanı tokatlar yada tekmeler. Çoban yüzükoyun yere savrulur. Kasketi düşer. Tabakasından tütünü dökülür. Hiddetle ayağa kalkan çoban tabakasını ve kasketini alır. Bir eliyle ipin ucunu sıkıca kavrayarak keçileri deynekle kovalamaya başlar ve yetiştiğine vurur. Keçiler iple bağlı oldukları için birbirinin üstüne yığılır, kaçışırken birbirini tepeler, sürüklerler. Çoban huysuzluk ettiğini düşündüğü keçileri daha da deynekler ki bunlar araya alınan acemi oyunculardır çoğu kez. Keçiler yere yığılıncaya çoban vurmaktan vazgeçer ve oyun başa döner. Aynı süreç birkaç kez tekrarlanır. Çoban seyircilerin eğlendiğini gördüğü sürece oyuna devam eder. Oyun devam ederken çobanın farklı havalara çaldırıp oynadığı da olur. Bazen tüm oyuncuların hatta seyircilerinde katılımı ile halaylar çekilip tekrar oyuna dönülebilir.

Oyunun bitirilişi köylere göre farklılıklar göstermektedir. Bazı köylerde çoban halaybaşına geçer, seyircilerin de katılımı ile büyük bir halay kurulur. Bazı köylerde davulun ritmine ayak uydurularak oyunlarla düğün meydanı terk edilir. Bazen de keçiler çobanı tokatlayarak düğün meydanından kovalarlar.

Oyun düğün meydanında halayın ortasında oynanır. Davul zurna eşliğinde oyuncular düğün meydanına girdikten sonra halaydakiler çöküp izleyebilir ya da çalan ezgiye ayak uydurarak halaya devam edebilirler. Halayın kendisi bu durumlarda her zaman tiribün görevi görür. O anda halayda olmayanlar dahi oyunu izlemek için halaya girerler. Davul ve zurna oyununun ayrılmaz parçasıdır. Davul-zurna olmadan oyunun oynandığına rastlanmamıştır.

Oyun esnasında seyirci oyunun işleyişini aksatmadan her şekilde oyuna katılabilir. Çobanla pazarlık eder, hal-hatır sorar, sigara verir, keçileri çalmaya çalışır, keçileri toparlamada çobana yardım eder, çobanla oynar, halay çeker... Hatta çoban keçilere sert vuruyor diye keçileri savunur. Seyirci oyununun ayrılmaz parçasıdır ve o anda halayda olan herkes oyunun içindedir.

Çoban oyunu geleneksel danslarla iç içe geçmiş bir köy seyirlik oyunudur. Geleneksel Türk dansları içerisinde bu birlikteliğe örnek gösterilebilecek tek oyun çoban oyunu da değildir. Oda oyunlarının bir kısmı istisna olarak kalırsa özellikle düğünlerde oynanan her türlü seyirlik oyun o yörenin geleneksel danslarıyla iç içedir. Urfa'nın kımıl oyunu, Bingöl'ün kartal oyunu, Silifke'nin Türkmen kızı oyunu, Adıyaman yöresinin galuç oyunu, Diyarbakır ve yöresinin kurt-kuzu oyunu Gaziantep-Kilis ve pek çok yörelerimizde rastlanan terşi ve sinsin oyunu ve benzeri bir çok örnek sayılabilir.

Çoban oyunu oynanırken galata-sallamalar kümesinden her türlü ezgi çalınabilir. Ancak çoğunlukla küllük ve çeçeno gibi kıvrak ezgiler eşlik etmektedir. Oyuncular temsilin muhtelif bölümlerinde halaya eşlik ederler ve tekrar rollerine bürünerek temsile dönerler. Oyun süresince davul 2/4 lük bir usûl izler. Oyuncuların usûle uyma zorunluluğu vardır. Koşturmacalar ve tepinmeler dışında bütün oyuncular galata-sallama kümesi oyunlarının temel adımına bağlı kalırlar.

Bireyin ve toplumun yaşantısından bir kesiti taklit eden çoban oyunu işlevi açısından ele alındığında eğlence amacı ile oynanan bir oyundur. Oyunun isteğe bağlı olarak herhangi bir zamanda oynandığına dair bulgular olmasına rağmen genel olarak

törensel bir oyundur ve günümüzde düğün törenlerinde uygulama alanına inmektedir. Oyun oynanış amacının dışında hazırlanış, kurgulanış ve uygulama aşamalarında da tamamen eğlenceye yöneliktir. Baştan sona büyük oranda doğaçlamadır ve hiçbir mesaj amacı taşımaz. Hayvan alışverişinde geçen diyaloglar halkı güldürecek biçimde komik bir üsluba sarılır, hayvanların itişip kakışmaları yine aynı üslupla temsil edilir. Oynayanlar güldürmek için oynar, izleyenler gülmek için izler.

Köy seyirlik oyunları bütün yörelerimizde çoğu zaman halk oyunlarının icra ortamında ve halk oyunları ile iç içe ortaya konmaktadır. Öyle oyunlar vardır ki ilk bakışta temsil mi halk oyunu mu olduğunu anlamakta zorlanmaktayız. Gaziantep-Kilis yöresinde yerleşmiş olan çok sayıdaki Türkmen oymakları, komşu yöre ve kültürlerin etkileri ile zengin bir seyirlik oyun kültürü mevcuttur. Çoban oyunu bu zengin kültürden seçilmiş bir örnektir ve benzer oyunlara bütün yörelerimizde ortak, benzer ya da farklı temalarla rastlamak mümkündür. Köy seyirlik oyunları ve geleneksel danslar köy eğlencesinin iki önemli türüdür. Geçmişte çok farklı amaçlarla çok farklı törenlerde ortaya çıkmış olan bu oyunlar günümüzde çoğunlukla düğün törenlerinde ve eğlenmek amacıyla oynanmaktadır. Günlük yaşamdaki karşıtlıkları, benzerlikleri alışılmışın dışında ve çoğu zaman da abartılı bir sunumla ortaya koyan köy seyirlik oyunları ve köken çalışmaları ile hareketlerinin nesnel anlamlılığı araştırmaları henüz tamamlanamamış olan geleneksel Türk dansları aynı kökten çıkmış, aynı güncel yaşantıdan etkilenmişler ve büyük oranda benzer konuları sunmaktadırlar. Aynı ortamlarda oynanıyor olmaları her açıdan birbirinden etkilenmelerini olanaklı kılmış ve bütün bu ortaklıklar etkileşimden çok daha ileri bir bütünsellik ortaya çıkarmıştır.

KAYNAKÇA

- AND, Metin (2003), *Oyun ve Bügü Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ARTUN, Erman (2008), *Anonim Türk Halk Edebiyatı Nesri*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- AKTAŞ, Gürbüz (2006), *Dans'a İlk Adım*, İzmir: ÜN-EĞİT Ün Özel Eğitim Hizmetleri.
- BARZUN, Jacques - Graff, Henry F. (1999), *Modern Araştırmacı*, İstanbul: Tübitak Popüler Bilim Kitapları
- BORATAV, Pertev Naili (1999), *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (1999), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ELÇİN, Şükrü (1977), *Anadolu Köy Orta Oyunları(Köy Tiyatrosu)*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- EROĞLU, Türker (1995), *Doğu Ve Güneydoğu Anadolu'da Halk Oyunları Ve Halayların İncelemesi*, Ankara: Kılıçaslan Matbaacılık.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (1999), *Türk Halk Oyunları Kataloğu I-II-III*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- GÖRKEM, İsmail (1996), *Çukurovalı Aşık Mustafa Köse ve Hikaye Repertuarı Üzerine Bir İnceleme*, Elazığ: Basılmamış Doçentlik Tezi.
- GÜVENÇ, Bozkurt (1996), *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HUIZİNGA, Johan (2006), *Homo Ludens*, (Çev, M. Ali Kılıçbay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

KARABAŞ, Seyfi (1999), *Bütüncül Türk Budunbilimine Doğru*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

KORKMAZ, M. Kürşat (1999), *Sözlü Kültür Teorisi Açısından Halkbilimi*, Elazığ: Yayınlanmamış Doktora Semineri.

NUTKU, Özdemir (1995), *Tarihimizden Kültür Manzaraları*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

OĞUZ, M. Öcal ve diğerleri (2004), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yayınları.

ÖZDEMİR, Nebi (2005), *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*, Ankara: Akçağ Yayınları

SEVENGİL, Refik Ahmet (1969), *Eski Türklerde Dram Sanatı*, Ankara: Milli Eğitim Basım Evi.

TUNA, Erhan (2000), *Şamanlık ve Oyuculuk*, İstanbul: Okyanus Yayıncılık.

TÜRKMEN, Nihal (1991), *Orta Oyunu*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

www.tdk.gov.tr, Bilim Ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü.

İCRA UNSURLARI AÇISINDAN DENİZLİ SEYİRLİK OYUNLARI

Mustafa ARSLAN*

“Oyun” kelimesinin Türkçede eski inanç sistemine bağlı olarak ortaya çıktığı ve kazandığı çeşitli anlamlarla geniş bir kullanım alanına sahip olduğu bilinir. Konuyla ilgili bağlamda ise oyun, geleneksel Türk tiyatrosu içinde benzetmek ve benzetmek anlamlarını da içine alan ve taklit esasına dayalı teatral gösterimlerdir. Başka bir deyişle insanların evren içinde kendi yerini ve ilişkide olduğu nesnel âlemle ilgili bilgiyi anlama ve anlatma kaygısıyla ortaya çıkmış olan bir eylemi ifade etmektedir.

Türk halk kültüründe geleneksel oyunlar köy ve şehir sosyo-kültürel çevrelerinde farklı şekillerde, farklı işlevler üstlenerek fakat aynı temel kaygıyla ortaya çıkmış ve gelişmiş, “Köylü Tiyatrosu” ve “Halk Tiyatrosu” (And, 1985) adları altında gelenekselleşmiştir. Yapılan çalışmalar, “Köy Seyirlik Oyunları” adıyla da anılan “Köylü Tiyatrosu” geleneğinin, toplumun mitik döneminden itibaren devam ede geldiğini, çeşitli kültürel etkileşim ve değişimlerle şekil ve anlam zenginliği kazanarak kültürel bir miras oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Fakat son yüzyıllarda sanayinin etkisiyle yaşanan yoğun kentleşme yanında iletişim ve teknolojiye yaşanan hızlı gelişmeler, bu mirasın erimesini ve yok olmaya yüz tutmasını beraberinde getirmiştir.

Öte yandan, özellikle daha çok ekonomik anlamda yorumlanmış ve sosyo-kültürel yönü ilk dönemde fazla dikkate alınmamış olan küreselleşme olgusunun, günümüzde kültürel alan başta olmak üzere farklı alanlardaki tek-tipleştirici etkisinin açık bir şekilde görülmeye başlaması, ulusal ve yerel kültürlerin önemini bir kez daha gündeme getirmiş, uluslararası boyutlarda çözüm arayışlarına girişilmiştir. Bu bağlamda alınan kararlar doğrultusunda ulusal ve yerel kültürel mirasın tespiti, korunması, yayılması ve bunlardan yararlanılması çalışmaları hız kazanmış ve kültür bilimi araştırmalarının kapsamı da genişlemiştir. Günümüzde halk kültürü üretimleri farklı yönleri ele alınarak yeniden tanımlanmakta, kültüre bakış açısı yeniden şekillenmektedir. Kanaatimizce “Türk Halk Kültüründe Tiyatro” konulu toplantıyı ortaya çıkaran temel iticiler de bu noktadan kaynaklanmaktadır. Biz de, sanayi ve kentleşme olgularını yoğun bir şekilde yaşamasına rağmen geleneksel kültür değerlerini de henüz yitirmemiş olan Denizli yöresindeki seyirlik oyunları, yukarıda ifade edilen gelişmeler çerçevesinde ele alınmanın gerekli olduğunu düşündük. Bildirimizde, tespit ettiğimiz oyunlardan bazılarını çeşitli özelliklerini dikkate alarak değerlendirmeye çalışacağız.

Denizli yöresi geleneksel tiyatro yönünden de zengin bir kültür birikimine sahiptir. Yakın zamanlara kadar şehir merkezi başta olmak üzere kasaba ve köylerde hem halk tiyatrosunun hem de seyirlik oyunların icra edildiği bilinmekle birlikte, bunların özellikle şehir merkezinde ortadan kalktığı, kasaba ve köylerde ise iyice azaldığı görülmektedir. Meddah, Karagöz ustası gibi halk tiyatrosu geleneğini icra eden profesyonel temsilcilerin, yirmi yıl öncelerine kadar icralarına devam etmelerine rağmen, ilgisizlik ve imkânsızlıklar yüzünden bu faaliyetlerini bıraktıkları, yörede yaşayanlar tarafından ifade edilmektedir.¹ Profesyonel olmayan meraklı temsilciler

* Yard. Doç. Dr. - Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

¹ Acıpayam bölgesinde “Deli Tahir” adıyla bilinen yaşayan en son Karagöz ustasının, geçimini çevrede Karagöz oynatarak sağladığı, fakat ilginin azalmasıyla işini bıraktığı ve kendini içkiye verdiği Osman Oymak adlı kaynak kişi tarafından belirtilmiştir.

tarafında sergilenen seyirlik oyunların ise, kasaba ve köylerde çeşitli amaçlarla oluşturulan toplantılarda “oyun çıkartma” adıyla oynanmaya devam ettiği görülür. Bunlar arasında “Tura Oyunu, Çiğne Çıkmanı (Omuza Çıkma) Oyunu, At Oyunu, Davar Kesme Oyunu, Yüzük Oyunu, Çarık Atmaca Oyunu, Zeyne (Zenne) Oyunu, Gezekçi Oyunu, Mumcu Çörekçi Oyunu, Karabüber Oyunu, Desti-Bardak (Gelin-kaynana)Oyunu, Süt Pişti Oyunu, Arap Oyunu” daha yaygın olarak bilinmekte ve oynanmaktadır. Bu oyunlardan bazıları aynı veya farklı adlarla başka bölgelerde de bilinmektedir. Fakat sözlü kültür ortamında her icranın kendi bağlamı içinde değerli olduğu düşünüldüğünde, temelde aynı yapı ve işlevlere sahip olmalarına rağmen bu oyunların icra edildikleri bölgenin sosyal ve kültürel birikimiyle şekillenen kendine has özelliklere de sahip olduklarını söylemek mümkündür.

Genel olarak seyirlik oyunlar, kadınlar ve erkeklerin ayrı ayrı oluşturduğu gruplar içinde sergilenir ve bu oyunların sosyal tabanı homojen bir yapıya sahiptir. Hem oyunları çıkartanlar, hem de izleyenler aynı homojen yapıya aittirler. Denizli yöresinde “Zenne, Süt Pişti, Desti-Bardak, Mumcu-Çörekçi, Mercimek” (Gülbey, 2004) adlarıyla bilinen oyunlar tamamen kadınlar arasında, “Çiğne Çıkmanı, Çarık Atmaca, Gezekçi, Davar Kesme, At Oyunu, Arap Oyunu” (Çağın, 2002; Oymak, 2001) adlarıyla bilinenler de tamamen erkekler arasında oynanmaktadır. Her iki sosyal tabanda da oyuncular meraklı olanlar, oyunun yapısını bilenler arasından seçilmektedir. Kendine güvenen herkes bu oyunlarda görev alabilir. Fakat daha çok genç ve orta yaşlı olanların oyunlarda rol aldıkları görülür. Bazen izleyenlerin de oyuna dâhil edilmeleri söz konusudur.

Kadınlar arasında oynanan oyunlar genellikle kapalı mekânlarda oynanmaktadır. Daha çok düğünlerde kına geceleri gibi toplantılarda görülmekle beraber, farklı amaçlarla oluşturulan sohbet ortamlarında da bazı oyunların oynandığı kaynak kişilerce ifade edilmektedir. İcra zamanlarının da gece ve gündüz olmak üzere değişkenlik gösterdiği görülür. Oyunlarda kullanılan kıyafetler yöreye özgün özellikler taşımakla birlikte, bazı rolleri üstlenen oyuncuların kıyafetlerinde yöre halkı tarafından tasvip edilmeyen unsurlar kullanılmakta ve bu sayede eleştirel mesajlar iletilmektedir.

Yörede yaygın olarak bilinen ve icra edilen “Zeyne (Zenne)” oyunu, temel yapısı bakımından iki kadın arasındaki diyaloga bağlı bir oyundur. Seyircilerin ortasına oturan kadınlardan biri oğlan diğeri kız tarafını temsil eder. Oğlan evini temsil eden, kız istemeye gider, kız evini temsil eden ise sürekli bahane bulur. Sonunda kız ya kaçırılır ya da gönlü ile varır. Kızın kaçırılması sahnesinde erkek kılığına giren kadınlar rol alır. Oyun baştan sona belli ezgilerle söylenen manilerle desteklenir, arada köydeki genç kızların ve erkeklerin adları sayılır. Oyun özellikle genç kızların eş seçiminde hangi ölçütlere dikkat etmesi gerektiği konusunda verdiği bilgilerle eğitimsel bir işlev üstlenmektedir.

Kadınlar arasında oynanan ve seyircisi çok olan oyunlardan biri de “Mumcu-Çörekçi” oyunudur. Kadınlardan biri, eline bir sopa alır, arkasına da bir kız çocuğu takar. Bu çocuk “mumcu-çörekçi” adıyla anılır. Kadın kızını izleyenler arasında sağa sola bırakıp koca aramaya gider. Çocuğu alıkoyan kadınlar bir bahane bularak onu annesinin yanına gönderirler. Bu olaylar komik unsurlara dayalı konuşmalarla devam eder. Oyun bir yandan sosyal çevredeki olumsuzluklara yönelik eleştirilere, diğeri yandan kadın ve kızların sahip olması gereken davranış biçimlerine yönelik mesajlar içermektedir.

Kadınların oluşturduğu sosyal tabana dayalı bir başka oyun da “Desti-Bardak” oyunudur. Ana teması bakımından gelin-kaynana ilişkine dayalı olan oyun, gelin ve kaynana rollerini üstlenen iki kişi tarafından icra edilir. Aralarındaki konuşmalar komik

ve cinselliğe ilişkin unsurlarla dinleyiciler arasında bir yandan gülmeye diğer yandan düşünmeye yönelik mesajlar içermektedir.

Erkekler arasında oynanan oyunlarda ise hem kapalı hem de açık mekânlar kullanılmaktadır. Önceleri kapalı mekân olarak kullanılan oyun alanı köy odaları olarak bilinen ortak mekânlardır. Genellikle yöredeki köylerde ihtiyarlar odası ve kızan odası olmak üzere iki tip oda bulunmaktadır. Bekâr erkekler ihtiyar odalarına, evli olanlar da davet edilmedikçe kızan odalarına giremezler. Seyirlik oyunlar ve eğlenceler genellikle kızan odalarında icra edilir. Bu odalarda “saz, cura, çam düdüğü, zilli def, zilli maşa” gibi musiki aletleri de bulunmaktadır. Günümüzde bu odalar dışında, belirlenen bir evde de toplantılar yapılmaktadır.

Erkeklerin oyunlarını çıkarttıkları açık mekân ise, daha çok düğünlerde oluşturulan “maşala” ortamıdır. “Maşala”, ortasında “söven” adı verilen üç dikili ağaç direk üzerine konmuş bir saç üzerinde çıralı odunların yakılmasıyla (Ali Vehbi, 1951: 80) oluşturulan bir ateşin bulunduğu aydınlatılmış alandır. Düğünün başladığı gün yakılır ve düğün sonuna kadar devam eder. Eskiden alanın kenarlarına oturmak için hasırlar serilirken, günümüzde sandalyeler konmaktadır. Bu alan aynı zamanda düğünlerde erkeklerin oyun çıkartma dışında oturma, yemek yeme gibi faaliyetlerinin de alanı olarak kullanılır. Maşala alanında çıkartılan oyunlar “maşalama” adıyla anılmaktadır. Bu oyunlar bazen çatı, balkon, pencere veya uzak bir köşeden kadınlar tarafından da izlenmektedir. Düğünlerde daha çok gece oluşturulan maşala ortamı, hoşça vakit geçirmek üzere toplanan meraklı grup tarafından gündüz vakitlerinde de görülebilmektedir. Açık ve kapalı mekânlardaki bütün faaliyetler, “kabadayı başı” ve “bayraktar” adı verilen kişiler tarafından yönetilir. Erkek oyunlarındaki kıyafetler daha çeşitlidir ve rollere göre uygun kostümler kullanılır.

“Gezekçi “ adıyla bilinen oyun, oda içinde sekiz-on kişilik bir grup tarafından oynanmaktadır. Oyuncular iki kollarıyla birbirinin omzuna tutunarak katar olup dizilirler. En öndeki adam “baba” olur. Elinde uzun bir sopa vardır. En arkadaki oyuncu ise “babanın oğlu” ve “gezekçi” olur. İkisinin arasındakiler de “inek” rolündedir. Baba ve gezekçi köyün ineklerini gütmeye çıkarlar. Bu arada ineklerden biri kaybolur. Gezekçi bunu geç fark eder. Babasına söyleyince baba kızar, elindeki uzun sopayı savurarak oğlunu dövmeye çalışır. Bu arada inekler de kaçar. Her inek kaçışında bu curcuna yaşanır. Oyunun bittiğinde kaçan kaçtığı yerde kalır. Oyun içinde söylenen maniler ve gülmeceye dayalı konuşmalar izleyenlere eğlenceli dakikalar yaşatır. Aynı zamanda bu yolla sosyal ve ekonomik içerikli mesajlar iletilir.

“Davar Kesme” oyununda üç oyuncu vardır. Biri kasap, biri kasap yardımcısı ve biri de kurban rollerini alırlar. Kurbanı/davar kesilmek için yere yatırılır ve bağlanır. Bıçağın ters tarafıyla keser gibi yapılır. Davarı yüzmek için pantolonun bir paçasından oklava sokulur. Tam üfleneceği sırada bir teneke su buradan boşaltılır. Oyun gülüşmelerle sona erer. “At Oyunu” ise daha çok Çameli ve Beyağaç ilçe ve köylerinde oynanan bir oyundur. Bir hayvan kafasının iskeleti ağaç sopaya bağlanır. Kafa ve sopanın üstüne genişçe bir çarşaf geçirilir. Kafaya gelen bezin üstüne göz işaretleri yapılır. Çarşafın ön ve arka tarafına iki kişi girerek at görünümünü alırlar. At, çalgı eşliğinde sağa ve sola koşarak oynar. Türk kültür coğrafyasının çeşitli alanlarında benzer şekillerde sergilenen oyun, Şamanist hayat tarzına ilişkin motifleri yansıtmaktadır.

Erkekler arasında genellikle “maşala” ortamında oynanan “Arap” oyunu, sadece yörede değil, Türk kültürün yayıldığı her yerde bazı farklılıklarla karşımıza çıkmakta ve icra edilmektedir. Denizli yöresinde düğünlerde misafirleri eğlendirmek ve hoşça vakit

geçirmek için sergilenen bir seyirlik oyundur. Oyunu yetenekli, mukallit kişiler oynar. Bir efe, iki veya üç kız, bir veya iki arap, muhtar, bekçi ve av köpeğinden oluşan oyuncu kadrosu vardır. Arap rolünde olanlar beyaz gömlek ve don giyerler, vücutlarının açıkta olan kısımları, yüzleri kazan karasıyla boyanmıştır. Omuzlarına uzunca bir sopa ile kol yapılır. Arapların yanlarında bitlendiklerinde temizlendikleri tuz ve saman dolu iki torba bulunur. Kız rolünü üstlenenler yöresel kadın kıyafetleri, efe rolünü üstlenen zeybek kıyafeti giyer. Oyunun ana teması kızların Efe ile Araplar arasında paylaşılabilmesidir. Muhtar uzlaştırıcı, Bekçi ve av köpeği kaybolan kızları arama görevini üstlenmişlerdir. Oyuna zaman zaman davul zurna ile müzik de katılmaktadır. Oyunun içerdiği temel motifler yönünden mitik bilince ilişkin özellikler çeşitli çalışmalarda ortaya konulmakla birlikte, Denizli yöresindeki örneklerde gülme ve eğlenmeye bağlı konuşmaların ve davranışların öne çıktığı görülmektedir. Bununla birlikte oyunun özellikle düğünlerde oluşturulan ortamlarda icra ediliyor olması, kanaatimizce kut ve bereketle ilgili kültürel bilincin devam ettiğine dair bir işarettir.

Sonuç olarak Denizli yöresinde tespit edilen seyirlik oyunlar bir yandan geleneksel Türk tiyatrosunun örneklerini yansıtırken diğer yandan icra bağlamının kendine has özellikleriyle bu kültür ekolojisine zenginlik kazandıracak birikime sahiptir. Bu birikimin küreselleşmenin de etkisiyle hızla değişen dünyadaki kültürel yozlaşma ve tek-tipleşmeye karşı etkin hale getirilmesi düşünülen ulusal ve yerel kültür mirasının tespiti, korunması, yayılması ve yeniden üretilmesi bağlamında ele alınması ve Türk tiyatrosunun kendi kimliğiyle yeniden inşasında değerlendirilmelidir. Ayrıca bu konudan hareketle de illerimizde her bilim alanından uzman kadrolarla desteklenen ve sadece o ile ilişkin bilgilerin toplandığı mevcut kurumlardan bağımsız bilgi toplama-sınıflama ve uygulama merkezleri kurulmalı, bölgenin ve ülkenin geleceğe taşınması yönünde projelere girişilmelidir.

DENİZLİ YÖRESİNDE OYNANAN SEYİRLİK OYUNLARDA KULLANILAN DİYALOGLARA AİT BAZI ÖRNEKLER:

ZEYNE (ZENNE) OYUNU

Bayramlarda, düğünlerde kadınların oynadığı, seyircisi çok olan bir oyundur. İki kadın karşılıklı oturur. Biri oğlan evini diğeri kız evini temsil eder.

Oğlan tarafı:

Zeyne, Zeyne, A gülüm Zeyne,
A balım Zeyne, İbrahim oğluna isteyolamış,
Vereyim sene, a gülüm zeyne, sarayım sene.

Kız tarafı:

A gülüm Zeyne, a balım zeyne,
Ana ben sarmam ona, Buba ben sarmam ona,
Onun bir Hacca kadına vamiş,
Neynesin bene.

Tak,tak

Kim o, ne geldin?

Bi gaşık duza geldim, sürtüp sürtüp kör gözüme sürcem

Yanıldım, yenildim, bi ela gözlü gıza geldim.

Necine?

Hela paklayıcısına.
Hadi hadi hela paklayıcısına gız vermeyiz biz.

İki selvi diktim biri yıkıldı
Endi gitti gurbet ele dikildi.
Gurbetin yolları ikidir iki,
Çıkası gözlerime gelmeyo uyku.

Selamünaleyküm
Aleykümselâm. Ne geldin?
Bi gaşık.
Necine?
Minder üstüne para sayıcısına. Gelsin bakalım bir yol.
Hayda, ayanın biri yok, yüzünün nuru yok, onu filen gız vemen ben, hayda!

Evinizin önünden gelir geçerin,
Savırda savırda,
Bi gızın ne bene vecesin
Ne vazgeçerin.

Selamünaleyküm
Aleykümselâm. Ne geldin?
Bi gaşık.
Necine?
Efendi öğretmenin birine.
Gesin bi yol düşünelim.
Benim sevdiceğim ovuda geze,
Guumaş guşağını gölgede çöze,
Benim sevdiceğim her elden güze,
Her elden güze olmayasica,
Açılan gülleri solmayasica.

Oğlan evli:
Hanayına yapıgodum,
Kirecine alıgodum,
Oyalı yazmasına dürügodum,
Alırım dünür bi gızına.

Gız evli:
Hanayına yapamazsın,
Kirecine saçamazsın,
Çekisine çemberine edemezsin,
Kelepçesi bilezine bozumazsın,
Vermem dünür bi gızıma.

Oğlan evli “hayda oğlum buyuruverdim al da git, kız da benim oldu, söz de benim oldu. Anası tek başına otursun kalsın” diyerek, kızı kaçırlar. (Gülbey; 2004)

GEZEKÇİ OYUNU

Genellikle oda içinde erkekler arasında sekiz on kişilik grup tarafından oynanan bir oyundur. Oyuna bir mani ile başlanır.

Baçalada şeftali,
Yarimin adın Ali,
Gören maşallah çeksin,
Kimin var böyle yari.

Oyundaki diyaloglar şöyledir:

Buba, buba.

Ov.

Gazalcıların Veli Beyin ineği kaybolmuş.

Ne?

Gazalcıların Veli Beyin ineği kaybolmuş.

Sen nerdeydin?

Hacı Ali, Akpınar'da garı oynadıyordu, ore gittim.

De gidi zibidi, buban zanatı mı? Öğrenipbattın. Seni gidi garsını da kırsını da!

(Gezekçiye vurmaya çalışır)

Baçalarda va ceviz.
Biz güzeli severiz.
Bizim olmayan güzeli,
Sevip de ne eyleriz.

Buba, buba.

Ov.

Hacı usların Yaşar'ın ineği kayboldu.

Ulen bilmem neyini nettiğim, sen nerdeydin?

Ben hôle bi yo gezmene gittiydim.

De gidi goduğum anan huyu mu, öğrenipbattın. (Gezekçiye vurmaya çalışır)

Garanfilim yarıldı,
Beni de bubam darıldı,
Darılma bubam darılma,
Oğlun gelip de sarıldı.

Buba, buba,

Ov.

Santırılarının Halil'in ineği kaybolmuş.

Sen nerdeydin şeyini şey ettiğimin oğlu.

Gala şevken uçurupbalamış, ben onarın yanına gezmene gittiydim.

De gidi nesim neslan buban zanatı mı? (Gezekçiye vurmaya çalışır)

Baçalada bal gabak,
Yarım şeker ben gaymak,
Bu datlılık kimde va,
Yiyelim parmak parmak.

Buba, buba.

Ov.

Hacı Efendilerin Süleyman'ın ineği kaybolmuş.

Sen nerdeydin anasını...?

Çayı su içme indidim.

Sen mallara neye güze bakmeyon? (Yine vurmaya çalışır)

Karpuz kestim kan gibi,

Kızın gönlü var gibi,

Açtım baktım yorgana,

Martta yağmış kar gibi.

Buba, buba.

Ov deyon sene.

Hacı paşaların İsmel'in ine kaybolmuş.

Sen nerdeydin?

Kerkaneye, meyhaneye gitdiydim.

De gidi cavırın dölü, buban zanatı mı? (Vurmaya çalışır)

Derelerde üşüdüm,

Sırmalı yağlık düşürdüm,

Sırmasına yanarken,

Ben aklıma şaşırdım.

Buba, buba.

Ov.

Yaprakların ineği kaybolmuş.

Sen nerdeydin donuzun soyu?

Uyumuş galmışım.

Garılan, gızılan gezen uyumasın, gündüz uyusun ha, yanninin eni seni.

(Kovalamaya başlar)

Garanfil oylumasın,

Dağları boylumasın,

Selam söylen yarime,

İsgambil oynumasın. (Oymak; 2001)

ARAP OYUNU

Yörede tespit ettiğimiz bir örnek şu şekildedir: (Çağın, 2002)

Maşalaya yaşlı bir kadınla üç zenne çıkar. Yaşlı kadın izleyenlerle konuşmaya başlar.

Yaşlı Kadın: Ey ahali burası ne köyü?

Bir köylü: Üstü açık köy.

Yaşlı Kadın: Bizi misafir alır mısınız?

Köylü: Biz kabul ederiz de, nerden gelirsiniz, kızların hüneri nedir?

Yaşlı kadın: Ah yavrum komşu köyden mi desem, ıraklardan mı desem, uzun yollardan geliriz, kızlarım çok hünerlidir.

Bir köylü: Hey kocakarı, pek ırlanıp gelirsin.

Kadın: Açlığın belası bunlar.

Köylü: Üstün başın pek toz olmuş.

Kadın: Değirmenden geliyom da.

Köylü: Kalabalık mı, تنها mı?

Kadın: Takırtısını duydum.

Köylü: Sıvanmış çemrenmişsin ya.

Kadın: Çaydan geçtim.

Köylü: Derin mi, yakın mı?

Kadın: Köprüden dolaştım.

Köylü: Ellerin pek yağlı ya.

Kadın: Bildircin yedim.

Köylü: Tatlı mıydı, lezzetli miydi?

Kadın: Havada gördüm.

Köylü: Ağzına sinekler konuyor, ne dersin?

Kadın: Bal yedim.

Köylü: Çok tatlıydı herhalde?

Kadın: Kovanda gördüm.

(Diyalog bu şekilde devam ederken Araplar meydana girer)

Arap: Ey ahali, biz Arabistan çöllerinden geliyoruz. Bir kocakarı ile yanındaki üç kızı arıyoruz. Acaba gören var mı içinizde?

Köylü: Siz çok yorgun görünüyorsunuz, hele oturun bakalım. Burası düğün evi karnınızı doyurun.

(İki arap önlerine konan yemeği itiş kakış içinde yemeye başlar. Biri siniyi alıp arkasını dönerek kendi yemek ister, diğeri onun üzerine çullanıp yemeği kapmak ister, döke saça yemeği bitirirler. Kızlar diğer köşede yün atma ve eğirme işlerini taklit ederler, müzik çaldığında oynamaya başlarlar. Araplar kızların yerini sorup öğrenirler, birisi kızlardan birine talip olur.)

Arap: Hey kocakarı, kızlarından sarışın olanı istiyorum, bana verir misin?

Kadın: İyi oğlum, fakat sen ne iş yaparsın, kimsin, nesin?

Arap: Ben müteahhidim, çok param vardır, hem de güzel oynarım.

(Arap değişik bir tavırla herkesi güldürecek şekilde oynar, önceden hazırlanan samanı para atıyormuş gibi izleyenlerin üzerine savurur.)

Arap: Ana beğendin mi? Kızını bana verecek misin?

Kadın: Olur, ama onun babası var, dayısı var, amcası var, teyzeleri var, dedeleri var, var oğlu var...

(Kadın arabı başından savmak isterken meydana efe girer. Kadın ondan hoşlanmıştı, fakat belli etmek istemez)

Efe: Hey ana, kızlarının sarışın olanına talibim, bana verir misin?

Kadın: İyi güzel oğlum da sen kimsin?

Efe: Bütün bu dağlar benden sorulur, buraların efesi benim.

Kadın: Peki marifetin, hünerin var mı?

Efe: Bütün bu dağların efesiyim dedim ya... Her şey benden sorulur, ayrıca güzel zeybek oynarım.

(Efe davul zurna eşliğinde zeybek oyunu oynamaya başlar. Oyunu bitirip tekrar kadının yanına gider, kızı ister. Bu arada Arap da kızı istemek için meydana gelir. Efe ile Arap kavgaya tutuşur, Efe Arap'ı silahıyla yaralar. Tedavi için çağrılan doktor, Arap'ın

yarasının kılıç değil, gönül yarası olduğunu, kızın koklamasıyla kendine geleceğini söyler. Bu arada kızlardan bir diğeri meydana atılarak isteği yerine getirir. Üçüncü kız da diğeri Arap'ın yanına yaklaşır, herkes nasibine düşeni alır. Davul zurna eşliğinde meydandan uzaklaşırlar.)

KAYNAKÇA

Ali Vehbi (1951), *Acıpayam*, Ankara.

AND, Metin (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu - Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul.

ÇAGLIN, Ahmet (2002), 1945 Tavas doğumlu. İlkokul mezunu olup çiftçilik ve hayvancılık yapmaktadır. Mustafa Arslan tarafından yapılan derleme kaseti.

GÜLBAY, Emir Ayşe (2004), 1937 Hisar/ Sarayköy doğumlu. İlkokul mezunu. PAÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı öğrencileri tarafından yapılan derleme kaseti.

OYMAK, Osman (2001), 1920 Darıveren/Acıpayam doğumlu. İlkokul mezunu. 18.07.2001 tarihinde Mustafa Arslan tarafından yapılan görüşme notları.

TARİHSEL SÜREÇTE DEĞİŞEN GELENEKSEL TİYATROMUZ

Erman ARTUN*

Geleneksel Türk tiyatrosu teriminin, bir halkbilimci için en önemli bölümü gelenektir. Halkbilimci, geleneğin araştırmacıdır. Gelenek, geçmişten hareketle geleceğin yaratılmasıdır. Gelenek dinamik bir olgudur. Geleneğin dinamizmini, sosyal – kültürel, tarihi bağlama göre değişmesi meydana getirir. Geleneği oluşturan öğelerden kimileri, bu değişim adı verilen süreçte yaşamını sürdürebilirken, kimileri de yok olabilir.

Gelenek, değişmeyi dışlamadığı gibi, ancak değişerek yaşayabilir. Değişime bir taraftan, yaratıcılığa ve özgünlüğe olanak tanırken diğer taraftan da çeşitli öğelerin işlevini yitirerek ortadan kalkmasına neden olabilir. Ayrıca, gelenek yalnızca geçmişe ait değildir, günümüzde de gelenekler yaratılmaktadır. Günümüzün geleneklerinden kimileri, geçmişin geleneklerinden kaynaklanabilir veya yararlanabilir. Hatta kimi gelenekler, geçmiştekilerin günümüzdeki bağlama göre yeniden yorumlanmasından oluşabilir.

Tiyatronun kaynağına ilişkin olarak birçok yorum ve yaklaşım bulunmaktadır. Tiyatronun kaynağı, ilkel insanların, onları yaşatan, üreten ve geliştiren eylemlere, duygulara ve düşüncelere karşı takındıkları tavra dayanmaktadır. İlkel insanlar zamanla doğaya üstün gelmiş ve hayvanları avlamaya başlamışlardır. İlkel insan, bilgisini bazı hareketler yaparak, sesler çıkararak, dans ederek v.s. topluca değerlendirmiştir. Bu ilkel oyunlar zamanla belirgin ve düzenli bir durum alarak birer ritüel aşamasına doğru gelişmiştir. Bunun sonucunda, büyü ortaya çıkmıştır. Topluca yapılan bu ritüellerde maskeler, giysiler ve hareketler doğal olanın dışındaki anlamlandırma ve estetik görünüm sağlayan öğelerdir (Nutku,1985:13).

Geleneksel Türk tiyatrosu teriminin ve bu terimin kapsadığı türlerdeki değişime veya yok olma olgularının yeniden ve farklı yaklaşımlar kullanılarak tartışılması gerekmektedir. Öncelikle, geleneksel Türk tiyatrosu terimi, Türkiye'deki, eğer tam oluştuğu kabul edilebilirse, Batı tarzı Türk tiyatrosundan farklılığını belirtmek amacıyla kullanılmaktadır. Bu kullanımda, geleneksel Türk tiyatrosu içinde değerlendirilen türlerin, Batı tarzı veya klasik tiyatro ile ortak içyapı unsurları göz önünde tutularak karşılaştırılması söz konusudur. Bu terim, coğrafi bir sınırlama bağlamında, Anadolu'da yaşayan Türklerin tiyatrosu anlamında da kullanılmaktadır.

“Çağdaş tiyatro geleneksel tiyatrodan nasıl beslenir?” sorusuna yanıt aranmalıdır. Türk Tiyatrosu'nu etkileyen kaynaklardan biri Batı tiyatrosuysa, onu, doğal olarak besleyen önemli diğer iki kaynak da, köylerde gelişmiş köy seyirlik oyunları, kentlerde, özellikle Osmanlı'ya merkez olmuş Bursa, Edirne, İstanbul gibi kentlerde gelişen, Meddah, Karagöz, Ortaoyunu, Kukla gibi türlerden oluşan halk tiyatrosu geleneğidir. Ayrıca, halk tiyatrosu türlerinin popüler olduğu dönemlerde bu tiyatroyu benimseyen, Tanzimat'la birlikte Batı tiyatrosunun ülkeye girmesiyle bu tarz tiyatro etkinliklerinin etkisinden de söz edilebilir.

Geleneksel Türk Tiyatrosu, pek çok öğeden oluşmaktadır: Karagöz geleneği, meddah geleneği, ortaoyunu geleneği, dramatik köy seyirlik oyunları geleneği gibi. Bu gelenekler arasında ortak öğeler vardır. Türe özgü bu temel öğeler, farklı niteliklerden dolayı, farklı değişim biçimlerine ve süreçlerine sahiptirler.

* Prof. Dr. - Çukurova Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Geleneksel Türk tiyatrosu şu şekilde tasnif edilebilir:

1. Köy Seyirlik Oyunları
2. Halk Tiyatrosu

Geleneksel Türk Tiyatrosu

- 1) Köy Seyirlik Oyunları

- a) Ritüel Kökenli Töresel Seyirlik Oyunlar

Doğa olaylarının değişkenliği ilkel insanları doğrudan etkilemiş, her yıl doğada meydana gelen büyük değişiklikler, insanları bu değişiklik üzerinde düşünmeye zorlamıştır. İkel insanlar bu değişiklikleri büyü yoluyla etkileyebileceğine inanmış, güneşi doğurmak, yağmuru yağdırmak, yemişleri oldurmak, hayvanları üretmek, ve baharı getirmek için büyü törenleri yapmışlardır. Bu törenlerde Tanrının ölüp dirilmesi olayı canlandırılmıştır. Baharın başlangıcında gün dönümlerinde yapılan ölme ve dirilme olayını canlandıran bu törenlerin amacı üstün güçleri etkilemek, değişimi hızlandırmaktadır. İkel insan yada topluluklar, yaşamlarını daha iyi sürdürebilmek ve güçlükleri yenmek için büyü tören gibi çeşitli yollara başvurmuşlardır (Artun, 2004: 197-201).

Köy seyirlik oyunları üreme, hasat, doğanın canlanması ve ölümü gibi konulara dayanması dolayısıyla yılın belli zamanlarında oynanan oyunlardır. Bir başka ifadeyle, belirli bir takvime göre ortaya çıkarlar. Bu oyunları şu şekilde sıralayabiliriz: a. Doğanın Canlanması İçin Oynanan Oyunlar b. Hasat Sonu Oynanan Oyunlar c. Hayvanların Üremesi İçin Oynanan Oyunlar (Saya Gezme) (Şener, 1993: 23; Artun, 1993: 11; Özhan, 1992: 187 Ant, 1975: 4; Karadağ, 1978: 12; Kazmaz, 1983: 170; Artun, 1998: 171).

- b) Eğlence Amaçlı Seyirlik Oyunlar

Ritüel kökenli seyirlik oyunların tarihçesindeki gelişim eğlence amaçlı seyirlik oyunlar için de geçerlidir. Ancak ritüel törenlere dayanan seyirlik oyunlar zamanla toplumsal konuları işleyen oyunlar haline dönüşmüş, aynı zamanda eğitici ve eğlendirici bir özellik kazanmıştır. İnsan doğaya egemen olmaya başladıkça büyü yapmaya da eskisi kadar ihtiyaç duymamıştır. Bunun sonucunda, bu oyunların işlevi azalmış, zamanla oyunlara komik öğeler girmiştir. Ayrıca oynama zamanlarının da değişmesi bu oyunların düğünlerde, bayramlarda, özel günlerde sadece eğlence için oynanmalarını ortaya çıkarmıştır. Bu aynı zamanda toplumun sosyal, ekonomik ve kültürel değişimlerinin de bir sonucudur (Şener, 1993: 23; Artun, 1993: 11; Özhan, 1992: 187; Ant, 1975: 4; Karadağ, 1978: 12; Kazmaz, 1983: 170; Artun, 1998: 171, Artun, 2004: 197-201, Sevengil, 1969: 4-6).

Köy seyirlik oyunlarında gelenek çerçevesinde, giderek eski örnekler üzerine güncel konularda yeni oyunlar yaratılmış ya da eski oyunlar değiştirilerek yeni çeşitlemeleri ortaya çıkmıştır. Bitki ve hayvan kültü kaynaklı oyunlar, günümüzde ritüel işlevinin ikinci plana itilmesi ve doğa sırlarının çözülmesi bağlamında ilk çıkış özelliğini yitirerek güncelleşmesi sonucunda, eğlenmek amacıyla oynanmaya başlanmıştır. Bu ritüel kökenli oyunlar kültürel etkileşimler sonucunda değişerek günümüze kadar ulaşmıştır. Sözlü veya sözsüz metne bağlı olmayan hareket, aynı yaratıcılar-icracılar tarafından tekrarlanmış, sergilenmiş olsa dahi değişerek çeşitlenir (Artun, 2004: 197-201).

Dramatik köy seyirlik oyunlarında inançtan-eğlenceye doğru bir değişme gözlenir. Geçmiş yıllarda derlenen bu tür oyunların %70-80'ine yakını bugün sosyo-

ekonomik yaşamdaki ve teknolojideki gelişmeler ile boş zamanların değerlendirilmesindeki seçenek bolluğu nedeniyle oynanmamaktadır. Günümüzde oynanan dramatik köy seyirlik oyunlarındaki değişme ve yok olma olgusu, bilimsel ve teknolojik gelişmelerle olmuştur. Bilimin gelişmesiyle birlikte, kut-törenlerin inanç boyutunda çözümler de meydana gelmeye başlamıştır. Önceki dönemlerde verimliliğin artırılması, bolluğun sağlanması için başvurulan ritüeller, günümüzde yerlerini yeni ve farklı disiplinlere ve uygulamalara bırakmak zorunda kalmıştır.

Yılın değişmesiyle ilgili oyunlar, genel olarak evren, özel olarak dünyanın düzeni ve işleyişi hakkındaki yeterli bilgi birikiminin oluşturulamadığı ya da insanların belirli bir bilinç düzeyine ulaştırılmadığı dönemlerin eseridir. Yılın değişmeyeceği ve doğal olarak mevsimlerin oluşmayacağı, dünyanın yeniden yeşermeyeceği verimliliğin, bolluğun geri gelmeyeceği endişesi, insanları bu tür ritüelistik temsillere yöneltmiştir. Günümüzde köylü bilim alanlarındaki gelişmeler sonucu Anadolu'da bitkisel/tarımsal bereketi sağlama işlevini yüklenen oyunlara artık kuşkuyla bakmaktadır.

İşlevini yitiren bu tür ritüeller ritüelistik oyunlar, eğlence ortamlarının birer aracı olarak bir süre daha yaşadıktan sonra, eğlence araçları/ortamlarındaki gelişmenin ve çeşitlemenin doğal sonucu olarak toplumda meydana gelen talep değişikliğinin etkisiyle yok olmuşlardır. Günümüzdeki eğlence amaçlı oynanan oyunlar, ritüelistik oyunların yok olmadan önceki son biçimleridir.

2) Halk Tiyatrosu

Geleneksel Türk tiyatrosunun alt türleri de, farklı bağlam ve ihtiyaçlar doğrultusunda yaratılmışlardır. Bunlarda bazı ortak faktörlerin etkisi konu edilse de, genellikle benzer sonuçlarla karşılaşılır. Bu durum, kırsal kesim insanının tiyatro geleneği olarak kabul edilen dramatik köy seyirlik oyunları ile İstanbul, Bursa, İzmir gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun büyük kentlerinin geleneksel tiyatro türleri olarak kabul edilen karagöz, ortaoyunu ve meddah arasında da açıkça gözlenebilir (Artun, 2004: 197-201).

Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu, aynı ortamın türleridir. Ortaoyunu, genellikle içyapı unsurları bakımından (tipler, konu, oyun tekniği vb.) benzerlikleri nedeniyle, Karagöz'ün sahneye inmiş şekli olarak tanımlanmıştır. İcracıları aynı kişiler olup farklı türleri icra ederler.

Geleneksel Türk tiyatrosunda meydana gelen değişme ve yok olma olarak adlandırılan süreç ve sonuç, türler bağlamında ayrı ayrı değerlendirilmelidir. Bu türlerin aynı anda 20. yüzyılın başında yok olduğu kabul edilir. Karagöz'ün perdeye inmesi, yani ortaoyunun yaratılması, tamamen farklı sosyo-kültürel ortamın etkisi sonucunda oluşan talep değişikliğinin bir sonucudur. Bir karagözcüyü, ortaoyununun meydanına çıkaran taleptir. Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah türlerinin sonunu, o dönem İstanbul'unda yaşayan Batı tarzı tiyatro geleneği hazırlamıştır (Artun, 2004: 197-201)..

Kentlerde gelişen birer halk komedyası türleri olan meddah, karagöz ve ortaoyununda güldürme temel amaçtır. Meddahta dil ve tavır farklılığına dayanan "taklit"den kaynaklanan güldürü, karagöz ve ortaoyununda diyalekt farklılıklarından, söz oyunlarından ve hareketten kaynaklanır.

1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanıyla ülke sosyal, siyasi ve ekonomik yönden Batılılaşma eğilimine girmiştir. Halkın severek izlediği Karagöz, kukla, ortaoyunu ile birlikte Avrupa Tiyatrosu da İstanbul'a girmeye başlamıştır.

İstanbul'daki Batılı ülkelerin elçiliklerinde, kendi tiyatro eserleri sahneleniyordu. Başlangıçta kapalı bir çevreye ve belli kişilere yapılan gösteriler zamanla genişlemeye başladı. Bu arada İstanbul'daki yerli halk da bu gösterilere ilgi duymaya başladı. 19. yüzyılın ilk yarısında İstanbul'da yerli halk da bu gösterilere ilgi duymaya başladı. 19. yüzyılın ilk yarısında İstanbul'da Fransız Tiyatrosu adıyla bir tiyatro açıldı. Avrupa ülkelerinden tiyatro grupları gelerek burada gösteriler yapmaya başladılar. Aynı zamanda Avrupa dillerinde yazılmış dramaların Türkçeye çevirileri yapılmaya başlandı. Avrupa tiyatrosu ilgi görüp gelişirken Türk Tiyatrosuna ilgi gittikçe azalıyordu. Öyle oldu ki 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında geleneksel tiyatro gösterilerine giden seyirci yok denecek kadar azaldı. Gösteriler yalnızca Ramazan gecelerinde yapılır hale geldi.

Doğaçlamanın geleneksel Türk tiyatrosundaki özgün adı tuluattır. Doğaçlamaya dayalı esnek yapılı metinlere dayalı yapılan tiyatroya da tuluat tiyatrosu denmektedir. Ne var ki tuluat tiyatrosu da, ortaoyunu gibi gelişip olgunlaşmadan tarihe karışmıştır.

Avrupa tiyatrosu karşısında zor durumda kalan geleneksel Türk tiyatrosunu Avrupa tiyatrosu ile geleneksel Türk tiyatrosunun sentezini yaparak Ortaoyununu, Tuluat Tiyatrosu adı ile sahneye çıkardılar. Tuluat Tiyatrosu ilk kez 1875 yılında Pişekar Küçük İsmail Efendi, Kavuklu Hamdi Efendi ve Büyük İsmail Efendi tarafından ortaya çıkarıldı. Tuluatla; Batı tiyatrosunun sahne tekniği, dekoru, giysisi, oyun konuları ortaoyunu tekniğine uyarlandı. Bu tür, halk tarafından tutulmuş ve Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar sürmüştür.

Batı tiyatrosunu geleneksel tiyatroya yaklaştırma çabaları olmuştur. Batı tiyatrosunu ülkemizde oluşturmak isteyen Osmanlı aydınları içerisinde belki de en önde gelen isim olan Ahmet Vefik Paşa bile Batı tiyatrosunu, özellikle kendi ülkesindeki halk tiyatrosu geleneğini çok başarıyla oyunlarına yansıtan Fransız yazar Moliere'in eserlerini Türkçe'ye çevirirken halkın beğenisini göz ardı edememiş ve bu oyunları halkın anlayacağı ve seveceği bir şekilde uyarlama yoluna gitme zorunluluğu duymuştur. Halkımızın beğenisine hitap eden, halkımızın tiyatro geleneğine uygun, kısaca halkımızın geleneksel Türk tiyatrosu beklentisi ile halka tepeden inme dayatılan Batı tiyatrosu çatışması tezinin en önemli delillerinden biri de tiyatromuzda uyarlamalar konusudur.

Ulusal tiyatromuzun özgün bir kimlik kazanması yolunda, geleneksel kaynaklarımızın çağdaş zenginliklerinden yararlanılması gerektiğini vurgulayan ve bu sürece görüşleri ve uygulamalarıyla katkıda bulunan tiyatro kişiliklerinden biri de İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'dur. Ulusal tiyatromuzun, Batı aktarımcılığı yerine, karagöz, kukla, ortaoyunu, köy seyirlik oyunları, tuluat tiyatroları gibi geleneksel kaynaklara dayanması gerektiğini belirtir (Erkoç, 2003: 13).

Çağdaş Türk tiyatrosundaki arayış ve çabaların temelinde, geleneksel tiyatromuzun biçimsel zenginlikleriyle, Batı tiyatrosunun teknik yaklaşımlarını buluşturma özlemi yatar.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar Osmanlı aydın ve yazarlarının halka ve halkın sanatına yabancı gibi bakarak körü körüne Batı tiyatrosunu tercih etmeleri yüzünden geleneksel Türk Tiyatrosu kaynakları, yazıya geçirilemeden, diğer bir deyişle derlenip toparlanmadan unutulmaya terk edilmiştir. Cumhuriyet'ten sonra seçkin Türk aydın ve yazarları ile halk arasındaki yabancılaşma ortadan kalkmış aydınlarımız, yazar ve sanatçılarımız halk ile barışmış ve halk sanatlarımıza sahip çıkılmaya başlanılmıştır.

Türk tiyatrosunun, dünyaya Batılı gözle bakan, ama doğulu özellikleriyle biçimlenmiş bir tiyatro üslubuna yöneldiği söylenebilir. Bu yöneliş günümüzde de sürmektedir. Batı tiyatrosu tarihteki görevini yerine getirmiş, evrensel tiyatro değerlerini taşımış, köklü bir batı kültürünü ülkemize yaymıştır. Şimdi sıra Batı tiyatrosu ile halk tiyatrosu (geleneksel Türk tiyatrosu) arasında önce bir senteze, daha sonra da çağdaş ve özgün, ulusal Türk tiyatrosunu yaratmaya adım adım gitmektedir.

Çağdaş Türk Tiyatrosu geleneksel Türk tiyatrosunun temelleri üzerinde yükselecektir. Geleneksel tiyatromuzdaki politik eleştiri, hiciv, taşlama, yergi, açık biçim yabancılaştırma, sürrealizm, grotesk saçma, anti illüzyonist biçimi görmemek veya görmezlikten gelerek bunları batı tiyatrosundan, ithal etmemeli ve kendi tiyatro geleneğimizi küçümsememeliyiz.

Sonuç

Bilimsel ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle ortaya çıkan kültürel değişimler, öncelikle yerel kökleşmiş geleneklerin toplum içindeki işlevlerinin zayıflamasına ve yerlerinin sarsılmasına neden olmuştur. Gelenekteki bu çözülme, yöre insanının önce dünyayı algılayış ve yorumlayışında, daha sonra da kültürün bilhassa gösterim bölümünde etkisini göstermiştir.

Yerel eğlence ortamları ve araçları, özellikle iletişim araçlarının etkisiyle değişmekte ve çeşitlenmektedir. Yaşamda meydana gelen her türlü değişiklik, bu tür oyunların malzemesini meydana getirir. Eleştirel ve komik bir açıdan gösterilen bu oyunlarda işlenen konular artık televizyonların sabah sunulan kadın programlarında işlenmektedir. Böylece toplum aktif eğlence ortamlarından uzaklaştırılmış, pasif, yapılanları izleyen bir kitle haline getirilmiştir.

Geleneksel Türk tiyatrosunun, alt türü olan dramatik köy seyirlik oyunları ile ilgili çalışmalar, daha çok derleme, köken açıklama ve oyunlardaki değişme ve yok olmalar üzerinedir. Gerek ritüelistik törenlerin uzantısı olan köy seyirlik oyunlarının, gerekse kent ve kasabaların gösteri sanatlarını oluşturan meddah, karagöz ve ortaoyununun bir şenlik atmosferi içinde yer alması ve doğal halk kültürünü oluşturan popüler seyirlikler olması, bu türlerin Batı kökenli kapalı biçim-benzetmecî tiyatrodan uzaklaştırarak, oyuncu-seyirci organik bağını temel alan açık biçim-göstermecî tiyatroya yaklaştırmıştır.

Ulusal tiyatromuzu kurabilmek için, yüz yıldan beri süregelen Batı taklitçiliğini bırakıp, geleneksel tiyatromuzun temel öğelerinden yararlanarak yaratıcı denemelere girmek gereklidir. Kendi kaynakları ile beslenmeyen bir kültürün, geleceği şekillendirmesi beklenemez.

Türkiye'deki dramatik köy seyirlik oyunları, sosyo-kültürel bağlamdaki değişmelerin etkisiyle icracılarını, icra ortamlarını ve işlevlerini yitirmektedir. Bu gerçek, dramatik köy seyirlik oyunlarının canlandırılması gibi romantik yaklaşımla ortadan kaldırılamaz. Değişme veya yok olma, yaşamın esasını oluşturur. Bu bağlamda her türlü kültürel unsur da değişecek veya yok olacaktır.

Halk gücünden şimdilik yoksun bırakılmış olan tiyatromuzun ülkemizin çağdaş gelişim sürecinde katkısı nasıl olabilir? Çağdaş Türk tiyatrosunu hazırlayacak eylem, tiyatroyu halka götürmekle değil, tiyatroyu halktan getirmekle başarılı olabilir. Çağdaş Türk tiyatrosu geleneksel Türk tiyatrosunun temelleri üzerinde yükselecektir. Bir ülkede sanatın halka ulaşış bütünleşmesi, geleneksel sanat ve kültür kaynaklarından yararlanmasıyla olur. Türkiye'de özü ve biçimiyle kendine özgü kimliği ve kişiliği olan

bir ulusal Türk tiyatrosu oluşturmak, geniş halk kitlelerini kucaklayan çağdaş, evrensel bir tiyatro sanatı oluşturmak için kendi kültür kaynaklarımıza bakmak zorundayız.

Bir milli tiyatro bir ağaç gibi yaşadığı topluma saldırdığı köklerle beslenmesi, Anadolu halkının gerçeğine gelenek, görenek, kültür, sanat birikimine uzanması, bu damarlardan beslenmesi gereklidir. Bu gün geldiği noktada geleneksel gösteri sanatlarından olan köy seyirlik oyunları Karagöz, Ortaoyunu, Meddah, Kukla ve Hokkabazlık yok olmakla karşı karşıyadır. Bu sanatları günümüzde az sayıda sanatçının kendi sınırlı olanaklarıyla yaşatmaya çalıştığı seyircide nostaljik bir etki yaratmaktan öte gidemeyen gelişmemiş ilkel bir sanat olarak unutulmaya yüz tutmuştur. Sanatçısı da izleyicisi de tükenmekte olan bu sanatlarımızın kurum ve kuruluşlarca desteklenmeye yaşatılıp geliştirilmeye ihtiyacı vardır. Taklitçi bir anlayışla kendi öz kaynaklarımızdan uzaklaşıp Batı tiyatrosu geleneği izlenerek kişilikli bir Türk tiyatrosu oluşturulamayacağı ortadadır. Türk tiyatrosu Tanzimat'la birlikte Batılılaşma yönünde ivme kazanmıştır. Geleneksel tiyatronun önemini göremeyen halktan kopan Osmanlı ve Cumhuriyet aydını, Batı tiyatrosunu okumuş, entelektüel kesimin alıcısı olduğu ölüme terk edilmiş bir sanat haline getirmiştir. Geleneksel tiyatromuzun korunması, yaşatılması ve geleceğe aktarılması konusundaki görüş ve önerilerimizi şöyle sıralayabiliriz:

1) İlk iş olarak Halk ve köylü tiyatrosu geleneğimizin biçim ve tekniğinden yararlanıp bu toprakları tiyatromuza konu edip, seyircisiyle bütünleşmek yolundaki çalışmaları, sistemleri bilinçli ve bilimsel bir yaklaşımla gerçekleştirmek görevimiz olmalıdır.

2) Tiyatro eğitimi veren üniversitelerde geleneksel tiyatro bölümleri açılmalıdır.

3) Geleneksel tiyatro müzesi Kültür Bakanlığınca açılmalıdır.

4) Geleneksel tiyatromuz ile ilgili belge ve bilgilerin toplanacağı bir merkezin kurulması tiyatromuzdaki ve geleneksel tiyatromuzdaki dağınıklığa bir son verecektir.

5) Bu sanatlarımızı en otantik haliyle yaşatmak için sanatçıları destekleyip özendirerek bu kültürel değerlerinin yok olması engellenmelidir.

6) Karagöz bugün yetişkinlere hitap edememektedir. Seyirci kitlesi çocuklardır. Ne yazık ki günümüzde Karagöz kreşlerde, anaokulları ve ilkokullarda çocukların anlayacağı bir dille, yeniden düzenlenmiş metinlerle onlara hitap eden müziklerle canlandırılan bir gösteri halini almıştır. Oyunlar günümüze uyarlanarak perdeye güncel sorunlar yansıtılabilir.

7) Karagöz mesajları belli dünya görüşüne hizmet yerine yurt ve dünya insanının ortak duygusuna hitap etmelidir. Bazı çevreler bir dönem Karagözü pornografik öğelerle sunmuşlardır. Oyunlar denetlenerek bu yozlaşma önlenmelidir.

Bir hayal:

Bölge devlet tiyatrolarının ve konservatuarların geleneksel tiyatro bölümlerinin kurulduğunu, kış gecelerinde ve bahar geldiğinde okullarda, meydanlarda, şenliklerde, park ve bahçelerde geleneksel oyunlar, ortaoyunu, meddah, kukla ve karagöz oyunlarının sergilendiğini düşünün. O kent bir kültür kenti olur. Geleneksel tiyatronun iç ve dış tanıtımında, turizmde öncelikli öge olmasını diliyoruz.

KAYNAKÇA

AND, Metin (1974), *Oyun ve Büyü*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

- (1975), “Dramatik Köylü Gösterilerinin Ritüel Niteliği”, *Türk Folklor Araştırmaları Yıllığı*, Ankara.
- (1983), *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Ankara: Turhan Kitabevi.
- (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- ARTUN, Erman (1993), *Cemal Ritüeli ve Balkanlardaki Varyantları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- (1998), *Tekirdağ Halk Kültürü Araştırması*, Tekirdağ: TGYİD Yayınları.
- (2008), *Anonim Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul: Nesri Kitabevi.
- ERKOÇ, Gülayşe (2003), “Tiyatroda Bir Arayışın Mimarı”, *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, Yıl: 4, Sayı: 37, (Mart).
- KARADAĞ, Nurhan (1978), *Köy Seyirlik Oyunları*, Ankara: Tisa Matbaası.
- KAZMAZ, Süleyman (1983), “Köy Tiyatrosu”, *11. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Ankara.
- NUTKU, Özdemir (1985), *Dünya Tiyatro Tarihi*, İstanbul.
- SEVENGİL, Refik Ahmet (1969), *Eski Türklerde Dram Sanatı*, Ankara: MEB Yayınevi.
- ŞENER, Sevdâ (1993), *Oyundan Düşünceye*, Ankara: Gündoğan Yayınları.
- TEKEREK, Nurhan (2004), “Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi ve Baltacıoğlu’ndan Bir Deneme: Kafa Tamircisi”, *A.Ü. DTCF / Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S. 17.

GROTESK ANLATIMIN KARAGÖZ - KÖY SEYİRLİK OYUNLARINDA KULLANIMI VE “KARNAVAL RUHU” NUN ÇAĞDAŞ TÜRK OYUN YAZARLIĞINA YANSIMASI

Nil ÜNLÜ AYCIL*

1500'lü yıllarda Roma'da Neron'un altın evinin kalıntıları bulundu. Bu yer kazıldı ve bir dizi fresko ilk yüzyıldan bu yana ilk kez açığa çıkarıldı. Romalı sanatçı Famulus'a atfedilen bu çalışmalar, insan bedeniyle bitki ve hayvanlarınkini, bir hayvanla başka bir hayvanını fantastik bir biçimde yan yana getiren figürlerden oluşuyordu. Dönemin tarih yazarları, bu insan, bitki, hayvan parçalarının bir araya getirilerek temsil edilmesini tiksindirici ve ahlaksız buldular. Belirtilen resimleri tanımlamak için “grotte” (İtalyanca “mağaralar” ve bu sözcüğün uzanımıyla “kazılar” anlamına gelir) sözcüğünden “grottesco” sıfatı ve “grottesca” ismi türedi. Sözcük, daha sonra Fransa ve İngiltere’de kullanılmış ve resim sanatı dışında edebiyatta örneğin Rabelais tarafından bedenin parçalarını aktarırken değerlendirilmiştir. 18.yy.’da karikatürle ilişkilendirilmiş, 19yy’da groteske eğilimi olan yazarların bir kısmı sözcüğü komiğin kaba bir türü olarak tanımlamışlardır (Thomson, 1972). Grotesk konusunda değerli ve uzun soluklu çalışmalar ve değerlendirmeler yapılmıştır. Kuramcılar, groteski farklı açılar ve felsefi görüşlerle yorumlayarak, belli öğelerini ön planda tutarak değişik tanımlara ve sonuçlara ulaşmışlardır.

Tüm bu çalışmalar incelendiğinde kesin olan, gülünç ve korkunç öğelerin ayrıştırılamaz biçimde çözümlenmemiş bir gerilimde bırakılmasıdır. Bu iki uç arasında içerdiği oyunsallık dozuna göre grotesk yapıt farklı özellikler gösterir. Kabaca bir değerlendirme yapıldığında grotesk, güldürü özelliklerinin ön planda tutulduğu karnavalesk grotesk ve yabancılaşmış bireyin varoluşsal sorununu ön planda tutan modern grotesk bağlamında ele alınabilir. Her iki grotesk tarzını birbirine bağlayan ortak öğe ise özneleşme sürecidir. Özneleşme süreci kendisini, bireyin iktidar ilişkilerindeki yerinin saptanması açısından dayatmaktadır. Bu şekilde, grotesk olanda gerilimleri yaratan yapıların doğa/kültür ayrışmasını sağlayan iktidar yapılarıyla bağlantısını kurmak da mümkün olacaktır. Bu bağlamda çeşitli görünümüleriyle ortaya çıkan iktidar yapılarında beden tasarımının değişebildiği, bedenin farklı biçimlerde ele alındığı, buna bağlı olarak da grotesk anlatımın biçimsel değişimler gösterdiği açığa çıkartılabilir.

Bakhtin’in groteske yaklaşımı, özellikle Rabelais üzerine yaptığı çalışmalara dayandırdığı insan bedeni tasarımına dayanır. Buna göre grotesk beden, dünyanın geri kalanından ayrı değildir. Kendi içine kapalı bir birim olmayıp sınırlarını geçen, kendini aşan bir tasarımdır. Bu düşüncede bedenin kendini dış dünyaya açtığı ya da dış dünya ile temas halinde bulunduğu açıklıkları, dış büyüklükleri, uzantıları önem kazanır. Bedeni kendi dışıyla temasa geçiren edimlerin-yeme, içme, dışkılama, çocuk doğurma- altı çizilir. Kısaca dünya ile beden arasında sürekli bir alış veriş vardır. Bu nedenle bireysel beden düşüncesi yerine hayatın içinden akıp geçtiği, birbirine bağlanan delikleriyle kolektif bir hayat görüşü hakimdir. Bakhtin, groteski insanların muzaffer gülmeleri ile tüm korkunç şeyleri çarpıtın bir karnaval ruhu içine sokar. Groteski temelde fiziksel, her zaman bedene ya da bedensel aşırılıklara gönderme yapan ve bunları ket vurulmamış, rezil, kepaze ancak özünde neşeli bir şekilde kutlayan bir tarz olarak görür. Kendini

* Yrd. Doç. Dr. - Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü.

fiziksel aşırılığa kaptırma açısından sevilen popüler bir arena olan karnaval, Bakhtin tarafından grotesk olarak nitelenir. (Bakhtin, 2001-1984)

Bakhtin'in grotesk görüşü, hayatın çift yönlü karakterini, komik ve ciddi tarafını aynı anda tanımayı gerektirir. Bu nedenle grotesk çift değerlidir. Kökenini Roma Saturnalia ile Ortaçağ ve Renaissance karnavallarından alır. Bakhtin bu karnavalları insanların geçici bir süre komünite, özgürlük, eşitlik ve bolluğun ütopyik dünyasına girdikleri ikinci hayatları olarak tanımlar. Hayatın bütünlüğü şeklindeki bir varoluşsal öncülünden çıkan Bakhtin'in karnavalesk grotesk görüşünde, neşe ve coşku hakimdir (Meindl, 1996: 18).

Özellikle Ortaçağ'da, gündelik yaşamın izin verilen kaçış anı olarak varolan karnaval, beden, dilin, zamanın ve uzamın anlamlarının farklılaştığı, tersyüz edildiği bir başkaldırma töreni olarak yorumlanabilir. Bakhtin'in bakışıyla, karnavalın kahkaha, çılgınlık ve oyun dünyası, tüm hiyerarşik yapıların düzenleyici, konumlandırıcı işlevinin, ütopyacı bir anarşi karşısında silindiği uzam sağlar. Düzenin nitelikleri, doğallaştırılmış, rasyonelleştirilmiş ve değişmez görünen kategorilerinin karşısında tenin kutsandığı yerdir söz konusu uzam; gündelik yaşamın yasak ve baskılarının ortadan kalktığı, bedenlerin etiketlerinin sökülerek eşit kılındığı, arzusunun serbest bırakıldığı "tene veda" şenliğidir. Büyük perhiz öncesi sergilenen bu tensellik, her türlü yiyeceğe yönelik iştahla, tıka basa yemek ve bollukla da gösterir kendini.

Karnavalesk groteskte bolluğa ve yiyeceğe yapılan vurgu, karnavalın bedensel tasarımının altını çizer. Resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, hiyerarşi karşıtlığı, küfür, müstehcenlik, aşağılama, sınırsız iştah; "*Bireylerin bedenleri ve ölümlülüğü, yaşamla ölümü aynı anda içinde barındıran dev bir beden olarak insanlığın tarihsel ilerleyişi yoluyla aşılır*" (Bakhtin, 2001: 24), "Nefes" in serbestçe dolaştığı (kolektif) ortaklaşa bir bedendir bu. Törenselleştirilmiş gösteriler, komik pozisyonlar ve edepsiz dil kullanımıyla sağlanan imgeler düzeninin merkezindeki beden, ideolojik alanın altında şekillenen bireysel, "ekonomik beden" değildir. Bireysel beden yeni kuşakla yenilenir, oysa kolektif beden ölüm ve yaşam, yenilenme ve çürüme döngüsünü eş zamanlı barındıran bir tarih dışı konuma sahiptir (Sanders, 2001). Bu kozmik, varoluşsal alanda konumlanan sınırsız "nefes" in şişirdiği, şişmanlattığı beden, Bakhtin'in "grotesk beden" idir. Bu deyişi kullanırken "*bedenin sınırsız içkinliği tanımlamak istemiştir*" Bakhtin, "*Beden, organlarının belirli bir yan yan yanallığı, ya da anatomik birimler toplamı değildir. Beden çoklu bir olabilirlik düzeyinde kurulup bozulabilen bir görünümdür*" (Taburoğlu, 2000: 50) ve yaşamın öteki alanlarından kopuk olarak sunulmaz. Karnaval ruhunun içerdiği bu grotesk beden, bireyselleşmiş bedenin sınırları, belirgin organları anlamında bir beden anatomisi değildir, tam aksine, tüm insanları temsil eden ve deyim yerindeyse " evrensel olanın fizyolojisi" dir.

Köy Seyirlik Oyunlarında ve Karagöz'de beden parçalarının bitki ve hayvan ya da herhangi bir nesneye dönüşebilme potansiyeli vardır. Örneğin Karagöz'de bir eşekten dürbün yapılabilir. Köy seyirlik oyunlarında beden, bitki, hayvan ve insan parçalarının birleşiminden de oluşabilmektedir bu anlamda grotesk beden " orada olmaması gereken" hiçbir varlığı ya da ideolojik belirlenmeyi içermez. Bedenin organlarının yerine kozmik "nefes" le alışverişi mümkün kılan delikler, çıkıntılar ve dışbükeyliklerin "karnaval ruhu"na uygun olan alanlar olması rastlantı değildir. Tıpkı edepsiz, açgözlü ve doymak bilmez karakteriyle dev Gargantua'nın bedenini ölçü tanımaz duruma getiren evrenselliği gibi.

Karnavalın gerçekleştiği uzam, beden bu abartı ve sınır tanımazlığına koşut biçimde meydan ve meydana bağlı sokaklar olabilir. Karnavalın kendini var ettiği bu alanlarda, insanlar arasındaki resmi, açık biçimde tanınan ilişkiler yanında, bedeni, duyguları ve insanların resmi olmayan ilişkileri kutlanır. Köy Seyirlik Oyunlarında da aynı kutlamanın gerçekleştirilmesi, verili kültürel değerlerin tersine dönmesi, kabul görmüş toplum normlarının ve zarif davranış kurallarının çiğnenmesi karnaval ruhunun göstergesidir.

Karnavalda yönetilemez olanı “yönetmek” için yeni “devlet başları” seçilir (Danow, 1995: 2). Karnavalın bu tersine döndürme işleviyle açığa çıkan, toplumsal düzenin kırılacağıdır. Bu anlamda karnaval “gizem bozucu”dur (Fiske, 1999: 127). Karnaval, kendisini geçici olarak resmi kültürün belirli “gizli”, gömülü kültürün özelliklerine bağlı kılan, halk kültürü olarak tanımlanabilir. Öyle ki bu halk kültürünün doğasında hakikate ilişkin bir bilgi kaynağı niteliği vardır. Karnavalda insan, geçici de olsa zaman ve uzam dışında kalır, kategorilerle tanımlanan kişiliğini aşarak farklı bir deneyimleme alanına taşınır. Bakhtin’e göre bu deneyimleme, “muzaffer halk gülüşü”nün bir bilme edimi olarak “olağanüstü gücü”ne dayanır.

“Gülmenin olağanüstü bir gücü vardır: Nesneyi yakına getirir, onu parmağın bildik bir hareketle her yanına dokunabileceği somut temas bölgesine çeker, baş aşağı döndürür, içini dışına çıkarır, ona yukardan ve aşağıdan bakar, dış kabuğunu kırar, merkezine bakar, ondan kuşkulandır, onu böler parçalara ayırır, soyup, sergiler, özgürce inceler ve onunla deneyler yapar. Gülme bir nesne karşısındaki, bir dünya karşısındaki korkuyu ve acıma duygusunu ortadan kaldırır, onu tanınan bir nesneye dönüştürür, böylece özgürce araştırılması için zemin hazırlamış olur” (Sanders, 2001: 34).

Anadolu insanının her dönem ve koşulda yaşam karşısında güçlü olma çabasının uzantısı olarak, içinde gündelik hayat ve inançlarını yeniden ürettiği Geleneksel Türk Tiyatrosunda diğer türlerle birlikte Karagöz ve Köy Seyirlik Oyunlarının özündeki “muzaffer halk gülüşü” deneyimleme ve bilme olanağı yaratırken kolektifliğe ulaşmayı engelleyen her türlü sınırın aşılmasını da sağlar. Düş ile gerçeğin iç içe geçtiği bu oyunlarda zaman ve uzam boyutunun arka planında “olasılık dünyası”nın varlığı hissedilir. Bu dünyada beden tasarımına ilişkin tüm sınırlamalar kalkmış, bozulmuş, bu yöndeki göstergeler karnavalesk groteskin ruhuna uygun bir şekilde, taklit ve oyun bozma işlemlerinden geçerek çarpıtılmıştır. Bu çarpıtmanın izleyenleri sürüklediği çift değerlikli tepki - duyguların kökeni, doğa / kültür ayrışmasına yapılan göndermelerde aranabilir. Köy Seyirlik Oyunlarının ve Karagöz Oyunlarının içerdiği karnavalesk grotesk öğeler, “karnaval ruhu”nu vareden kolektif beden tasarımı ve kut törenlerinde belirgin eşzamanlı ölüm ve diriliş motiflerinde kendini gösterir:

“Köy seyirlik oyunlarının yılın değişimi üzerine oynanan türlerinde ölüp dirilme motifi vardır. Karagöz oyunlarının çoğunda görülen ölüp dirilme motifi bu gelenekten kalıntı olabilir (...) Bu motif olsa olsa eski yıl, yeni yıl çatışmasını içeren eski ritüellerin ruhunu taşımaktadır (...) İnsan yaşamıyla iç içe girmiş hayvanlar ancak Folklor dünyasının ve onun bir parçası olan Köy Seyirlik Oyunlarının öğeleridir. Bu hayvan motifleri doğal yaşamı yansıttığı gibi, simgesel anlam da yüklüdürler (...) Karagöz oyunları bu tür grotesk niteliğini bu halk öğelerinden almıştır.” (Sokulu, 1997: 119).

Kılık değiştirme, yüz boyama gibi hazırlıkların önceden yapıldığı, dans ve müziğin önemli yer tuttuğu, deve başı, at iskeleti, tabut, eşek semeri gibi özel butaforların kullanıldığı Köy Seyirlik Oyunları kolektif beden tasarımının altını çizer. Ağırıklı olarak köy meydanlarını kendisine mekân yapan bu oyunlar, düğünlerde, bayramlarda,

şenliklerde ve belli döngüsel günlerde oynanmaktadır. Bu oyunlarda köylü, doğa ile ilişkisini vurgular (Karadağ, 1978: 20-27).

Döngüsel oyunlar ve özel günlerde oynanan oyunlarda köylülerin üretim pratiklerinde iç içe oldukları bitki ve hayvanları, kendi beden tasarımlarının uzantısı olarak gördükleri anlaşılabilir. Yalnız canlılar değil nesnelere de ilişkidir beden. Birçok yörenin örnek oyununda izini sürebileceğimiz, bedeni, kamburluk, topallık, sağırlık, körlük, çolaklıkla vb. bozan bu beden tasarımı, canlı/cansız olanla iç içedir ve ölüp dirilme motifinin izlerini taşır. Sonu neşeyle coşkuyla biten bu oyunlarda kötüden korkulmadığına, kötünün de coşku ve kutlamaya dahil edildiğine tanık oluruz. Bu dahil etme, hemen hemen tüm yörelerin oyunlarında vardır. Yetkenin, yönetimin “tersine döndürüldüğü” bir ortamda sınırsız özgürlük ima edilir. Kol kola dans edilir, şarkılar söylenir, yenilir, içilir, otorite baş aşağı edilir. “Muzaffer halk gülüşü” ile karnaval ruhunun insana sunduğu özgürlüktür bu.

Kaynağında birçok kültürün bileşimini bulduğumuz gölge oyunu olan Karagöz, masallardan efsanelerden, Köy seyirlik Oyunlarından, güncel olaylardan yararlanır. Osmanlı'nın zengin soytarlık geleneğini bünyesinde barındırır. Özellikle Osmanlı dönemindeki İstanbul'un toplumsal yapısını oluşturan her kesimin-taşralı, azınlık vb.-yer aldığı, zengin olanaklara sahip bir halk güldürüsüdür.

Çelebi, Zenne, Tiryaki, beberuhi gibi kişilerin yanı sıra Köy Seyirlik Oyunlarının öğeleri olan, şaman geleneğinden kalan birçok hayvan da -kartal, yılan vb- oyunlarda kullanılır. Oyunun eksen kişileri Hacivat ve Karagöz'dür. Karagöz kendi anlatım tarzını oluşturma özgürlüğüne sahiptir. O sözcüklerle oynar, yeni sözcükler üretir, düşlerini gerçeğe dönüştürür. Sınıfsal farklılık açısından değerlendirildiğinde görgüsüz, bilgisiz, cahil Karagöz'deki halk görgüsünün karşılığı Hacivat'taki aydın bilgisidir. Kültürel düzlemde yer alan Hacivat, uygarlaşmanın temeli olan dil ve bununla bağlantılı olarak işitme metaforuyla çıkar karşımıza. Ağdalı bir dil kullanır, edebiyatı, aruz veznini, musikiyi bilir. “Dişi konuşan” dır, “şirinkâr”dır o.

Karagöz'ün yaşamı doğal olandan farklılaşmamıştır. Hacivat daha çok kültürel Karagöz ise doğal olana dahil edilebilir. Bedeninin parçaları yaşam döngüsü içinde bitki, hayvan, insan sürekliliğini temsil eder, karnaval ruhuna uygun olarak “evrensel olanın fizyolojisi”dir onun bedeni. Birçok oyunda rastladığımız grotesk beden tasarımına “Aşçılık” oyunun muhaveresinden örnek verilebilir.

“Hacivat-(...) Seni anan doğurmadı mı?

Karagöz- Ne yalan söyleyeyim beni komşunun kedisi doğurdu.(...)

Hacivat- Doğru söyle asıl adın nedir?

Karagöz- Doğrusunu istersen benim adım pırasa.

Hacivat- Al bir divane lakırtısı daha! (...)

Karagöz- Amcam İspanak dayım kurufasülye!

Hacivat- Teyzene ne derler?

Karagöz- Teyzem Kereviz Hanım.

Hacivat- Halanın ismi nedir?

Karagöz- O biraz yellidir. Çok yemeye gelmez basur yapar” (Kudret, 1994: 143-144).

Karnavalda baskın olan grotesk gerçekliktir ve grotesk gerçekliğin temel ilkesi düzey yitimidir. Hiyerarşik, cinsel, toplumsal, kültürel ve ekonomik her türlü alışıldık kategorinin belirsizleşmesiyle ortaya çıkan ise kolektif bedenin tablosundan başka bir şey değildir. Ve bu beden dönüşüm sürecinde ve başkalaşımı tamamlanmamış

biçimdedir. Böyle bir imge olarak grotesk beden “çirkin”dir, içinden çıktığı toprakla ilişkisini koparmadığı için de kirlidir. Örneğin meyhane adlı oyunda Karagöz bir başka oyun kişinin kucağına işer. Balık adlı oyunda karagöz’ün korkudan donuna ettiğini görürüz.

Hemene hemen tüm oyunlarda Karagöz, Hacivat’ın kolayca dahil edildiği topluluk ya da mekanlara alınmaz, ona yasaklar konulur, fakat her şeye rağmen bir yolunu bulup Karagöz o mekana girer. Karagöz bu yönelişle tüm sınırları ve her türlü iktidarı zorlar. Çünkü onun dünyasında - ki bu doğal olandır- ne sınırlar vardır ne de kendisinden başka gördüğü herhangi bir şey.

Cambazlar adlı oyunda ise Karagöz bize göre ölüp yeniden dirilir. Karagöz’e göre ölüm diye bir şey yoktur, ölüm ve yaşamı ayırıştırılmaz çünkü. Yine Salıncak ve Kırgınlar’da da ölüp yeniden dirilme motifine rastlarız. Oyunda Karagöz tabutun içinde olmasına rağmen bakmaya ve görmeye devam eder. Nesnelere, canlılara, cansızlara onun için aynı düzleme aittirler, bedenlerin parçaları evrensel olarak bütünsel bir akışkanlık içinde işlev değiştirebilir. Karagöz, Bahçe adlı oyunda kendi bedeni de dahil tüm göstergelerin eş zamanlı olarak maddi ve gayri maddi çift değerliliğinin altını çizer. Bu yöneliş tıpkı Köy seyirlik oyunlarında olduğu gibi cinsel, dilsel ve ekonomik mübadelelerin bozulduğu, çarpıtıldığı ortamlar, yaratılan “muzaffer halk gülüşü” ile aktarılır.

Karnavalesk grotesk anlatım diğer halk tiyatrolarından beslendiği gibi Geleneksel Türk Tiyatrosundan da beslenir. Günlük sorunların taşlamayla eleştirildiği, halka yol gösterildiği, sağduyunun ve hoşgörünün sesi niteliğindeki geleneksel eğilim bu oyunlarda kendisini var eder. Ortaklaşa kalabalık ve renkli stereotipler, kendine özgü canlı ritim oyunlarının genel atmosferini oluşturur.

Çağdaş Türk oyun yazarlığında, uzam-zaman ilişkisi, kişileştirme, olaylar dizisi, aksiyon planı, kişisel aksiyon planı, durum, mekân-oyun kişisi ilişkisi ve temanın konuya yansımaları gibi teknik düzeylerde, Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun öğeleri güncelleştirilerek kullanılırken karnavalesk grotesk anlatımın izdüşümünü de görürüz. Bu anlamda çağdaş oyun yazarlarımızdan Ferhan Şensoy, Güngör Dilmen, Cahit Atay, Sermet Çağan ve Turgay Nar’ın bazı oyunlarında karnaval ruhunun izini sürebiliriz.

Cahit Atay’ın öznenin parçalanmasının sergilendiği “Dalgacı Mahmut Kendine Dön” adlı oyununda dalgacı Mahmut; Dalgacı ve Mahmut olarak ikiye ayrılırken aşırı abartılmış iki kutbun -ciddiyet ve dalgacılık- grotesk kategorileri haline gelirler. Dalgacı ve Mahmut geniş perspektifte doğa ve kültür karşıtlığının temsilcileri haline gelirler. Dalgacı Mahmut’un kendini bölme girişimi olan garip doğumu grotesk bir sahnedir. Daha sonra karnavalesk kişilik olan hayalperest Dalgacı pembe giysiler içinde, neşeli bir şekilde sahneye girerken, siyah giysiler içinde, yürüyüşünde ve davranışlarında ciddiliği ve ağırbaşlılığı hissedilen, aşırı gerçekçi kişiliğiyle Mahmut gelir. Bu bölünmüş iki kişiliğin karnavalesk groteskin beden tasarımına uygun “sınırsız iştah” ve “büyük perhiz” kategorilerini temsil ettiği düşünülebilir. İnsan, bitki, hayvan karışımlarından oluşan grotesk beden tasarımını örnekleyen Dalgacı, Mahmut’un babasını fasulye sırığına, kendi babasını da rüzgarda esneyen kavak ağacına benzettiği için Mahmut’tan dayak yer. İki kişilik arasındaki fark politikacıların Dalgacıya belediye başkanı olma şansı tanımalarında da kendini gösterir. Dalgacı göreve geldiğinde ilk iş olarak ne yapacağı sorulduğunda, tüm halkı yeşil bir alana toplayacağını ve çatlayana kadar yedirip içireceğini, eğlendirip, güldüreceğini söyler. Karnaval ruhu belediye başkanlığıyla yan yana olamayacağı için Dalgacı, ne karnaval meydanına halkı

toplayabilir ne de ağızlarından, burunlarından gelene kadar yemelerine ve gülüp eğlenmelerine ortam hazırlayabilir. Beton yığınlarını kırdırmaya, denizi bir gecede temizlemeye kalkışan Dalgacı'yı politikacılar deli olarak nitelerler.

Atay'ın, "Godot'yu Beklemezken" oyununda da benzer şekilde karnavalesk grotesk anlatımdan kaynaklanan karnaval ruhu kendini göstermektedir.

Ferhan Şensoy'un, "Şahları da Vururlar" adlı oyununda dil düzeyinde beden parçalanmasının en güzel grotesk örneklerinden biri sunulur. Bedenin dilden ayrışmadığı bir karnavalesk grotesk etki yaratılır. Dilin çarpıtılmasında kullanılan 'm'le in aliterasyonu, oyun kişinin uzam ve zaman algısını bozar. Bu durum oyun kişinin kendisini yadsımasına yol açar, bu şekilde ortaya çıkan kişideki yönelim bozukluğu uzam, zaman, kişiler ve olayların gelişiminde her türlü kategorik sınırı kaldırarak karnaval ruhunu besleyen grotesk ortamı yaratır. Sözcüklerin nesnelere tam karşılıklılık içinde temsil ettikleri dilsel kurguyla kendini gösteren köle-efendi ilişkisi taşlanır. Zaman ve uzamda kronolojiyi bozan Şensoy, Batı kültürünün Doğu kültürünü yozlaştırma çabalarını dildeki bozulmadan örnekler vererek gösterir.

Ferhan Şensoy'un, "Kahraman Bakkal Süpermarket'e Karşı" adlı oyununda Amerika'da yaşanan ekonomik dalgalanma, Dilenci Kovboylarla temsil edilir. Dilenci Kovboy tasarımı, bedensel olarak "çirkin" olması beklenen beden (dilenci) ile uyum, denge gibi olumlu sayılan özellikleri üzerinde taşıyan "güzel" bedeni (kovboy) birleştirir. Bu figürlerin kişisel sınırları silen kalabalık halinde belirmesi, zaten kırılmış olan zaman ve uzam sınırlarından elde edilen karnavalesk grotesk etkiyi artırır. Şensoy'un "Haneler" ve " Güle Güle Godot" adlı oyunlarında da Geleneksel Türk Tiyatrosunun ve karnaval ruhunun yansımaları görmek mümkündür.

Konusunu gerçek bir olaydan alan Sermet Çağan'ın "Ayak Bacak Fabrikası" adlı oyununda, ülkede bolluk olduğu halde halk egemen güçler tarafından kara tohum yemeğe zorlanır. Kara tohum halkın kötürüm olmasına yol açar. Sorunu çözmek için dışardan getirilen ayak, bacaklar vatandaşlara takılır. Beden-mekân yönelimi bozulan vatandaşlar bir kargaşa içine sürüklenir ve giderek toplumsal değerlerini yitirirler. Oyunun ilk episodunda üstleri başları perişan kalabalık, bolluk türküsünü söyler. Vatandaşların türküsü kut törenlerinde olduğu gibi toprağa şükran ayini niteliğindedir. Bereket topraktan gelmektedir. Ellerindeki kara tohumu Vatandaşlara satmak isteyen Derebeylerinin yönelişi yaratılan karnaval ruhuyla engellenir. Bu nedenle Derebeyleri bu şenlikli ortama öfke duyarlar. Ne ki türkü giderek değişir ve tviste döner. Vatandaşların oluşturduğu kalabalığın, söylediği yerel motifli türkünün yerine kendisine yabancı bir müzik türüyle dans etmesi kendi sınıfsal konumuna yabancılaştırır. Mekânın müzikle işaretlenmesinden kaynaklanan bu değişim, etkisini sınıfsal-ulusal-bedensel düzeyde gösterir. Beden ritmindeki değişim müziksel uzam değişimiyle birlikte gelişir. Burjuvayı temsil eden, hayvan-insan görünümüyle grotesk bir oyun kişisi olan Öküz, genelde doğa-kültür ikilemini özelde kafa emeği-kol emeği çelişkisinde kategorik geçişi ima eder. Oyunda Vatandaşların kısıtlı beden hareketleriyle yaptığı grev, kaotik görünümüyle, Vatandaşların bu konudaki bilgisizliğini trajik ve komiğin eş zamanlı olarak sergilenmesiyle aktarılır. Geleneksel tiyatromuzun birçok özelliğini bulduğumuz oyunda, sömürü ve zulümle beslenen politik düzenin yasakları, Vatandaşların beden ve dil kullanımına yöneliktir. Vatandaşların dili kullanması o kadar kısıtlanır ki günlük yaşamlarını kullanmak için dil dışında bir işaret sistemine gereksinim duyulur. Karnavalesk grotesk tasarımda beden ve dil ayrışmaz bir bütünlük içindedir. Oyunun sonunda Vatandaşların büyük bir kısmı davul zurna çalarken diğerleri de ortada büyük bir kargaşa içinde dönmeye, oynamaya, zıplamaya başlar. Derebeyleri, Vatandaşlar alkış

tutar. Burada “muzaffer halk gülüşü” nün kötü bir taklidi ya da tersine çevrilmesi söz konusudur. Tökezleyene gülen halkın yerini, tökezleyenler topluluğuna alkış tutan efendiler alır. Böylesi bir topluluğun yaratılması, karnaval ruhunun akışkanlığını yok ederek gelen düzenin kendisinin karşısını “kaos”u da beraber getirdiğini ve Vatandaşların kaotik hareketlerini ve gerçek bocalamalarını yaratacak hegomonik ilişkilerin kurulmasını ima eder.

Görüldüğü gibi, Geleneksel Türk Tiyatrosunda gülme bileşeni baskın olan karnavalesk grotesk, çağdaş yazarlarımız tarafından da bir anlatım biçimi olarak kullanılmıştır. Türk oyun yazarlığındaki bu yöneliş değerlendirildiğinde, karnaval ruhunun yaratılmasında hem gölge oyunu olan Karagöz’ün hem de Köy Seyirlik Oyunlarının öğeleri sıklıkla kullanılmıştır.

KAYNAKÇA

- BAKHTİN, Mikhail (1984), *Rabelais and His World*, (Çev.: Helen Iswolsky), Bloomington: Indiana Universty Press.
- Karnavaldan Romana*, (Çev: Cem Soydemir), (Der.: Sibel Irzık), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DANOW, David K. (1995), *The Spirit of Carnival*, The University Press of Kentucky.
- FİSKE, John (1999), *Popüler Kültürü Anlamak*, (Çev.: Süleyman İrvan), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- KARADAĞ, Nurhan (1978) *Köy Seyirlik Oyunları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- KUDRET, Cevdet (1992), *Karagöz*, I.C., Ankara: Bilgi Yayınları.
- MENDL, Dieter (1996), *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, Colombia: The University of Missouri Press.
- SANDERS, Barry (2001), *Kahkahanın Zaferi*, (Çev.: Kemal Atakay) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SOKULLU, Sevinç (t.y.), *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- THOMSON, Philip (1972), *The Grotesque*, The Critical idiom Series, London: Methuen.
- TABUROĞLU, Özgür (2000) “Yırtılan Plazma”, *Defter*, 41.Sayı, Güz, İstanbul.

SAĞALTIM ARACI OLARAK SEYİRLİK KÖY OYUNLARI

Tülin BOZKURT*

Giriş

Sokrates sormuş bir gün : -Kimdir insan, insan nedir? diye Agoradaki gönüllü öğrencilerine. Öğrencileri :-*Onu bilmeyecek ne var, İki ayaklı, tüysüz bir yaratık* demişler. Ertesi gün, pazaryerine tüyleri yolunmuş bir horozla gelen Sokrates, canlı hayvanı göstererek sorusunu yinelemiş:-*Yani böyle bir şey midir İnsan dediğiniz?*

Belkide yanıtlanması en zor sorudur “insan nedir, nasıl bir canlıdır” sorusu. Çünkü insan, bir *Homo incognita*’dır. Yani bilen ama bilinmeyen. Bir *Homo rebellus*’tur, başkaldıran varlık. Çoğu canlılar evrenin düzenine “evet “ diyerek var olurken insan tümüne birden “hayır” diyebilir. Bir *Homo curiosus*’tir yani “meraklı izci”. Yolunu, yönünü kendi çizer. Ya zamanın geçip gittiğinden yakını ya da geçmek bilmediğinden. Aslında geçen-giden de kendisidir. İnsan bir *Homo lingua*’dır: iletişim kurar, aktarır, anlaşır, Canlı, cansız, canlı-üstü; doğal ya da doğaüstü her şeyle, her varlıkla konuşur, çatışır, barışır. Bir *Homo simbolikus*’tur: soyutlama ve simgeleme cambazı. Değerler, anlamlar üretir. Bütün bu yeteneklerini türlü araç gereçlere yükleyebilir, yani bir *Homo faber*’dir: Alet yapıcı. Yontma-taştan yapılmış elbaltasından, güneş sisteminde dolaşan uzay gemilerine değin her şey onun elinden çıkmıştır. Dişi tırnağı, çenesi-pençesi güçlü değildir ama "kıldan ince, kılıçtan keskin köprüleri" o tasarlar; aslandan güçlü olan, kartaldan yüksek uçan, balıktan derin yüzen, fırtınadan hızlı, depremden daha yıkıcı ne varsa dünyada; onun eseridir (Güvenç, 1996: 301).

Bütün bu özellikleri bir yana “*farkında*” olan bir canlıdır insan. Hem kendinin hem de etrafında olup biten hemen her şeyin farkında olan bir canlı. Özellikle de öleceğinin. Öleceğini bilerek yaşayan, ölümün farkında olan tek canlıdır insan. Doğanın karşısına koyduğu ne varsa bu ölüm farkındalığındandır. Yolunun başında, uygarlığın şafağında ilk, çelişkisi, çatışması, zayıflığı, doğaya karşıdır çünkü ve o bunun farkındadır. Farkında olmak ise çözüm arayışını beraberinde getirir.

Doğa tarafından kuşatılan insan, bu kuşatmadan doğal olanı değiştirmeye çalışarak kurtulmayı başarmıştır. Yalın ve yabani pratikler düzenlemiş, zamanla bu pratikleri daha belirgin ve düzenli bir duruma getirerek ritüelleri ve büyüü yaratmıştır. Ardından çeşitli giysiler, maskeler, tartımlı hareketler, gizemli seslerle doğal olanın dışında kalan üsluplaştırmayı, başka bir deyişle sanatsal anlatımı getirmiştir. Doğa üzerinde denetim kurmaya çalışan insan, doğayı kendi bedensel hareketleriyle simgesel olarak taklit edebilme yetisi kazanmış ve bir homo *ludens* olmuştur yani oyun oynayan (Tekerek, 2006: 57).

Diyebiliriz ki ritüellerden, mitlere, çocuk oyunlarına, kâğıt oyunlarından, satranca, danstan, müziğe, müzikten tiyatroya, inanç sistemlerinden folklorla, dilden felsefeye, dramadan performansa, gündelik hayatın dışına çıkılarak, yani gerçek yaşamı kesintiye uğratarak, belli bir yer ve zaman diliminde başlayıp, gelişip sonuçlanan “*oyun*” ve “*oynama eylemi*” insanın kendini ifade etmek için bulduğu en önemli araçlardan biridir (Nutku, 1990’dan akt. Tekerek, 2006: 57).

Bu bildirinin konusunu oluşturan *seyirlik köy oyunları* da insanın insan olma özelliğinden kaynaklanan kaygılarını giderme ve doğayla, kendisiyle, içine doğduğu

* Öğr. Gör. - Kocaeli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü.

toplumsal yapıyla yaşadığı gerilimlere bazen çözüm bazen de ifade aracı olarak terapi etme noktasında toplumsal yarara yönelik bir anlayışın ürünüdür(Gombrich, 1986: 20).

Köy seyirlik oyunları denilince ilk akla gelen köy meydanlarında, köy odalarında ya da harman yerlerinde bizzat köy insanının kendisi tarafından üretilip tüketilen pratiklerdir. Anadolu coğrafyası söz konusu olduğunda birbirinden tamamen farklı iki sosyal çevrede gelişen iki seyirlik oyun geleneği vardır. Bunlardan ilki kırsal bölgelerde ortaya çıkan “Köy seyirlikleri”(köy tiyatrosu), diğeri ise özellikle Osmanlı İmparatorluğunun başkenti olan İstanbul olmak üzere büyük kentlerde gelişen “Karagöz”, “Ortaoyunu”, “Meddah”vs. gibi geleneksel seyirlikler (halk tiyatrosu) dir. Her iki oyun türü de yazarsız ve yazısızdır. Oyunlar, doğaçlama, kendiliğinden ve canlı olarak icra edilir. Her ikisinde de dil yalın, güçlü ve doğrudandır. Her ikisinde de bir tiyatro binası ya da oyun evi kullanılmaz. Oyunlar herkese açıktır. Her ikisinde de kuklacılık, hikâye anlatıcılığı, dramatik danslar ve müzikler kullanılır. Her ikisinde de tiyatro aksesuarı minimal düzeydedir. Her iki oyun türünde de tüm roller erkekler tarafından oynanır aynı şekilde kadınların eğlenceliklerinde de erkek rolünü kadınlar oynar. Benzerliklerine nazaran bu iki türün keskin farklılıkları da vardır. Köy seyirliklerinin oyuncularını profesyonel değildir, bu işi ticari bir kaygıyla meslek olarak icra etmezler. Köylü, oyunu hem seyreder hem de oyuna katılır; oysaki halk tiyatrosunun oyuncuları diğeri göre daha profesyoneldir. Oyunların doğaçlama dereceleri de farklıdır. Köy seyirliklerinin ritüelik malzemelerle örülmüş oyunlarında halk tiyatrosundaki gibi serbest doğaçlama esnekliği yoktur (And, 1979: 155).

Anadolu köylüsünün doğa karşısındaki çelişkileri, çatışmaları ve beklentileri sonbaharda doğanın ölümüyle tutulan yas ve ilkbaharda doğanın yeniden canlanmasıyla yaşanan sevinç, kutlamalara yani mevsimsel törenlere dönüşmüştür. Bu törenler de köy seyirliklerinde, ak kara çatışması, ölüp dirilme, eskinin kovulup yeninin karşılanması gibi ortak motiflerde simgeleşmiştir. Başlangıçta doğanın diyalektik görünümünü yani panoramasını sunan köy seyirlikleri zamanla kırsal yaşamın getirdiği sorunların, yani güncel olanın da katılmasıyla, doğaya sıkı sıkıya bağlı köy insanının ekonomik ve toplumsal yapısına da gönderme yapar olmuştur (Karadağ, 1978: 130-131). Örneğin, Batı ve İç Anadolu bölgesinde sık rastlanan “Cemal Oyunu”¹, Kars’ta nisan, mayıs aylarında oynanan “Çift Çıkarma” ya da “Çift Ekmeği”² oyunu, Arap Oyunu”, ya da Adana

¹ Cemal Oyunu: Oyunda dört delikanlı görev alır. Dört delikanlıdan biri “cemal” dir. “Cemal”, Arapça bir sözcüktür ve yüz güzelliği anlamına gelir. Dört delikanlıdan biri gelin, biri şeytanı diğeri ikisi de içi saman dolu çuval kepenek giyerek cemali canlandırır. Şeytan olan genç yüzünü karaya boyar ve başına posttan sivri bir külah takar. Cemaller bellerine, ayaklarına, çingirak, çan takarlar, meşalelerle gayda eşliğinde yürürler. Oyun ilk tohumun toprağa düştüğü sonbaharda oynanır. Oyun ateşin çevresinde başlar. Cemaller çanlarıyla ses çıkararak ateşin etrafında oynamaya başlarlar. “Cemal geldi duydunuz mu?”, “Selam verdi aldınız mı?” biçiminde tekerleme söylerler. Cemallerden biri ötekine sopayla vurur, beriki yere düşer. Kalkar gene oynamaya başlarlar. Ardından yine biri ötekine vurur, ölü olanın ayağı havaya kalkar, gelin ölenin başında ağlamaya başlar. Sonra dirilip tekrar kalkar ve yine sıçrar. Bundan sonra evleri dolaşmaya başlarlar. Ev sahipleri onlara vereceği buğdaydan birkaç avuç da evlerinin damına savururlar. Oyuncular buğday verene bolluk diler; vermeyene kötü sözler söylenir. Eğlenceler düzenlenir, çocuklara armağanlar verilir, gayda önde, arkada oyuncular, en önde çocuklar bakkala gidip pazarlıkla buğdaylarını satarlar (And, 1984: 54).

² Çift Çıkarma Oyunu: Karların erimesinden sonra tarlalara tohum atma zamanı gelince şenliği düzenleyecek aile başkanı köyün ileri gelenlerinden törenin tarihinin saptanmasını ister. Yemekler hazırlanır, ekmekler pişirilir. Aile başkanı üstüne tersine çevrilmiş bir kürk giyer, kürkün tüyelerine şekerler bağlanır. Beline kemer yerine urgan ya da ip bağlar. Bu ipe tohum peştamalı asılır, başına börtü geçirilir. Elinde uzun bir sopa vardır. Oyun için saban ve öküzler boyalarla ve boncuklarla süslenir. Boyunduruğa koşulan öküzlerle tarlaya doğru yola çıkılır. Önden giden delikanlılar ellerindeki tepsilerden herkese dilim dilim çift ekmeği dağıtırlar. Çiftçinin sırtına yumurta atıp su serperler,

yöresindeki “Yüz Boyama”³ oyunlarının altını kazıdığımızda eski çağ toplumlarının bereket ayinleri çıkar. Bunun yanı sıra Niğde’de oynanan “Dırıltı”, “Senin Kaynana Cadı”, “Kuma”, “Kız Evlendirme” gibi konularını doğrudan günlük hayattan alan yaşama dair küçük ama önemli kesitleri aktaran seyirliklere de rastlanılır (And, 1984: 43-80). Dahası topluluğun mikro ya da mikro iktidarla ya da başka gruplarla yaşadığı çelişkiler de bu oyunlarda hayat bulur. Örneğin Erzurum’da oynanan “Tarla Bölme”⁴, Niğde’de parasızlıktan tedavi olamayan yoksul köylülerin anlatıldığı “Doktor Oyunu”, yine Tunceli’de işsizlikten kente göç eden bir köylünün betimlendiği “Köylü Şehirde” oyunu ya da konusu ağıt olan Niğde’nin “Kedi” oyunu, vs. (And, 1984: 84-89) gibi.

Kolektif üretilip kolektif tüketilen köy seyirlikleri, bir taraftan yaşama karşı duruş noktasında, ait oldukları topluluğun çelişkilerinden beslenirken diğer taraftan ironik bir şekilde o topluluğa ayna tutar, toplumsal yaşamı ve zihniyeti bir büyüteç altında sorgulayıp, yorumlayıp anlamlandırır. Zamanda ve mekânda topluluğun ihtiyaçlarına göre her defasında yeniden üretilerek işlevsellik kazanır. Bu işlevlerden biri de içerdikleri yoğun gülmece öğesiyle geleneksel toplumların normatif yapılarından kaynaklanan gerginliklerinin atılması ve basıncın azaltılması noktasında sağladıkları sağaltımdır.

Geleneksel toplumlarda birey içine doğduğu toplumsal yapı tarafından normlar ve değerler aracılığıyla ortalama aynı biçimde şekillenir. Yani birey grupla bütünleşir ve bu bütünleşmeden dolayı normlar genelde eleştirilmeden ve tartışılmadan kabul edilir (Dönmezler, 1994: 111). Kimliğin büyük ölçüde doğuştan belirlendiği ve kişinin sosyal konumuna kilitlendiği bu toplumlarda birey diğer bireylerle, toplumsal kurumlarla hatta doğayla serbest, eşitlikçi ve geniş düzlemde ilişki kuramaz (Kocacık 2003: 4). Hareket alanı norm ve kurullarla kısıtlanmıştır. Bu durum geleneksel toplumlarda birey üzerinde bir baskı, sıkışmışlık ya da enerji kümelenmesine neden olur.

İşte köy seyirliklerindeki gülmece unsusu, kuşatılmış köylünün bastırılmış duygu ve düşüncelerinin dışa vurumunu sağlama noktasında bir sağaltım aracıdır ve bilinçaltı gerilimlerini giderir. Çünkü gülme, sıradan bir eylem değildir. Bir kere salt insana özgüdür ve insanı hem tedavi etme hem de korkularından arındırma noktasında işlevselliği vardır. Öyle olmasa korku, baskı ve otorite üzerinden kendini var eden kilise, Ortaçağ’ın sonlarına doğru insanlar üzerinde sıkı denetim kurmak için gülmeyi yasaklar mıydı? (Sanders, 2001: 228). Ya da Nietzsche, insanları geleneksel ahlakın ötesine götüren, onları mutlak ve kesin olarak özgürleştiren tek şeyin zincire vurulmamış, biçim bozucu gülme olduğunu söylerken haksız mıdır? İktidarın korkulu rüyasının gülme olduğunun altını çizen Nietzsche’ye göre iktidar ciddiyet üzerinden gücünü kutsar ama

arkasına paçavradan yapılmış kuyruk bağlarlar, yüzüne is sürüp karartırlar. Köyün ileri gelenlerinden en yaşlısı iki çiğ yumurtayı öküzlerin alınına vurup kırar, öküzlere çift ekmeği yedirir. Dua edilir, bolluk dilenir. Yerel danslar yapılır. Delikanlılar çifti boyunduruğa bağlarlar. Çiftçi peştamalına tohum doldurur, köyün imamı bu tohumdan bir avuç alarak dua okur, peştamala döker. Köyün büyükleri tohumun içine bozuk para ve şeker karıştırırlar. Çocuklar atılan tohumla birlikte toprağa düşen para ve şekerleri toplarlar. Çift sürme bitince boyunduruğa tersine asılarak tarladan köye dönülür., yemekler yenmeye başlanır ve gelecek yıl töreni kimin düzenleyeceği saptanır (And, 1984: 54).

³ Yüz Boyama Oyunu: Bu oyun buğdayın kaynatılıp bulgur yapıldığı temmuz ve ağustos aylarında oynanır. Bu oyunu yalnız kadınlar oynar. Akşam bir meydana büyük bir ateş yakılır. Ateşin üstüne büyük bakır kazan, kazanın içini de temizlenmiş buğday ile su konur. Buğday on-on beş evden toplanır. Buğday verenlerin hepsi yüzlerini karaya boyarlar. Buğdaylar toplandıktan sonra tanrıya bolluk vermesi için yakarılır. Ardından herkes ateşin etrafında dans eder gibi dolanır. Buğday gece yarısına doğru helva kıvamını alır. İçine şeker atılarak helva yapılır. Ertesi gün bu helva komşulara dağıtılır (And, 1984: 55).

⁴ Bkz. Dilaver Düzgün, Erzurum Köy Seyirlik Oyunları, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmış Doktora Tezi, Erzurum, 1994, s.162.

insan güldüğü şey kutsallıktan sıyrılır. Gülme kutsallığı ters yüz edip sıradanlaştırır. Sıradanlaşma ise iktidar için ölümcüldür. Kurulu düzen mensuplarının ortaçağda olduğu gibi tarihin hemen safhasında gülmeye ve mizaha karşı olmalarının altında yatan da budur (Şirin, 2007: 2-3).

Gülme ve güldürme, sağaltım işlevinin yanı sıra bir sosyal bilimci için gizli arşiv niteliğindedir. Çünkü gülme eyleminde değer yargıları belirleyicidir. Bergson (1997: 126), bir ulusun güldüğü şeyler o ulusun psikososyal olaylarıdır diyerek gülmenin toplumsallığına dikkat çeker. Bir topluluğu güldürmek için o topluluğu iyi tahlil etmek, değer yargılarını çözümlenmek ve çelişkilerini tespit etmek kısacası iyi gözlemlemek gerekir. Eğlencelik seyirlik oyunlar bu anlamda içinden doğdukları topluluğun ekonomik, sosyal ve kültürel yapısını gülünecek biçimde yansıtır. Bu nedenle kendine has motiflerle bezenmiştir. Örneğin, “köylünün ekonomik dünyasının olumsuz kodlarından biri tüccardır ve köylü-tüccar ilişkisi Anadolu’nun güney bölgelerinde oynanan “*Tüccar ve Çalakap*” oyununa tüm gerçekliğiyle yansımıştır. Bu oyunda, bez tüccarı köye bez satmaya gelir, yanında yüzleri, kol ve bacakları karaya boyanmış ellerinde ipleri ve coplari bulunan üç de çalakap vardır. Köylü para vermek istemez, parasını alamayan tüccar onları çalakaplara dövdürür (And, 1984: 89). Yine Kayseri’de oynanan “*Et Kesme*” oyununda köye bir kasap gelir ve inek keser. Herkes kesilen inekten istediği parçayı alır. Kasap borçları defterine yazar ama kimse zamanı geldiğinde borcunu ödemez. Duruma kızan kasap borcunu ödemeyenlerin kapılarında köpekleri ulutacağını, eşekleri anırtacağını, katırları tepistireceğini, çıplakları başlarına yağdırtacağını söyler ve söylediklerini de yapar (And, 1984: 87). Erzurum’da oynanan “*Osman Gider Oduna Çarığı Bağlar Buduna*” adlı oyunda karısının ev işlerini yapmaması ve vaktini oyunla geçirmesi üzerine ikinci kez evlenen bir adamın başına gelenler mizahi bir üslupla anlatılır. Oyunda üzerine kuma gelmesine katlanamayan birinci eş kumayı öldürür. İkinci eşinin öldüğünü gören Osman ise üzüntüsünden gözyaşlarına boğulur ve dua okuyarak eski eşini diriltir. Dirilen kadının olup bitenleri anlatması üzerine Osman ilk eşinden boşanır, onu kapı dışarı eder ve ikinci kadınla evlenir Evlilik kurumunun çoğu zaman bireylerin bağımsız tercihiyle gerçekleşmediği geleneksel toplumlarda bu durumun da köy seyirliklerine yansması kaçınılmazdır. “*Çeşmeye Vardım Ana*” oyunu, gençlerin evlenme isteğine aile büyüklerinin karşı çıkmasıyla ortaya çıkan çatışma üzerinden oluşturulmuştur. Oyunda evlenmek isteyen genç kız, annesinin tehditlerine aldırmadan, kararlı bir tutumla nikâhının kıyılmasını talep eder.

Konuyu toparlayacak olursak köy insanının evreninde aksayan ya da sorun olan hemen her şey bu oyunlarda karikatürize edilebilir, eğlenceli ve esprili bir üslupla ifade edilebilir. Toplumsal sağaltımın kültürel karşılığı olarak görev yapan köy seyirlikleri, toplumun makro veya mikro düzeyde iktidar, doğa ya da kendi içinde yaşadığı tüm gerilimlerinden doğan enerjiyi alma/boşaltma noktasında emniyet sübabı gibidir.

KAYNAKÇA

AND, Metin (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

AND, Metin (1979), “The Turkish Folk Theater”, *Asian Folklore Studies*, Vol. 38, No. 2, Nanzan Institute for Religion and Culture, Nagoya.

BERGSON, Henry (1997), *Gülme*, (Çev.: Mustafa Şekip Tunç), İstanbul.

DÖNMEZLER, Sulhi (1994), *Toplumbilim*, İstanbul: Beta Basım Yayın.

- DÜZGÜN, Dilaver (1994), *Erzurum Köy Seyirlik Oyunları*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmış Doktora Tezi.
- ELİADE, Mircea (1993), *Mitlerin Özellikleri*, (Çev.: Sema Rifat), İstanbul: Simavi Yayınları.
- GOMBRİCH, E. H. (1986), *Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Bedrettin Cömert), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GÜVENÇ, Bozkurt (1996), *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- KARADAĞ, Nurhan (1978), *Köy Seyirlik Oyunları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖDEMİR, Nutku (1990), *Dram Sanatı-Tiyatro'ya Giriş*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- SANDERS, Barry (2001), *Kahkahanın Zaferi*, (Çev.: Kemal Atakay), İstanbul.
- ŞİRİN, İbrahim (2007), *"İki Dünya Arasında Karikatür'den İmgeye: Osmanlı ve Avrupa"*, Kocaeli: Yayınlanmamış Makale.
- TEKEREK, Nurhan (2006), *"Oyun Kavramı'ndan Drama'ya, Dramatik Eğitime"*, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 22, Ankara.

PAKİT OF THE AJAM IN SOUTHERN ARABIA - THEATRE, ETHNICITY AND ORAL TRANSMISSION

Dieter CHRISTENSEN*

The coastal town of Sohar, in the Sultanate of Oman, knows a form of musical theatre that is quite remarkable. *Pakit* or *bāqit* is known only in Sohar, and in the neighboring coastal town of Sahḫḫam. *Pakit* "belongs to," that means, is practiced only by the Ajam, lit. "Persians", an ethnic minority community of Iranian descent and Shi'a religion known as the 'Ajam al-Minawiyah. They are surrounded by the Arabic-Ibadhi or Sunni majority population of the two towns. Bedouins and Arab town dwellers (*hather*), Baluchis and descendents of African slaves, long-settled Indian traders and recent labor migrants from Pakistan, India and the Philippines round out the multi-ethnic makeup of the town. This essay is based on research I conducted in the town of Sohar, Sultanate of Oman, in 1985, 1990 and 1992, and describes mainly the situations I observed in 1990 and 1992. I revisited Sohar in 2004 and 2006, and shall address my finding at that time in the final segment of this essay.

Until 1992, *Pakit* was performed by groups know (in Arabic) as *hḫelaq al-pakit*, literally, "Pakit circles". An enactment of *pakit* consists of a series of scenes performed by masked actors in various roles, by hand or "glove" puppets presented by a single puppeteer as a play within the play, by a singing reciter *khund* or *akhund* ("reader"), a chorus of kneeling dancers/singers, and a small band of instrumentalists with percussion instruments – two or more drums of types common in Oman, a frame drum with rattles, and a gong or tray *sinīyah* or *pātū*. Each scene in which an animal – a crow, a leopard - or horse riders or an old hunch-backed man are at the center, tells a story with some comical elements; *pakit* is therefore best described as musical comedy¹. The stories are told, that is, sung in Farsi (Persian) verses by a "reader" *khund* or *akhund*. However, each scene also demonstrates the victory of good over evil.

Performances usually take place inside a hut built specially for the purpose.

The language of the recitations and songs is a dialectal form of Farsi, understood only by older local Ajam, not by youth or non-Ajam, and not easily understood by speakers of contemporary Persian. The plots of the stories are known only in outline and only to older Ajam. Ajam youth, just like non-Ajam, merely watch the action to enjoy the comical actions of the masked actors.

Pakit is also known as *naqqārah*, a term that otherwise refers to sets of kettle drums which in old times were used in Iran for official announcements and as insignia of personages of high rank. Kettle drums are not used now in *pakit* – or by anyone else in Oman. The origin of *pakit* is not known to anyone; Ajam say it comes "from the forefathers". I have been unable to trace the use of the term *pakit/bāqit* in contemporary Iran, though elements of popular musical comedy do exist in current or recent practice.

History of *pakit* in Sohar:

Where did this musical comedy come from, a theatrical "art" strange to all other inhabitants of the area? It is not a recent introduction – the Ajam do not know anything

* Columbia University.

¹ See DVD-15 in Christensen and El-Shawan, 2009

of its past, nor do they have any narratives of their own origins. It is quite possible that the Ajam of the Batinah – the wide, formerly fertile plain between the Gulf of Oman and the mountains – are the remainder of an Iranian population that had dominated Northern Oman from the 6th century BC to the arrival of Islam in the 7th century. The Batinah was part of the Persian Empire under the Achaemenids, Parthians and Sassanids, and Sohar – allegedly home of Sindbad the Sailor – was a rich trading center at the mouth of the Persian Gulf as well as the capital of the Batinah, then the corn chamber of Iran.

The stories of *pakit* have no Islamic references, much in contrast to *ta'ziyah* that memorizes the martyrdom of the Shi'a Khalifs; in the figures of the crow, the leopard and other animals, they rather recall pre-Islamic ideas, not to mention the hunchback Old Man and the threatening horseback riders who try to collect the levy on rural populations for the ruler. Even more suggestive is the pervasive motive of the victory of good over evil, light over dark, which recalls pre-Islamic religions in the Iranian environment.

Within the Ajam community of Sohar, *pakit* is associated with weddings as an *entertainment*. It has no ritual functions, and it is not performed in all Ajam weddings, even though performances within the Ajam community are “free”, that is, require no payment; it is a community affair, the performers are treated to meals - just as other wedding guests.

The group of performers – the “circle”, Arab. *hā'alqah*, is loosely organized around a *bāb* – father – and the “reader” *akhund*. Otherwise, group membership is fluid and depends on skills, availability and willingness to participate in a given event. The props – the masks and the instruments – are not a permanent stock owned by the group or a particular individual, but are rather made up for the purpose or brought along by whoever wants to use them. This is in contrast to the various performance groups of Arabs or Afro-Omanis in Sohar which maintain, for instance, a set of drums as group property, or as personal property of the head and “owner” of the group.

How is pakit received by other ethnic groups?

Pakit is “of the Ajam”, it “belongs to the Ajam”, and non-Ajam will not participate in its enactment. Even the drummers of Sohar, a specialized category of musicians with special skills, and in the majority Afro-Omanis, who will often migrate among performance groups of various genres or “arts” (*funūn*), will not perform in *pakit* because “we do not understand the language”. The same holds true for the other important minority group with a distinct language in Sohar – the Baluchis.

In short, whereas *performers* may transcend the boundaries among different genres or “arts” *within* the same language group – Arabic, Balūsh or Farsi – they will not move across language boundaries. This applies to vocalists, dancers and instrumentalists equally.

But how is it with audiences? Do audiences cross ethnic and linguistic boundaries? Individual Soharis certainly do that if and when they feel so inclined. Weddings are always public events; an important aspect of wedding celebrations is to make the social contract between the wedding parties as widely known as possible. The wedding procession – now with cars – will wind its way through several quarters of the town and neighboring villages to attract attention, and onlookers are always welcome to wedding celebrations, regardless of ethnic group.

With performance *groups*, the situation is somewhat different. “Town Arabs”, i.e. settled Arabs, may invite Bedouin performance groups to their weddings, in particular when they claim some descent from Bedouins. Bedouins are considered rough and not refined, but they are the “original Arabs” and highly respected for that. But town Arabs – or Bedouins - will not invite Balūsh groups because “we do not understand them”. The “owners” of Balūsh weddings in Sohar make great efforts to engage Balūsh groups – even from another province, when there are none available in Sohar - because “we are Balūsh” – “this is our wedding, we have our own arts”. In a multi-ethnic situation where the Balūsh and the Ajam are in the minority, music and dance, the “arts”, are seen as ethnic markers that are displayed with pride. They are recognized and respected as such by other ethnic groups, from a distance, as it were: they are not adopted.

Pakit, the musical theatrical comedy, takes a special place in this context. While a full understanding of a *pakit* play requires competence in the particular dialect of Farsi in which the songs of the reader and the chorus are composed, there is much improvised dialogue in the comical scenes that is often conducted in Arabic. Moreover, the comical scenes with their masked actors convey enough visual messages to be entertaining without a comprehension of the sung accompaniment or the spoken dialogues. Above all, whereas most other arts in Sohar – whether Arab or Balūsh – permit the spontaneous participation of audience members, *pakit* is a show for an audience, it is non-participatory, the separation between actors and audiences is complete. All this makes it possible for *pakit*, the non-ritual theatrical comedy, to transcend ethnic – religious and linguistic – boundaries *as a show*.

In one concrete instance in which I participated in January, 1991, the *hāalqat al-pakit* of Sohar had been invited to perform on two evenings of the wedding which Hāalimah bint ‘Amir of Sāallān had organized for her son. Hāalimah is the head and owner of a professional group of women singers (*firqat al-ghinna*), an Afro-Omani of slave descent as are all members of her group. There are no cultural links between these Arabic-speaking town dwellers of African descent and the Ajam. Hāalimah explained that she invited the *pakit* – and paid for the performance – because “*pakit* is nice” and “we are friends.” Simultaneous with the theatre performance – which was the major attraction in the wedding feast – there were the quasi-ritual women’s songs performed by her own *firqat al-ghinna*, and a very noisy *hāalqat al-qurbah*, a “bagpipe circle”, a group of young men led by a military bagpipe player and including drummers and dancers with participatory dancing, also very attractive at least for young people. By previous arrangement, *pakit* and *qurbah* would alternate in their performances in order to avoid mutual interference. It became clear, from the movement of audience members between the two “arts”, *pakit* and *qurbah*, that young children of both sexes, women and older men were attracted by the theatre, while young men rushed out to the *qurbah* as soon as the bagpipe struck up.

Maintenance of *pakit* in oral tradition

There are no written records of the *pakit* theatre, its poetry and practices, in the Ajam community. *Pakit* was passed on exclusively in the oral tradition, it was learned by rote and depended on older, knowledgeable men – all practitioners were and are men – for its continuity.

Farsi, the language of the Ajam and of *pakit*, is in the process of disappearing in Oman. Government policies aim at Arabization, that is, assimilation to the Arab settled majority of the State. Schools, radio and television, and government offices do not permit

the use of other languages – with the exception of some English language programs on the State radio. These policies have been in effect since the 1970s. The result is that in the early 1990s, younger Ajam – below the age of 30 – generally had only fragmentary knowledge of Persian, at best. By 2006, there were only a few old men left who knew the songs and stories of *pakit* well, and there was a deep feeling in the Ajam community that “*pakit* is lost”. In fact, already in 1992, leading members of the *pakit* circle were pessimistic about the future of *pakit*. They complained that younger people did not know and had no desire to learn Farsi, that they might participate as actors or in the chorus but did not know or understand the verses, and there were none who could be brought up to take the role of the reader. The sentiment was that *pakit*, the art of the Ajam, was dying, and with it the heritage of the Ajam. Nobody within the Ajam community took any constructive action, the demise of *pakit* was accepted as inevitable.

***Pakit* and the State**

The social and cultural policies of the Sultanate of Oman since the so-called “Omani Renaissance”, that is, since 1970, call for a unified Arab state, and for the cultural assimilation of non-Arab ethnic groups; hence the restriction on the use of other languages in all state-controlled situations. On the other hand, the notion of an “Omani heritage” as held by the Ministry of Heritage and the Ministry of Information which support museums and an Oman Centre for Traditional Music (under the Ministry of Information) is broader. The OCTM, for instance, is charged with documenting all “traditional” cultural manifestations in the Sultanate.

In 1992, the OCTM, under its director Khalfan al-Barwani and in my presence, undertook to document *pakit* in Sohar. The *pakit* circle was asked to put on a special performance, outside of the usual context, in a space that the OCTM had selected – open-air against the custom which calls for at least a temporary hut. A television crew filmed the proceedings, and the director took photos. These records were then archived in the OCTM. There were no in-depth interviews with the performers, and no attempt was made to record or transcribe the poetry – in part, because there was nobody present who was knowledgeable of Farsi.

When I re-visited Sohar in 2004 and 2006 and talked with members of the Ajam community, it turned out that the 1990 staging of *pakit* at the wedding of H^{aj}alimah had been the last time that *pakit* was performed in full and on a normal occasion. The 1992 special presentation for the Ministry of Information, an abbreviated version for an artificial audience, had been the very last enactment of *pakit*. *Pakit* was “finished”, as they said. There was unhappiness, even bitterness about this loss of their heritage in the Ajam community. Old members blamed the Ministry because they had not paid for that final performance, interpreted as a lack of respect, and the Ministry had not put *pakit* on television as the Ajam had expected – clearly a failure in patronage. Patronage – through public recognition and, in many cases, material rewards is what sustains the arts in Sohar.

On the part of the Ministry, and the educational system in Sohar as representative of larger society, there is some awareness that the disappearance of *pakit* as living practice is a loss to the total culture of the Sultanate. There had been talk, already in 1992, about translating *pakit* into Arabic so that it could become assimilated into general Omani cultural practices; but this remained just talk.

In 2004, teachers at the Sohar High school mentioned plans to form a theatre group at the school to adapt *pakit* for performance by school students – in Arabic, of course. In December 2006, the project was forgotten.

The demise of *pakit*, an ancient form of musical theatre emblematic for a small Iranian minority in an Arabic state, is the result of two ongoing and interrelated processes: politically motivated and government-enforced assimilation to the majority culture, and the lack of patronage – symbolic as well as material – on which the maintenance of artistic practices depend. Similar processes are at work elsewhere, affecting expressive culture in its various manifestations – music, dance, theatre – to the detriment of the rich cultural heritage of the World in which we all would share.

REFERENCES

CHRISTENSEN, Dieter and Salwa El-Shawan Castelo-Branco (2009), Traditional Arts in Southern Arabia. Music and Society in Sohar, Sultanate of Oman. Intercultural Music Studies 14. With DVD-15 *Pakit* – mask and puppet play, performed at a wedding in Sallan, 16 January 1990.

KIRGIZİSTANDA TİYATRO SANATININ ORTAYA ÇIKIŞI VE HALK KÜLTÜRÜNÜN GELİŞMESİNDEKİ ÖNEMİ

Çetin CUMAGULOV*

Kırgız halkının geçmişi çok eski dönemlere dayanmaktadır. Kırgız boylarının IX-X. Yüzyıllarda Yenisey ırmağının yukarı kısımlarına yerleştikleri ve gelişmekte olan bir kültüre sahip oldukları bildirilmektedir. Onların ustalarının ellerinden çıkan eşyalar (ev aletleri, giysiler v.s.) oldukça değerli idi. V.-X. Yüzyılda Kırgızların kendilerine ait yazıları mevcuttu. Biz bunu bugünkü Kırgızistan'ın Yenisey, Talas ve Koçkor bölgelerinde bulunan eserlerden anlamaktayız. Fakat uzun yıllar devam eden savaşlar ve bağımsızlık mücadeleleri sonucunda bu yazı kaybolmuştur. Buna rağmen halkın maddi ve manevi dünyası gelişmeye devam etmiştir. Halk içinden gelen eserlerde halkın çalışmaları, yaşamı, fikirleri işlenmiştir. Halk eserlerinin kaynakları arasında efsaneler, şarkılar ve melodiler yer almaktadır. Bu kaynaklar eskiden beri hiç kimse tarafından yazılı hale getirilmediği halde halkın hatırında muhafaza edilmiştir. Kırgızlar konar-göçer olarak yaşadıkları dönemlerde tiyatro, opera, sinema gibi aktiviteleri bilmiyorlardı. Onların yerini sözlü eserler; "Manas" destanı ve diğer destanlarla birlikte Komuz melodileri almıştır. "Manas" söyleyen Akınlar (Aşıklar) yeteneklerine göre destanda yer alan olayları resmedip, dinleyicilerin vatanseverlik duygularını coşturup, onları gururlandırıp, ağlatıp, tarihi olayları süsleyerek halkın hafızasına işlemişler ve halkı geleceğe iyimser bakmaya ve birlikteliğe çağırışlardır. Kırgız halkı için özel bir öneme ve tarihe sahip olan "Manas" içerisinde tarihi olaylar resmedilmiş ve edebi örneklerle süslenmiştir. Daha sonraki dönemlerde tarihi fikirlerden doğan hayal ürünleri ve mitolojik unsurlar destana eklenmiştir. Kırgızlara ait sözlü efsaneler arasında Manastan başka efsanelerde mevcuttur. Bunlar arasında "Er Döştük", "Kocaçaş", "Er Tabıldı", "Kurmanbek", "Kedeykan", "Canıl Mırza", "Sarıncı Bököy", "Canış Bayış", "Canıl Mırza"yı saymak mümkündür. Bu efsaneler Kırgızların sanatsal, edebi, sosyolojik ve felsefi düşüncelerini onların diğer halklarla olan ilişkilerini aydınlatan kaynaklardır. Hemen tüm halk oyunlarında (At Çabış, oodariş, Küroş, Kökbörü), düğün törenlerinde damadın söylediği şarkılarda, oynadığı oyunlarda, çaldığı melodilerde v.s. tiyatronun örnekleri muhafaza edilmiş olsa da Kırgızlar Sovyet darbesinden sonra (1917) gerçek anlamda tiyatro ile tanışmışlardır. Kırgız halkı tiyatro alt yapısını oluştururken Dünya'nın da ilklerinden olan Rus Dram Tiyatrosu'nun tecrübelerinden faydalanmıştır. Kırgız Tiyatrosunun oluşturulması ve faaliyetleri Kırgız kültürünün gelişmesinde rol oynamıştır.

Bu günkü Kırgız Milli Dram Tiyatro Akademisi 2 Kasım 1926 yılında o dönemdeki Kırgız Vilayet Heyeti kararıyla Kırgız Halk Tiyatrosu Stüdyosu adı ile açılmıştır. Tiyatronun kurucuları arasında rejisör N. N. Eleni, stüdyo okuyucuları; A. Kuttubayeva, K. Eşimbekov, Ş. Tümönbaev, K. Aybaşeva, K. Mademilova, G. Urazbaeva, A. Maldıbaev, A. Kuttubaev, v.b. yer almıştır. Tiyatro ilk olarak N. N. Eleni'nin "Moldo Nasrettin" (1927), daha sonra M. Tokobaev'in "Kaygılıu Kakey" (1927), K. Cantöşev'in "Karaçac" (1929), N. Gogol'un "Tekşerücü" (1929), A. Ostrovski'nin "Cok cerden tabılğan altın" (1930) isimli piyesleri sahnelenmiştir. 7 Kasım 1929 da tiyatro Kırgız Milli Drama Tiyatrosu adını almış ve ilk olarak K. Cantöşev'in "Alım menen Mariya" adlı eserini sahnelemiştir. Yukarıda sözünü ettiğimiz oyunlarda halk manilerinden oldukça faydalanılmış ve sonuç olarak eserler Müzikal Drama olarak sahnelenmiştir. Sonraki yıllarda tiyatroya yeni

* Prof. Dr. - Kırgızistan.

yetenekler, Halk şairleri dahil olmaya başlamıştır. 1932-35 yıllarında tiyatro mensupları o yıllara uygun tiyatro oyunlarına yönelmişlerdir. “Beyit arasında” (R. Şükürbekov), “Kalhoz Düşmandarı” (A. Kuttubaev) piyesleri bunlardan yalnızca bir kaçıdır. 1935 yılı C. Turusbekov’un “Acal orduna” adlı oyunu müzikal haline getirilmiştir. Tiyatro 1936 yılında Müzikal Drama Tiyatrosu haline getirilmişse de 1941 yılında Kırgız Dram Tiyatrosuna dönüştürülmüştür. 1941 yılında eski oyunculara Moskova’daki Tiyatro Enstitüsünü bitiren genç tiyatro oyuncuları dahil olmaya başlamış ve böylelikle tiyatronun kadrosu güç kazanmıştır. O kadro içerisinde daha sonraları Sovyetler Birliği ve Kırgız Sovyet Sosyalist Devletinin Halk (Devlet) oyuncularından olan B. Kızıkeeva, M. Rıskulov, D. Küyükova, S. Cmanaov, S. Kümüşaliyeva, Ş. Tümönbaev gibi oyuncular yetişmiştir. Dünya ve Rus Klasiklerinden “Karol Lir” (U. Şekspir), “Kedeylik Kentik Emes” (A. Ostrovskiy) gibi oyunlarda sergilenmiştir.

1941-45 yıllarında Tiyatronun repertuarında daha çok vatanseverlik ve kahramanlık konularını işleyen (A. Tokombaev “Ant”, 1942; K. Cantöşev “Kurmanbek”, 1944; R. Şükürbekov “Kek”, 1944; K. Malikov ile A. Kuttubaev “Canıl”, 1946 v.s. gibi eserler sahnelenmiştir.

K. Cantöşev’in bir kahramanlık efsanesi olan “Kurmanbek” adlı eseri Müzikal Opera (Drama, 1942) olarak sahnelenmiş ve ikinci dünya savaşı döneminde halkın vatanseverlik duygularının gelişmesinde büyük rol oynamıştır. O dönemlerde çok sayıda vilayet ve bölgede sergilenmiştir.

Savaşın sonra 1950’lerin başında tiyatrodaki T. Abdumomunov’un “Kumdu çap”, “Tar kapçıgay” (1953), “Atabektin kızı” (1955), R. Şükürbekov’un “Menim Aylım” (1948), K. Malikov’la A. Kuttubaev’in “Biz bayagi emesbiz” (1951), bunlarla birlikte Dünya ve Rus klasiklerinde U. Şekspir’in “Otello” (1953), A. Ostrovski’nin “Sepsiz kız” (1954), F. Şiller’in “Çüzükaralık cana süyü” (1956), v.b. piyesler sahnelenmiştir.

60’lı yıllarda Drama yazarlarının eserleri başarıyla sahnelenmiştir. Örnek olarak B. Çakiev’in “Atanın taktırı” (1960), T. Abdumomunov’un “Abiyir keçirbeyt” (1964), “Karkıralar kaytkanda” (1966), “Byuro cürüp catat” (1968), “Taalay Gültestesi” (1971), M. Bayçiev’in “Baldar boygo cetkende” (1965), “Erten canı cıl” 81976), “Tört adam” (1968), M. Toybaev’in “Canı kelin” (1967) v.b.

Cengiz Aytmadov’un edebiyatta değerli eserler sunması tiyatronun gelişmesine de katkıda bulunmuştur. Onun “Betme bet” (1961), “Samañı colu” (1964), “Cemile” (1965), Menim birinci mugallimim” (1966), “Fudziyamadağı kadir tün” (1976) adlı eserleri halen günümüzde dahi sahnelenmektedir. Rus klasiklerinden A. Ostrovski’nin “Dobul” (1958), A. Çehov’un “Vanya tayake” (1960), L. Tolstoy’un “Anna Karenina” (1960), A. Griboyedov’un “Akıl Azabı” (1966), M. Gorki’nin “Vassa Celeznova” (1968) v.b. eserler sahnelendi. 50-60-70’li yıllarda tiyatro, tarihte devrim niteliğindeki olayları piyesler halinde sahnelenmeye başladı. Bunlar arasında K. Malikov’un “Biyik cerde” (1956), T. Abdumomunov’un “Aşırbay” (1957), “Süyü cana ümütü” (1962), C. Sadıkov’un “Cukeev-Pudovkin” (1966), “Küyöö coldoş” (1973), N. Baytemirov’un “Urkuya” (1974) v.b. saymak mümkündür.

Kırgız tiyatrosunda Rus ve başka milletlerin tiyatro eserleride sahneye kondu. Bunlar arasında A. Fadeyev “Çaş gvardiya” (1951); N. Pogodin “Mıltıkçan kişi” (1952); A. Tacibaev “Calgız darak tokoy bolboyt” (1961); A. Mirzagitov “Beçara enemdin ak çaçı” (1961); A. Safronov “Aşpozçu ayal” (1962); M. Karim “Ay tutulgan tündö” (1973); V. Vişnevski “Optimistik tragediya” (1977); N. Hikmet “Unutulgan adam” (1969), Figeyredo “Ezop” (1971); K. Çapek “Ene” (1974) v.b. saymak mümkündür.

Kırgız tiyatrosunun sahnelendiği oyunlar Kırgız halkının kültürünün gelişmesine katkıda bulunmuş, tiyatro sanatının katkılarıyla Kırgız halkı yarına daha bir ümitle ve coşkuyla bakar hale gelmiştir.

Bununla birlikte Kırgız Opera ve Bale Tiyatrosu ayrıca ele alınması gereken bir konudur. Çünkü Kırgızistan'ın dünyaya mal olmuş Sovyetler Birliği Devleti sanatçılarından dansçı Bübüsara Beyşenalieva, opera sanatçısı Bolot Mincilkiev, ünlü maestro Asankan Cumakmatov, besteci Abdilas Maldıbaev, Kalıy Moldobasanov gibi çok sayıda Kırgız, Türk halkının gururu haline gelen devlet sanatçıları bu tiyatrodaki yetişmiştir.

Tiyatro sanatı Kırgızistan'da Sovyetler Birliği döneminde gelişmiş ve büyümüştür. Yani Kırgızistan'da tiyatro Rönesans dönemini Sovyetler döneminde geçirmiştir. Tiyatro oyunlarının ve filmlerin önemli sanatçılarından olan: Muratbek Rıskulov, Baken Kızıkeeva, Darkül Küyükov, Süymönkul Çokmorov, Asanbek Ömüraliev, Bolot Beyşenaliyev; opera ve balenin önemli sanatçılarından: Sayra Kiyizbayeva, Çolponbek Bazarbayev, Tölömüş Okeyev, Bolot Şamşiyev ve daha ismini şimdi hatırlayamadığımız birçok sanatçıya Kırgız Tiyatrosu büyük şükran borçludur. Çünkü onlar sayesinde Kırgız Tiyatrosunun profesyonel anlamda ilk temelleri atılmış ve Dünya standartlarına yükselmiştir. Günümüzde onların adları okullara, sokaklara, çeşitli devlet kurumlarına v.s. verilerek ebediyen yaşatılmaya çalışılmaktadır. Örneğin, ilk profesyonel besteci Abdilas Maldıbaev'in adı Kırgız Devlet Opera ve Bale Tiyatrosuna, Bübüsara Beyşenaliyeva'nın ismi Milli Sanat Enstitüsüne, Büyük sanat adamı Muratbek Rıskulov'un adı Narın İli Dram Tiyatrosu'na, Asankan Cumakmatov'un adı Kırgız Televizyon ve Radyo Kurumunun senfoni orkestrasına, Süymönkul Çokmorov'un adı Resim okuluna, Çolponbek Bazarbayev'in adı ise başka bir Devlet okuluna verilmiştir. Maldıbaev ile Beyşenaliyeva'nın tasviri Kırgız paralarında da kullanılmaktadır.

Günümüzde tiyatrolar zor bir dönem geçirmektedir. Bunun objektif sebepleri mevcut olsa bile, tiyatro halkın manevi hayatında, onun kültürünün yükselmesinde, sanatın sihirli dünyasına çağırıp, iyiliğe güzelliğe, insancıl olmaya, vatani sevmeye eğitici tek güçlü araç olarak kalacaktır...

SEYİRDEN TİYATROYA İMKANSIZ BİR VUSLAT: TÜRKİYEDE SEYİR KÜLTÜRÜNDEN TİYATRO KÜLTÜRÜNE GEÇİŞTE İTHALATÇILIK, MUHAFAZAKARLIK VE YARATICILIK

Semih ÇELENK*

Bugün, modern Türk toplumunun genelde batılı form içindeki sanatlarla ve özelde de tiyatro ile ilişkisine bakıldığında, büyük sıkıntılar yaşandığı, köklü bir seyirci geleneği yaratılmadığı gözlenmektedir.

Oysaki Türklerin halk kültürü içinde gerek ritüelistik gerekse seyir anlamında bir tiyatro kültürü, bir “mimetik” gelenekleri olduğu kesindir. Peki, bu gelenek gerek ritüelistik anlamda gerekse seyir anlamında neden batılı form benzeri bir tiyatroya, bir gösteriye dönüşmemiştir. Bu seyir sanatını yüzyıllardır yaşatan sahne ve perde ustaları neden bu geleneksel tiyatroyu bir çağdaş biçime ulaştıramamışlardır?

Osmanlı imparatorluğunun son döneminden başlayarak Cumhuriyet devrimleriyle süren batılılaşma ve aydınlanma hareketleri içinde batılı bir form ve kurum olarak tiyatronun serüveni bir “ithal ikame”cilik ve “dayatma”cılıkla mı özdeşleşmiştir?

Altmışlı yıllarda “ulusal tiyatro” tartışmalarının bir uzantısı olarak ortaya konan oyunlar, yazılan metinler çağdaş bir bireşimi sağlayabilmiş midir? Bugün toplumumuzda yerleşik bir tiyatro kültürünün olmamasının nedeni, bu sanatı yapanların toplumla yabancılaşması mı yoksa tiyatro kültürünün yaygınlaşması ve seyirci yetiştirilmesi için çaba sarfedilmemesi sorunu mudur?

Bugün halk kültürü içinde “televizyon” seyir kültürü bakımından tiyatronun yerini tamamen doldurmuş mudur? Yoksa kültürel bir seferberlik içinde, tiyatro kültürünün yeniden yerleşmesi mümkün olabilir mi?

Tiyatro seyircisi olmak sadece “tiyatro seyircisi” olmak mıdır? Yoksa tiyatro kültürü aynı zamanda yurttaşlık kültürünün, kentlilik kültürünün ve barış ve demokrasi kültürünün yerleşmesi bakımından önemli katkılar da sağlar mı?

Bu soruları çoğaltmamız mümkündür ancak ben burada çok kısa, panoromik bir geçiş yapıp, konu ile ilgili kendi görüşlerimi sunmak ve bir tartışma zemini oluşturmak istiyorum.

Türkiye’de, bu topraklarda önce mimetik ya da teatral geleneği tarif etmek, geçmişten bugüne “tiyatro” ya da “seyir” dediğimiz şeyin yaşantımızın içinde nereye oturduğuna bakmak gerekiyor önce... Doğulu, feodal, kırsal, göçmen sıfatlarının şekli tam olmasa bile, genel anlamda, tabii ki yıllar içinde toplumun yapısının da çok değişkenlik gösterebileceği payını bir kenara bırakarak söyleyelim, bu sıfatların toplumu belirleyeceğini söyleyelim. Böylesi bir toplumda, “seyir” ne ifade edebilir? Ya da böyle bir toplumun yaşantısının neresinde teatral, mimetik bir yan bulabiliriz? İlkel aşamada ritüeller, hemen ardında feodal toplum aşamasında bereket, kutlama oyunları, ya da taziye vb. ritüeller, hemen arkasından kasaba, kır, manifaktür yaşantısının içinde panayır, halk tiyatrosu vb. oyunlar ve bunu takip eden kent yaşantısı, iş bölümü, kapitalist aşamada gelişkin, bugün anladığımız anlamıyla toplumsal işbölümü içerisinde yer alan bir tiyatro.

* Prof. Dr. - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü.

Tiyatro sanatının kökeninde öncelikle ilkel insanların yaptığı ritüeller ve bunun hemen ardından da gizli dinsel örgütlerin içindeki erginleme törenlerinin yer aldığını biliyoruz. George Thomson bizde son yıllarda yayımlanan Aiskhylos ve Atina adlı yapıtında, geleneksel toplum yapısı ile tiyatro ilişkisinin tarihini irdelemekte ve “gösterimin laikleşmesi” diye bir noktadan bahsetmektedir. Thomson’ın işleyişini ve örgütlenmesini açık bir biçimde anlattığı bu “Dionizyak Thiasos” denilen, gizli dinsel örgütlenmeler tıpkı bizim tarihimizde de yer alan tarikatlarla ve bunların örgütlendiği tekkelere benzemektedir. İnsanlar mutlak hakikate ulaşmak ve kendilerini kutsal olana adayarak, sınanarak, çile doldurarak, acı çekerek, sünnet olarak erginlenmekte bizdeki deyişle niyaz almakta kemale ermektedir.

Bu, Dionysos gizli dinsel örgütlenmelerinde, erginlenme amacıyla yapılan törensel davranışların, taklit etme rol oynama gibi dramatik öğeler taşıdığını biliyoruz. Ancak bu gizli dinsel örgütlenmelerde ortaya çıkan dramatik nitelikli yansımaları tam anlamıyla “tiyatro” denemeyeceği açıktır. Bu yansımaların gerek biçimsel bağlamda; aksiyonun gelişimi, seyredenle iletişim ve gerek içeriksel olarak; mitleri kullanmasında, daha sonra ortaya çıkan tragedya sanatına etkisinin büyük olduğu da biliniyor.

Thomson yine aynı kitabında bize şöyle bir soru sormaktadır: *Dionizyak Thiasos’un tanrı- rahibi nasıl bir yorumcu haline geldi?* Sorusuna hemen yanıt vermektedir: Thiasos gizli bir cemiyetti ve dolayısıyla töreni de ancak gize erginlenmiş olanların anlayabileceği bir gizdi. Buna göre, tören sözcüğün tam anlamıyla bir dram olunca, yani erginlenmiş olanların, erginlenmemişler karşısında oynayacağı bir yansılama haline gelince, bir yorumcuya gereksinim doğdu. *Eleutherai loncasının bir seyirci kalabalığı önünde koral bir dans yaptığını varsayalım. Dans, Eleuther’in kızlarının Dionysos tarafından çılgına döndürüldükten sonra başıboş dolaşmalarını simgeleyecek biçimde tasarlanmıştır. Dansı yapanlar bun anlar fakat seyirciler anlamaz. Bunun için de başlangıçta önder ortaya çıkar ve açık bir dille, “Ben Dionysos’um, bunlar da Eleuther’in kızları. Çılgına çevirdim onları” der. Bunu yaparken öncü zaten bir yorumcudur ve bir oyuncu olma yolundadır. Tragedya da dithyrambos’un öncülerinden, açıcılarından yararlanmıştır”.*

Thomson’a göre, ilkel cemiyet’teki ayinin ya da ritüelin dünyanın her yanında tiyatroya dönüşmemesinin tek nedeni, “*kimi toplumlarda bu ilkel cemiyetlerin laikleşmeye direnecek kadar güçlü olması*”dır.

Kuşku yok ki, tüm toplumlarda benzer zamanlarda ortaya çıkmış bir yansılama geleneği, bir mimetik gelenek vardır. Thomson bu noktada, Atina ile Kuzey Amerika’daki kızılderilileri karşılaştırmakta ve bu geçişin Atina’da gerçekleştiğini ve bir tiyatronun doğduğunu, kızılderililerde ise böyle bir evrilmenin söz konusu olmadığını belirtmektedir. Dinsel örgütlenmenin, toplumsal yapıya egemen olduğu toplumlardaki direnç, “tiyatro” sanatının doğmasını engellemiştir. Doğru toplumlarının çoğunda bu evrilmenin yaşanmamış olması ve “ikameci” bir biçimde tiyatroya sahip olmaları bunu kanıtlamaktadır.

Yeryüzünden insan yaşantısının başlamasından modern zamanlara, kent yaşamının gelişmesine değin tüm toplumlarda, yaşantının önemli anlarının, dönüşümlerinin, hüznlerinin ve sevinçlerinin yönlendirdiği; yaşamla hep içiçe bir dramatik kültürün var olduğu biliniyor. Türk toplumuna bakıldığında da bunun çok farklı olmadığı görülebilir. Orta Asya’dan gelenlerin geldikleri yerde bir oyun kültürüne sahip olduklarını biliyoruz. 1000’li yıllarda, Anadolu’ya geldiklerinde, burada yaşayan toplulukların da çağlar öncesinden getirdikleri ve geliştirdikleri bir oyun kültürü, bir

mimetik gelenekleri vardı. Türklerdeki bu oyun kültürü, Osmanlı İmparatorluğu'nun kurulması ve ülkenin merkezi bir yönetime geçmesiyle, çoğunlukla İstanbul merkezli gelişen bir seyir kültürüne dönüştü. Osmanlı İmparatorluğu'nun gelişimiyle birlikte, Avrupa'dan bildiğimiz, "sanatın himaye edilmesi" anlayışına koşut bir biçimde, şenliklerin yapıldığı ve bu şenliklerde hüner ve beceriyle bütünlenen gösteri sanatlarına da yer verildiği biliniyor. Ancak burada da bugünkü anlamıyla bir tiyatro bulmak zordur.

Türklerin islam inanışından önce yaşadıkları doğa mistisizmine dayalı şaman inanışlarında, tıpkı yukarda bahsettiğimiz Dionysos gizli örgütlenmelerinde yapılanlara benzer kutsal doğa törenleri yapılmaktadır. Ve bu törenlerin dramatik ve mimetik anlamda oldukça gelişmiş törenler olduğu da söyleniyor. Niyazi Akı, Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi adlı yapıtında bu konuda, "Atalarımızın doğaya çok yakın kırmızı, tarasunlu ayinleri bize Dionysos ruhunun ürünü olan Eleusis'ler gibi klasik Grek trajedisine benzer bir tiyatro hazırlamazlar." demektedir.

Oysaki tiyatro yukarda da belirttiğimiz gibi toplumsal hayatın laikleşmesiyle ortaya çıkabilen bir sanattır. Şaman inanışı da, içinde ne kadar dramatik öge bulundursa bulundursun dinsel bir örgütlenmedir. Dolayısıyla da bunun gereği olarak yapılan tören de dinsel bir törendir.

Anadolu'daki mimetik geleneği araştıran ve bu yönde çalışmalar yapan arkadaşlarımla tartıştığımızda hep aynı şeyi söylemek zorunda kalıyorum. Dinsel örgütlü toplumlarda, bugün anladığımız anlamda bir "tiyatro" aramak yanlıştır. Kuşku yok ki, Anadolu'da, Mısır'da ya da Afrika'da da bir mimetik ve dramatik gelenek vardır. Ve bu geleneksel öğelerden, taziyeden, samahtan ve diğer dinsel ritüellerden bugünün tiyatro sanatını geliştirmek adına yararlanmak mümkündür. Ama bunun dışında Mısır'da, Arabistan'da, Anadolu'da toplumsal yaşamın laikleşmesinden önce bir tiyatro sanatı aramak ve bulunabileceğini zannetmek beyhude bir çabadır.

Yirminci yüzyılın son çeyreğinde büyük sıçramalarla birlikte büyük tıkanmalar da yaşayan Avrupa tiyatrosunda bir kısım sanatçının yollara düştüğünü ve Afrika'da, Asya'da kendilerine çıkış yolu aradıklarını biliyoruz. Bütün bunlar insanoğlunun farklı kültürlerdeki mimetik geleneklerinin köklerini araştırmak ve bugün yaptığımız tiyatronun ufkunu genişletmekle sınırlı olmalıdır.

İlkel toplumlardaki tiyatronun dinsel işlevine özlem duymak ve böylesine totaliter bir tiyatro anlayışını savunmak aynı zamanda dinsel esaslarla örgütlenmiş, totaliter bir toplum yapısını da savunmak anlamına gelmez mi? Kısacası Afrika'da, Asya'da ve Mısır'da bugünkü anlamıyla bir tiyatro aramak beyaz fil aramaktır.

Toplumun laikleşme noktası gösterimin de laikleşme noktasıdır. Ve laikleşmemiş gösterim tiyatro değildir. Laikleşme noktasından önce dram sanatı da yoktur.

Türklerin şaman inanışından sonra seçtikleri İslam dini de *mimesis*'i, yeniden yaratma'yı kabullenmeyen, bu anlamda da dramatik sanata tamamen karşı bir dinsel anlayıştır. *Mimesis* İslam dininde tanrıya şirk koşmaktır. Böylesi bir dinsel anlayışın, toplumumuzda yıllar boyunca "yaşayan bir tiyatro" geleneğinin ve daha da önemlisi, bir dram sanatının oluşmasını engellediğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Dinin hem felsefi hem de günlük yaşamı belirleyen katı kurallarına karşın, dinsel kuralların yönetimde etkin olduğu Osmanlı İmparatorluğu döneminde "geleneksel türler" olarak kabul edilen Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah'ın daha çok erkeklerin bir araya geldikleri ortamlarda bir "eğlence" olarak geliştiği biliniyor. Yine dramatik köylü oyunlarının da ilkel yaşantının çağlar sonraki devamı olarak, doğadaki ve toplumsal

hayattaki değişiklikleri belirlemek adına ve tüm topluluk üyelerinin katıldığı etkinlikler olarak yaşadığını biliyoruz. Ancak bunların tümü Türklerde bir dram sanatı oluşması için yeterli etken olamamıştır. Çünkü Türklerin doğu kültürüne olan bağlılıkları dinle birleşince, “geleneksel seyirlik” olan dışında bir tiyatro sanatının ve bu sanatı yazılı anlamda destekleyecek bir dram sanatının varolması imkansız hale gelmiştir.

Türklerde dram sanatının yerleşmeye ve gelişmeye başlaması ise ancak toplumun farklı bir anlayışla yeniden biçimlenmesi çabaları ile mümkün olabilmıştır. Toplumun yüzünü doğudan batıya çevirmesiyle, ülkemizde dram sanatı da büyük bir ivmeyle gelişmeye başlamıştır. Açıktır ki, bugün bizim tiyatro dediğimiz sanat, ilkelerin dinsel yapılara bağlı örgütlenmesinin çözülmesi ve kamusal hayatın laikleşmesiyle ortaya çıkmıştır. Bunun öncesini tiyatro olarak görmek mümkün değildir. Bu anlamda tiyatronun laiklikle yaşamsal derecede bir bağlantısı vardır. Toplumsal hayatın laikleşmesi tıpkı Thomson’ın da belirttiği gibi dramatik yansılamanın “tiyatro” olmasına yol açmıştır.

Türklerin temaşa sanatını yasaklayan bir dini kabul etmeleri yukarda da belirttiğimiz gibi dram sanatının gelişmesini engelleyen en önemli etkendir. Bu konuda, *“Müslüman Türk sanatçısının özgür ruhu çok daha soyut olan yazıyla (hat ile) kendini avutmuş, o dalda alabildiğine özgür ve özenli olmuştur. Kısaca söylemek gerekirse, İslam sanatlarını besleyen ilkeler, içinde yaşadığımız bu görünen fakat geçici sayılan dünyanın ötesinde din kitaplarının vadettiği bir sonsuz yaşam özlemine dayanan İslam felsefi ilkeleridir. Bu ilkeler, müslüman sanatçıyı gerçek yaşama bağlanıp onu yansıtırsa adeta günah işleyerek sonsuz yaşamı yitirme korkusuna düşürmüştür”* saptamasını yapan Niyazi Akı, bu saptamasını doğrulamak için Louis Massignon’un *“müslüman, sanatın tuzağına düşmek istemez. Bundan dolayı müslümanlarda dram sanatı yoktur.”* yargısını haksız bulmamaktadır. Akı’ya göre, *“gerçek ya da tasarlanan yaşamı sözleri, hareketleri ve kişileryle canlandırmak olan dram sanatının sanatçı özgürlüğünü kısıtlayan böyle bir dünya görüşü ortamında doğması kuşkusuz güçtür.”*

Türklerde gerçek anlamda bir tiyatro sanatının gelişmemesinin başka bir göstergesi de, bir “soylu tiyatro” damarının oluşmamasıdır. Halkın herşeye karşın bir dramatik geleneği, bir oyun kültürü olmasına karşın, toplumun “soylu bir tiyatro” geleneğine 1800'lere gelinene değin oluşmadığını görüyoruz. Dram sanatını ortaya çıkaran önemli etkenlerden biri de, laikleşmenin yarattığı “soylu tiyatro” geleneğidir.

Batılılaşma hareketlerinin başlangıcı, “laikleşme”nin başlangıcıdır ve gerçek anlamda bir “dram sanatı”nı oluşturma çabaları da “batılılaşma” ile başlamıştır.

Türk toplumu açısından bakıldığında, bu noktada yukarda da bahsettiğimiz gibi “gelenek” sorunu ortaya çıkmaktadır. Uzun bir geçmişe dayanan ve tarih içinde çeşitlenen bir “halk tiyatrosu” geleneği ile batıdan ikame edilen “batı tiyatrosu” geleneğini bir araya getirme çabasının yüz yılı bile bulamadığı açıktır. Kaldı ki, yukarda da bahsettiğimiz biçimiyle Türklerdeki geleneksel “halk tiyatrosu” tam anlamıyla laikleşebilmiş ve bir “sanat” haline gelebilmiş bir tiyatro değildir. Bunun için de vazedilen yeni yaşam biçimine uygun değildir. Tüm diğer geleneksel öğeler gibi, “geleneksel” tiyatro da “ikameci” anlayışın doğurduğu “yeniye olduğu gibi kabullenme ve topluma da kabullendirme çabasıyla, toplumun o konuda yarattığı değerleri yok sayma” anlayışının kurbanı olmuştur. Türk toplumunda batılı anlamda tiyatronun kurulma sürecinin aynı zamanda halk tiyatrosu geleneğinin de aşağılanma ve yok sayılma süreci olduğunu kabul etmek gerekiyor.. Halk tiyatrosu ve otantik örnekleri ve ustalarıyla yavaş yavaş ortadan kalkmıştır, Geriye çarpık kentleşmenin doğurduğu, ortada kalmış

bireye benzeyen, ortada kalmış “yoz bir sanat” çıkmıştır. Osmanlı'nın son döneminde ortaya çıkan ve Cumhuriyet'in başlangıcında batıdan gelen tiyatro ile geleneksel temaşa sanatını birleştirme çabaları bilinçten uzak ve güdük çabalar olarak kalmıştır.

Ulusal bir “dram sanatı” yaratma çabasının tarihi ise uluslaşma süreci ile koşuttur. Bu anlamda Türk toplumu ile batı toplumları arasında en azından ikiyüz yıllık bir süre olduğunu görmek mümkündür. Batılı toplumların uluslaşma süreçlerinde, feodal dönemlerde oluşan ve gelenek olarak Antik tiyatroya dayanan bir yazılı dramatik kültür ile yine geçmişini antik döneme kadar giden halkın oyun kültürünü birleştirdiklerini ve buradan ulusal tiyatroya ulaştıkları bir gerçektir.

Özdemir Nutku, Darülbedayinin Elli Yılı kitabında şöyle bir saptama yapıyor: *Darülbedayi Türk tiyatrosuna üvey evlatmış gibi baktığı için eksik ve kusurlu bir başlangıçtır. Bugün tiyatromuzda hala bir türk üslubu bulamıyorsak bu çok yıllar önce elimize geçen fırsatları iyi kullanmamış olmamızdır.* Özdemir Nutku bunu söyledikten sonra murad edilen şeyin eskiyi olduğu gibi korumak ve sahneye çıkartmak değil, özünü ele alarak çağdaş yazar ve yönetmenlerle çağdaş bir bireşim yoluna gitmek gerekliliği olduğunu söyler.

Bu noktanın doğru bir başlangıç olduğunu, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve çok önemli örnekler, çok önemli yazarlar ortaya çıkaran dalga kanıtlamaktadır. Oktay Arayıcı, Sermet Çağan, Turgut Özakman, Bilgesu Erenus, Vasıf Öngören, Haşmet Zeybek gibi yazarların burada murad edilen bireşimin önemli örneklerini verdiklerini biliyoruz. Ancak o tarihten başlayarak bu bireşim üzerine, çokça çaba sarfedilmediğini, Türk Tiyatrosu'nun bu kez de “postmodern”, “kültürlerarası”, “performans”, “feminist”, “post-dramatik”, “yüzyüze tiyatro” vb. yabancı kültürlerde belli evrimler ve zorunluluklar üzere ortaya çıkmış, yaratılmış türlerin cazibesi ve kuyrukçuluğunda bir yenileşme çabası gösterdiği görülüyor. Yani tiyatromuz içindeki devrimci, yenileşmeci damarı ne yazık ki, başka biçimlerde tanımlanmış, belirlenmiş, dolaşıma girmiş, adı konmuş eğilimlerin, yönelişlerin bayiliği ile öldürmektedir.

Tüm bu gecikmişliklere, ilerici ve gerici takiiyelere karşın toplumumuzdaki mimetik ve dramatik geleneği, bugünün tiyatro sanatının estetiği ve tekniğiyle birleştirebilen, gerek dram sanatı gerekse tiyatro alanında özgürlükçü ve yaratıcı çabaların her zaman olacağına ve bu çabaların dünya ölçeğinde iyi olan, bizden renkler taşıyan bir tiyatro yaratma yolunda önemli girişimler olduğuna inanmak gerekiyor. Bu konuda iyimser olmak, bir zamanlar tüm uygarlığın güneşi olan topraklarda kararlı ve yaratıcı olmak anlamına gelmektedir.

HALK TİYATROSUNDA “AŞAĞILIK ÖTEKİ” KAVRAMI: *Moros y cristianos*

Adnan ÇEVİK*

Türk Dil Kurumu'nun güncel sözlüğünde halk, “aynı ülkede yaşayan, aynı kültür özelliklerine sahip olan, aynı uyruktaki insan topluluğu, folk” tanımlaması birinci sırada verilmiştir. Bu tanımlamada “aynı” sıfatının üç defa kullanılması dikkat çekicidir. Ülke, kültür ve uyruk aynılığı halk olmanın birincil şartı görünümündedir. Bu bildiride “aynılık” oluşturma veya yaratma yöntemi olarak halk tiyatrosunda “aşağılık öteki” kavramı” irdelenecektir.

TDK Güncel Sözlüğünde halk kelimesinin “folk” kelimesiyle eş anlamı gösterilmesi bu kelimenin etimolojisinin araştırılmasını gerektirecektir. Modern İngilizce’de “folk” eski İngilizcedeki sıradan insan, insanlar, kabile, izdiham anlamındaki “folc” kelimesinden gelir. Eski İngilizcedeki bu kelime ise ilkel Almandada savaşçılar topluluğu anlamındaki “fulka” kelimesinde dayanır. Böylece halk olmanın belirli ortak bir amaç için mücadele eden; ülke, kültür ve uyruk aynılıkları olan insanlar topluluğu olduğu sonucuna ulaşmak yanlış olmaz. Bir diğerine göre önceliği olmamasına karşın kültür bu çalışma için ayrı bir öneme sahiptir.

Birçok kültür etnik farklılıkları dikey olarak işaret eder. Böylece insanın başı, dağların tepesi, cennet gibi “yukarıda” olan ne ise iyi olarak gösterilirken, cinsel organlar, kanalizasyon, cehennem gibi aşağıda olanlar kötü ile ilişkilendirilir. Peter Stallbrass ve Allon White Günahın Politikası ve Şiirsel Tekniği (The Politics and Poetics of Transgression) adlı çalışmalarında, kültürlerin “aşağılık öteki” olarak adlandırdıkları imgelerin nasıl yaratıldığını çözümlenmek amacıyla insanın bu eğilimini ahlak sistemini dikey olarak düzenlemek için kullanırlar. Baskın kültürler azınlık grupları ahlaksız, aşağı, gürültücü ve/veya değersiz olarak sınıflandırırken, onları “aşağılık öteki” olarak tanımlar. Kendilerini “aşağılık öteki” olandan ayıran baskın kültürdeki insanlar kendi imgelerini “yüksek” ve “ahlaklı” olarak tasarlar. Stallbrass ve White’ın belirttiği gibi “insan bedeni, psikolojik biçimi, coğrafik uzamı ve sosyal yapılanması birbirine bağlı ve ilişkili üst ve ast hiyerarşisi bağlamında inşa edilir” (Stallbrass ve White, 1986: 6).

Genellikle toplum ve politikalara normal katılımın dışında bırakılmalarına rağmen, “aşağılık öteki”, baskın gruptaki insanların gözünde cazibe ve ilgi çekici nesne durumundadır. Stallbrass ve White baskın kültürün “aşağılık kültür” imgelerine “psikolojik bağımlılığı”na dikkat çeker (Stallbrass ve White, 1986: 5) ve “sosyal taşranın sıklıkla sembolik olarak merkeze gelmesinin nedeni” olarak bunu gösterir. Stallbrass ve White’ın görüşü, tarih boyunca “beyaz” ve “siyah” Amerikalılar, Doğu Avrupalılar ve Yahudiler ve Castile halkı ve Emeviler de dâhil olmak üzere birçok baskın ve alt grup arasında etkileşimin çok net olduğunu biçimindedir.

Bir Fetih Oyunu

1598 yılında günümüzde Birleşik Devletler’in güney batısında bulunan New Meksiko’yu fetihlerini kutlamak için İspanyol koloniciler bir hafta süren bir eğlence düzenlediler. Bu eğlenceler arasında çeşitli gösterimler de vardı. Eğlenceye katılan bir kişiye göre, “sopalarla dövüşler, boğa güreşleri, halka yarışları. / Hıristiyanlar ve Emeviler’in yer aldığı, Çoğu kuvvetli Barbarlar’ı, / Korkutan ve şaşkırtan / Kükreyen

* Yrd. Doç. Dr. - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.

topçuların bulunduğu / İyi düzenlenmiş, neşeli bir drama.” (Harris, 1994: 15) gösterilerin parçasıydı.

Tarihsel açıdan önemli olan bu metni nasıl anlamamız gerekir? Günümüzde tabii ki İspanyolca konuşan birçok kültürde “boğa güreşleri” hala beğenilmektedir ve “sopalarla dövüşler” ise at sırtında karşı tarafı yaralamamak için kırılabilir mızraklarla yapılan karşılaşmalar olarak açıklanabilir. Aynı şekilde geçmişte Orta Çağ turnuvalarına kadar bir başka yarış “halka yarışları” yarışmacının mızrağını bir halkadan geçirmesini biçiminde gerçekleştiriliyordu. Ancak bu “Hristiyanlar ve Emevileri” arasındaki “toplarm” gürültüsünün duyulduğu “neşeli drama” da neydi acaba? Ve neden Kuzey Amerika topraklarında fetih kutlamaları yaparken, İspanyollar, Kuzey Afrika’da yaşayan Müslümanları tanımlamak için kullandıkları Emeviler hakkında bir gösterim gerçekleştirirler?

Oyun aslında Orta Çağ İspanyol aristokratik kültürünün yarışma geleneğinden gelen Hristiyanlar ve Emeviler arasındaki sembolik bir dövüşü konu ediyordu. Yeni Dünya’da İspanyollar, Rio Grande nehrini geçip New Meksiko’yu tehdit etmeye başladığı zaman, İspanya’da Hristiyan krallar, prensler ve kontlar halk ve aristokrat seyirci için üç yüz yıldır *moros y cristianos* oyunlarını sahneliyordu. Bu ne yapılacağı inceden inceleye hesaplanmış ve belirlenmiş savaşlarda şövalyeler, egzotik ipek giysiler içinde, siyah yüzlü Emeviler ve ışıltılı silahlarıyla Hristiyan haçlılar olmak üzere iki grubu canlandırıyor. Her iki tarafın birbirine küfür etmesinin ardından, Emeviler genellikle ilk çatışmaları kazanırdı, ancak Hristiyan şövalyeler sonunda mutlaka zafere ulaşırdı. Hatta bazen mızraklarının ucunda Emevilerin kafalarına benzeyen butaforlar taşırlardı. Bir başka gösterimde, Emeviler yaptıklarının yanlış olduğunu anlayıp, Hristiyan olurlar ve Katolik ordu karşısında eğilirdi. 1598 yılında New Meksiko’da bu sembolik din savaşları, mızrak yerine kılıç ve gürültülü tüfeklerin ilk örneği silahlar kullanılarak modernize edilmiştir.

Orta Çağ’da İspanyolların *moros y cristianos* gösterimlerini izleme ve sahneleme arzusu, İberik yarımadasının kontrolünü elde etmek için Müslüman ve Hristiyan orduları arasında Orta Çağ’ın çoğunluğunda süren mücadeleden kaynaklanır. Yarımada sekizinci yüzyılda Hristiyan krallıkları karşısında kazandıkları zaferlerden sonra, Emeviler günümüzde Portekiz olarak bilinen yerde ve İspanya’nın çoğunda zamanın Hristiyan Avrupa’sının geri kalanından daha ileri ve hoşgörülü bir kültür ve toplum oluşturdu. Doğudaki ve kuzeydeki dağlık hükümlanlık alanlarından Aragon ve Castile Hristiyan krallıkları Emevilere karşı aralıklı da olsa bir mücadele sürdürüyordu. Bu mücadele 1492 yılında İslam ordularının yarımada atılmasıyla sonuçlandı. Bu yedi yüzyıl süren sefer İspanyol tarihinde ve kültüründe silinmez izler bıraktı. Sürekli savaşlar yüzünden katılaştan, Aragon ve Castile’in aristokrat Hristiyanları, yurtiçinde İspanyol Engizisyonunu ve yurtdışında fetihleri şekillendiren dini fanatizm ve askeri cesareten ibaret bir kültür oluşturdu. 1492 yılından sonra İspanyol kralları tüm inanmayanları yarımada gönderdi, Hristiyan inancı şüpheli binlerce Morisco (Emevi asıllı Hristiyan) ve Morrano (Yahudi asıllı Hristiyan) işkence gördü ve dönüştürme veya yok etme politikalarını Yeni Dünya’da da sürdürdüler. Fetihçiler New Meksiko’da *moros y cristianos* oyununu sahneledikleri zaman, yüz yıllık bir geçmişi olan militan bir Hristiyanlık anlayışını şereflendiriyordu. Hiç şüphesiz İspanyollar gösterinin yerli Amerikalılarda meydana getirdiği “korku ve şaşkınlık” sayesinde pek neşelenmişti.

1598 yılı New Meksiko gösteriminde olduğu gibi Orta Çağ’da İspanya’da *moros y cristianos* gösterimleri festivallerde yer aldı. Örneğin, 1461 yılının Ocak ve Şubat aylarında Castil’deki Jean şehri yöneticisi Miguel Lucas de Iranzo şehrin popülerliğini

arttırmak için 21 gün süren bir festival düzenlendi. Düğününün yanı sıra, Lucas bu festivali kısa süre önceki veba salgını ve süre gelen Emevi saldırıları karşısında kendi gücünü ve itibarını arttırmak için düzenlenmişti. Düğünü için Kont ve maiyeti Hıristiyan ordusu biçiminde giyinerek Tanrının inayetini dilediler. Lucas, alayların, oyunların, dansların ve oyunların etkisini arttırmak için tüm kasabayı bir dizi fener, sembolik halılar ve müzisyenlerle baştan aşağı sahneye çevirdi. Hıristiyan ve Emeviler arasında sahte savaşlar, Emevi ejderhadan Hıristiyan tutsakları kurtarmak, Emevi kralının Hıristiyan olması gibi diğer dramatik gösterilerin arasına yerleştirildi. Lucas, hem yüce bir yönetici olarak kendisini hem de Doğum oyunlarından birinde Beytüllahim'de İsa'yı ziyaret eden bir kralı oynadı.

Kont Lucas'ın 1461 yılındaki düğün festivali İspanya'da Orta Çağ gösterim sanatının birçok özelliğini barındırır. Jean kasabasından gerek oyuncu gerekse seyirci olarak katılan birçok insan gibi, kasabada halka açık alanların çoğu ya oyun ya da seyir yeri olarak kullanıldı. Seyircilerle oyuncularını ayıran kesin sınırlara gerek yoktu. Bu gibi karnaval eğlencelerinde türler kesin değildi. Popüler danslardan sonra aristokratik dövüş oyunları yapılabilir ve kilise ritüelleri köylü alaylarının habercisi olabilirdi. Örneğin, kış düğünü için Kont, baharda İsa'nın yeniden dünyaya gelmesinin Hıristiyan kurtuluş tarihinden yapılan alıntılarla anlatıldığı, *Corpus Christi* festivali için kullanılan köylü arabalarını kullandı. Festival katılımcıları dini olanla din dışı olan arasında pek bir farklılık görmedi. Nihayetinde, politikacılar köylülerin, yarışmaların ve oyunların yapıldığı merkezden uzakta değildi. Castile'deki diğer krallar ve kontlar, hatta diğer Hıristiyan Orta Çağ krallıkları, bir tarihçiye göre, oyunlarını "tartışmalı ve propaganda malzemesi ile yüklenmiş, bilerek tasarlanmış karmaşık sembolik törenler" biçiminde sahnelerdi (Holme, 1987: 5). Bununla birlikte Kont'un politik kariyerini koruma çabası pek işe yaramamış ve 1473 yılında Jean'da meydana gelen bir isyan sonunda öldürülmüştür. Orta Çağ'ın sonunda Kont Lucas tarafından desteklenen tüm gösterimler dini ve politik semboller dünyasına açılan bir vitray gibidir.

Ortaçağ Tiyatrosunda "Aşağılık Öteki"

Moros y christianos gibi Orta Çağ festivallerinde ve dini kutlamalarında kabul gören Hıristiyan davranış biçimi genellikle Hıristiyan olmayan karşısına iftira ederek tanımlanır. Orta Çağ Hıristiyan inanışında otorite ve inanç arasındaki dikey ilişki nedeniyle, "aşağılık öteki" tiplmesi on ikinci yüzyıldan itibaren on altıncı yüzyıla kadar görülebilir. Ahlak oyunlarında (morality) etik açıklamalar için tasarlan ahlaki bozukluğu olan karakterler (baştan çıkarıcı kadın, tembellik, oburluk, gurur, yedi günahın geri kalanı ve Şeytan) kirlilik, pislik ve azmış cinsellikle oynanırdı. Hıristiyan tarihinin önemli olaylarını konu alan tüm gün süren dini oyunlarda Yahudiler, Romalılar ve diğer dinsizler sıklıkla soytarı, zalim ve "aşağılık" öteki olarak gösterilmiştir. Mimus oyunlarında, kışın yalnızlığının bahara dönüşmesi pagan ritüellerin Hıristiyanlaştırılmış biçimlerinde, karalara bürünmüş bir Türk'ün, Beyaz Hıristiyan şövalye karşıtlığına dönüşmüştür. Bir diğer kış gün dönümü oyunu olan Kılıç Dansı'nda, kıllı vahşi bir adam veya ormandan gelen bir "yeşil adam" bahar güneşinin (ve tanrının oğlu İsa'nın) yeniden doğmasını sağlamak için sembolik olarak kurban eder.

Orta Çağ İspanya'sında Emeviler ve Yahudiler festivallerde "aşağılık öteki" kavramının simgesidir. Orta Çağ yazarları Emevileri *moros y christianos* oyunlarında genellikle kalles ve korkak gösterirler. Kral Herod'un danışmanı olan Yahudiler ise genellikle aptal soytarılardır. Buna rağmen, Hıristiyan olmayı reddeden tüm Müslüman ve Yahudilerin İspanya'dan uzaklaştırıldığı 1492 yılından önce Castile halkı bu azınlıkların kendi şehirlerinde dini festivallerine katmak istemişlerdir. On beşinci

yüzyıldan önceki kayıtlar Yahudilerin bazen Seri Oyunlarda Yahudi hamamları oynamayı istediğini ve Emevilerin kendi dansları için Hıristiyan alaylarına davet edildiğini göstermektedir. Buna rağmen, İslam karşıtı ve Yahudilik karşıtı önyargılar, İspanya'yı bütünüyle Katolik yapmak arzusu ile birleşti ve 1492 yılından sonra azınlık dini gruplara gösterilen hoşgörü İspanya'dan sökülüp atıldı.

Günümüzde New Meksiko'da “moros y cristianos”

İspanyol Orta Çağ tiyatrosunun mirası günümüzde İspanyolca konuşan ülkelerde halk tiyatrosunu ve dini törenleri hala şekillendirmektedir. Paskalya zamanı oynanan seri oyunlarından, Latin Amerika ülkelerinde ve Birleşik Devletler'in güneybatısında düzenlenen sahne *moros y cristianos* savaşları bunun en kesin kanıtıdır. Birleşik Devletler Ulusal Sanat Fonu (the United States National Endowment for the Arts) 1976 yılında New Meksiko'daki Chimayo kasabasına *moros y cristianos* oyunlarını keni kostüm ve aksesuarlarla gerçekleştirmesi için bağitle bulunmuştur (Zarilli ve diğ., 2006: 97). Haziran ayındaki festivalde bir düzine kadar erkek ve kadın bu sembolik savaşı on üçüncü yüzyıl giysileri içinde ata binip, kılıç ve pala kullanarak gerçekleştirir. Koyu deri illüzyonunu sağlamak için Emevileri (Moors) temsil eden Latinler ayrıca siyah peçe takar ve böylece “aşağılık öteki” konumundaki Emevi geleneğini sürdürür. İspanyol koloni günlerinde olduğu gibi oyunun sonunu militan Hıristiyan ideolojisi belirler. Savaşın kazanımının Emevilerin dinlerinin yanlış olması olduğuna inanıldığı için Emeviler oyunun sonunda Hıristiyan olurlar ve tüm oyuncular Kutsal Ruh için söylenen bir ilahiyle hep birlikte söylerler.

Ayrıca Güneybatıda yaşayan bazı Amerikan yerlileri bir yandan İspanyol yönetimi altında Hıristiyanlığa geçişlerini onurlandırman diğer yandan tarihsel zalimlerinden sahne bir öğ almak için bir çeşit *moros y cristianos* oyunu sergiler. Bu gösterimlerde Kızılderililer oyuncak atlara binerek her iki antagonist grubu da canlandır. Geçmişin Amerikan yerlileri bir yanda, İspanyollar ve beyaz Amerikalılar diğer yandadır. *Moros y cristianos*'un bu uyarlanmış biçimi fetih ve dönüşümü dramatize etmenin yerine sembolik bir boğa kaçırın beyazların aptallığını işaret eder.

1598 yılında İspanyol koloniciler bu oyunu canlandırdıkları zaman Amerika yerlilerini dönüştürülecek veya yok edilecek Emeviler gibi gördüler. Günümüzde, Amerikan yerlilerinin kontrol ettiği ve canlandırdığı oyunlarda beyaz askerler, rahipler ve tüccarlar “aşağılık öteki” konumuna getirildi.

Sonuç

Yukarıda halk teriminin tanımlanmasında değinildiği gibi “aynılık” halk olmanın belirleyici sıfatlarından biridir. Halk tiyatrosu veya film gibi modern medya aracılığıyla “aşağılık ötekinin” gösterilmesi aynılığın yaratılması ve sürdürülmesi için çoğu kültür tarafından kullanılmış ve kullanılacaktır. Şaşırtıcı biçimde *moros y cristianos* oyununda İspanyollar Emevileri aşağılık öteki olarak kullanırken, aynı oyunda Amerikan yerlileri tarafından “aşağılık öteki” konumuna getirilmiştir. Shakespeare'nin *Otello* ve *Venedik Taciri*'nde, Cüneyt Arkin rol aldığı gerçekliği alt düzeyde tarihsel filmlerde, Hollywood yapımlarının hemen hepsinde “aşağılık öteki” kavramını açık veya gizli olarak bulmak olasıdır. Hatta günümüzde seçilen “aşağılık öteki” kimi zaman dünya dışı canlılar olabildiği gibi kimi zaman doğal afetler de olabilmektedir. Bu nedenle belli bir insan topluluğunu bir arada tutan kültürel bir bağ oluşturmanın tartışmalı olsa bile gerçek bir yöntemi “aşağılık öteki” kavramıdır. Her ne kadar onaylanmayan bir tutum olsa bile “aşağılık öteki” hem teatral düzeyde hem de gerçeklik boyutunda baskın kültürün varlığını sürdürebilmesi için gerekli bir aygıt konumundadır.

KAYNAKÇA

HARRİS, T. E. (1994), "The Arrival of the Europeans Folk Dramatization to Conquest and Conversion in New Mexico", *Early and Traditional Drama: Africa, Asya and the New World*, Kalamazoo: Medieval Institute Publications.

HOLME, B. (1987), *Medieval Pageantry*, London: Thames and Hudson.

STALLBRASS, P. - White, A. (1986), *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

ZARİLLİ, P. (2006), *Theatre Histories*, New York and London: Routledge.

AHMET KUTSİ TECER'İN TÜRK HALK TİYATROSUNA KATKILARI*

Hülya ÇEVİRME**

Tecer, halk tiyatrosuyla ilgilenmiş bu konudaki çalışmalarını İstanbul Dergisi ve Türk Folklor Araştırmaları Dergisinde yayınlamıştır.

Bu konudaki ilk çalışması, daha doğrusu halk tiyatrosuyla ilgilendiğini gördüğümüz ilk yazısı “Şair Evlenmesi’ni Okurken”dir. Yazı İstanbul Dergisi’nde Şubat 1945’te çıkar. Bu makalenin önemi, Şair Evlenmesi’nin geleneksel Türk tiyatromuz olan Orta oyunuyla karşılaştırılarak eleştirilmesidir. Makale Şair Evlenmesi’nin tiyatromuz içindeki yerini belirlemesinin yanında ayrıca orta oyunun bir savunmasıdır.¹ Makalede savunmayı şöyle yapar:

“Şüphe yok ki Şinasi edebi tiyatroya bu yerli gelenekten geçilebileceğini düşünmüştür. Piyesi yazarken bazı orta oyunu hususiyetlerine fazla yer vermesi de bundan ileri gelir. Cinaslı sözler, taklit, çeşitli tipler, psikoloji gibi yerli unsurlarının alınmış olması gibi. Üstelik Şinasi’nin Fransızcadaki “akt” yani bizim “perde” dediğimiz şeye karşılık olarak “Fasıl” sözünü koyması personaj: eşhas yerine takım, “Piyes” yerine “oyun” kelimeleri gibi ortaoyunu terimlerini kullanmış olması, düşüncesinde yer alan bir karşılaştırma neticesidir.

Şair Evlenmesi’nde ortaoyunun batıdan daha fazla derin izler bıraktığını sanıyorum. Her şeyden evvel dil. Şair Evlenmesindeki konuşurma hiç şüphe yok orta oyununda ki “muhavere” den örnek almaktadır. Bundan çeyrek asır öncesine kadar İstanbul’da seyredemediğimiz geleneğe bağlı orta oyunlarındaki konuşurma da aynı idi. Vaka’nın işlenmesi bakımından da Şair Evlenmesi’nde, ortaoyunu tekniğinin tesirleri görülebilir. 9 fıkradan ibaret olan piyesin 1 ve 9. fıkraları Müştak Bey’le Hikmet efendi arasında geçen bir muhavere. Bunların piyesin “prolog” ve “epilog” kısımlarıdır. Prolog kısmında vakanın “Tema” sı üzerinde konuşulur.

Oyun başında ve sonunda Müştak Bey’le Hikmet Efendi arasında geçen konuşma kısımları, bence orta oyunun bir hatırasıdır. Yanlış anlaşılmasın; Şair evlenmesi, garp tiyatrosu çeşidinde Türkçe ilk eserdir. Bu ilk eserle Şinasi, garp tiyatrosundan getirdiği yeni fikirlerle yerli unsurları da karıştırmış böylece Türk komedisi’nin temelini atmıştır

Aynı yıl Mart ayında, “Orta oyunu Tiyatrodur” adlı makalesiyle karşılaşıyoruz. Ortaoyunu ve modern tiyatro arasında karşılaştırma yaparak orta oyunun da bir tiyatro olduğunu ispatlamaya çalışır. “Tiyatronun bütün unsurları ortaoyununda vardır: Aktör, seyirci, oyun yeri, kostüm, doktor ve aksesuar. Ortaoyununda dekor, oyunu belli bir manzaraya veya bir yere bağlamak için değil bunu seyirci kendi hayalinde tamamlar-aktörlerin meydana giriş ve çıkışlarını düzenlemek içindir ki bu da bir paravana ve bir iki aksesuardan ibarettir. Realist doktor Avrupa Tiyatrosundan geçmiştir bize. Konu (hikaye ve efsane) ve nihayet metin, yalnız bu sonuncu muhavere kısımları yazılmamış

* Bu çalışma için, Prof. Dr. Muhan Bali yönetiminde, Hülya Çevirme tarafından yapılan “Ahmet Kutsi Tecer’in Türk Folkloruna ve Halk Edebiyatına Katkıları” adlı yüksek lisans tezinden yararlanılmıştır. (Atatürk Üniversitesi, SBE, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum, 1992)

** Yrd. Doç. Dr. - Kocaeli Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü.

¹ Himet Uç (1991), A. Kutsi Tecer’in Makaleleri, Diyarbakır.

bir hikayeden ibarettir. Bu eski tiyatro geleneğimizi bugünkü tiyatrodan ayıran en mühim vasıf ise budur. Ortaoyunu böylece bir halk tiyatrosu olarak kalmıştır. Fakat halk tiyatrosu da tiyatro değil midir?”

“Temsili Rakslı Türküler” adlı makalesinde halk tiyatrosu ve halk musikisinin beraberliğinden bahseder. Bu türkülerini ise şöyle tanımlar: Bunlar konularını teşkil eden hikâye temasının dramatize edilmiş halleridir.”

“Bu çeşit türküler iki ayrı ses, hatta kıyafet ve aksesuarlarla birlikte iki ayrı tip olarak kolayca canlandırılabilir.

Demek ki bunlar temsili ve rakslı türkülerdir. Yine çocukluğumuzda, kadın meclislerinde, bu gibi türkülerin temsil şeklinde verildiğini hatırlıyorum.

Bu çeşitli türkülü ve rakslı temsil geleneğinin çok eski olması lazım gelir. Halk rakslarından birçoğunun türkü havalarıyla oynandığını biliyoruz. Bu rakslardan bazılarının halk temsilleri içinde ve epizotlar arasında geçen iptidai kora ve bale kısımlarının teşkil ettiği kabul edilebilir. Zamanımızda bu rakslarla temsil kısımları birbirinden ayrılmış ise de, bugün bile köylerde düğün şenlikleri münasebetiyle verilen köylü temsillerinin ara yerlerinde çeşitli raksların yer aldığı görülebilir.”

“Oyun Kolları” adlı yazısı ise oyun tarihimizle ilgili çok araştırma yapan Tecer’in bu konudaki ilk yazısıdır. Bu araştırmayı yaparken; Vehbi, Nabı ve Haşmet’in Surnameleri ile Evliya Çelebi’nin Seyahatnamesinden bilgiler almıştır. Tecer’e göre “oyunlarda; musiki, raks ve taklitli hareketlerin geniş yer tuttuğu görüp de bu kolların temsil ile tiyatro ile ilgili olmadığını düşünmek doğru değildir. Çünkü bütün bu özellikler tiyatrodada vardır. Kol seyirci kitesini saatlerce eğlendiren, güldüren sanatçıların bir topluluğu anlaşılmalıdır”.²

“Kol oyunu, bir kola mensup sanatçılar tarafından takım halinde icra olunan çeşitli oyunlar demektir. Bu oyunlar zengin bir program teşkil ederler. Bu programda musiki ve türkü ile oynanan toplu oyunlar (bu arada çengi ve köçeklerde bulunur) Taklitli oyunlar, nükteli konuşmalarla işlenmiş vak’alı konulu oyunlar ki bu sonuçlar çok sonra orta oyunu adını almıştır – yer alır.”³

1955 yılında Tecer, yine İstanbul Dergisi’nde sekiz tane makale yayımlar. Hepsinin konusu Ortaoyundur. İlk makalesi “Ortaoyununda Program” adını taşır. Tecer bu yazısında ortaoyunun “Geleneğe uygun şekliyle birkaç kısımdan meydana gelmiş bir bütün olduğunu dikkati çeker ve eski şenlik törenlerinde sabit bir program diyebileceğimiz yerleşmiş usul ve kaideler” olduğunu söyler.⁴

Ortaoyunun programı hakkında şu bilgileri verir: “XIX.yy. bir ortaoyunu programı şu fasılları ihtiva eder;

- a) Musiki faslı (önce saz, köçekçe, zurna ve çifte nakkare)
- b) Şiir veya mizah (Pişekar ile kavuklunun muhaveresi, tekerlemeler)
- c) Raks faslı (köçek, çengi oyunları ve curana)
- d) Taklit taşlı (temsilen hikâyenin vak’asını canlandırma)
- e) Dua (düğün ve davet sahibine, sonraları seyircilere teşekkür ve özür dileme).”

² Tecer, A.K. (1954), “Temsilli Rakslı Türküler”, İstanbul Dergisi Haziran Sayısı.

³ Tecer, A.K. (1954), “Oyun Kolları”, İstanbul Dergisi, Temmuz Sayısı.

⁴ Tecer, A.K. (1955), “Ortaoyunda Program”, İstanbul Dergisi, Şubat Sayısı.

Diğer makalesi “Ortaoyununda Curcuna”dır. Curcuna’yı şöyle tanımlar; “Curcuna özel kıyafetlerle yapılan ve musiki raks bölümünden, Pişekar’ın ortaya çıkmasıyla başlayan aslı temsil kısmına bir atlayış teşkil eden çok hareketli, gürültülü bir çeşit oyundur.”⁵

Üçüncü makale “Alay, Şenlik ve Düğün” adını taşır. Bu makalede halkımızın eski törenlerinde, eğlencelerinden bahsederken bunlarla diğer milletlerin (Hint, Yunan) geleneksel tiyatrolarını karşılaştırır ve Alay, Şenlik ve Düğün törenlerinin tiyatro ile olan ilgisini ortaya koyar. “Alaylar, Şenlikler toplum hayatının müşterek heyecanlarına sahne olur,” “seyir ve temaşa” için ise, topluluk heyecanı içinde her günkü hayat çerçevesini aşan bir haz duyar.

Alaylar çok defa bir şenlik vesilesidir. Ziyaretler çekilir, türlü eğlenceler tertiplenir, geceleri donanma ve ateş gösterileri yapılır. İşte bu şenlikler vesilesi ile diğer eğlenceler arasında bakışlar ve temsili oyunlar da yer alır.

XV.yy.’dan sonra bu çeşit alayların git gide daha debdebeli, daha gösterişli bir şekilde yapıldığını görüyoruz. Bu alaylarda herkes kendi mevkiye ve gücüne göre giyinir, kuşanır. Çeşidine göre alaylar mehter, saz, küme okuyucular, bıçak-kılıç gösterileri, raks ve taklitler de yer alır. Bu gösterilerde adeta bir sahne havası eser. Gösteriler kapalı yerde veya açık havada, evvelden kararlaştırılmış olan dekorlar içinde geçer.”⁶

“Taklit ve Ortaoyunun İki Görünüşü” adlı makalede ise ortaoyunun bölümleri hakkında bilgi verir ve “taklit” ögesi üzerinde şöyle bir sonuca varır: “Taklit unsuru, ortaoyununda asıl dramatik kanava içine sıkıştırılmış bir ek olmakla beraber, ortaoyunu sentezinin teşekkülünde ona en fazla kendi karakterlerini aşlamış, taklit unsuru Ortaoyunun en mühim unsuru hakline gelmiştir.”

Makalenin devamında sonuç olarak ortaoyunun bir komedi-fars çeşidine girebileceğini açıklayarak ortaoyunun modern tiyatro türlerinin arasındaki yerini belirler. 1966’da “Şive Taklitleri” ve karakter taklidleri. “Mukallid ve Müdhikler” adlı iki makalede “taklid” unsurunu eski kaynaklara dayanarak iyice inceler.

I. Makalede “Şive Taklitleri” bölümünde şu bilgileri verir: “Ortaoyununun malı olan şive taklitleri, imparatorluğun sınırları içindeki bütün unsurları ele alır. Bu tiplerin hiç biri (Mesela Kayserili, Karamanlı, Laz, Kürt v.s) kendi tabii çevresi içinde “taklit” değildir. Arnavutluk’da Arnavut taklidi, İran’da Acem taklidi, Arabistan’da Arap taklidi yoktur. Genel olarak taklitler mizah, hatta bazen maksadiyeler yapıldığı için şive taklitlerinin ruhi içtimai amillerini aralarında rekabet, hatta düşmanlık gibi gerginlikler bulunan küteller veya bölgeler içinde aramak lazımdır. İki ayrı hayat tarzına bağlı sınırdaş bölgeler, iki ayrı ırk, iki ayrı din ve kültürü temsil eden kütelleri yahut da şehirler, hatta köyle arası rekabetler, gerginlikler bu işte büyük rol oynar”⁷

II. Makalenin devamında “karakter taklitleri” bölümünde, iki “taklid” arasındaki farklılığı ortaya koyar. “Şive taklitleri bölgeler, zümreler, topluluklar arasındaki farklılardan doğar. Halbuki karakter taklitleri aynı grup içindeki fertler arasında göze batan farklılardan meydana gelir. Dolayısıyla karakter taklitleri, taklit geleneğinin en eski örnekleri sayılabilir. Aynı örf ve adetler içinde, aynı lehçe ilk konuşan insanlar arasında kadın-erkek, genç ihtiyar, hasis-cömert gibi çeşitli insan örnekleri vardır. Bu farklılardan bazıları ictimai seviyeye göre pek göze çarpar bir hale gelir. Zaman zaman kadının

⁵ Tecer, A.K. (1955), “Ortaoyunda Curcuna”, İstanbul Dergisi, Mart Sayısı.

⁶ Tecer, A. K. (1955), Alay, “Şenlik”, İstanbul Dergisi, Mart Sayısı.

⁷ Tecer, A. K. (1966), “Şive Taklitleri, Karakter Taklitleri”, İstanbul Dergisi.

erkekle, erkeğin kadınla, gençlerin ihtiyarlarla ve ihtiyarların gençlerle, kısaca muhtelif kutuplarda toplanan insanların birbirleriyle şakalaştıkları aykırı harekette bulunanların durumu büsbütün göze batar”⁸

Makalenin sonuç kısmında ortaoyununda geçen taklitlerin başlıca iki kaynaktan geldiğini açıklar. “Bunlardan biri ‘Esnaf oyunları’ diğeri koçak veya halk çevrelerinde rastlanan ‘mudhik, Mukalit” sanatkârlar yahut maskaralar ve soytarılar vasıtasıyla gündelik hayattan alınan, ilhamlara göre düzenlenmiş (icat) edilmiş taklitlerdir.”

A. K. Tecer yine İstanbul Dergisi’nde “Pişekâr” “ Kavuklu” ve “Tiryaki” adlarıyla üç makale daha yayınlanarak ortaoyunu yorumlar. Bu üç tipin ortaoyunundaki yerini, görevini, sözcüklerin etimolojisini de vererek açıklar.

Tecer, Pişekâr’ı bize şöyle tanıtır: “ Ortaoyununda birinci Aktör olan Pişekâr, ortaoyunun belkemiğidir. Oyuncuların içinden Pişekâr’ı çıkarın, geriye kalan bütün oyuncular dökülür. Hiç bir şey yapamazlar. Vaka’nın hareketinin gelişmesini, sağlayan hatta oyunun, müddetini münasip gördüğü kadar sürdüren Pişekâr’dır. Esasen oyunu O açar ,seyircileri selamlar, oyunun adını söyler.Oyunu O kapar (Dua ve şükür). Bu bakımdan Pişekâr, oyunda herhangi bir role çıkan aktörden ziyade, oyunu idare eden bir aktör-rejisördür.”⁹

Ortaoyunda Pişekâr’dan sonra sahneye çıkan ikinci önemli aktör ise TECER’e göre Kavuklu’dur. Kavuklu ise zamanla bütün nekrelerin birleşmesinden çıkan tiptir. Tiryaki nekre’den kavukluya dönüşüm, ortaoyunun tekniğinde esaslı bir değişiklik yapmış, eskiden her mevzuya göre değişebilen oyun tarzı Kavukluyla birlikte bir kalıp içine girmiştir.¹⁰

Tiryakiyi ise Tecer şöyle tanıtır: “Ortaoyununda Kavuklu tipi meydana gelmeden önce onun gördüğü işi Tiryaki taklidi yapan ve adına “nekre” denilen bir oyuncu görülür.”¹¹

Tecer, Türk Folklor Araştırmaları’nda da halk tiyatrosu ile ilgili araştırmalar yapar. 1959’da “Oyun ve Raks Haldende Mühim Bir Eser”, “Karagöz ve Kuklaya Ait Kısa Notlar” 1412 yılında yazılmış “Sema Risalesi”ni değerlendirir. II. “Oyun” teriminin anlamını, başlangıcını, dini ve sosyal yaşam içinde yerini risaleye bağlı olarak açıklar.

II. makede ise “Kör Hasan” hakkında elde bulunan bütün bilgileri değerlendirir. Karagöz ve Kukla’ya ait bazı bilgiler verir.

1961 yılında yine T.F.A. 147. sayısında “Oyun Folkloru” adlı makaleyi görüyoruz. Makalede oyunlarımız ile gelenek ve inançlarımız, arasındaki bağlar üzerinde durur.

“Her yerin bir oyun geleneği vardır. Bir oyun geleneği, o yerin halkının yaşayışındaki hususiyetlere göre yönünü çizer.

Bugünkü oyun folklorumuzu teşkil eder. Oyunlar yy. boyunca cemiyet hayatında meydana gelen değişikliklere göre şekil değiştirmiş eski ve yeni unsurlarla çeşitli terkiplerden meydana gelmiştir.”¹²

⁸ Tecer, A. K. (1966), “Şive Taklitleri, Karakter Taklitleri”, İstanbul Dergisi.

⁹ Tecer, A.K. (1955), “Pişekar”, İstanbul Dergisi, Eylül Dergisi

¹⁰ Tecer, A.K. (1955), “Kavuklu”, İstanbul Dergisi.

¹¹ Tecer, A.K. (1955), “Tiryaki”, İstanbul Dergisi.

¹² Tecer, A.K. (1961), “Oyun Folkloru”, T.F.A. D.C., No:147, Ekim.

1962 yılında Forum Dergisinde “Orta Oyununda Kostüm ve Aksesuar” adlı bulunduğu bir belgeye dayanarak, kostüm ve aksesuar hakkında bilgi verir.

Halk Tiyatrosuyla İlgili Araştırma: Köylü Temsilcileri

Ahmet Kutsi Tecer; Köylü Temsilleri adlı incelemesiyle ülkemizde ilk kez bu konuda, ciddi bir adım atılmıştır. Köy tiyatrosuyla İlgili yazılarını Ülkü Dergisi’nde 1941 yılında yayınlamıştır. Araştırmanın başında konunun önemi şöyle belirtir.

“Halk bilgisi ile ilgili olan bütün mevzular benim için caziptir. Fakat bugünkü mevzumuz üzerinde durmayı bana tercih ettiren sebepler vardır. Bu mevzu yani (Köylü Temsilcileri) mevzuu mühim olduğu kadar, nasıl söyleyeyim” bakir, bir mevzudur da; çünkü halkbilgisinin bu şubesine hemen hemen hiç dokunulmamış gibidir. Bu mevzua dair yazılmış hiçbir şey hatırlamıyorum.”

Yazının devamında köylü temsilcileri hakkında bilgi verir. Köylü tiyatrosu demeyişinin nedenlerini açıklar.

“Bugün için – Halk Edebiyatından bahsedildiği gibi, Salahiyetle, bir Halk tiyatrosundan bahsedilemez, eğer bununla-tutalım- “ortaoyunu” kastedilirse. Halbuki “Ortaoyunu” dediğimiz temsil nevi, hiç olmazsa bugün inkişaf etmiş olarak bulduğumuz haliyle, köylülerin değil, şehir halkının, şehir zevkinin, şehir kültürünün bir mahsulüdür. Belki ortaoyunu ile köylü temsilcileri arasında bir münasebet tesisi mümkün olduğu takdirde, geniş bir mevzu halinde, bir “halk tiyatrosu” ndan bahsedilebilir.

Böylece köylü temsilcilerinin Köylü Tiyatrosu adıyla anılmasının doğru olmayacağını belirtir. Temsillerin bütünüyle folklor kadrosuna girebileceğini de belirtir. Çünkü bu olaylarda; oyuncular, tipler, mevzular, şahsılık tanımazlar daima anonimdirler.

Köylü Temsilcileri “iptidai mahiyette dramatik tezahürler “olmaktan ileri geçemez. Köylü temsilcileri folklor ürünleri, usullerine göre derlenebilirse milli halk tiyatrosuna, özellikle Türk komedisi için kaynaklık edebilecek yeterliliktedir.

Yazının devamında ortaoyunu ile köylü temsilcileri arasında menşe’de ortaklık olabileceğine dikkatleri çeker.

Bu ön bilgiden sonra A. K. Tecer asıl konusu olan temsillere geçer. Köylü Temsilleri’nin tanımını şöyle yapar. “Köylü temsilleri denilince, bundaki maksadımız; köylüler tarafından tertip edilmiş ve temsil suretiyle icra edilmiş oyunlardır. Takdim ve icra tarzından başka metnin pek mahdut oluşu ve oyundaki maksadın darlığı, hulasa iptidailiği itibariyle bunlara tiyatro demek yakışık almaz.

Köylüler bu mahsullere “oyun” diyorlar. Hatta tiyatro eserine de oyun denildiğini bunun ise doğru olmadığını belirtir. Çünkü “oyun” kelimesi batıda “Danse” kelimesinin bizde karşılığı olan “Raks”tır. Müzik eşliğinde vücudun ahenkli hareketlerinin temsillerle dolaylı olarak ilgili olmasına rağmen, aynı anlamda kullanılamayacağını da belirtir.

Oyun denilince değişik şeyler akla gelebilir: Çocuk oyunları, zekâ oyunları, şans üzerine kurulmuş oyunlar, yetişkin insanların eğlenmek maksadıyla yaptıkları oyunlar vb.

Tecer’e göre bu oyunların hepsi halkımızda vardır. Bu nedenle ayırt edici bir isim olan “Köylü temsilcileri” ni kullanmak yerine bir davranıştır.

Araştırmanın devamında” temsilcilerin aydınların dikkatini neden çekmedi” sorusunu şöyle izah eder. “çünkü bu çeşit tezahürleri – eğer tanımak fırsatını bulmuşlarsa – basit bir idrak seviyesinin mahsulü addeden münevverlerimiz, onların bir

kısmını çocuk oyunları ile karşılaştırmışlar, bir kısmının da – şahit olduğum için söylüyorum – şehir sahnelerinin taklidi olduğuna hükmetmişlerdir. Köyün ve köylünün tetkikinde bugüne kadar hemen hemen her sahada münevver bu hatayı işlemiştir.

Tecer'e göre bütün köylü temsillerinin çocuk seviyesine indirilmesi mümkün değildir.

Köylerdeki çalgılı ve raksli oyunlar hakkında ayrıntılı bilgi veren Tecer ayrıca bu oyunları sınıflandırır. Çalgılı ve Raksli oyunların çoğunda "taklid" olduğunu ve temsil karakteri gösterdiğini belirtir. Çalgılı oyunların oluşumunda dramatik öz vardır. Bu yönüyle temsiller "bizim folklorumuzda dramatik maddeler yok" yargısını bütünüyle çürütür. Tecer, edebiyatımızda "Divan Edebiyatı nam ve hesabına, halk edebiyatını inkâr" ettiğimiz gibi "halk dramının tezahürlerini de inkâr edegelmekteyiz" yargısına vararak bu konudaki tartışmalarda, halk edebiyatı ve halk tiyatrosunun yanında yer alarak yanıt vermiştir.

Tecer'e göre Köylü Temsilleri çalgılı-çalgısız, sözlü ve taklitli oyunlardır. Temsiller dini temsiller ve ladini temsiller diye iki kategoriye ayrılabilir. Özellikle dini temsiller, Alevilerde görülmektedir. Zamanla dini temsiller ladini'de olmuşlardır. Tecer bu tarz temsillere "Kış Yarısı" diye bilinen bir örnek de verir. Oyunun kişilerini ve olayını tanıtır. Aynı oyunun değişik yörelerde "Ölü Oyunu", "Arap Oyunu" adlarını da taşıdığını belirtir.

Tecer, araştırmasında bu temsillere ait resimler de verir. Bu tarz temsillerin yılın belirli zamanlarında (İlkbahar, Sonbahar) değişik biçim ve adlarda halen yaşadığına dikkati çeker.

Tecer'e göre Ladini temsiller ise eğlence maksadıyla tertip ve icra edilen oyunlardır. Bunların bir kısmı dini oyunların zamanla değişmesinden çıkmıştır. Bir kısmı ise bütünüyle eğlence oyunlarıdır. Tecer bu tarz temsillere de örnek verir. Oyunları ayrıntılı olarak tanıtır. (Elekçi Oyunu).

Görüldüğü gibi Tecer halk tiyatromuzun aydınlanmasında, çağdaş tiyatroya geçiş süresinde milli unsurları, folklorik unsurları kullanmamıza haklı olarak dikkatleri çekerek, hayırlı bir hizmette bulunmuştur.

KAYNAKÇA

- TECER, A. K. (1954), "Oyun Kolları", *İstanbul Dergisi*, Temmuz Sayısı.
TECER, A. K. (1954), "Temsilli Raksli Türküler", *İstanbul Dergisi*, Haziran Sayısı.
TECER, A. K. (1955), "Alay, Şenlik", *İstanbul Dergisi*, Mart Sayısı
TECER, A. K. (1955), "Kavuklu", *İstanbul Dergisi*.
TECER, A. K. (1955), "Ortaoyunda Curcuna", *İstanbul Dergisi*, Mart Sayısı.
TECER, A. K. (1955), "Ortaoyunda Program", *İstanbul Dergisi*, Şubat Sayısı.
TECER, A. K. (1955), "Pişekar", *İstanbul Dergisi*, Eylül Dergisi
TECER, A. K. (1955), "Tiryaki", *İstanbul Dergisi*.
TECER, A. K. (1961), "Oyun Folkloru", *Türk Folklor Araştırmaları*, No:147, Ekim
TECER, A. K. (1966), "Şive Taklitleri, Karakter Taklitleri", *İstanbul Dergisi*.
UÇ, Hikmet (1991), *A. Kutsi Tecer'in Makaleleri*, Diyarbakır.

KARAY TÜRKLERİNİN “TRAGEDYA”SINDA DÜALİZM PRENSİBİNİN İZLERİ

Tülay ÇULHA*

Giriş

Karaylar, Hazarlar döneminde (VII-XI. yy.)¹ Museviliği kabul etmiş bir Türk topluluğudur. Karaim ya da Karaylar olarak adlandırılan bu topluluk, yakın dönemlere kadar küçük gruplar halinde Litvanya ve Polonya başta olmak üzere, Ukrayna'nın Haliç ve Lutsk kentleri, Türkiye (İstanbul), Avustralya (Sydney), ABD (New York), Fransa (Paris) gibi birçok ülkede dağınık olarak yaşamaktadırlar. Bazı kaynaklarda eski SSCB'de yaşayan Karayların toplam sayısı, 1959 sayımına göre 5900, 1979 sayımına göre 3341, 1989 sayımına göre 2803 olarak verilmektedir. Yakın dönemlerde 2001 ve 2002 yıllarında yapılan sayımda ise bu sayı 318 olarak verilmektedir (Adamczuk, Kobeckaite, Piecki, 2003).

Karay edebiyatı içinde, sözlü edebiyat ürünlerinden derlenerek oluşturulmuş “Mecumalar” önemli bir yere sahiptir. Masallar, destanlar, türküler, maniler, bulmacalar ve farklı dillerden çevirilerin yer aldığı bu eserler, Karay ailelerinin şahsi kütüphanelerinde yer alır, nesilden nesile aktarılır ve ailenin adıyla anılır: “Katık Mecuması”, “Kılıcı Mecuması” vb. İbrani harfleriyle yazılmış bu el yazmaları, günümüzde bu alfabeyi okuyabilen kişilerin bulunmaması nedeniyle bu değerli defterlerde yer alan malzemeler halen gün yüzüne çıkarılamamıştır.

Basılmış ilk mecuma, Türkolog *Wilhelm Radloff* tarafından “Proben der Volksliteratur der nördlichen türkischen Stämme” adıyla 1888'de (2. Baskı 1896) yayımlanmıştır. Bu çalışmada, yukarıda anılan sözlü edebiyat ürünlerinden yapılan derleme metinler bulunmaktadır. İbrani harfli bölümün 411-424 sayfaları arasında bulunan “Tragedya” başlıklı metin, çalışmamıza konu olmuştur.² Metnin girişinde Karaylar arasında geçen bir olayın “ibret olması” ve “nesilden nesile aktarılabilmesi” amacıyla sözlü kültürde oluşturulmuş oyunun “Tragedya” adıyla yazıya aktarıldığı bildirilmektedir. Bu metinden yola çıkılarak yapılacak inceleme, haliyle metin merkezli olacaktır. Metnin başlığı nedeniyle öncelikle tragedya özelliklerine değinilecek, ardından oyun, düalizm prensibi bağlamında incelenecektir.

Tragedya ve Karay Türklerinin “Tragedya”sı

Tiyatro, dinsel inançlardan doğmuş ve bu inançları kültür içerisinde yoğurup kendisine malzeme edinmiştir. Antik Yunan'da “Dionysos şenlikleri”³nde karşılaşılan “tragedya”nın temel özelliği şiirsel üslûbudur. Bu tiyatro türünde koro dikkati çeken bir diğer unsurdur. Koro, Tanrı'nın ona bağlı kölelerini simgeler. Tragedyada işlenen konunun esasını, “iki zıt gücün birleşiminden kâinatın oluştuğu” fikri oluşturur. Yani bu tiyatro türü, temelinde iki zıtlığı barındırır. Tragedyada hangi kültürden hangi konu ele alınırsa alınsın içinde daima, kendisinden üstün bir şeyle savaşan insanın mücadelesine

* Dr. - Kocaeli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

¹ Bkz. Z. V. Togan, “Hazarlar”, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: MEB Yayınları, C. 5, 1988: 397.

² Tarafımdan yazıçevrimi yapılan mecuma basım aşamasındadır. Bildirimize konu olan metin, 1864te derlenmiştir. Bu bilgiye *Tragedya*'nın sonuna düşülen nottan ulaşıyoruz.

³ Dionysos, Tanrı Zeus ile bir faninin oğludur. Titanların öldüğü Dionysos'un günün birinde dirileceğine inanılıyor. Bu dirilişin sonbaharda olacağına inanıldığından şenlikler düzenleniyor. Bkz. H. Fahri Ozansoy, *Yunan Tiyatrosu*, İstanbul 1946. S.9.

yer verilir. Bu üstün şey, bazen talih, bazen ahlak, bazen de insanın kendi vicdanı, ihtirası olabilir.

*Proben'*de yer alan "Tragedya", bu türün temel özelliklerini ihtiva etmekte midir? Öncelikle bu soruya cevaplamamız gerekir.

Karay "Tragedya"sında şiirsel üslûp dikkati çeker ve eyleme karışmayan ve halkı temsil eden kadınlardan oluşan "on iki yırlayıcı kız" olarak koro yer alır. On iki kızdan birinin şarkıyı söylemesi geri kalanının ona nakaratlarda eşlik ediyor olması da bu eserde bir tragedya özelliği olarak dikkati çeker. Oyundaki şarkıcı kızlar (koro), ihtiyarlar, mahkemede bulunanlar halkı temsil eden kişilerdir.

Yunan tragedyalarında işlenen günah-ceza kavramları, bu eserde "iftira" şeklinde karşımıza çıkar. Hele ki namus konusunda atılan bir iftira günah olmakla birlikte cezayı da zorunlu kılan bir kötülüktür.

Ayrıca metinde on iki kızın, oyunun sonunda söylediği şarkıyla "düalizm çatışması" neticesinde iyinin galibiyeti, törelerin uygulanması daha da önemlisi Tanrının buyruğunun yerine getirilmesi vurgulanır.

Bu eserde yer alan düalizm özelliklerini ve Türk kültürüne ait kodları tespit etmeden önce eserin özetini ve olay örgüsü vermek yerinde olacaktır.

"Tragedya" adlı eserin girişinde aynen aktardığım şu özet yer almaktadır:

Zamanında bir vilayette çeşitli kavimlerin arasında ırz ve namusuyla meşhur kişiler yaşamış. Ve o kavimde Hamur isminde bir kişi uzun zaman akli ve kötülüğüyle bu kavme ağalık etmiş. Çok kimselere çeşitli zulümler etmiş. Kiminin malını gasp etmiş, kiminin canına kastetmiş. Öyle ki ölen birçok kişi beddua ve ah ü zar etmiş. Ve bu zalim kişi sonunda kör olup ihtiyarlıkta zor durumda kalmış. Cümle âleme rezil olmuş. Erkek çocukları ise kötülükte babasından eksik kalmayıp kötülükte ün salmışlar.

Bunların arasında Şaxam biraz alaca görünmesiyle yaşadıkları şehirdeki Yakup adında bir zenginin genç, dilber, işgüzar, akıllı, edepli ve helalzade Dina adındaki kızını düşün yapıp almış.

Şaxam, Dina'yla nikâhlandıktan sonra kız bakire değildi diye kızın babasından para koparmak istemiş. Yakup, kızının namusuna güvenerek ve Şaxam'ın sözlerinin düzmece ve kalp olduğunu fark etmesiyle Şeren'e gelip bu durumu arz ederek işin irdelenmesi için rica etmiş. Bir arzuhal sunmuş.

Sonunda Şeren'de olay incelenerek Dina'nın namuslu ve tertemiz olduğu ortaya çıkmış. Şaxam'ın da zalimliği ortaya çıkmış. Sırf para koparmak için temiz karısının adını kötüye çıkarmış. Ve bu durum sonucunda Şeren, Dina bu zalimden ayrılсын, onunla ömür sürmesin diye emretmiş.

Bu olay gayet etkileyici olduğundan devirden devire yazılıp ibreti âlem için bırakılmıştır. İşte bu bütün olay şairlik marifetiyle tragedya şeklinde yapılmıştır" (Radloff, 1894: 411-412).

Tragedya'nın Olay Örgüsü

1. Namusuyla ünlü insanların yaşadığı bir şehirde Hamur isminde zalim bir adam yaşamaktadır.

2. Üç oğlundan ortancası Şaxam, Dina isminde bir kızla evlenir.

3. Kızın zengin babasından para koparmak için kızın bakire olmadığı yalanını ortaya atar.

4. Kızın babası Yakup, Şeren⁴e müracaat eder.

5. Şaxam, ağabeyi Axan ve dostlarıyla bu olaydan kazançlı çıkmak için çeşitli yollara başvurur.

6. Sonunda Şeren haklının yanında yer alarak Dina'yı suçsuz bulur ve Şaxam'dan ayrılarak hayatını başkasıyla birleştirmesine karar verir.

Oyun, namus konusu ekseninde gelişir. *Namus* kavramı, oyunda hem dinî ve ahlakî yönlerden incelenmiş hem de iyi-kötü ayrımı yapılırken önemli bir ölçüt olmuştur. Böylece tragedyanın temel özelliklerinden birine bağlı olarak erdem ve ahlâk ön plana çıkmıştır. Bilindiği gibi ahlâk denilince ilk akla gelen kavram namustur. Öyle ki günlük hayatta ahlâk, neredeyse "namus" kavramıyla aynı anlamda kullanılır. Gerçekte ise "namus" kavramı daha çok cinsel ahlakla ilgilidir, yani ahlakî kavramın tamamını değil, bir bölümünü ifade eder (Güngör, 2000: 35).

Türk kültüründe en önemli değerlerden biri namustur. Ahlakî anlamda dürüstlük, sözünde durmak, başkalarının haklarına saygı göstermek anlamlarında kullanılan bu değer, bekâret değerini yansıtır. Öyle ki Türk kültüründe, bu değer uğruna yaşanır ve ölünür (Koçak, 2002: 33).

Tragedya'da Düalizm

Düalizm prensibi (ikili düşünce), iki gücü, iki varlığı, iki şeyi ifade eder. Yaratılış mitlerinden itibaren karşımıza çıkan ikili düşüncede, kuvvetler dengesi vardır. Bu kuvvetlerden biri diğerinden ne daha güçlüdür ne de daha kutsaldır. En temel ikili düşünce ise iyi-kötü dengesidir. Teolojide düalizm, tüm var oluşu ruh-madde, yaratan-yaratılan, öteki dünya-bu dünya gibi karşıt unsurlarla açıklayan bir bakış açısı olarak karşımıza çıkar.

Arkaik inanışlarda, tüm oluşumları açıklamakta kullanılan yine birbirine indirgenemeyen iki karşıt unsur vardır. Genel anlamda iyilik-kötülük, dişil-erkek ya da aydınlık-karanlık olan bu ikilik, Çin düşüncesinde *yin-yang* (dişil-karanlık, eril-ışık), Hint düşüncesinde *tamus-satva*, İran düşüncesinde *ahura mazda-angra mainyu* olarak karşımıza çıkar. İyi ve kötü, her zaman her yerde hazırdır ve ayrılmaz. Bu nedenle içlerinden birini mutlaklaştırmak olanaksızdır. "Kadın"dan bahsedildiğinde istenilmeden de olsa "erkek" fikri de içeriliyordur, aynı şekilde "sağlık", "hastalığın" var olmasının önkoşuludur (Schimmel, 2000: 62). Toplumlar zaman içerisinde düalizm prensibinden çıkıp ağırlığı tek Tanrıya (iyiye) kaydırarak, tek Tanrılı dine (monoteizm) doğru gitseler de bu prensibin etkileri günümüze kadar devam etmiştir.

İkili düşüncenin ele alındığı ilk anlatılar mitlerdir. Özellikle yaratılış mitlerinde evren yaratıldığında, boşlukta yer alan iyi (tanrı) ve kötü (şeytan) güçlerin denge halinde bulunduğu dikkati çeker. Masal, efsane, destan, halk hikâyeleri ve tiyatrolarının temelinde de bu denge bulunur. İnsanoğlu, her ne kadar iyiden yana da olsa daima kötüyü de beraberinde taşımıştır. Öyle ki İran mitolojisinde iyinin timsali *Hürmüz* ile kötünün timsali *Ehrimen* kardeşlerdir. Hatta Asya ve Avrupa kaynaklarında ise ikiz kardeş oldukları kaydedilir (Halilov, 1994).

⁴ Şeren: dinî kurallara göre hüküm veren mahkeme

Felsefede tüm varoluşlar ve oluşlar, yine birbirine indirgenemeyen karşıt iki unsurla tanımlanır. İki farklı unsurun çatışması, müsabaka, ele aldığımız tragedyanın da temelinde yer almaktadır (Huizinga, 1995). İyi-kötü, Tanrı-şeytan, zalim-mazlum, hilekâr-dürüst, eğri-doğru, bilgi-cehalet, sabır-hiddet vb. gibi zıt kavramların çatışması, eserin başından sonuna yoğun bir şekilde görülmektedir. Karay Türklerinin sözlü gelenek ürünlerinden biri olan “Targedya”yı bu görüşle okuyacak olursak, bu prensiplerin çoğunu bulabilir ve metni daha iyi anlayabiliriz.

<u>İYİ</u>	<u>GERÇEK</u>	<u>KÖTÜ</u>
Yakup		Hamur
Dina		Şaxam
		Axan
		Levan
		Kara
		Gehzi

<u>İYİ</u>	<u>RÜYA</u>	<u>KÖTÜ</u>
ölüler (mazlumlar)		zalim
ak saçlı ölü (tanrı ya da melek)		kel kurt (yaşlı Hamur)
koyun (halk, kavim)		çoban (kel kurt)
şahin (Dina)		kartal (Şaxam)
-		tilki, pars, geyik (canavar), kurt, böcek, yengeç, yaban domuzu, köpek (Hamur’un çocukları)
cevahir taş, cevher (namus)		leş
-		oduncu (Levan)
-		ejderha, yılan
Azrail		-

Yukarıda verildiği gibi olay kişilerini iyi ve kötüler olarak kesin çizgilerle birbirinden ayırmak mümkündür. İyi-kötü, zalim-mazlum, haklı-haksız, kurt-koyun⁵ vb. gibi çatışmalar eserin tamamında yoğun bir şekilde bulunmaktadır. Rüya anlatılırken etkiyi arttırmak için kötülükten bahsederken kullanılan fiiller de bu zıtlığı destekler niteliktedir: *yer gök titremek, dumanlar çökmek, yıldırım çakmak, ateşler çıkmak, korkmak, karalar sürmek, silahlar takmak, dişini sıkmak, parmaklarını titretmek, yakmak, yaralamak, ezmek* gibi.

Her ne kadar bu iyi-kötü güçler arasında var olan savaşta, *hile, oyun, gözdağı* gibi yollara başvurulsa da “beddua”lar tutar ve işlenen günahların cezası çekilir, hepsinden önemlisi tüm çabalara rağmen *Tanrı, iyi, mazlum, dürüst, namuslu, hayır* gibi olumlu kavramlar kazanır; *şeytan, kötü, zalim, yalancı, şer* kaybeder.

Karay Türklerinde, Tanrının kitabında (Tora) da her suçun cezası vardır. Yani insanlar “levhi ezel” de belirlenen alın yazılarını yaşarken Tora’ya göre yargılanır: *‘Aziz tora emri mücubı budır/ Farz itse bir şirret cürm ceza olur/ Fena fikrin gendi başına*

⁵ Kurt oyununda çoban olarak geçmektedir. Hamur rüyasını yorumlarken kendisini yaşlı kurt olarak halkını koyun, kendisini de mazlum halka zulmederek yöneten çoban olarak nitelendiriyor. Sürü ve çoban ilişkisi ile ilgili bkz. İbrahim Şirin, “Osmanlıda Toplumun Manipülasyonunda Sürü Metaforu”, *Düşünen Siyaset: Anarşizm*, S. 11, Kasım 2002 Ankara, s. 259-273.

qondır/ Çün meramı emiş distine zulüm “yüce Tora emri gereği budur/ farz etse bir şirret cürüm ve ceza olur/ fena fikri kendi başına kondur/ çünkü meramı imiş eşine zulüm”

İyi-kötü çatışması temelinde karşımıza çıkan suç, Tanrının yansıması sayılan *şeren*'de (dini bir mahkeme) yargılanıp, ceza uygulamasına gidilmektedir. İnsanın taraflı yaklaşımı sonucu iyinin var olan çatışmada galip gelmesi duygusal değil, mantığa dayalı bir şekilde gerçekleşmektedir. Öyle ki mahkeme neticesi açıklanırken kararın gerekçesi de açıklanmaktadır:

buna ispatlar çok, hatta piyade
kendi cevapları Şaxam'a yeter
nice yalan söyler daha ziyade
kendi şirretliğin sahtekarlığın tutar

bir de niçin Şaxam düğün ertesi
yolsuz bulmuş ise sırrı vermedi
tayin idi çifte vekil atası
yahut kendi şeriata⁶ varmadı

eğer ise bu iş ırza zarar
nice tekrarlayıp kıza yaklaşa
yanmış ise etsin aleme beyan
değil ki kız babası ile haklaşa

zira Şaxam kendi söyler bu sözü
kıza bir şey versen ben razı demiş
olabilir mi ki olsun parada gözü
eğer gerçek ise sırasız bulmuş

çünkü Şaxam der Yakup para adamış
o da bana değil kıza ver demiş
demek, kabul ettirir bununla kıza
hem pâkden pâk olur düzelir ırzı

ikinci gerçek kız yolsuz ise
Şaxam razı söz ağızdan çıkmış
para için Yakup ider mi nizah
hele ki bu suç başına çökmüş

para alıp örtmek ise meramı
mideye zıt hem Şeren'in aksine
kıza ise ona peşkeş sıra mı
ar getirdi ise babasının ırzına

daha nice şahit ispatlar çoktur
Şaxam söyler her ne gelse diline
insan aklına zıt hiç ucu yoktur
cevapları bir birinin aksine

⁶ Şeriat/ şeren: dinî mahkeme.

bu açık ve bellidir akli olana
kızda hiç şüphe yok, hem paktan paktır
değeri yoktur bahane bulana
yüzü kara olsun Şaxam temiz değildi

Şamanizm ve Rüya Motifi

Tragedya'da özellikle Şamanizmle ilgili unsurların varlığı da dikkat çekicidir. Şamanizmde “don değiştirme” önemli bir özelliktir. Şekil değiştirme, genelde cadı, sihirbaz ya da Tanrı gibi üstün bir güç tarafından, iyiliğin mükâfatı ya da kötülüğün cezası olarak gerçekleştirilen bir eylemdir (Türkan, 2008: 137). Şaman, giydiği elbisenin, temsil ettiği hayvan şekline büründüğünde onun gücünden de yararlandığına inanılır. Şamanın ayinlerde kılık değiştirerek ruhsal yolculuğa çıkması gibi rüyada da kurt (*Hamur*), yavrularının tüylerinden yakarak onların uygun olan türe dönüşmesini sağlar: *Alır biraz tüklerinden küydirir/ İstedigi cinse hemen uydurur* “Alır biraz tüylerinden yakar/ İstedigi cinse hemen uydurur.”

Şamanların sürekli yanlarında bulundurdukları özel nesnelere vardır. Bunlar, onların “güç nesnelere”dir. Bu nesnelere en önemlisi ise kuvars kristalidir (Harner, 1999: 167). Eserde *Şaxam* (kartal), *Dina* (şahin)'nın güç nesnesi cevherini-tılsımını (namus) almak ister.

Ayrıca şamanizme göre görülen büyük rüyalar “uyanıkmiş kadar canlı, alışılmışın dışında güçlü”, çoğunlukla koruyucu ruhunuzun, güç hayvanınızın sizinle bir iletişimidir (Harner, 1999: 154). Bu doğrultuda değerlendirilirse belki de *Hamur*'un koruyucu ruhu, gördüğü rüyayla kendisini yaşanacaklar konusunda uyarmaktadır. Oyunun geneline bakıldığında gerçek-rüya karşılaştırıldığında gerçek olaylar kısaca anlatılmış, ayrıntıya rüyada girilmiştir. Türk halk edebiyatının bütün ürünlerinde sık sık rastlanan ve önemli bir yere sahip olan “rüya motifi”, bu metinde de önemli bir yere sahiptir. Burada rüya, üstlendiği görev bakımından “eğitici ve ders verici rüyalar” kategorisinde değerlendirilebilir (Günay, 1992).

Oyunda *Hamur*, gördüğü rüyayla henüz *Şaxam* ile *Dina* arasında olan çatışmadan haberdar değilken rüya aracılığıyla haberdar oluyor ve hatta sonucun ne olacağı konusunda da bilgilendiriliyor. Bu bilgilendirme açık açık değil, sembollerle yapılıyor. Öyle ki rüyada *aksakallı ihtiyar* (Tanrı ya da melek, iyiyi temsilen), *yaşlı kel kurt* (*Hamur*, kötüyü temsilen) ile karşılaşır. Bu karşılaşmada *Hamur*, ömür boyu yapmış olduğu kötülüklerin bedeli olarak yenilgiyi tadacaktır. Kendisi gibi kötü yetiştirdiği çocukları da (tilki, pars, geyik (canavar), kurt, böcek, yengeç, yaban domuzu, köpek, kartal) kötü niteliklere sahiptir. Ayrıca *Şaxam*, *Dina*'nın babasından para koparmaya çalışmakta bunu da *Dina*'nın namusuna dil uzatarak yapmaktadır. Rüyada *Dina*'nın namusu, göğsünde sakladığı değerli taşla, tılsımla sembolize edilir.

Hamur, rüyasında yapmış olduğu yolculukta, aslında kendisini ve ailesini refaha kavuşturacak önbilgiyi alır. Yolculuğu tamamlayıp uykudan uyandığında ise tercihini yaparak, uyarıları dikkate almayıp, en iyi bildiği şeyi “zulüm”ü tercih ederek çocuklarını da bu doğrultuda yönlendirir. Sonunda karşılaşacağı, yenilgiyi yani cezayı tercih eder. Tanrı katında ve toplumlar arasında önemli yere sahip olan namus, dürüstlük gibi ahlakî değerlere dolayısıyla Tanrıya karşı gelerek “günah” işlemektedir. Sonunda cezasını da çekecektir, bütün bunlar rüya yoluyla hem seyirciye hem de *Hamur*'a önceden haber verilmektedir. *Axan*'ın söylediği gibi “Derler hayır korkulu düşlerin sonu” deseler de bu durum iyilerin lehine sonuçlanacaktır.

Sonuç

Tragedyada kendisinden üstün bir şeyle savaşıyan insanın mücadelesine yer verilir. İncelenen metinde de Şaxam'ın para hırsıyla Dina'ya atmış olduğu iftira, Dina'nın ve babası Yakup'un aklanmak için verdiği mücadele en önemli çatışmadır. Ayrıca tragedyalarda işlenen temel kavramlardan günah-ceza da bu çatışma ekseninde verilmektedir. Bir çatışmadan, bir mücadeleden bahsetmek demek, iki şeyin varlığına işarettir. Bildirimizin başlığından da anlaşılacağı gibi "iki", metinde "namus" konusunun işlenmesinde temel yöntemdir. Metnin tamamında, yukarıda da anıldığı üzere iyi-kötü varlığından söz etmek mümkündür. Yoğun bir şekilde karşılaşılan bu ikilik, baştan sona var olan çatışmanın temelinde yer almaktadır. Tabii beklendiği gibi çatışmanın galibi de iyi, doğru olacaktır. Düalizm prensibi çerçevesinde gerçekleşen çatışma, *egocentric* (ben merkezci) yöntemle iyinin galibiyetiyle sona ermiştir.

Karayların Türk olup olmadıkları konusu tartışıla dursun, dilleri, kültürleri başta olmak üzere birçok unsur, bu topluluğun Türk olduklarının en büyük göstergesidir. Her ne kadar Museviliği kabul etmiş olsalar da ibadetlerini yüzyıllar boyu Türkçe yapmış, Tevratı ve birçok dinî eseri Karay Türkçesine çevirip kullanmışlardır. *Mecumalarda* yer alan destanları, masalları, hikayeleri, şarkıları, atasözleri, ninnileri, bulmacaları.. onların kültürel kimlikleri niteliğindedir. Sadece incelediğimiz *Tragedya* adlı metinde bile kültürel kimlikleriyle ilgili birçok delil tespit edilebilmektedir.

Türk kültürü ve sözlü edebiyat ürünleri içerisinde Karay Türklerine ait olan ürünler oldukça zengindir. Bu zenginlik yıllarca gözlerden kaçmış, tozlu kitap raflarında gün ışığına çıkacağı zamanı beklemiştir. Çalışmalarımızın başlangıcını oluşturan bildirimizin, ilerde yapılacak çalışmalara öncülük etmesi temennisiyle...

Metin:

Tragedya

Zaman ile bir nam vilayetde muqtar qavim ehli ırz ve tedeke 'edebli|ligiyle sayır qavimlerin arasında muhabbet ve maqbul sakin olur emiş.| Ve ol qavümde Hamur isminde bir kimse aklı ve gizli yaramazlığıyla çoq| vaqit ağalıq etmiş. Çoqlara dürlü zulümler idüp kimiñ malını basmış| kimiñ canına qast etmiş. Şöyle ki çoq kimseler ölünce ahi zar ve bed- (412) du'alar etmişler. Ve bu zalimiñ 'aqıbeti kör olup ehtiyarlıqta müşkül| hale qalmış. Ve 'âleme rezil olmuş. Er evladları ise fenalıqda| babalarından kem qalmayıp oñmazlıqda nam vermişler.|

Arada üçüncü oğlı Şaxam biraz alaca görünmesiyle ol sakin| olduqları şehirde Ya'qub isminde bir zengin kimseyiñ genç, dilber, aqıllı| eşküzar, 'ilimdar ehleriz ve terk 'edebli helal-zade' Dina isimli kızın düğün| edip almış.|

Şaxam Dina'ya nikâh olduqdan sonra kız da boyluq bulmadım deyi kız| babasından para qoparmaya dalep etmiş. Ya'qub ise kızınıñ ırzına| güvenerek bu Şaxam'nıñ cevabı qalb ve isnad olduğın görmesiyle şer'enge gelip| bu hali harz ederek işiñ teftiş olunması üçün rica edmiş. Ve harzuhal| sunmuş.|

Aqıbet şer'en mücabı teftiş olunup acıqtan 'âleme beyan olmuş| ki kız Dina ırzlı ve pakden pa evle de Şaxam'nıñ da zalimliği maydane çıqmış| ki tahqiq salt para qoparmaq meram ile temiz qarısınıñ üzerine fena ad| çıqarmış. Ve bu vicahi şer'en emir buyurmuş ki Dina bu zalimden fariq olsun| ve onıñ ilen ömür edmesin deyi eline qavül namı vererek.|

Nece ki bu fasil ğayet ta'cib ve devür devürge yazılıp ibret 'âlem| üçün buraqılmaya müstehaqdır. Hušta bu bütün fasil şayirliq marifeti| ile tragedya misalinde yapılmışdır. Nahaq yerden dillenilen qız Dina'nın|ismi aşqına Yisrael qızlarının şanı üçün:

Bu Fasıla Mütalikli Kimseler|

Hamur: Ağa, Şaxam'nın babası|

'Axan: Güveyin büyük ağası|

Şaxam: Güvey|

Zemri: Güveyin ikinci ağası, sersem|

Levan: Zengin kimse|

Qara: Levan'nin qardaşı

Nahzi: Onların aqıl xaznedarı|

Ya'qub: Şaxam'nın qayın atası|

Dina: Ya'qub'nin qızı, Şaxam'nin gelini|

Bet qul|

(413)

Ehtiyarlar|

Meşpet'de bulnan kimseler|

Yırlayıcı qızlar on eki qız biri yırlayır qusurları Xurin| tapayır ve 'anya vereyirler|

} Qardaşlar

Fasil dört hareketde|

Fasil başlayır düğünden soñ qız babası meşpet öñünde gelmeden bir gün evel|

Birinci Hareket|

Şaxam ilen 'Axan|

Şaxam- İşte ağam geldi gün ki ummudıq|,
qorqarım dilimden bir hillet qaçsın|
Yarın sevlmeli onı ki yazdıq
'Âlimin gözine şübheler saçsın|
Senin demelerin hep boşa çıktı
Bir qızı aldamaq iş midir bulduñ|
Bahtlı edim der ki qız elden gitti
Bu işi sen çifte qazanmış bildiñ|
Her qızı aldamaq pek qolay digil
Irz namusa hergez biz gibi baqmaz|
Seniñ bicerdigiñ bu ispad digil
Gör ki ağam bir gül ilen yaz olmaz|

'Axan- iş bicerenin qılıç quşananın
Qızın gönlin çelmek sanki iş midir|
Söziñ geçirmemek qabahat seniñ
Qoca diñlemeyen qarı eş midir|

Şaxam- nece dürlü fentlen onu aldadım|
Nece zevq sefalar yolu göstürdim|
Olan işküzarlığımı harclayım
Hanım edip qoçulara bindirdim|
Dönüp müşkül halim ona bildirdim
Dedim elde olancamı yittirdim|

Gil rıza ol deyi ona ağladım
Başa qonacaq devliti göstürdim|
Bilesin qalmanı elimde bir pul
Beni sevseñ müşkülüme imdat ol|
'Elim çekme seni eylerim maqbul|
Gördüm ki eyilikler baş olmayır ol|
'Aqıbet gözdağı zehri verdim
Dedim boş evde buraqır giderim|
Anca diqat ve caht bu qadir olur
Qalmanı takatim mah yüzüm soldı|
Bunca döğüp mermerden de yağ gelir
Şer qızı söze baqtırmaq güç oldı|
Bu bir cift cevaba rıza olmadı
Genç başından urzıñ qadrini bilmiş|
Qonacaq devlete mahal vermedi
Menger zevq sefadan gözi toq emiş|
(414)

Biz 'ilemden 'arsızlıq meyva umardıq
Qızın 'ilmi bizi ne hale qodı|
Menger 'ilemniñ ters yüzini baqardıq
Zevalimiz üçün bu qız oqudı|
Başa geldi ise biz de örgendik
Çare aramalı şimdi bu işe|
Olaydı bir cahil rıza ederdik
Gel ağam imdat ol qafil qalmışa|

Axan- çünki sen baltayı daşa urmuşsın
Saqat ol sen çıxarma dilinden sözi|
Devlet digil sen belayı bulmuşsın
Edersin masqara 'âlime bizi|
Unutma sen öğrendiğın sözleri
Ğam çekme qardaşım sen bu iş için|
Varsa bu qız tanımayır bizleri
Ben işe başladım bulurum için|
Hemen bir qazadan candan osandıñ
Bir añ boş çıqmalan umud gesilmez|
Bende fentibazlıq bitti mi sandıñ
Rahat ol qız senden qolay çezilmez|
Alt olamam bu buç qızcıq hanıma
Gör ki sen ne fentler ederim ona|
Alt olmaq düşir mi benim şanıma
Ağlayıb gendisi gelir yanıma|
Benim cabbarlığım 'âlimde bela
Düşip hangi işiñ altında qaldım|
Sersemniñ başına geldi bir bela
Onu da bicerdim yoluna saldım|
Haçan inadıylan bu da erişti
Eyilikden anlamaz başına düşman|
Qalqtı ökem tasam cana yerişti

İnadın ağlasın hem olsun pişman|
Qalq götürem seni ben ehtiyara
Bela düşünelim qolaylı çare|
Geçen oyunları fikre getire
'Elim çekme seni urdurmam yere|

Axan ve Şaxam geldiler Hamur'ğa Hamur yataqda|

Hamur- Hoş sefa geldiniz genç aslanlar
Biraz mahzun gelişiniz nereden|
Şen şaz olup geziñ dayim dilerim
Yoqsa var mı sıqletiniz paradan?|

Şaxam'nı göstürürek Axan|

Axan- bu genç arslan bulmuş edi bir olca
Şikârın qaçırıp şaşırılmış qalmış|
Bilmedi biz gibi ilmeye qanca
İmdat arayaraq huzruña gelmiş|

Hamur güçlenip qalqayır Şaxam ve Axan durur|

Hamur- Yoqsa halegi iş baş edemedi
Yıqılsın öñimden görmesin yüzüm|
Sahih benim züryetimden doğmadı
Dil delim qurudu qarardı gözüm|
Ben bu gece örüyada görmüşim
Dinle oğlum sen qalırsın hikmete|
Bu başa gelecek fenti duymuşım
Öt qapuyu eşitilmesin şamata|

Axan Şaxam'nı çıkarıp qapuyu örteyir|

(415)

Ekinci Hareket|
Hamur ve Axan|

Axan- sevlə babam xayır olsun örüya
Hiç xaf edme kimse gelmez buraya|

Hamur- diñle oğlum sen ihtiyar babaña
Zevalimi ben uzaqтан anladım|
Bu sonraqı peşim qast etti bana
Örüya manisin duyup ağledim|

Axan- Kerem eyle ağlemeden geri dur
Nece müşkül hale sen çare bulduñ|
Derde derman bulup bizleri qaldır
Hemen sen bir düşten ğamlara daldıñ|

Diyemem sen düşe mahal veresin
Cahillerin ta'mil ettiği gibi|
Düşe haqtan pehler arar yorasın
Ma'lum eder başa geleni rabbi|
Rab gendisi ne der bizler anlarız
Yaradan biz vermedik ehtibar|
Dinli imanlıyı ahmaq pekleriz
Gözzimizde onlar sanki bir tuvar|

Hamur- haqiqat söziñde xilaf yoqtur
Bilmem neden bevla ğamlara daldım|
Örüya sinemde sanki bir oqdır
Boş quruntılara gendimi saldım|
Sevleyip def olsun ğam yüregimden
Qabil ki bu düşe sen de inasın|
Gece gündüz gitmez hayal öñümden
Canım ta'bir eder başa mana'sın|

(Ehtiyar biraz qaldırılıp yataqda yastığa dayanır hem düşün sevleyir)

Dün gece yatarken ben yatağında
Beyhud iken geneleri saqındım|
Çoq hayaller geldi cantı öñimden
Qorqup eviñ etrafına baqındım|
Sanki hep mezardan meyitler qalqmış
Bir cem olup intiqama gelmişler|
Elinde kükürtli fitiller yaqmış
Qiyamet günine hazır olmuşlar|
Kimesi yüzüne qaralar yaqmış
Qiyamet günine hazır olmuşlar|
Kimi de beline silahlar daqmış
Dişin sıqar parmaqların depretir|
Kimi sekirerek beni zevqlenir
Ahretin gör deyi çepçin qaqaraq|
Kimi de degnek ile dolanır
Acı dili ilen beni yaqaraq|
Hep vardıqca giyen duymay buyurdı
Soñra bir tarafa mevcud oldılar|
Bir aq saçlı meyit emir buyurdı
Öñümde bir ferman oqup gittiler|

(Axan ğayet diqatli diñlemede gene düş)

Bu müşkül görümden ta'cib qalırken
Bir ehtiyar dutup elimi dedi|
Düşün sen! Hatrıñda ibret alırken
Temsil üçün bu hal başına geldi|
(416)
Görürsin qarşıñda bir kel qurt yadır

Qalmamış dişleri gözi qıyaşmış|
Genç yavrular gelir sorarlar hatır
Geçirmiş gençliği beli mayışmış|
Düş peşime 'alametler görürsin
Bu zalim qurtcığa leşler düşürdi|
Seher ile soñ aslına arasın
Kel qurt çoq devranlar sürüp aşırđı|
İşse bu ormanda bir sürü qoyun
Kel qurt çoban olur etrafın gezdi|
Her birine qıldı dürli fent oyun
Kimin yaraladı kimini ezdi|
Şimdi qocardıqca taqatsiz qalıp
El ayaq dutulmuş dili buyurur|
Genç yavrularını öñüne alıp
Olca qaparsalar qarnın doyurır|
Bu kel qurtuñ ma'rifeti pek büyük
Yavruların cinsden cinse döndirir|
Kimin tilki eder kimin pars kiyik
Bazı qartal quşu eder qondırır|
Kimini döndürür qurta qoñıza
Kimin qısqaç eder atar dengize|
Kimin de döndürür yaban doñıza
Kimi de kelb olur sıçrar omıza|
İqtiza vaqite göre döndürür
Her birin müstehaq yola bindirir|
Alır biraz tüklerinden küydirir
İstedigi cinse hemen uydurır|
Görirsın qarşıdan gelir bir kişi
Bil onıñ ismine odıncı derler|
Oldır zalimlere yardımcı başı
Helbet bir gün ola başını yerler|
Kel qurtdan nece penceler yemişdir
Hele yavru oyunın hazlanır gülr|
İmdat olup öñlerine durmuşdır
Dinsiziñ haqından imansız gelir|
Bu hikayetleri diñlep dururdım
Ormandan ol kişi geldi yerişti|
Qurtıñ halin hatrın sordı görürdim
Yavrularlan şaqa etti eriştı|
Acayıpler diñlep görüp gezerken
Apansız havadan bir qartal endi|
Pencesiylen bir şahanı ezerken
Qarşıda ovayıñ başına bindi|
Yaqlaşdıq ovaya durdıq yanaşa
Gördik qartal şahan ile sevleşir
Qıl sen bu acayip işe temaşa!
İnsan dili ile bevre sevleşir|

Şahan

Gel qartal quş benim canıma qıyma
Seni aldemişlar bulup mahana|
Ters yola binmişsin sözine uyma
Cevaher daş nerden gelsin şahana!|
Kerem eyle gel insafa xayıra
Şahandan cevherden bulmazsın vefa|
Bul bir leş gendiğe qarnıq doyura
Azat et canımı süreyim sefa|
Bilene cevahirsiz şahan pahalı
Dağıtırım ğamın qalbi şen olır|
Penceye düştükce nece olur hali
Qartlıq elinden ecelsiz ölür|

Qartal|

Qartal quş inanmaz bekle yalana
Boş cevablar ilen beni hañlama|
(417)
Sanma insaf ecdahire yılana
Qurtuluş yoq sen nafile inleme|
Bilirim göksünge cevahir vardır
Çıqarırısın onı da'im her 'ayda|
İsterim mücerit bağrıñı yardır
Onsuz şahanlığın bana ne fayda|
Nece leşler yiyüp ondan bizmişim
Peşin sıra çoq dolaşıp gezerim|
Ele düşürince ğayet azmışım
İqrara gel yoqsa hemen ezerim|

Şahan

Duydum ki muradıñ cevaherdedir
Onsuz sen şahannı edersin helak|
İşte sırıñ ma'rifeti bundadır
Onıñ tılsımını bilir bir melek|
Çünkü gördüm senden qurtuluş yoqtır
Beyan edem sırıñ bozam resimin|
Bu sözi eşitip qartal sevindi
Qarıyı verdi şahanı umud ederek|
Helbet varır gelir deyi inandı
(Şahan ise uçtı bekle deyerek)|
Şahanıñ fitnessi bil-cevahirdir
Penceğe düştükçe sana yim saçtı|
Tılsım gelir deyi hemen pekle dur
Aç göziñni qartal şahiniñ qaçtı|
Apansızdan qoptı bir sis şamata
Qurt yavrılar inleyerek gittiler|
Ateşli melekler binmişler ata
Zalimleri dağım dağım ettiler|
Sandım 'Azrailler gelmiş canıma
Aqlımı yitirdim sinem ağledi|

Ol ehtiyar gelip benim yanıma
Dönüp bana bir bir bevlə sevledi|
Dahın nece fentler xışımlar olır
Hep bu gördüklerin ibret almadır|
El ağleden sanma berxüdar qalır
Zalimlerin aqıbeti zulümdir|
Haçan bu sözləri sevleyip bitti
Yer kök ditiredi dumanlar çökti|
Ol hayal gözümün öñünden gitti
Yıldırım çatlayıp atəşler çıqtı|
Sandım ben kendimi atəşe yandım
Şaşırmiş ormanda piyadı qalmış|
Fiğan ilen ağlayaraq oyandım
Menger bu cümlesi düşimde olmuş|
Oyandım yataqda şübhedə qaldım
Acab hayal midir yoqsa düştədir|
Hep gördüklerimi hatrıma aldım
Qalqamam ellerim sanki daşdadır|
Heli şimdi bu düş gitmez öñimden
Bütün fasıl qalbim üzere qazılmış|
Düşnin ilki şidedlidir sonından
Micrun halde qaldım bağrım ezilmiş|

Axan- Girçək bir baqıştan düşün acayib
İnananlar bile görse düşünni|
Ona inanması bizlere 'ayıb
Derler xayır xafılı düşlerin sonı|

Hamır- Xayır mıdır yoqsa şer midir bilmem
Şimdi ben canımda tebdil olmuşum|
Her düş gibi bunu qalbimden silmem
Bize baqacaq çoq onı bilmişim|
(418) Bu hep təmsil baştan sona gelince
Geçirdigim günler öñime gelir|
Dar vaqitimde müşkül hale qalınca
İttigim zulümlər başıma olur|
Dilim varmaz ta'bir edem manisin
Mevcüt olan meyitlər bu hep mazlumlar|
İncittim ağlettigim hər bir danesin|
Hökim və gözdağı bu bet du'alar|
Aq saçlı meyit Huda yaxud bir melek
Firman isə bize gelecek qazab|
Aksinə döneyür bu çarqı felek
Giçen və gelecek hep gönül azab|
Tıqrarlayıp gelen bu cemi bir düş
Halsiz yatan qurt ben yavruları siz|
Qoyun qavmüm çoban demək ona baş
Çoğun asıp kestüm hatta ki suçsuz|
Qartal isə Şaxam bu qurt yavrusı

Şahan ise gelin bu genç qız Dina|
Yavrulara arqa olan oduncu
Levan olsa gerek hem mutlaq budır|
Nece çoqtan biri bize yardımcı
Bütün umudım onda ve imdat odır|
Bu xışıma ğayrı hiç çare yoqtır
Hemen Levan'ğa baş urup anlaşıñ|
Aqlını çelsen de fəttanlık çoqtır
Git sen oğlım sahi rast gelir işiñ|
Qocardım müşküle imdat olamam
Xor oldum ehtibar yoqtur sözime|
Olaydı dar vaqtim gitti bulamam
Derdim kimse durmaz edi yüzüme|

Axan- İnam vermedim bir zata ömrümde
Bu düşüñden ben de şübhedə qaldım|
Cem'i hareketi aldım fikrimde
Tahqiq gendimiziñ suretin gördüm|
Qartal mutlaqa Şaxam hiç şübhe olmaz
Açıqtan görünir gelecek xışıma|
Hoşça qal sen babam durmaya gelmez
Levan'nı çevirmək benim işim|

Axan çıqıp gideyir|
Bet qul (Apansız gökten bir seda)

Hazreti Xüda'yıñ gizlidir işi
İntiqam almaya saburdır dayım|
Lutf nazarıñ inkâr gelse bir kişi
Demez cebrulen inamdar edeyim|
Quldan malik eden giydiren tacı
İnsan rağbetine hiç minnet etmez|
Büyüktür iqrara yoqtır muhtacı
İnkârdan hiç şanı hörməti gitmez|
Rebab mensubı sanmayın gendiñizi
Rağbetine qılmış insan soyunı|
Hiçbir damla büyütür mi denizi
Geri alıp qurutmazsın suyunı|
Zalim zulümü ilen mazlumı qovar
Devleti elinde sanki digenek|
Rabdan qorqmaz yoqsa minneti mi var
Ağrımayan başa yağlıq ne gerek|
(419)
Hep budır pay rabbi inkâr edene
İşi öñ gidince gendisi rabdır|
Zor görse inanır ol yaradana
Zira görür onsız işi xarabtır|
Haçan malı mülki durmay büyüyür
Quvatına hem aqlına dayanır|

Digme onıñ nefsi heli uyuyur
Bil ki qara günde mutlaq oyanır|

Üçinci Hareket|

Axan ilen Şaxam beraber geldiler Levan'ğa|

Axan-İşte efendimiz huzuruña geldik
Düşkin zebunların bağrını qaldır|
İmdatı kerimiñ çoq gördük bildik
Şaxam'nıñ başına gelen bu haldir|
Evlənip qarısın sırasız bulup
Sırı gizli qız babasına açtı|
Ol da biraz para verecek olup
Fentlen gölmek hem qız elinden qaçtı|
Qorqarım şimden soñ qız girmez ile
Para vermez belki dider davaya|
Zım olurız ile düşeriz dile
Baqıñ Şaxam oynadığı havaya|
Lazım düşünelim çare aralım
Olup olancamız bitinceye dik|
Efendime borcu nereden verelim
Biz isek Şaxam'ğa işanır edik|
Gel sen ağam işi yoluna getir
Ağletme ehtiyar babam faqiri|
Dava bizi xarab eder dağıtır
Bizlere imdat ol gendiñi qorı|

Axan ilen Şaxam diñleyir|

Levan- Haçan iş gelmişdi bekle sıraya
Lazım edi onı içertin gismek|
Bit dostın qomalı edi araya
Tivtursız bitip olmazdı güsmek|
Şaxam bu işi ğayet gevşek dutmış
Diline boş olsa düşer tuzağa|
Buna çare güçtir qız elden gitmiş
Qorqarım oğlan gelmesin qazağa|
Elim çoqtır ömrüm alt edmeye
Belki baş ederiz ve barışırılar|
Qızı suçlı çıqarsa işi ötmeye
Yaxud olmadıqta yarılaşırılar|
Meşpatqa qalırsa bizler durmuşız
Davaya düşse ğahzı baş eder|
Her gücü becerir onu görmüşüz
İnşallah işiñiz öñüne gider|

(Axan gendi gendine bekle deyerek gideyür)

Axan- Gizhiye qalsa işler xaraptır

Onıñ buldıǵını hasmınım bilsin|
Dubaraya oyna bu da sarftır
Met edmeye gelmez dedigi olsun|

(420)

Levan ve Qora|

Levan- Axan ilen Şaxam bana geldiler
Halegi sır hususda rica ederek|
Gel müşküle imdat olıñ dediler
Helbet biz onlara yar olsaq gerek|
İş egri ya doğru Allah'a beyan
Biz çalışmalıyız Şaxam pâk çıqsın|
Daxı çoq bulınır bizlere uyan
Varsın Ya'qub biraz gendini çeksın|
Acımalı biz ehtiyar Hamur'ı
Vay başına onıñ zevali yetti|

Qora- Helbet biz Şaxam'nıñ elin dutarız
Dina bize nece varsın kül olsun|
Çoqtandır Ya'qub'ğa qaraz göteriz
Rezil olsun yaxud qayğudan ölsin|
Hamur aqrıbamız biz ondan yana
Fırsanttır Ya'qub'ğa qazap edmeye|
Qorqar çıqarmaya sırı beyana
Verir çoq paralar ırzın örtmeye|
Alt edmeye bulamazdıq bir çare
Hep met eder bizi geçirir sözün|
Gün bugün alt olur qalsa biçare
Bize boyun iger hem çöker dizin|
Gizli yardım vermeliyiz bu işe
Aldadı mededi almalı ile|
Seniñ söziñden çıqamaz çoq kişi
Ya'qub'a hasmındır hem onlar bile|
Cehzi beyle işlere atiktir
Bulur dürlü fentler işi çevirir|
Senden bilirim der hem gendiñ tekdür
İşgüzardır nece dağlar devirir|

Levan- Digil iş xısımlıq aqrabalıqta
Micburım bulmaya oñlara çare|
Hamur'nı Axan'nı görüp darlıqta
Geçirdim qırq biñden ziyade para|
İlla ki bu Axan çoq param yedi
Demhe aldandım döndüm soqura|
Bütün umudum salt bu Şaxam'da edi
Oldır kafil şimdi düşmüş çuqura|
Heli Cehzi'ni ta'yin ederim
Dışartın onlara bir çare bulsın|

Zor gelse gendim de gizli giderim
Bize lazım ki iş içertin olsun|
Menger salt dürüs işe elim düşmişler
Şimdi teklifime bekle dediler|
İnanılmaz ben suçsuzum diyene
Kim haqlı kim haqsız arar görürüz|
Düşman doğru seveler biz ondan yana
Dost egri çıkarırsa qarşı dururuz|
Olmaz hem bu hem bu haqlıdır dersek
Helbet oğlan ya qız na-haq olmalı|
(421)

Qabil ki buluruz teftiş edersek
Suçluyıñ haqqından mutlaq gelmeli|
Olmadı aqranı Qaray qızında
Ki baba evinde yolsuzluq edsin|
Eksine çoq oldı qavümüñ özünde
Para qapmaq üçün qıza qılıp taqsın|
Meşfetde dostluq küstahlıq baqılmaz
Bu şir'en ırz Allah üçün görmeli|
Bunıñ üçün bize hiç hatrıñ qalmaz
Yoqsa bekle işe baqıp durmalı|
Bunı eşitince umdumı gestim
Onları gendime arqa dutamam|
Bana zıt gittiler onlara güstim
Ben bekle loqmayı hiç te yutamam|
Biz buluruz gindimize kimseler
Beyaza qara der gendi severek|
Hoşnutlıqlan gerek bahtlı umsalar
Gendilerin bize hatır ederek|

(Qora varıp Cehzi'ni getire Levan'a Cehzi ve Qora oturmuş diñleyir Levan|
sevleyir)

Levan- Sizi çağırmamıñ mahsatı budır
Helbet vuquf siz Şaxam'nıñ işine|
Cem'i mahzun hem şaşırımıñ gibidir
Daşlar erir Hamur'nıñ gözyaşına|
Bulmalı yol qurtarmalı çerahdan
Ben size işanıñ ona söz verdim|
Lazım olsa ben durmışım paradan
Hem haqlıdır ben aslına arşışım|

(Cehzi Levan'nıñ cevabların diñleyip gendi gendinden qararsız hoşnut qalırağ| ve
gülerek deyir)

Cehzi- İster Şaxam haqsızdan haqsız olsun|
Evle iken qabil patken pak edmek|
Şaxam digil mahzun aksine gülsin
Ma'rifet mi doğru işten pak çıqmaq|

Farz olsun boynıma bu iş utmaq
Şaxam rahat olsun qızı alıriz|
Biz digil ki salt Şaxam'ını pak edmek
Dönüp Ya'qub'ın haqından gelimiz|

(Bunları sevləmələn beraber Cehzi atəşlənüp çıqıp gideyir Levan ve Qora| hoşnut ve seyerek dağılayırlar)

Dördüncü Həreket|

Bit din

Qahel ve ehtiyarlar|

İşte bizler durdıq haq divanına
Dürsi haq etməli meşpet mevcubı|
Hille qarışmasın rab şer'ənine
'Aziz qavüm olmamızın vicahi bu|
(422)
Şimdi çox teftişlən arayıp buldıq
Şaxam təhqiq Dina'ya isnad etmiş|
Nihaq iken qızı zam etmiş bildik
Bütün fikri para qoparmaq emiş|

Buna ispadlar çox hətta piyade
Gəndi cəvabları Şaxam'ğa yeter|
Nece xilaf sevlər dahın ziyadə
Gəndi şirretlignin qalplığın dutar|

Bir ki neçün Şaxam düğün ertəsi
Yolsız bulmuş isə sırı vermedi|
Ta'yin edi cifte vekil atası
Yaxud gəndi şer'atə varmadı

Eger isə bu iş ırzğa ziyan
Nece təkrarlayıp qıza yaqlaş|
Yanmış isə etsin 'ələmə beyan
Digil ki qız babası ilə haqlaş|

Zira Şaxam gəndi sevlər bu sözü
Qıza bir şey versən ben razı demiş|
Qabil mi ki olsun parada gözi
Eger təhqiq isə sırasız bulmuş|

Çün Şaxam der Ya'qub para adamış
Ol da başa digil qıza ver demiş|
Demək: məqbul edər bununlan qızı
Həm pâkden pâk olur düzəlir ırzı|

Ekinci haqiqət qız yolsız isə
Şaxam razı va'ad ağızdan çıqmış|

Para üçün Ya'qub eder mi niza
Haçan ki bu zeval başına çökmüş|

Para alıp örtmek ise meramı
Mideye zıt hem şer'enniñ aksine|
Qıza ise oña peşkeş sıra mı
'Ar getirdi ise baba ırzına|

Dahın nece şahad ispatlar çoqtır
Şaxam sevler her ne gelse diline|
İnsan aqlına zıt hiç ucu yoqtır
Cevabları bir biriniñ aksine|

Ben 'ayanı beyandır aqlı olana
Qızda hiç şübhe yoq hem pâkden pâkdir|
İ'tibar qalmayıp mahana bulana
Yüzi qara olsun Şaxam nâ-pâkdir|

'Aziz tora emri mücubı budır
Farz etse bir şirret cürm ceza olur|
Fena fikrin gendi başına qondır
Çün meramı emiş distine zulüm|

Şer'en höküm eder qızdan fariq olsun
Zam etmek istedi zam olsun gendi|
Qız bir qayrı helal bulsın
Qurtılsın zalimden çezilsin benti|

Bu zalimlen ömür etmesin Dina
Çünkü sevdigine xilaflar etti|
Bevle zulüm gelmez şer'ene Dina
Cürmlensin xor olsun qastıya etti|

Tevatir etmeli ibret 'âleme
Bu fasıl deftere mutlaq qayıd olmalı|
Eşi gelmez bir kitaba qaleme
Da'im şirret eden firsantsız olsun|

(423)

Al sen Ya'qub bu möhürli yazıyı
Teslim et Dina'ya mitpahan olsun|
Unutsın qalbinden silsin qazayı
İrzına qurudı muradın bulsın|

Bugün bizler Haq divanına geldik
Rabbiñ keremine şükür edelim|
Zalimi mazlumdan farq edebildik
Selamlar deyerek eve gidelim|

Meşpetden savuşayurlar|

On eki yırlayıcı qız- biri yırlayır qusurları 'ani vereyirler körün defarek|

Bu Türki müşterek vaqtiylen olan fasıla hangisinde Yisrael qavmine| hasmın sisre helak olayır. Y'el isminde qarıyıñ yedilen ve bu fasıl üzere| namlı qadın Debora yırlayır ve Y'el'ni mibarekleyir deyerek.|

(Vatşer Debora vabrağ Ben Abino'am)

Qızların Türküsü|

Qozğalıñ ey qızlar şıra oquyıq
Qadınlar kürküne mitpahan olsun|
Sultanım başına güller daqayıq
Varsın hasmınların gözi kör olsun|

Mibarek olsan qız qarındaşımız
Namlı qadınlardan mibarek ol sen|
Ani
Irz cenkini ütdiñ sen yoldaşımız
'Arsızlığı güten muradsız olsun|

Şen olıp hep qızlar şarqı mağrebi
Zil qaqip oynayıp huzrına geliñ|
İçelim nardan sıqılmış şarabı
Bugün sultan oldı tac giydi gelin|

'Ani|
Nece medh etmeyik seniñ şanıñı
Canıñ qurban qodıñ ırzıñ yolına|
Sin seversıñ dönecegi qanıñı
Hep salihler imdat doğdı haline|

'Ani|
İşte sen ibretsin körksin Debora
Nanıñ yücelendi köklere yetdiñ|
İşte sensin Ye'l bizler Debora
Qızların hörmetin şanın büyütđiñ|

'Ani|
Zalim devlet ister sen ırz göstürdiñ
Dediñ ırzı olan devleti bulur|
Paralan bulunmaz bunı bildirdiñ
Zira gül qaderini bir bilbil bilir|

'Ani|
Suvsadıqça suv dilerken sisde
Bilur qadeh ile süt verdi Y'el|
Belki düşman süti içe esire
Olmaya quvatı uzatmaya el|

(424)

'Ani|

Paradan suvsamış sendeki düşman
Irzın kıymetini öñine qodın|
Belki açar gözin hem olur fişman
Deyi sen zalime ögüt oqıdın|

'Ani|

La'net oqın kızlar eş olmayana
La'net oqın zira onlar maruzdur|
Haqlıya zıt olur egriden yanı
Çünkü bu da rabbin cenki ırızdır|

'Ani|

Düşman hep bir çökti mazlum qovaraq
Sevin qarıyı qızı gelme ücürä|
Üç beş maruz neyler tümendir baraq
Hasmınların da'im bevre qaçıra|

'Ani|

Pencereden baqıp anası durır
Haceb oğlum rahat yoqsa cefada|
Kamil qadınları tesellah verir
Helbet oğlın dağda zevqde sefada|

'Ani|

Gizli zulmi rab hep 'âleme açsın
Doğruları güneş gibi parlasın|
Zalim ise da'im dağlara qaçsın
Şaxam gibi zevqde sefada olsun|

'Ani|

Mübarek ol sen qız qarındaşımız
Namlı qadınlardan mübarek ol sen|
Irz cenkini ütdiñ sen yoldaşımız
Arsızlığı güten muradımız olsun|

'Ani|

Hareket tekmi|
Bu fasıl zuhur eylemiş sene 1864'de|

Metin-Çeviri

Tragedya

Zamanında bir vilayette çeşitli kavimlerin arasında ırz ve namusuyla meşhur kişiler yaşarmış. Ve o kavimde Hamur isminde bir kişi uzun zaman akli ve kötülüğüyle bu kavme ağalık etmiş. Çok kimselere çeşitli zulümler etmiş. Kiminin malını gasp etmiş, kiminin canına kastetmiş. Öyle ki ölen birçok kişi beddua ve ah ü zar etmiş. Ve bu zalim

kişi sonunda kör olup ihtiyarlıkta zor durumda kalmış. Cümle âleme rezil olmuş. Erkek çocukları ise kötülükte babasından eksik kalmayıp kötülükte ün salmışlar.

Bunların arasında Şaxam biraz alaca görünmesiyle yaşadıkları şehirdeki Yakup adında bir zenginin genç, dilber, işgüzar, akıllı, edepli ve helalzade Dina adındaki kızını düşün yapıp almış.

Şaxam, Dina'yla nikâhlandıktan sonra kız bâkire değildi diye kızın babasından para koparmak istemiş. Yakup, kızının namusuna güvenerek ve Şaxam'ın sözlerinin düzmece ve kalp olduğunu fark etmesiyle Şeren'e⁷ gelip bu durumu arz ederek işin irdelenmesi için rica etmiş. Bir arzuhal sunmuş.

Sonunda Şeren'de olay incelenerek Dina'nın namuslu ve tertemiz olduğu ortaya çıkmış. Şaxam'ın da zalimliği ortaya çıkmış. Sırf para koparmak için temiz karısının adını kötüye çıkarmış. Ve bu durum sonucunda Şer'en, Dina bu zalimden ayrılınsın, onunla ömür sürmesin, diye emretmiş.

Bu olay gayet etkileyici olduğundan devirden devire yazılıp ibreti alem için bırakılmıştır. İşte bu bütün olay şairlik marifetiyle tragedya şeklinde yapılmıştır. Haksız yere adı çıkan Dina'nın adı altında İsrail kızlarının şanı için:

Bu oyuna ilişkin kişiler

Hamur: ağa, Şaxam'ın babası

Axan: Güveyin büyük ağabeyi

Şaxam: Güvey

Zemri: güveyin ikinci ağabeyi, sersem

Levan: zengin kimse

Kara: Levan'ın kardeşi

Gehzi: Onların akıl haznedarı

Yakup: Şaxam'ın kaynatası

Dina: Yakup'un kızı, Şaxam'ın karısı

Bet kul

İhtiyarlar, mahkemede bulunan kişiler, şarkıcı kızlar (on iki kız biri söylüyor ötekiler nakaratları söylüyor)

Oyun dört perde

Oyun başlıyor, düğünden sonra kız babası mahkeme önüne gelmeden bir gün önce

Şaxam ile Axan

Şaxam: İşte ağabeyim ummadığım gün geldi

korkarım dilimden bir illet çıksın

yarın söylemeli onu ki yazdık

alemin gözüne şüpheler saçsın

senin demelerin hep boşa çıktı

bir kızı aldatmak iş midir buldun

bahtlı idim der ki kız elden gitti

bu işi sen çifte kazanmış bildin

her kızı aldatmak pek kolay değil

ırz namusa herkes bizim gibi bakmaz

senin becerdiğin bu ispat değil

⁷ Dine, şeraite göre yargının yapıldığı adalet mercii.

gör ki ağabeyim bir gül ile yaz olmaz

Axan- iş becerenin kılıç kuşananın
kızın gönlünü çelmek sanki iş midir
sözünü geçirememek kabahat senin
koca dinlemeyen karı eş midir

Şaxam- nice türlü hile ile onu aldattım
nice zevk sefalar yolu gösterdim
olan işgüzarlığımı harcadım
hanım edip koçulara bindirdim
dönüp müşkül halimi ona bildirdim
dedim elde olanımı yitirdim
gel razı ol diye ona ağladım
başa konacak devleti gösterdim
bilesin kalmadı elimde bir pul
beni seversen müşkülüme çare ol
elem çekme seni eylerim makbul
gördüm ki iyilikle ikna olmuyor o
sonunda gözdağı zehri verdim
dedim boş evde bırakıp giderim
ancak dikkat ve cesaret bu kadar olur
kalmadı takatim ay yüzüm soldu
bunca dövsen mermerden yağ gelir
şer kızı söz dinletmek güç oldu
bu bir çift cevaba razı olmadı
genç başına ırzın kadrini bilmiş
konacak devlete önem vermedi
meğer zevk sefaya gözü tok imiş
biz elemden arsızlık meyve umardık
kızın ilmi bizi ne hale koydu
meğer elemin ters yüzüne bakardık
yenilmemiz için bu kız okudu
başa geldiyse biz de öğrendik
çare aramalı şimdi bu işe
olaydı bir cahil razı ederdik
gel ağam imdat ol gafil kalmışa
Axan: çünkü sen baltayı taşa vurmuşsun
sessiz ol, sen çıkarma dilinden sözü
devlet değil sen belayı bulmuşsun
edersin maskara aleme bizi
unutma sen öğrendiğin sözleri
gam çekme kardeşim sen bu iş için
varsa bu kız tanımıyor bizleri
ben işe başladım bulurum öcün
hemen bir kazadan candan usandın
bir an boş çıkmayla umut kesilmez
bende hilekârlık bitti mi sandın
rahat ol kız senden kolay ayrılmaz

alt olamam bu genç kızcık hanıma
gör ki sen ne hileler ederim ona
alt olmak düşer mi benim şanıma
ağlayıp kendisi gelir yanıma
benim cebbarlığım alemde bela
onu da becerdim yoluna saldim
ne zaman inadıyla bu da erişti
iyilikten anlamaz başına düşman
kalktı öfkem tasam cana erişti
inadını anlasın hem olsun pişman
kalk götüreyim seni ben ihtiyara
birlikte düşünelim kolay bir çare
geçen oyunları fikre getire
elem çekme seni vurdurmam yere

Axan ve Şaxam geldiler Hamur'a, Hamur yatakta
Hamur-hoş sefa geldiniz genç aslanlar
biraz mahzun gelişiniz nereden
şen şaz olup gezin daima dilerim
yoksa var mı sıkıntınız paradan?

Şaxam'ı göstererek Axan,
Axan- bu genç aslan bulmuş idi bir ganimet
avını kaçıırıp şaşırıp kalmış
bilemedi bizim gibi ilmeğe kanca
imdat arayarak huzuruna gelmiş

Hamur öfkelenip kalkıyor Şaxam ve Axan durmakta
Hamur- yoksa bugünkü işle baş edemedi
yıkılsın önümden görmesin yüzüm
gerçek benim soyumdan gelmedi
dilim çok kurudu karardı gözüm
ben bu gece rüyada görmüşüm
dinle oğlum sen anlarsın hikmeti
bu başa gelecek belayı duymuşum
ört kapıyı işitilmesin şamata

Axan, Şaxam'ı çıkarıp kapıyı kapatıyor

İkinci perde
Axan- söyle babam hayır olsun rüya
hiç çekinme kimse gelmez buraya
Hamur- dinle oğlum sen ihtiyar babanı
yenilgimi ben uzaktan anladım
bu sonraki ... kastetti bana
rüyanın manasını duyup ağladım

Axan- başıslayıp ağlamaktan vazgeç
nice müşkül hale sen çare buldun

derde derman bulup bizleri kaldır
hemen sen bir düştün gamlara battın
diyemem sen düşe inanıyorsun
cahillerin yaptığı gibi
düşsün Haktan bekler arar yorumlarsın
malum eder başa geleni Tanrı
tanrı kendisi ne der bizler anlarız
yaradan biz vermedik itibar
dinli imanlıyı ahmak bekleriz
gözümüzde onlar sanki bir duvar

Hamur- gerçekten sözünde yalan yoktur
bilmem neden böyle gamlara daldım
rüya sinemde sanki bir oktur
boş kuruntulara kendimi saldım
söyleyip def edeyim gamı yüreğimden
olasıdır ki bu düşe sen de inanasın
gece gündüz gitmez hayal önümden
ruhum yorumlar bana manasını

(ihtiyar biraz yatakta kaldırılır hem de düşünüyü anlatıyor)
dün gece yatarken ben yatağında
boş yere olanları düşündüm
çok hayaller geldi geçti önümden
korkup evin etrafına bakındım
sanki hep mezardan ölüler kalkmış
toparlanıp intikama gelmişler
elinde kükürtlü fitiller yakmış
kıyamet gününe hazır olmuşlar
kimisi yüzüne karalar sürmüş
kıyamet gününe hazır olmuşlar
kimi de beline silahlar takmış
dişini sıkır parmakların titretir
kimi dans ederek zevklenir
sonunu gör diye alkış çalarak
kimi de değnek ile dolanır
acı dili ile beni yakarak
hep vardıkça giyen duymadan buyurdu
bir ak saçlı ölü emir buyurdu
önümde bir ferman okuyup gittiler

(Axan gayet dikkatli dinlemede, yine düş)
bu zor görünümünden hayret ederken
bir ihtiyar tutup elimi dedi
düşün sen! hatırında ibret alırken
Anlatmak için bu hal başına geldi
Görürsün karşında bir kel kurt yatar
Kalmamış dişleri gözü kararmış
Genç yavruları gelip sorarlar hatır

Geçirmiş gençliği beli mayışmış
Düş peşime alametler görürsün
Bu zalim kurtçuğa leşler düşürdü
Seher ile son aslını arasın
Kel kurt çok devranlar sürüp geçirdi
İşte bu ormanda bir sürü koyun
Kel kurt çoban olur etrafını gezdi
Her birine kıldı türlü hile, oyun
Kimini yaraladı kimini ezdi
Şimdi yaşlandıkça takatsiz kalıp
Eli ayağı tutulmuş, dili buyurur
Genç yavrularını önüne alıp,
Ne tutarsa karnını doyurur
Bu kel kurdun marifeti pek büyük
Yavrularını cinsten cinse döndürür
Kimini tilki eder, kimini pars, geyik (canavar)
Bazısını kartal kuşu eder kondurur
Kimini döndürür kurda böceğe
Kimini yengeç eder atar denize
Kimini de döndürür yaban domuzuna
Kimi de köpek olup sıçrar omuza
Gerektiği zamana göre döndürür
Her birini layık olduğu yola gönderir
Alır biraz tüylerinden yakar
İsteddiği cinse hemen uydurur
Görürsün karşıdan gelir bir kişi
Bil onun ismine oduncu derler
Odur zalimlere yardımcı başı
Elbet bir gün olur başını yerler
Kel kurttan nice pençeler yemiştir
Hele yavru oyununa nazlanır güler
Yardımcı olup önlerine durmuştur
Dinsizin hakkından imansız gelir
Bu hikayeleri dinler dururdum
Ormandan o kişi geldi yetişti
Kurdun halini hatrını sordu görürdüm
Yavrularla şaka etti oynaştı
Garip şeyler görüp gezerken
Apansız havadan bir kartal indi
Pençesiyle bir şahini ezerken
Karşıda ovanın başına indi
Yaklaştık ovaya durduk yanaşarak
Gördük kartal şahin ile söyleşir
Et sen bu acayip hali temaşa
İnsan dili ile böyle söyleşir

Şahin

Gel kartal kuş benim canıma kıyma
Seni aldatmışlar bulup bahane

Ters yola girmişsin sözüne uyma
Cevahir taş nerden gelsin şahine
Kerem eyle gel insafa hayıra
Şahinden cevherden bulmazsın vefa
Bul bir leş kendine karnını doyura
Azat et canımı süreyim sefa
Bilene cevahirsiz şahin pahalı
Dağıtırım gamı, kalbi şen olur
Pençeye düştükçe nice olur hali
Yaşlılık elinden ecelsiz ölür

Kartal

Kartal kuş inanmaz böyle yalana
Boş sözler ile beni oyalama
Sanma insaf ejderhaya yılana
Kurtuluş yok sen nafile inleme
Bilirim göğsünde cevahir vardır
Çıkarırsın onu daima her ayda
isterim ancak bağrını yardır
onsuz şahinliğin bana ne fayda
nice leşler yiyip ondan bezmişim
peşin sıra çok dolaşıp gezerim
ele düşürünce gayet azmışım
kabul et yoksa hemen ezerim
şahin
duydum ki muradın cevahirdedir
onsuz sen şahini edersin helak
işte sırrın marifeti bundadır
onun tılsımını bilir bir melek
çünkü gördüm senden kurtuluş yoktur
açık edeyim sırrını bozayım resmini
bu sözü işitip kartal sevindi
izin verdi şahine umut ederek
elbet varır gelir diye inandı
(şahin ise uçu böyle diyerek)
Şahinin fitnesi civahirdir
pençene düştükçe sana yem saçtı
tılsım gelir diye hemen bekle dur
aç gözünü kartal şahinin kaçtı
apansızdan koptu bir ses şamata
kurt yavruları inleyerek gittiler
ateşli melekler binmişler ata
zalimleri dağım dağım ettiler
sandım Azrailler gelmiş canıma
aklımı yitirdim sinem ağladı
o ihtiyar gelip benim yanıma
dönüp bana bir bir söyledi
daha nice hileler zulümler olur
hep bu gördüklerin ibret almadır

el ağlatan sanma mutlu olur
zalimlerin sonu zulümdür
ne zaman bu sözleri söyleyip gitti
yer gök titredi dumanlar çöktü
o hayal gözümün önünden gitti
yıldırım çakıp ateşler çıktı
sandım ben kendimi ateşe yandım
şaşırmış ormanda yaya kalmış
figan ile ağlayarak uyandım
meğer bu cümlesi düşümde olmuş
uyandım yatakta şüphede kaldım
acaba hayal midir yoksa düşüştür
hep gördüklerimi hatırıma aldım
kalkmam ellerim sanki taştadır
hele şimdi bu düş gitmez önümden
bütün olaylar kalbim üzere kazılmış
düşün başı şiddetlidir sonundan
korkmuş halde kaldım bağrım ezilmiş

Axan- gerçekten bir açıdan düşün acayip
İnananlar bile görse düşünü
Ona inanması bizlere ayıp
Derler hayır korkulu düşlerin sonu
Hamur- xayır mıdır yoksa şer midir bilmem
şimdi ben ruhumda değişmişim
her düş gibi bunu kalbimden silmem
bize bakacak çok onu bilmişim
bu bütün olayları baştan sona gelince
geçirdiğim günler önüme gelir
dar vaktimde zor hallere kalınca
ettiğim zulümler başıma gelir
dilim varmaz tabir edeyim manasını
mevcut olan ölümler bu hep mazlumlar
incittim ağlattım her bir tanesini
hüküm ve gözdağı bu betdualar
ak saçlı ölü Tanrı veya bir melek
ferman ise bize gelecek gazap
aksine dönüyor bu çarkı felek
geçmiş ve gelecek hep gönül azabı
tekrarlayıp gelen bu düşün tamamı
halsiz yatan kurt ben yavruları siz
koyun kavim çoban demek ona baş
çoğunu asıp kestim hatta ki suçsuz
kartal ise Şaxam bu kurt yavrusu
şahin ise gelin bu genç kız Dina
yavrulara arka olan oduncu
Levan olsa gerek hem mutlaka budur
nice çoktan beri bize yardımcı
bütün umudum onda ve imdat odur

bu hışıma gayrı hiç çare yoktur
hemen Levan'a baş vurup anlaşın
aklını çelsen de fettanlık çoktur
git sen oğlum sahi rast gelir işin
yaşlandım müşküle yardım edemem
hor oldum sözüme itibar yoktur
olaydı dar vaktim gitti bulamam
derdim, kimse durmaz idi yüzüme

Axan- inanmadım bir zata ömrümde
bu düşünden ben de şüphede kaldım
bütün hareketi aldım aklıma
gerçekten kendimizin suretini gördüm
kartal mutlaka Şaxan hiç şüphe olmaz
açıktan görünür gelecek hışıma
hoşça kal sen babam durmaya gelmez
Levan'ı çevirmek benim işim

Axan çıkıp gidiyor
Bet kul (apansız gökten bir ses)

Hazreti Tanrının gizlidir işi
İntikam almaya sabreder daima
İyi nazarını inkâr ederse bir kişi
demez zorla inanan edeyim
kuldan sahip eden giydiren tacı
insan rağbetine hiç minnet etmez
büyüktür karara yoktur muhtacı
inkardan hiç şanı hörmeti gitmez
rebab⁸ mensubu sanmayın kendinizi
rağbetine kılmış insan soyunu
hiçbir damla büyütür mü denizi
geri alıp kurutmazsın soyunu
zalim zulmü ile mazlumu kovar
devleti elinde sanki değnek
rabdan korkmaz sanki minneti mi var
ağrımayan başa yağlık ne gerek
hep budur pay rabbi inkar edene
işî önde gidince kendisi rabdir
zor görse inanır o yaradana
zira görür onsuz işi haraptır
ne zaman malı mülkü durmadan büyüyor
kuvvetine hem aklına dayanır
değme onun nefsi hele uyuyor
bilki kara günde mutlak uyanır

Üçüncü perde

⁸ rebab: bir çeşit kemançe.

Axan ile Şaxam birlikte Levan'a gelirler

Axan- işte efendimiz huzuruna geldik
düşkün zayıfları bağrına bas
yardım lütfunu çok gördük bildik
Şaxam'ın başına gelen bu haldir
evlenip karısını sırasız⁹ bulup
sırrı gizlice kızın babasına açtı
o da biraz para verecek olup
hileyle gömlek hem de kız elinden kaçtı
korkarım şimdiden sonra girmez kız ele
para vermez belki didikler davayı
rezil oluruz ele, düşeriz dile
bakın Şaxam'ın oynadığı havaya
lazım düşünelim çare arayalım
olup olanımız bitinceye dek
efendime borcu nereden verelim
biz ise Şaxam'a inanır idik
gel sen ağam işi yoluna getir
ağlatma babam ihtiyar fakiri
dava bizi harap eder dağıtır
bizlere yardım et, kendini koru

Axan ile Şaxam dinliyor

Levan- ne zaman iş gelmişti böyle sıraya
lazım idi onu içerden kesmek
bir dostunu koymalı idi araya
hazırlıksız olup olmazdı küsmek
Şaxam bu işi gayet gevşek tutmuş
diline boş olursa düşer tuzağa
buna çare güçtür, kız elden gitmiş
korkarım oğlan gelmesin kazaya
elim çoktur ömrüm alt etmeye
belki baş ederiz ve barışlılar
kızı suçlu çıkarsa işi örtmeyerek
yahut olmadı yarılışlılar
mahkemeye kalırsa bizler durmuşuz
davaya düşerse Gehzi¹⁰ baş eder
her zoru becerir onu görmüşüz
inşallah işiniz önüne gider

(Axan kendi kendine böyle diyerek gidiyor)

Axan-Gizhiye kalsa işler haraptır
onun bulduğunu düşmanım bilsin
hileye oyna bu da sarftır
meth etmeye gelmez dediği olsun

⁹ sırasız: bakire olmayan.

¹⁰ Gehzi: *k.a.* hakim.

Levan ve Kora

Levan- Axan ile Şaxam bana geldiler
şimdi sır hususunda rica ederek
gel müşküle yardım edin dediler
elbet biz onlara yar olsak gerek
iş eğri ya da doğru Allah'a beyan
biz çalışmalıyız Şaxam temiz çıksın
dahi çok bulunur bizlere uyan
varsın Yakup biraz kendini çeksın
acımalıyız biz ihtiyar Hamur'a
vay başına onun suçu yetti

Kora- elbette biz Şaxam'ın elini tutarız
Dina bize nice varsın kul olsun
çoktandır Yakup'a gazez güderiz
rezil olsun yahut kaygıdan ölsün
Hamur akrabamız biz ondan yana
fırsattır Yakup'a gazap etmeye
korkar çıkarmaya sırrı beyana
verir çok paralar ırzını örtmeye
altetmeye bulamazdık bir çare
hep meth eder bize geçirir sözünü
gün bu gün alt olur kalsa biçare
bize boyun eğer hem çöker dizini
gizli yardım etmeliyiz bu işe
aldatıp yardımı almalı ele
senin sözünden çıkamaz çok kişi
Yakup'a düşmadır hem onlar da
Gahzi böyle işlere atiktir
bulur türlü hileler işi çevirir
senden bilirim der hem kendi tektir
işgüzaradır nice dağlar devirir

Levan- değil iş hısımlık akrabalıkta
mecburum bulmaya onlara çare
Hamur'u Axan'ı görüp darlıkta
geçirdim kırk binden ziyade para
illa ki bu Axan çok param yedi
zamanında aldandım döndüm köre
bütün umudum sırf bu Şaxam'da idi
odur gafil şimdi düşmüş çukura
hele Gehzi'yi tayin ederim
dışardan onlara bir çare bulsun
zor olursa gendim de gizli giderim
bize lazım ki iş içerden lsun
meğer salt dürüst işe elem çekmişler
şimdi teklifime böyle dediler
inanılmaz ben suçsuzum diyene

kim haklı kim haksız arar görürüz
düşman doğru söyler biz ondan yana
dost eğri çıkarsa karşı dururuz
olmaz hem bu hem bu haklıdır desek
elbet oğlan ya kız haksız olmalı
mutlaka buluruz teftiş edersek
suçlunun hakkından mutlak gelmeli
olmadı benzeri Karay kızında
ki baba evinde yolsuzluk etsin
ikisi çok oldu kavimin kendinde
para kapmak için kıza kulp taksın
mahkemede dostluk küstahlık bakılmaz
bu namusu Allah için görmeli
bunun için bize hiç hatırı kalmaz
yoksa böyle işe bakıp durmalı
bunu duyunca umudumu kestim
onları kendime arka tutamam
bana zıt gittiler onlara küstüm
ben böyle lokmayı hiç de yutamam
biz buluruz kendimize kimseler
beyaza kara der kendi severek
hoşnutlukla gerek bahtlı umsalar
kendilerini, bize hatır ederek

(Kora gidip Gehzi'yi Levan'a getirir. Gehzi ve Kora oturmuş dinliyor, Levan söylüyor)

Levan- sizi çağırmanın maksadı budur
elbet haberdarsınız siz Şaxam'ın işine
tamamen mahzun hem şaşırılmış gibidir
taşlar erir Hamur'un göz yaşından
bulmalı yol kurtarmalı ışıktan
ben size inanıp ona söz verdim
lazım olursa ben durmuşum paradan
hem haklıdır ben aslına şahidim

(Gehzi, Levan'ın sözlerini dinleyip kendisinden kararsız hoşnut olarak ve gülerek diyor)

Gehzi- ister Şaxam haksızdan haksız olsun
öyleyken yapmalı pakden pak etmek
Şaxam değil mahzun aksine gülsün
marifet mi doğru işte aklanmak
farz olsun boynuma bu işi ütmek
Şaxam rahat olsun kıızı alırız
biz değil ki sırf Şaxam'ı aklamak
dönüp Yakup'un hakkından geliriz

(Bunları söyler söylemez Gehzi hızla çıkıp gidiyor. Levan ve Kora mutlu ve hoşnut dağılıyorlar)

Dördüncü perde
Betdin

Kahel ve ihtiyarlar
işte bizler durduk hak divanına
doğruyu hak etmeli mahkemenin gereği
hile karışmasın rabbın hükmüne
yüce kavim olmamızın gereği bu

şimdi çok teftişle arayıp bulduk
Şaxam gerçekten Dina'ya iftira etmiş
haksız iken kızı suçlamış bildik
bütün fikri para koparmak imiş

buna ispatlar çok, hatta piyade
kendi cevapları Şaxam'a yeter
nice yalan söyler daha ziyade
kendi şirretliğin sahtekarlığın tutar

bir de niçin Şaxam düğün ertesi
yolsuz bulmuş ise sırrı vermedi
tayin idi çifte vekil atası
yahut kendi şeriata¹¹ varmadı

eğer ise bu iş ırza zarar
nice tekrarlayıp kıza yaklaşa
yanmış ise etsin aleme beyan
değil ki kız babası ile haklaşa

zira Şaxam kendi söyler bu sözü
kıza bir şey versen ben razı demiş
olabilir mi ki olsun parada gözü
eğer gerçek ise sırasız bulmuş

çünkü Şaxam der Yakup para adamış
o da bana değil kıza ver demiş
demek, kabul ettirir bununla kıza
hem pâkden pâk olur düzelir ırzı

ikinci gerçek kız yolsuz ise
Şaxam razı söz ağızdan çıkmış
para için Yakup ider mi nizah
hele ki bu suç başına çökmüş

para alıp örtmek ise meramı
mideye zıt hem Şeren'in aksine

¹¹ Şeriat/ şeren: dinî mahkeme.

kıza ise ona peşkeş sıra mı
ar getirdi ise babasının ırzına

daha nice şahit ispatlar çoktur
Şaxam söyler her ne gelse diline
insan aklına zıt hiç ucu yoktur
cevapları bir birinin aksine

bu açık ve bellidir aklı olana
kızda hiç şüphe yok, hem pâkten pâktir
değeri yoktur bahane bulana
yüzü kara olsun Şaxam temiz değildir

yüce Tora emri gereği budur
farz etse bir şirret cürüm ve ceza olur
fena fikri kendi başına kondur
çünkü meramı imiş eşine zulüm

şeren hükmeder kızdan uzak olsun
suçlamak istedi suçludur kendi
kız bir başka eş bulsun
kurtulsun zalimden çözülsün bağı

bu zalimle ömür etmesin Dina
çünkü sevdiğine iftira etti
böyle zulüm gelmez Şeren'e Dina
suçlansın hor olsun kast etti

yayılınsın ibret olsun aleme
bu olay deftere mutalaka kaydolmalı
eşi gelmez bir kitaba kaleme
daima kötülük eden fırsatsız olsun

al sen Yakup bu mühürlü yazıyı
teslim et Dina'ya delil olsun
unutsun, kalbinden silsin kazayı
ırzına uygun muradını bulsun

bugün bizler Hak divanına geldik
rabbin keremine şükredelim
zalimi mazlumdan ayırt edebildik
selamlar diyerek eve gidelim
Mahkemeden savuşurlar

Oniki şarkıcı kız- biri şarkı söyler diğerleri eşlik ederler
Bu Türkü müşterek vaktiyle olan olaya hangisinde İsrail kavmine düşman helak
oluyor. Yel adlı bir kadının eliyle ve bu olay üzerine ünlü kadın Debora şarkı söylüyor ve
Yel'i mübarekliyor (Vatşer Debora vabrak Ben Abinoam) diyerek.

Kızların Türküsü

Toplanın ey kızlar ilahi okuyalım
Kadınlar üstüne delil olsun
Sultanım başına güller takalım
Varsın düşmanların gözü kör olsun

(nakarat)
Mübarek olsan kız kardeşimiz
Ünlü kadınlardan mübarek ol sen

Namus savaşını sen kazandın
Kötülüğü süren muratsız olur

Şen olup bütün kızlar doğu batıyı
Zil çalıp oynayıp huzuruna gelsin
İçelim nardan sıkılmış şarabı
Bugün sultan oldu taç giydi gelin

Nakarat
nasıl methetmeyelim seni şanını
canını kurban koydun ırzın yoluna
sen seversin döneceği kanını
hep salihler yardım oldu haline

Nakarat
işte sen ibretsin güzelsin Debora
ismin yüceldi göklere ulaştın
işte sensin Yel bizler Debora
kızların şanını büyüttün

Nakarat
Zalim devlet ister sen namus gösterdin
Dedin namusu olan devleti bulur
Parayla bulunmaz bunu öğrettin
Zira gülün değerini bir bülbül bilir

Nakarat
Susadıkça su dilerken siste
Billur kadeh ile süt verdi Yel
Belki düşman sütü içe esire¹²
Olmaya kuvveti uzatmaya el

Nakarat
Paradan susamış sendeki düşman
Namusun değerini önüne koydun
Belki açar gözünü hem olur pişman
Diye sen zalime öğüt okudun

¹² esirmek: sarhoş olmak.

Nakarat
Lanet okuyun kızlar eş olmayana
Lanet okuyun çünkü onlar hatalıdır
Haklıya zıt olur eğriden yana
Çünkü bu da rabbin namus savaşıdır

Nakarat
Düşman hep bir yüklendi mazlumu kovalayarak
Sevin kariyı kızı gelme yalnız
Üç beş kişi neyler onbindir barak¹³
Düşmanlarını daima böyle kaçırsın

Nakarat
Pencereden bakıp anası durur
Acaba oğlum rahat yoksa cefada
Olgun kadınları teselli verir
Elbet oğlun dağda zevkte sefada

Nakarat
Gizli zulümü tanrı hep âleme açsın
Doğrular güneş gibi parlasın
Zalim ise daima dağlara kaçsın
Şaxam gibi zevkte sefada olsun

Nakarat
Mübarek ol sen, kızkardeşimiz
Ünlü kadınlardan mübarek ol sen
namus savaşını kazandın sen yoldaşımız
arsızlığı güden muradımız olsun
nakarat

perde tamam
bu olay 1864 senesinde olmuş

KAYNAKÇA

- ADAMCZUK, L. - Kobeckaite, H. - Piecki, S. (2003), *Karaimi na Litwie i w Polsce*, Warszawa.
- AND, Metin (1962), *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*, İstanbul: Elif Yayınları.
- (1974), *Oyun ve Bugü*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- (1983), *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Ankara: Turhan Kitabevi.
- BASKAKOV, N. A. - Zayançkowski, A., (1974), *Karaimsko-Russko-Polskiy Slovar*, Moskva.
- ÇETİŞLİ, İsmail (2004), *Metin Tahliline Giriş 2*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇULHA, Tülay (2006), *Karaycanın Kısa Sözcüğü*, *Karayca-Türkçe Kısa Sözlük*, İstanbul: Dil ve Edebiyat Dizisi.

¹³ barak: av köpeği

- ERKEK, Hasan (2001), *Oyun İçinde Anlatı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- GÖKERİ, İpek (1977), "Bir Türk Masalının Arketipsel Eleştirisi", *Türkiye'de Toplumsal Bilim Araştırmalarında Yaklaşımlar ve Yöntemler Semineri*, ODTÜ Ankara, (Der.: Seyfi Karabaş, Yaşar Yeşilçay), s. 243-262.
- GÜNAY, Umay (1992), *Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- GÜNGÖR, Erol (2000), *Ahlâk Psikolojisi ve Sosyal Ahlâk*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- HALİLOV, R. Z. (1994), "Azerbaycan ve Arap Masalına Düalist Fikrin Yansıması", (Çev.: Adnan Derin), *Milli Folklor*, S. 24, s. 48-53.
- HARNER, M. (1999), *Şamanın Yolu*, (Çev.: Asena Atalay), İstanbul: Dharma Yayınları.
- HUIZİNGA, Johan (1995), *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, (Çev.: M. Ali Kılıçbay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- KOÇAK, Aynur (2002), "Mahalle Namusu" ve "Baskın" Kavramları Ekseninde Baskın Destanları", *Folklor/Edebiyat*, C. 8, S. 32, 2002/4, s.33-44.
- NUTKU, Özdemir (1971), *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, C. I, Ankara: AÜ. DTCF Yayınları.
- OZANSOY, Halit Fahri (1946), *Yunan Tiyatrosu*, İstanbul.
- ÖGEL, Bahaeddin (1993), *Türk Mitolojisi*, Ankara: TTK basımevi.
- PARMAN, Susan (2001), *Rüya ve Kültür*, (Çev.: Kemal Başçı), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- RADLOFF, Wilhelm (1888, 2. Baskı 1896), *Proben der Volkslitteratur der nördlichen türkischen Stämme*, St. Petersburg.
- SCHIMMEL, Annemarie, (2000), *Sayıların Gizemi*, (Çev.: Mustafa Küpüşoğlu), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- ŞİRİN, İbrahim (2002), "Osmanlıda toplumun Manipülasyonunda Sürü Metaforu", *Düşünen Siyaset: Anarşizm*, S. 11, Kasım, s. 259-273.
- TOGAN, Zeki Velidi (1988), "Hazarlar", *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: MEB Yayınları, C. 5, s. 397.
- TÜRKAN, Kadriye (2008), "Türk Masallarında Kahramanın ve Şamanın Don Değiştirmesi Arasındaki Benzerlikler", *Türkbilig*, 2008/15, 136-154.
- YÜKSEL, Hasan Avni (1996), *Türk-İslâm Tasavvuf Geleneğinde Rüya*, Ankara: MEB Yayınları.

TÜRK KÜLTÜRÜNDE DOĞAÇLAMA (İRTİCAL) GELENEĞİ VE BU GELENEĞİN TÜRK HALK TİYATROSUNDAKİ YERİ

Sertan DEMİR*

Giriş

Halk kültürleri, zamanın objektif süzgecinden geçebilmiş halkın yaşantısını anlatması, tanıtması, yansıtması, yaşatması ve günümüze taşıması bakımından önemli ve değerli unsurlardandır. Bu unsurların doğru anlaşılabilmesi için, analizlerin ve yorumların yapılması sırasında dikkatli olunması gerekliliği mevcuttur. Bir kültür ürününün, kültür ürünü aşamasına gelmeden önce geçirdiği süreçler malumdur. Bahsedilen süreçlerin oluşumu, tamamlanması ve geçiş aşamalarında ise halkın tutumu çok önemlidir. Halk için bazı kurallar ve bu kuralların içinde ise bazı olmazsa olmazlar vardır.

Kültür ürününü halk, kendisi yarattığı ve yarattığı ürünü de güzel bulduğu için benimsemesi, kültür ürününün varlığına dair akla gelecek olan sebeplerden -belki de- ilkinin oluşturacaktır. Bu kültür ürünlerinin tamamı için geçerlidir.

Bazı kültür ürünlerinin, bu benimsenme sebepleri arasında, zaman, mekân, dil, milliyet, ırk vb. sebeplere bağlı olarak, daha özel sayılabilecek nedenlerin olduğu da unutulmamalıdır. Bu özel sebeplerden birisi Türk halk kültürü için doğaçlama (irtical) geleneğidir. İrtical veya Türkçe karşılığı olarak “doğaçlama” terimi Türkçe sözlükte, “Birdenbire, düşünmeden, içine doğduğu gibi, doğaçtan, doğmaca, irticalen, emprovize” şeklinde tanımlanmaktadır. Gelenek ise yine aynı kaynaktan; “Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane, tradisyon” olarak tanımlanmaktadır. Bu yazıda belirttiğimiz anlamda “doğaçlama geleneği” terimi ile de; doğaçlama işinin ananevi bir biçimde kültür ürünlerinde var olmasını kastetmekteyiz.

Doğaçlama geleneği, Türk halk kültürü bünyesinde önemli bir yer tutmaktadır. Doğaçlama geleneği halkın, o kültür ürününü benimseme sebeplerinden birisi olmakla beraber, aynı zamanda sanatçının ustalığını belirlemedeki önemli sınıma araçlarından da birisidir. Bu kadar önemli fakat bir o kadar da fark edilmeyen bu geleneğin önemi ve gerekliliği hakkında yaptığımız araştırmalarımızda çok detaylı bilgiye rastlayamadık. En geniş bilgiye Pertev Naili Boratav tarafından kaleme alınmış olan yazılarda rastlamamıza rağmen Sayın Boratav’ın dikkat çektiği detaylar farklı yönlerde olmuştur. Çok önemli olduğunu düşündüğümüz bu geleneğin, daha fazla önemsenmesi ve araştırılması gerekliliği ise açıktır.

Aşağıda ilk olarak, genel anlamda, Türk halk kültürü ürünlerindeki doğaçlama geleneğinin örneklerini vererek, bu geleneğin Türk halk kültürü ürünlerinde nasıl karşımıza çıktığından bahsetmeye ve doğaçlama geleneğinin nasıl kullanıldığı hususunu açıklamaya çalıştık. Daha sonra Türk halk tiyatrosunda da doğaçlama geleneğinin olduğuna vurgu yaparak bu geleneğin önem derecesine dikkat çekmeyi hedefledik.

Bazı Türk Halk Kültürü Ürünlerindeki Doğaçlama Örnekleri

Türk Halk Oyunlarında Doğaçlama

* Öğr. Gör. - Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü.

Günümüzde hemen hemen her sanat dalında uygulanan doğaçlama yöntemi, sanatçının ustalığını belirlemesinin yanında tarihi olarak da, Türk kültüründe köklerini orta Asya'ya kadar yaymaktadır.

Türk oyunları için yazılı kaynağın olmadığı bilinmektedir (And, 2003: 43). Bu gün Türk kültüründe hem müziğin hem de dansın ilk örnekleri olarak sayılabilecek Şamanların dini ayinlerinde, doğaçlamanın çok önemli bir yeri vardır. Şaman ayinlerinde ana hatları belli olan ayinin, icrası sırasındaki eklemeler doğaçlama kısmıdır.

Ferdi oyunlarda ve toplu grup oyunlarının solo kısımlarında doğaçlama geleneği vardır. Zeybek oyunlarının birçoğunda, Eğin'in Sarhoş Barı, Elazığ'ın Sarhoş Havası gibi oyunlarda doğaçlamayı açıkça görmekteyiz. (Eroğlu)

Türk Müziğinde Doğaçlama

Müziğe bakıldığında da durum pek farklı değildir. Başlı başına bir tür sayılan uzun havalar Türk halk müziğindeki doğaçlamalara en uygun örnek olacaktır. Bu geleneğin köklerini eski Türk dini inançlarında görebilmekle beraber Bahaeddin Ögel, Çinli kaynaklardan alınan bilgiye göre "Türk kavimlerinin bilhassa önemli olan özelliklerinden birisi de şarkıları idi. Onların şarkıları, tıpkı kurt ulumalarını andırırmış. Bunun sebebi de, atalarının kurt olmasıymış. Bizim düşüncemize göre, bu şarkılar daha ziyade "uzun hava" veya "maya" tipinde şarkılardı. Bunun için de bu müzik, Çinlilere biraz garip gelmiş ve bu şarkıları kurt ulumalarına benzetmişlerdi" (Ögel, 1998: 17) demektedir. Tarihsel süreçte bu kadar eski bir geleneğe sahip olan uzun havaların tanımı Savaş Ekici şu şekilde yapmaktadır; "Ölçü ve ritm bakımından serbest olduğu halde, dizisi bilinen ve dizi içerisindeki seyri belli kalıplara bağlı bulunan, irticalen icra edilen ve konuşur gibi bir yöntemle söylenen ezgilere denir" (Ekici, 2002). Türk halk müziği, uzun hava türleri bakımından incelenecek olursa, İç Anadolu, Akdeniz bölgesinin batı kısımları ve Güneydoğu Anadolu bölgesinin batı kısımlarında icra edilen bozlaklar, Ege bölgesinde icra edilen gurbet havaları, Akdeniz bölgesinin doğu kısımları ile Güneydoğu Anadolu bölgesinin batı kısımlarında görülen Baraklar, Karadeniz bölgesinde görülen yol havaları, Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinin bazı kesimleri ile Kuzey Irak'ta görülen maya, hoyrat, Malatya ilinin Arguvan ilçesinde görülen Arguvan Ağzı, Sivas İlinin Divriği ilçesinde görülen Çamşılı Ağzı, Erzincan ilinin Kemaliye ilçesinde görülen Ela Gözlüler bu uzun hava formlarına örnektir. Bu örneklerde de görülen Anadolu'nun farklı yörelerindeki uzun hava formlarının zenginliği ve çeşitliliğinin nedenini açıklayabilecek bir örnek olması sebebiyle Sayın Ögel'in açıklamaları önemli bir ayrıntıyı göz önüne çıkartmaktadır.

Sosyal ve mesleki grup müziklerinde de durum farklı değildir. Geleneksel olarak yapılan bir sıra gecesi veya önceleri yapılan tarikat ayinlerinde, müzikal bölüme geçmeden önce yapılan sohbet kısmında o günkü icra edilecek eserler konularına göre doğaçlama olarak ortaya çıkardı (Başer, 2005).

Bu bölümde âşık edebiyatındaki doğaçlama geleneği de incelenebilir fakat âşık atışmalarında müzikten daha çok, söz yani şiir ön planda olduğu için bu konu Türk Halk Şiirinde Doğaçlama" kısmında incelenecektir.

Türk Halk Şiirinde Doğaçlama

Türk kültür tarihi içinde ozanlık geleneği en eski ve köklü anlatım kurumlarımızdan biridir. Bu kurum tarihi süreç içinde geçirdiği kültürel değişim sonucu "âşıklık geleneği" biçiminde varlığını sürdürmüştür (Özarslan, 2001: 1).

Âşıklık geleneği Türk müzik, şiir, sanat ve edebiyatı açısından önemli bir yerde durmaktadır.

Halk âşıklarının icra ettiği birçok şiir türü bulunmaktadır. Yarışmalı şiir türü de doğaçlama geleneğinin çok önemli bir örneğidir. Âşık edebiyatının bu türünü Pertev Naili Boratav, 2'ye ayırarak şunları belirtir:

“Bilgi ve şairlik gücü yönlerinden âşıklar arasında bir yarışmayı, bir boy ölçüşmeyi şiire nitelik olarak veren bir türdür. Âşık geleneğinde başlıca iki çeşiti vardır. Birincisi, âşıkların çalıp çağırdıkları kahvelerde, bu sanatçıları bir tür sınamadan geçirme olan <muamma asma> törenidir. İkinci töre, âşıkların karşılıklı birbirine sorular sormak, ya da bulunması güç, nadir uyaklarla şiir söylemeyi önermek şeklinde yarışmalardır.” (Boratav, 1999: 26)

Bu gelenekte de önceden yazılı bir metin olmaması doğaçlama geleneğinin önemli örneklerinden olmasını sağlamaktadır.

Halk şiirinin bir başka türü ise mani söyleme geleneğidir. Mani, anonim halk edebiyatının en küçük nazım biçimidir. Anadolu ve Anadolu dışında çok geniş bir Türklük coğrafyasına yayılmıştır (Artun, 2004a: 111). Kızlar, kadınlar ve erkekler ekin ekerken, davar güderken, hasat kaldırırken, bayramlarda, şenliklerde, evlenme törenlerinde, kına gecelerinde, gelin hamamında, düğün bayrağı dikildiğinde, gelinin başında, kazma kazarken, imeceyle iş tutarken, sünnet törenlerinde, hıdrellez, nevruz, saya gezme, çömçe gelin törenlerinde, halay çekilirken, pamuk tarlalarında, çeşitli toplantılarda vb, çalıp oynayarak mani söylerler (Artun, 2004a: 114).

Bunların haricinde Karadeniz bölgesinde “atma türkü” denilen bir doğaçlama geleneği vardır. Bu gelenek de temel olarak âşık atışmalarına benzemektedir. Bunlarda da, şiir söyleme, şiirle sorulan sorulara, yine şiirle cevap verme yeteneği ön plandadır.

Türk halk kültüründe ağıt ise doğaçlamaya örnek olabilecek diğer bir konudur. Ağıt yakma geleneğinin tarihçesini Orta Asya’daki eski Türklere dayandıran Erman Artun, sığır, yuğ ve şölenlerin eski Türklerin üç önemli töreni olduğunu, İslamiyet’ten önceki dönemde ünlü bir kişinin ölümünden sonra yapılan ve yuğ adı verilen dinsel yas törenlerinde sagu denen şiirlerin söylendiğini ve bu şiirlerde ölünün iyilikleri, yaşarken yaptığı işlerin anlatıldığını belirtir (Artun, 2004b: 153). Günümüzde ağıtlar ölünün arkasından yakılmaya devam etmektedir. Bazı yörelerde ağıtçı denilen kişiler tarafından da ağıt yakılabilir. Ağıtçı, söylemiş olduğu ağıtında, ölen şahsın özelliklerinden mübalağalı bir şekilde bahseder; yakınlarının üzüntülerini dramatize ederek anlatır ve ağıtlarını irticalen, dokunaklı bir tarzda söyler (Görkem, 2001: 10).

“Deme çevirme” veya “ağızdan alma” olarak bilinen türkü söyleme geleneğinde de kuvvetli bir doğaçlama görülmektedir. Çoğunlukla halay veya bar oyunları sırasında, bir oyuncunun söylediği, ezgisi belli olan, sözleri doğaçlama olarak söylenen türküler, diğer oyuncular tarafından tekrar edilir. Sözler doğaçlama olarak oyun sırasında söylenir. (Eroğlu)

Hikâye Anlatma Geleneğinde Doğaçlama

Türk kültüründe hikâye anlatma geleneğinde de doğaçlama kendisini göstermektedir. Asıl tema aynı kalmak kaydıyla bazı değişiklikler yapmak anlatıcının önemsendiği bir ayrıntıdır.

Âşıkların anlattığı hikâyeyi tekrar anlatması durumunda, hikâye içinde yapacağı bazı değişiklikler, anlatıcıyı ve hikâyeyi monotonluktan çıkararak, dinleyiciyi de

sıkılmaktan kurtaran bir durumdur. Bu da yine anlatıcının ustalığını belirlemedeki önemli unsurlardandır.

Meddahlık geleneği de hikâye türleri içinde değerlendirilebilir olmasına rağmen bu konuyu halk tiyatrosu bölümünde değerlendireceğiz.

Türk Halk Tiyatrosunda Doğaçlama Geleneği

Seyirlik halk oyunları adı altında değerlendirilip incelenen halk edebiyatı türünün çeşitleri şunlardır: Meddahlık, Kukla, Karagöz, Ortaoyunu, Tulûat tiyatrosu, köylü oyunları (Boratav, 1999: 182). Pertev Naili Boratav bu türlerin ortak özelliklerinin başında, seyirlik olmalarını gösterir. Daha sonra taklit ögesi ve oyunun yükünü başlıca iki tipin taşımamasını da diğer ortak özellikler olarak belirtir (Boratav, 1999: 184).

Boratav, Karagöz, Meddah, Ortaoyununu; yüksek sanat tiyatrosuna çok yaklaşmış, tamamen sanat gayesi iktisap etmiş halk tiyatrosu çeşitleri olarak tanımlar (Boratav, 1982: 498).

Bu oyunların diğer bir özelliği de yazılı bir metinlerinin olmamasıdır. Türk halk tiyatrosunda doğaçlama, Türk halkı için önemli bir unsurdur. Doğaçlama, Türk halkının tiyatro izlemesi için gerekli olan en önemli özelliklerden birisi olarak gösterilebilir. Yazılı metinlerin olması konusunu Sayın Beşir Ayvazoğlu şu şekilde dile getirmektedir;

“Karagöz, Ortayun ve Meddah gibi seyirlik sanatlarda yazılı bir metinden hareket edilmediği için bir oyun her oynanışta farklı şekillere bürünürdü. Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi, Sefaretname’sinde Paris’te seyrettiği bir operadan bahsederken “her hikâyeyi her oyunda daha yeni oynuyorlarmış gibi gösteriyorlar” diye hayretini ifade eder. Bir oyunun her seferinde hiç değiştirilmeden oynanması bir Osmanlının anlayabileceği bir şey değildir.” (Ayvazoğlu, 2002: 104).

Bu açıklama göz önünde tutularak değerlendirme yapıldığında, günümüzde bazı televizyon kanallarında yapılan doğaçlama tiyatro gösterilerinin neden rağbet gördüğü sorusunun cevaplanmış olacağını düşünüyoruz.

Bu açıklamalardan sonra Türk halk tiyatrosu türlerini incelemek, konunun daha net bir biçimde anlaşılması açısından faydalı olarak görmekteyiz.

Meddahlık

“Meddah, seyirlik halk oyunlarının ortak öğelerinden bir bölümünü hikâyecilik hünerine katan ve böylece hikâye anlatmasına tek ve canlı aktörlü bir oyunun niteliklerini kazandırma çabasında sanatçıdır” (Boratav, 1999: 185). Şeklinde meddahı tanımlayan Boratav, meddahın konularını hikâye kitaplarından, sözlü halk masallarından, büyük şehirlerin günlük hayatıyla ilgili çeşitli olaylardan seçtiğini belirtir (Boratav, 1999: 68). Selim Nüzhet Gerçek ise meddahlığı bütün şark ve İslam memleketlerinin ilk ve iptidai temaşası olarak tanımladıktan sonra şu değerlendirmeyi yapar;

“öyle bir temaşa ki perdesi, sahnesi, dekoru, esvapları, şahısları velhasıl her şeyi ve her şeyin mükemmeliyeti onları şahsında cemedan zekâsına, malumatına ve söz söylemekteki kabiliyetine bağlıdır.” (Gerçek, 1942: 5)

Sayın Gerçek’in bilgi, zekâ ve söz söylemekteki başarı ve kabiliyete bağladığı meddahlık sanatı, doğaçlama geleneğinin bünyesinde ne derece önemli bir yer tuttuğunu göstermesi bakımından önem teşkil eder.

Boratav’ın;

“Meddah, tamamen, edebi bir ananeye riayet eder. Tespit edilmiş hikâyeleri nakleder. Buna halk edebiyatı, sanatı dedirten şey ise irtical ve hikâyeciden hikâyeciye, nesilden nesile geçerken mütemadiyen yeni unsurların hikâyenin çerçevesi içinde tabakalanmasıdır.”

Şeklindeki düşünceleri ise konunun netleşmesi bakımından diğer bir önemli ayrıntıyı belirtir (Boratav, 1982: 500).

Karagöz

Karagöz, cansız aktörlerle oynatılan bir oyundur. Aktörleri ile dekorları ve kimi hallerde sahnede görülen hayvan, bitki, olağanüstü yaratıklar vb. deriden kesilmiş boyalı şekillerdir(Boratav, 1999: 192).

Gerçekte yaşayıp yaşamadıkları bile belli olmayan ve bu gölge oyununun baş aktörlerinden olan Hacivat ve Karagöz'ün çıkışı doğaçlamaya dayanır.

Hacivat ve Karagöz'ün gölge oyunlarında bir karaktere dönüşmeleri hakkında birkaç rivayet olmakla birlikte en yaygın olanı şu şekildedir; Rivayete göre Hacivat ve Karagöz, Orhan Gazi devrinde Bursa'da yaşamış cami yapımında çalışan iki işçidir. Atışma ve birbirlerine alaylı ve eğlenceli bir şekilde takılmaları sebebiyle kendileri çalışmadıkları gibi diğer işçilerin de çalışmasını engellemektedirler. Orhan Gazi'nin, "cami vaktinde bitmezse kelleni alırım" dediği cami mimarı, camiiin vaktinde bitmemesine sebep olarak Karagöz ve Hacivat'ı gösterir. Bunun üzerine bu ikili başları kesilerek idam edilir. Karagöz ve Hacivat'ı çok seven ve ölümlerine çok üzülen Şeyh Küşteri, ölümlerinin ardından kuklalarını yaparak perde arkasından oynatmaya başlar. Bu sayede Hacivat ve Karagöz tanınır. Bunların gölge oyunlarının yapıldığı perdeye Şeyh Küşteri'nin adı verilerek “Küşteri Meydanı” denilmiştir (Boratav, 1999: 195).

Hacivat ve Karagöz esas itibarıyla Türk olmalarının yanında gölge oyunlarının kaynağı konusunda bazı düşünceler mevcuttur. Boratav, konu hakkında fikir belirtmezken, Çin veya Hint kaynaklı olup olmadığının kesin olarak bilinmediği ve Osmanlı topraklarına nasıl geldiğinin de tartışma konusu olduğunu belirtmektedir (Boratav, 1999: 194).

Selim Nüzhet Gerçek (Gerçek, 1942: 45) ve Tahir Alangu (Alangu, 1983: 172) ise gölge oyunlarının Çin kaynaklı olduğu konusunda fikir birliğindedirler.

Selim Nüzhet Gerçek, gölge oyununu, meddahlığın geliştirilmiş (Tekâmül etmiş) şekli olarak tanımlamaktadır (Gerçek, 1942: 47). Türk karagözünün boyutları, çok büyük bir salonda, çok kalabalık seyircinin rahatça görmesine elverişli değildi; evlerin sofalarında, bahçelerde ve kahvelerde, en çok 50-60 kişilik bir seyirci topluluğuna uygun bir gösteridir. Öteki seyirlik halk oyunları gibi, doğaçlamaya önemli yer verir (Boratav, 1999: 193).

Ortaoyunu

Ortaoyunu, çok aktörlü, çalgılı bir oyundur. Oyun, sahne olarak kabul edilen ve etrafı seyircilerle çepeçevre çevrilmiş bir alanda oynanır (Boratav, 1999: 206).

Ortaoyununda açık bir ifade ile yazılı metinlerin bulunup bulunmadığı tarafımızca tespit edilememiş olmasının yanında Sayın Selim Nüzhet Gerçek'in ifadeleri bizi bu konuda da kuvvetli bir doğaçlamanın olduğu düşüncesine sevk etmektedir. Doğaçlamanın kuvvet derecesi ise düşüncelerimizi yine sanatçının ustalığını belirlemede önemli bir yöntem olduğu şeklinde bir yöne tayin etmektedir. Bu düşünceleri yazar şu şekilde aktarmaktadır;

“Ortaoyunu meydana bir meydana suhandır. Orada pehlivanlar birbirini sözleriyle mat etmeye çalışırlar. Hep güzel sözler söyleyerek, nükteler, cinaslar sarf ederek, hazırcevaplıklar yaparak seyircileri eğlendirirler ve aynı zamanda, lisanı inceleştirirler ve zarıfleştirirler” (Gerçek, 1942: 111-112).

Yazarın pehlivanlara benzettiği sanatçıların birbirini sözleriyle mat etmeye çalışmaları, hazır cevaplık yapmaları bu konudaki doğaçlamanın ne derece önemli yer tuttuğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Tulûat Tiyatrosu

Tulûat, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “doğaçlama” olarak, tulûat tiyatrosu ise “doğaçlama tiyatrosu” olarak tanımlanmıştır.

Karagöz ve ortaoyununda olduğu gibi, önceden yazılmış bir metne dayanmadan ama örgüsü önceden bilinen, oyuncuların bu örgüye göre o andaki buluşlarıyla konuşarak geliştirdikleri halk tiyatrosu türüdür.

Sayın Pertev Naili Boratav konu ile ilgili olarak şunları belirtmektedir;

“Tulûat Avrupa’dan mı gelmiştir? Şüphesiz ki bize Batıdan metinli, rejisörlü, planlı tiyatro gelmiştir; ama öte yanda, Avrupa’nın halk sanatları içinde de bir tulûat tiyatrosu çeşidi vardır... Tanzimat çağında Türkiye’ye giren “metinli tiyatro”, şehrli halk geleneğinde yerleşmiş olan ortaoyunu ile karşılaşmıştı. Türk tulûat tiyatrosu, bu iki uzlaşamaz gibi görünen seyirlik sanat çeşidinin birine, ötekinin aşılınması ile son belirgin şeklini almış olmalıdır.” (Boratav, 1999: 217).

Boratav’ın tulûat tiyatrosu ile ilgili olarak kaleme aldığı bu yazıda, tulûat tiyatrosunun metinsiz, rejisörsüz, plansız bir tiyatro türü olduğu anlaşılabilir. Bunun yanında tulûat tiyatrosu, metinli, rejisörlü ve planlı tarafları da bulunan tiyatro türü olarak da değerlendirilebilir. Orta oyunu ile metinli tiyatronun karışımı, tulûat tiyatrosunu meydana çıkarmıştır şeklinde bir değerlendirme yapmanın da yanlış olmayacağı düşüncesi de, varlığını hissettirmektedir.

Bu düşüncelerden anlaşıldığı kadarıyla tulûat tiyatrosunda da doğaçlama geleneği kuvvetli bir biçimde varlığını göstermekte ve bu halk tiyatrosu türünün olmazsa olmazları arasındadır.

Seyirlik Köylü Oyunları

Gerek köken, gerek yaygınlık, gerek konuları ve bu konuların uygulanmasına baktığımızda halk biliminin çerçevesi içinde görülen halk tiyatrosu kavramı, köy seyirlik oyunlarını veya başka bir deyişle köylü temsillerini de içine alır. Araştırmacıların ayrıca köy tiyatrosu, köy orta oyunları, köylü oyunları vb. adlarla andıkları bu oyunlar, köylü yaşayışını sürdüren insanlarımızın, sözlü geleneklerden yararlanarak hazırladıkları; düğünlerde, bayramlarda, uzun kış gecelerinde, ürünle ilgili törensel uygulamalarda, hasat zamanında, mevsimlerin dönüşüm günlerinde eğlenip vakit geçirmek, konu-komşuyla birlikte olup eskilerden miras alınan uygulamaları gençlere gösterip aktarmak amacıyla oynadıkları oyunlardır (www.kulturturizm.gov.tr).

Köy tiyatrosu alanına giren oyunlarda klasik anlamda yazılı bir metin daha doğrusu piyes yoktur (Kazmaz, 1983: 169). Seyirlik oyunlarda taklit en önemli özellik olarak yansır. Çatışma ve kişileştirme taklitle sağlanır. Sözlü veya sözsüz oyunlarda bir eylemin veya rolün taklidi söz konusudur. İlkinde eylem olarak olay dizisi, ikincisinde ise insan, hayvan, bitki ve cansız nesnelere taklit edilir. Bir başka özellik ise sözlü oyunların belli bir metne bağlı olmadan doğaçtan oluşturulmasıdır. Seyirlik oyunlarda

dans, müzik, şiir ve soytarılığın birbirinin içine girdiği görülür. Seyirlik oyunlar her yönüyle "göstermecî tiyatro" özelliği taşıyor (http://www.aof.anadolu.edu.tr/kitap/IOLTP/2274/unite12.pdf).

Sonuç

Doğaçlama geleneğinin; Türk müziği, Türk halk oyunları ve Türk edebiyatı içinde de kuvvetli örneklerini tespit ettik.

Türk halk tiyatrosu için de doğaçlama geleneğinin varlığının tespiti diğer Türk halk kültürü unsurlarındaki tespitlerimizden farklı olmamıştır.

Doğaçlama geleneği, Türk halk kültürü için çok önemli bir gelenektir. Doğaçlama geleneği, Türk halk tiyatrosunun her türünde ortak bir özelliktir.

Cumhuriyetin kuruluş dönemlerinde, Batıdan getirilen tiyatro çok fazla rağbet görmemiştir. Günümüzde de tiyatroya bakışın o yıllardakinden farklı olmaması, inancımıza göre doğaçlama geleneğinin bir kültür unsurunda olup olmaması, Türk insanının o kültür unsurunu kabul edip benimsemesi için önemli sebeplerinden biridir. Bu gelenek, Türk halk kültürü ürünlerinden herhangi birisinin, halk tarafından benimsenmesi için önemli kıstastır. Halk tarafından benimsenmenin, doğaçlamadan başka birçok önemli kıstasının olması muhtemeldir. Öyle sanıyoruz ki doğaçlama geleneği, bu gelenekler arasında yapılacak olan bir sıralamada ilk sıralarda yer alacaktır.

Doğaçlama geleneği, birçok kültür ürününde yarışma mahiyetinde icra edilmektedir. Bu icraların yorumu sonucunda ise yoğun ve güçlü bir doğaçlama yeteneğinin, icracıyı, halk sanatçısı yapacak önemli bir özellik olduğu yönünde fikirlerimiz netleşmiştir.

KAYNAKÇA

AND, Metin (2003), *Oyun ve Bugü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ARTUN, Erman (2004a), *Türk Halk Edebiyatına Giriş*, 3. b., İstanbul: Kitabevi Yayınları.

ARTUN, Erman (2004b), *Türk Halkbilimi*, 2. b., İstanbul: Kitabevi Yayınları.

AYVAZOĞLU, Beşir (2002), *Aşk Estetiği*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

ALANGU, Tahir (1983), *Türkiye Folkloru El Kitabı*, İstanbul: Adam Yayınları.

BAŞER, F. Adile (2006), *Yayımlanmamış Ders Notları*, SAÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dünyası'nda Müzik Dersi, Sakarya.

BORATAV, P. Naili (1999), *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul: Gerçek Yayınları.

BORATAV, P. Naili (1982), *Folklor ve Edebiyat*, 2. Cilt, İstanbul: Adam Yayınları.

EKİCİ, Savaş (2002), *Yayımlanmamış Ders Notları*, Türk Halk Müziği Bilgileri Dersi, Gaziantep TMDK, Gaziantep.

EROĞLU, Türker; 20.11.2008 tarihinde yapılan kişisel görüşme, Sakarya.

GERÇEK, Selim Nüzhet (1942), *Türk Temaşası*, İstanbul: Kanaat Yayınları.

GÖRKEM, İsmail (2001), *Türk Edebiyatında Ağıtlar Çukurova Ağıtları*, Ankara: Akçağ Yayınları.

KAZMAZ, Süleyman (1983), "Köy Tiyatrosu", *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, 3. Cilt, Ankara: Kültür Bakanlığı MİFAD Yayınları.

ÖGEL, Bahaeddin (1998), *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları İle Destanları)*, Cilt.1 Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

ÖZARSLAN, Metin (2001), *Erzurum Aşıklık Geleneği*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Türkçe Sözlük (1998), 8. b., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları

www.kulturturizm.gov.tr (Erişim: 10.11.2008)

www.aof.anadolu.edu.tr/kitap/IOLTP/2274/unite12.pdf (Erişim: 10.11.2008)

KÖY SEYİRLİK OYUNLARI “SAYA GEZME”

İlknur DEMİRBAĞ*

“Tiyatro seyircisi ile oluşan bir sanat dalı olduğundan, metni, yorumcu, oyuncuyu seyirciden ayrı düşünemeyiz. Tiyatro olayı seyircisi ile içli dışlı, onunla soluklaşan ve ancak o olduğu sürece yaşayabilen, oluşabilen bir sanat dalıdır.

Köy seyirlik oyunlarının özünü incelerken de oyunları kaynağını köyün, köylünün kültürel ve ekonomik ortamından alan onlarla bütünleşen birer olay olarak yorumlamak gerekir.” (Karadağ, 1978).

Öncelikle köy seyirlik oyunları ile söze başlamak bahsedilen tüm konular aynı zamanda Köy seyirlik oyunlarından olan “Saya gezmeyi” de açıklayacağı için önemlidir.

Türk kültüründe, Türklerin eski yurdu Orta Asya’nın ve Şamanizm’in izlerini çokça görmekteyiz. Kültürün en somut örneklerini gördüğümüz Geleneksel Türk tiyatrosunun geçmişi de çok eskilere dayanır.” Şamanlarla başlayan bu süreç gelişimini Ural-Altay uzantısından alarak özellikle İslamiyet’ten sonra Osmanlı imparatorluğu içinde kendini gösterir.” (Phillis, 1967).

Geleneksel Türk tiyatrosu içerisinde yer alan Köy Seyirlik oyunları da eski Ön Asya uygarlıklarının bolluk törenleri ile Anadolu’ya göç etmiş Türklerin atalarının kültüründe yer alan Şaman törenlerinin birleşiminden oluşmuştur.

“Belirli günlerde oynanan töresel ve büyüsel seyirlik oyunlara ışık tutması açısından tanrıların ve tanrılar adına düzenlenen törenlerin ve bu törenlerin ortak yanlarının belirtilmesi önemlidir.”(Karadağ, 1978).

“Mezopotamya, Mısır ve Anadolu’da Osiris, Attis, Tammus, Adonis, Demeter, Dionisos gibi tanrılar tabiatın her yıl gözlenen düzenli değişimlerinde bolluğu bereketi simgeler. Ölme dirilme motifi bu mitlerde çeşitli biçimlerde yer alır. Ve bu mitlerin hareketli olarak taklit edilmesi dramatik yapıyı meydana getirir...

Anadolu ve Trakya’nın hasat, tarım ve bolluk tanrıları olan Demeter, Persephone ve Dionisos’un mitosları da hemen hemen aynı motifi taşır. Toprak altında kaldıklarında tabiat adeta ölür. Üreme ve bereket durur. Yeryüzüne çıktıklarında ise üreme ve yeşerme başlar. Bolluk bereket, üreme yeşerme özü günümüzde de seyirlik oyunların temel amacıdır...” (Köyümüzde Şenlik Var)

Dört mevsimi bir arada yaşayan Anadolu’da belirli günlerde, mevsim geçişlerinde yani bahar başlangıcında, hayvanların üreme zamanlarında oynanan tören ve büyüye dayalı köy seyirlik oyunlarının, tanrıların ve tanrılar adına yapılan törenler ile ortak yanlarının oluşu, dramatik köylü oyunlarının ilkel toplulukların büyü törenlerinde yaptıkları taklitlerin bir uzantısı olduğu savını güçlendirmektedir.

Tabiatı tümüyle çözemeyen ilkel insan tabiat olaylarının ardında olduğuna inandığı güçleri etkilemek, her türlü iyiliğin ve kötülüğün onlardan geldiğine inandığından onunla hoş geçinmek için onları tanrılaştırmıştır. Ve bu tanrılara taklitle kutsal törenler düzenlemişlerdir.“Bu törenlerde kışın yazı, kuraklığın bolluğu izlemesi, toprağın kurumasından sonra baharla birlikte bitki örtüsünün canlanması tabiat

* Yrd. Doç. Dr. - İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı.

güçlerinin ölüp dirilmesi olarak canlandırılır. Tabiat güçlerini tanrılaştırma, bu tanrılara törenler düzenleme ve bu törenlerin toplum hayatını kolaylaştırma niteliği seyirlik oyunların temel taşlarını oluşturmuştur.” (Köyümüzde Şenlik Var)

Sonrasında köylünün ve köy hayatının tabiatla olan doğal ve sıkı ilişkisi pratik takvimler oluşmasını sağlamış ayların, mevsimlerin, yılların düzenli geçişleri, bunlara bağlı olarak bitkilerin düzenli yeşermesi, sararması, hayvanların düzenli üremesi köy hayatını dolayısı ile de bu törenleri de giderek belirli zamanlara ve kurallara sokmuş ve bu günkü seyirlik oyunları meydana getirmiştir. Yani hasat, kuzulama, ekim-dikim zamanı temeline dayalı olan halk takvimi aynı zamanda oyun çıkarma günlerini de belirlemiştir.

Oyun çıkarma günleri iki grupta toplanabilir. Bir grup her yıl saya gezme, kış yarısı, hasat sonu gibi düzenli aralıklarla oynanan oyunlar, diğer grup ise yıl içinde hastalık, düğün, kuraklık gibi düzenli olmayan günlerde oynanan oyunlardır.

Bu oyunlar içerisinde “saya gezme” ler bugün hala pek çok bölgemizde sürdürülmekte olan bir törendir. “Azerbaycan ve Anadolu gibi oğuz Türkçesi konuşulan yerlerde koyunların doğumları ile ilgili şenliklere saya, saya bayramı, bu şenliklerde türkü söyleyen kimselere sayacı ya da sayıcı denir. Saya Anadolu’nun hemen her yerinde oynanan bir oyundur. Bu yaygınlık bu törenin de ta Orta Asya’dan beri yapıldığını gösteren önemli verilerden biridir. Türk köylüsü Orta Asya’dan beri getirdiği bu geleneği Anadolu’nun yerli halk inanışları ile karıştırarak günümüze kadar getirmiştir.”(Köyümüzde Şenlik Var)

“İç ve Doğu Anadolu gibi karasal iklim özellikleri gösteren yörelerde genellikle doğanın canlanması şubat ayına rastlar. Kasım ayında koyunlar döllendir, hatta bu aya koç ayı da denir. Nisan’da ise davar kuzular, yavru yapar. Onun için bu aya da döl dökümü denilir. Döllendirme ile kuzulama arası 150 gündür. Köylü koç katımını, koç katımından 100 gün sonrasını yani kuzunun ana karnında tüylendiği zamanı ve kuzulama zamanını törenlerle, oyunlarla, şenliklerle kutlar.” (Karadağ, 1978)

İşte bu koç katımından 100 gün sonrası, yani kuzunun ana karnında tüylendiği zaman yapılan törenlere saya gezme denir. Bu yapılan törenler dua yerine geçer Koyunların dualı olursa çift kuzulayacağına inanılır. Saya gezme çoban bayramı olarak da değerlendirilir. Saya gezmede genellikle çobanlar ya da oyuncular kapı kapı dolaşır, koyun ya da keçi besleyen her eve uğrarlar. Evlere geldiklerinde töre gereği geldiklerini belirtirler. Elli gün kaldığını bildirir, hayırlı olsun, koyunlarınız kuzulasın, Allah bol ürün versin, bereket olsun, ot bol olsun, hayırlı günler olsun diyerek dileklerini bildirirler. Sürü sahiplerinden iyi hediye almak için bereket duası anlamında maniler söylerler. Her ev kendi maddi gücüne göre hediyeler verir. Hediye büyük olursa yavrunun dişi olacağı söylenir. Bulgur, yağ gibi yiyecekler toplanır. Nihayet gezmeler bittikten sonra, büyükçe bir yerde toplanılır, toplanan yiyeceklerin bir kısmı veya tamamı pişirilerek yenir. Bu esnada da çeşitli oyunlar oynanır, danslar yapılır. Bazı yörelerde saya gezme çobanların gece yarısı bacalardan torba sarkıtarak mani söylemesi, yiyecek istemesi biçiminde gerçekleştirilir. Saya gezmede ev ev dolaşır yiyecek toplama mani söyleme hiç değişmemiş ancak her yörenin kendi özelliklerine göre şekillenmiştir.

Örneğin, Nevşehir yöresi köy seyirlik oyunlarında söylenen manilerden bazıları şöyle;

“Selamünaleyküm beğ evleri
Birbirinden yeni evleri

Saya geldi duydunuz mu?
Selam verdim aldınız mı?
Bu saya iyi saya
Hem yoksul hem maya
Birinde bin olsun koyunum
Ak koyunum akış koyunum
Gerdanı beş karış koyunum
Altı aydır ablan ile küs idin
Gel ablan ile barış koyunum

Birinde bin olsun koyunum
Akkoyun abı var
Yüreğinin yağı var
Seni sağan ablamın
Çığışdaklı kolu var

Birinde bin olsun koyunum
Bir koyunum var arap gibi
Sütü var şarap gibi
Koyunu olmayan evlerin
Halleri harap gibi

Birinde bin olsun koyunum
Eyidir koyunun kızılı
Gelir yazılı yazılı
Sağ yanı emlik kuzulu

Birinde bin olsun koyunum
Kötüdür avradın kötüsü
Çengelde kokuttu yüz dirhem eti
Saklama düştü başının biti
Berber dükkanında söylenir methi

Birinde bin olsun koyunum
Eyidir koyunun doğuşu

Gelir kağışu kağışu
Alakabak keçidir onun çavuşu

Birinde bin olsun koyunum
Bahar geldi yaz geldi
Durna ile kaz geldi
Bu koyunu sağmaya
Yarı yarıya gelin ile kız geldi

Birinde bin olsun koyunum
Saya saya getirdik
Koyunun yüzünü bitirdik
Elli güne getirdik

Elli günden geçelim
Yoz dan sağlamalı seçelim

Birinde bin olsun koyunum
Gügül gügül gügülyelin
Gügüliye gügüliye gelirsin
Yağ veren ablamın
Alnı perçemli kızı olsun
Bulgur vermeyen ablamın
Kel başlı oğlu olsun

Onu da alan bulamasın
Yüz dirhem zit'i emi olsun

Birinde bin olsun koyunum
Yeraltından gidelim
Yedi deve güdelim
Verin ablalar bahşişimizi
Biz evimize gidelim" (Kılıç, 1971).

Saya gezme ile ilgili oyunlarda kız kaçırma, ölüp dirilme, ak-kara çatışması, yiyecek toplama gibi unsurlar pek çok yörede çeşitli biçimlerde ve adlarda bulunur. "Saya gezme davarın, kuzuların çoğalması için yapılan büyüsel, törensel bir oyun olduğundan içinde kız kaçırma, ölüp dirilme ve toplu yeme gibi öğeler taşıması oyunun anlamını daha güçlendirir... Çiftleşme, tohumun toprağa atılması gibi bereket ve çoğalma unsurudur, ... Kaçırılan kız; üremenin, çoğalmanın, bereketin simgesidir... Doğanın canlanması, otların yeşermesi, tohumun tarlaya atılması yani bu dirilme, canlanma, ardından sevinci, coşkuyu ve kutlamak için de toplu yemeği getirir. ...

Ölüp dirilme motifi ise hemen hemen bütün törensel kökenli oyunlarda bulunur... Bu motif hem Anadolu Mitolojisinde hem de Şamanizm'de vardır. Ölüp dirilme, kız kaçırma ile eş anlamlı olarak doğanın tekrar canlanması, ürünlerin bol olması için oyunun önemli bir motifi niteliğindedir. Mitolojide hemen hemen bütün bereket tanrılarının ölüp dirilme, yeraltına gidip gelme ya da benzeri şekillerde öyküleri vardır." (Karadağ, 1978).

Ak-kara çatışması da saya gezme törenlerinde kullanılan bir diğer motiftir. Arabı yüzü siyaha boyanmış bir kişi temsil eder. Arabın karşısında çoğunlukla yüzü una bulanmış ya da aksakallı bir karşıt bulunur. Bu ak- kara karşıtlığı bazen ak koyun ve kara koyun postu giyilerek de belirtilir.

Köy seyirlik oyunlarının genel olarak özelliklerini özetleyecek olursak:

- Köy seyirlik oyunları köylünün malıdır. Hayatlarının birer parçasıdır ve bunları daha anlamlı kılan da köy ve köylünün hayat tarzıdır.

- Sahnesiz tiyatrolardır. Yazın meydanlarda, kışın oyuncuyu ve seyirciyi içine alabilecek büyüklükte odalarda yapılır.

- Yazılı bir metne dayanmazlar. Fakat geleneği ritüellere dayandığından belli sözlerin mutlaka ve aynen söylenmesi gerekir. Oyunun çerçevesi bellidir, değiştirilemez. Ancak zamanla bunların da ritüel işlevleri unutulduğu ve daha çok eğlence ve oyalanmak amacıyla yapıldıklarından giderek bu oyunlarda da değişiklikler olmuştur.

- Şarkı, dans, söz oyunları içerirler. Müzik ve efektleri canlıdır.
- Güldürü ögesi taşırlar.
- Devamlı olmaktan çok takvime ve çeşitli vesilelere dayanırlar.
- Kişilerin karakter niteliği olmayıp, hepsi önceden belirlenmiş, kalıplaşmış tiplerdir
- “Açık biçim” özellikleri gösterir
- Bu gelenek profesyonel bir etkinlik değildir. Gerçi oyunların çoğunda evlerden yiyecek, armağan, para toplamak vardır, ancak bu, oyunların ritüel niteliklerinden kaynaklanmaktadır.
- Köylü tiyatrosu geleneği ilkeldir ve çoğu zaman mantıksal bir zincirlemeden yoksundur.
- Oyunlar köylünün kendi imkânları ile şekillenir. Dekorları, içerisinde buldukları doğal çevreleridir.
- Kullanılan tüm malzemeler köylünün kendi hayatında kullandığı malzemelerdendir.
- Hemen hemen bütün yörelerde İslam kültürü sonucu oyuncular ya tümünden erkek ya da tümünden kadın olmakta, rol gerçek sahiplerine verilmemektedir.

Başlangıçta köylünün kendi hayatını daha verimli kılmak için zorunlu ve bilinçli olarak oynadığı bu oyunlar, zamanla tabiatın pratik deneyler ile çözülmesi sonucu bu zorunluluk durumu ortadan kalkmaya başlamış, özellikle Cumhuriyetin kuruluşundan sonra koşulların değişmesi sonucu köy yaşamı da eski kapalılığın kaybetmeye başlamıştır. İnsanın hayatına giren teknoloji, özellikle iletişiminin artması, kendi dışındaki gelişen dünyadan ve onun sunduklarından haberdar olması giderek doğayı çözümlemesini de kolaylaştırmıştır. Böylece çıkışları tamamı ile işlevsel olan köy seyirlik oyunları güncellenmiş ve bugün düğünlerde, bayramlarda ya da yılın belirli günlerinde köylülerin genellikle eğlenmek amacı ile oyun yapma, oyun çıkarma adı altına yaptıkları dramatik oyunlar olmuştur.

KAYNAKÇA

- AND, Metin (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- KARADAĞ, Nurhan (1978), *Köy Seyirlik Oyunları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- KILIÇ, Çiğdem (2007), *Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler*, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- KILIÇ, Mehmet (1971), *Nevşehir Yöresi Seyirlik Oyunları*, A.Ü.D.T.C. Fakültesi, Tiyatro Kürsüsü Lisans Tezi.
- Köyümüzde Şenlik Var*, TRT Arşivi.
- PHILLIS, Hartnoll (1967), *The Oxford Companion to the Theatre*, (Third edition), New York-Toronto, London: Oxford University Press.
- WILLIAM, A. Haviland - vd. (2008), *Kültürel Antropoloji*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

BALIKESİR VE ÇEVRESİNDE HAYVAN BENZETMECESİNE BAĞLI SEYİRLİK OYUNLAR

Ali DUYMAZ*

Halil İbrahim ŞAHİN**

Giriş

“Köylü tiyatrosu”, “köy orta oyunu”, “seyirlik köylü oyunu” gibi adlarla da karşılanan köy seyirlik oyunları, yılın belirli günlerinde, düğün gibi çeşitli eğlence ortamlarında, dini ve milli bayramlarda eğlenmek, bereket ve sağlık elde etmek amacıyla oynanan geleneksel oyunlardır. Ritüel karakterli seyirlik oyunların yanı sıra güldürmenin, alayın, mizahın, eleştirinin ön planda olduğu eğlenme ve vakit geçirme amaçlı oyunlar da vardır (Elçin 1991: 65). Daha çok yılın değişimi, tarım ve hayvancılıkla ilgili olan bu oyunlar, geçmişten günümüze köy yaşamının tiyatro ihtiyacını karşılamış ve bugün de karşılamaya devam etmektedir. Tabii ki günümüzde köy seyirlik oyunlarının karşısına radyo, televizyon, internet gibi alternatif eğlence araçlarının çıktığını görüyoruz, ancak özel günlerde oynanan ve topluma birlikte kutlama ve eğlenme kültürünü kazandıran bu oyunlar, rağbet görmeye devam etmektedir. Bazı oyunlar unutulup oynanmazken, bazıları dar bir alanda oynanmaya başlamış, bazılarının oynanma zamanlarında ve oyun metinlerinde değişim ve dönüşümler olmuştur. Bu bakımdan köy seyirlik oyunlarının, özellikle günümüzdeki durumu, oynanan oyunların içerikleri, oyuncularını, oynanma zamanları ve ortamları üzerine yeni araştırmalara ihtiyaç vardır.

Farklı köklerden beslenen ve çok çeşitli örneklerle sahip köy seyirlik oyunlarının önemli bir kısmı hayvanları konu edinmektedir. Doğrudan hayvanların hal ve hareketlerini taklit etme esasına dayalı oyunların yanında hayvancılık kültürüyle bağlantılı oyunlar da vardır. Bu bildirinin konusunu da Balıkesir’deki hayvan benzetmecesine veya taklidine dayalı seyirlik oyunlar oluşturmaktadır. “Deve Oyunu”, “Tülü Kabak” ve “Ayı Oyunu” gibi oyunların oynanma zamanları ve mekânları, oyuncularını, kostümleri, metinleri gibi hususlar üzerinde durularak Balıkesir’deki hayvan taklidine bağlı olarak oynan seyirlik oyunların içeriği ve bugünkü durumu üzerine tespit ve değerlendirmeler yapılacaktır. Geleneksel tiyatro ve hayvan benzetmeceleri, hayvanları konu edinen bu oyunların oynanma nedenleri ve toplumsal değişimlere bağlı olarak oyunlarda meydana gelen değişimler de bildiride temas edilen diğer konular arasındadır.

Geleneksel Tiyatro ve Hayvan Benzetmeceleri

Tiyatronun kökeninde ilkel insanın çevresini tanımak, anlamlandırmak ve etkilemek için düzenlendiği dinsel ve büyüsel içerikli törenlerin olduğuna dair yaygın bir kanaat vardır. M. F. Köprülü’ye göre pek çok güzel sanata ve oyunlara kaynaklık eden dinsel içerikli bu törenler, kamların liderliğinde kutsala kurban sunmak, toplumu hastalıklardan korumak, geleceğe ait tahminler yapmak veya düzenlenecek bir avın bereketli geçmesi gibi pek çok amaç için düzenlenmiştir. Dini ve büyüsel mahiyetlerini korudukları dönemlerde de bu törenlerdeki danslar, müzikler, taklitler ve dualar estetik bir değere sahip olmuşlardır (Köprülü, 1966: 49-56). Bu değer, zamanla dinle ilintisi zayıf sanat ürünlerinin doğmasına da katkı yapmıştır. Metin And, şamanın, bu törenlerde

* Prof. Dr. - Balıkesir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

** Arş. Gör. - Balıkesir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

dans ettiğini, müzik aleti çalıp çeşitli sesler çıkardığını, bazı jest ve mimikleri kullanarak taklit ve dramatik öğelere başvurduğunu söyleyerek tiyatro, dans ve çeşitli seyirlik oyunların kökeninin şamanda toplanmış olduğunu ileri sürer (And, 2003: 37).

Türklerin hayat şartlarını da dikkate aldığımızda geçmişten günümüze hem dinsel içerikli hem de dinden bağımsız bu törenlerde hayvanların da büyük bir yer işgal ettiğini söyleyebiliriz. Tarihin büyük bir bölümünde ekonomisi avcılığa ve hayvancılığa bağlı olan Türklerin kültüründe hayvanların etkisi büyüktür. Av öncesinde, av sırasında ve dönüşünde hayvanlar için düzenlenen törenler, günümüz hayvan benzetmecesine dayalı oyunların ilk şekillerini temsil etmektedir. Tiyatronun temelinde başka bir kişiyi veya varlığı taklit etme vardır. İnsanoğlunun ilk taklitleri av ile ilgilidir. Orta Asya ve Sibirya bölgesinde avın başarılı geçmesi için hayvanların taklit yoluyla canlandırıldığı av ritüellerinin düzenlendiğini biliyoruz. Av sırasında da hayvana daha iyi yaklaşabilmek veya avcılığı ile tanınan bir hayvanın bu özelliklerinden faydalanmak için çeşitli hayvan postlarıyla hayvan taklitleri yapılmış, bu şekilde avın daha başarılı geçeceğine inanılmıştır (And, 2003: 94, 379).

Kamların liderliğinde düzenlenen törenlerde hayvan taklidi ve benzetmeceleri önemli bir yer tutar. Örneğin hayvanlara büyük önem veren Altay Türkleri, insan ile hayvan arasında önemli bir ayrımın olmadığını düşünürler. Hayvan dili öğrenilebilir, onlarla iletişim kurulabilir. Çünkü hayvan Altay Türklerinin sadece bu dünyada değil, diğer dünyada da yardımcısıdır. Yeryüzünde etinden, kürkünden ve özellikle sezgilerinden faydalanılan hayvanlar, öteki dünyadaki yolları bilen bir varlıktır. Altay şaman ayininde at ve kaz, şamanın öte âleme yaptığı yolculukta bir vasıta olarak kullanılırlar (bk. Anohin, 2006: 87). Heykel ve kukla biçiminde yapılan kurt, tilki, ayı, yılan gibi pek çok hayvan şamanın törenine dâhil olur. Hatta şamanın giydiği elbiselerde mitolojik hayvanları temsil eden çeşitli figürler bulunur (Eliade, 1999: 178; İnan, 2000: 92-93). Şaman ayrıca bu törenlerde bazen hayvanlarla özdeşleşir, kılık değiştirir, benzemek istediği hayvan gibi hareket eder. Kuş ise kanat çırpar, at olunca onun koşuşunu taklit eder, böylelikle izleyenlere bir hayvan temsili sunmuş olur (And, 2003: 92-93). Şaman, atı mistik yolculuğunda, göğe çıkmak, havada uçmak için kullanır. Bu nedenle şamanlar, törenlerinde ucu at başlı bir değnek veya sırık bulundururlar (Eliade, 1999: 509). Şaman ayrıca, karga, kuzgun, saksagan ve kurt gibi hayvanların da taklidini yapar (Pirverdioğlu, 2003: 62; Nutku, 1997: 10). Bu bakımdan kılık değiştirerek hayvan kılığına giren, hayvanların seslerini ve hareketlerini taklit eden ve çeşitli dualar okuyan bir şamanla hayvan taklidine dayalı bir oyunu oynayan oyuncu arasında bir ilinti vardır.

Ritüel kökenli bu oyunlar, yüzyıllar içinde büyük oranda din dışı bir mahiyet almış, yeni şekillere kavuşmuş ve insanların yılın belli zamanlarında eğlenmek için oynadıkları bir gelenek halini almıştır. Bugün Anadolu'da vahşi ve evcil hayvanları konu edinen pek çok seyirlik oyun vardır. Şükrü Elçin, köylülerin hayvanları faydaları, zararları, karakterleri ve geleneğin getirdiği inançların kalıntıları içinde çok yakından tanıdıklarını, keskin zekâlı, muhakemesi ve dikkati gelişmiş kişilerin görülmüş, duyulmuş bir durumu tekrar etmesiyle hayvan taklitlerinin ortaya çıktığını söyler (Elçin, 1991: 65). Hayvan benzetmecesine dayanan bu oyunların bazıları belirli bir konudan, olaylar dizisinden yoksun, sadece bir hayvan benzetmecesi iken bazıları da ana kahramanı hayvan olan bir olayı geliştirmektedir (And, 2003: 221). Oyuncuların kartal, ayı, tilki, kirpi, keklük, deve, keçi, koyun, kaz gibi hayvanların kılığına girerek oynadıkları bu oyunlarda insanların yanı sıra doğrudan bazı hayvanlar da katılmaktadır, ancak esas olan insanın bir hayvanın karakterine bürünerek onu taklit etmesidir.

Balıkesir'de Hayvan Benzetmecesine Bağlı Oyunlar

Şimdiye kadar yapılan çalışmalar, köy seyirlik oyunlarının Balıkesir'in Bigadiç, İvrindi, Balya, Dursunbey ve Sındırgı ilçeleri ile köylerinde daha yaygın olduğunu göstermektedir. Balıkesir ve çevresinde deve oyunu, tülü kabak, ayı oyunu, at oyunu gibi hayvanları taklit etmeye dayanan seyirlik oyunların yanında çiftçi oyunu, bebek oyunu, kepçe gelin oyunu, dilsiz oyunu, kadıncıklar oyunu gibi başka oyunların da varlığı tespit edilmiştir (Bayrı, 1938: 123-124; And, 1985: 149-150; Özhan, 1987: 155-175; Şahin, 2004: 374-375; Akman, 2006: 56-57; Yonga, 2007). Bu oyunlar, geçmişten günümüze düğünlerde, dini ve milli bayramlarda, Dursunbey'de Barana sohbetlerinde, Pamukçu'da "Söbbet" adı verilen kış sohbetlerinde oynanmıştır. Günümüzde de Balıkesir'de hayvan benzetmesine dayalı seyirlik oyunlar oynanmakta ve bunlar arasında da deve oyunu, tülü kabak ve ayı oyunu gibi oyunlar daha fazla rağbet görmektedir.

Deve Oyunu

Balıkesir'de deve oyunu, özellikle İvrindi, Balya, Sındırgı ve Dursunbey ilçelerinde oynanmaktadır. Bu oyunun günümüzde düzenli ve geniş katılımlı oynandığı köylerin başında İvrindi'ye bağlı Ayaklı köyü gelmektedir. Gökçeler, evciler, Mallica gibi daha pek çok köyde oynanan deve oyunu konusundaki değerlendirmelerimiz daha çok Ayaklı köyündeki oyun geleneği üzerinden olacaktır. Balıkesir'de deve oyunu, eski bir geçmişe sahiptir, hatta eski Balıkesir düğünlerinde deve oyununun oynatıldığını söyleyebiliyoruz. Kemal Özer, 18 Mayıs 1957 yılında Türk Dili Gazetesi'nde yazdığı "Folklor: Köylerde Düğün Alayı" başlıklı yazısında Balıkesir civarındaki köylerde yapılan düğünlerin deve oyunlarına sahne olduğunu nakletmektedir. Buna göre düğün günü, erkekler oyun alanına suni bir deve getirirler. Devenin eğlence yerine getirilmesi çok gülünçtür. Deveyi Çepni kıyafetinde bir erkek ve kadın getirir. Deve, oyun meydanını birkaç kez dolaştıktan sonra tam ortaya yıkılır. Deveciye: "Sağlam mı, çürük mü?" diye sorulur. Deveci: "On okkada on bir okkası çürük, diğerleri sağlamdır" der ve kalabalığı güldürür. Bu arada deveciyi lafa tutarlar ve birisi Çepni kıyafetindeki kadını kaçıtır. Az sonra deveci, kadını aramaya çıkar ve tellal çağırır: "Arkası dağarcıklı, önü değirmen oluklu bir Çetmi karısı görüp bulan varsa helalinden altı okka kestane vereyim" der. Nihayet kadın bulunur ve oyun sona erer (Özer, 1957: 2).

Günümüzde deve oyunu Kurban Bayramı'nın son günlerinde oynanmaktadır. Aynı gün deve oyunundan önce başka oyunlar oynanır ve akşam da deve oyunu düzenlenir. Devenin yapımı, köy gençliğine aittir. Ayaklı ve Mallica köylerinde olduğu gibi, çoğunlukla bu gençlerin kendilerine ait bir odası vardır. Deve burada yapılır, oda önünde yakılan ateşte çay demlenip içilir ve devenin dışarı çıkması beklenir. Bu bekleme esnasında deveye tenekeleri veya çanlarıyla eşlik edecek olanlar bazı türküler söylerler.

Devenin yapımı şöyledir: Devenin asıl parçası, oyuncuların içine girdikleri ve buradan deveyi yönlendirdikleri gövde kısmıdır. Tamamen ağaçtan yapılan gövdenin alt kısmı merdiven şeklinde, bunun üstünde de kaburga görünümü vermesi için çembere benzer kısımlar ve bunları da birbirine bağlayan yatay ağaçlar vardır. Uzunlamasına bir gövde olan bu yapının ortasında devenin hörgücünü karşılamak için bir yükselti vardır. Gövdenin arka kısmına, devenin kuyruğunu temsil eden bir inek kuyruğu takılmıştır. Devenin başı, at kafasından yapılır. İskelet haldeki atın kafası, bir sopanın ucuna sıkıca monte edilir, bu önemlidir, çünkü oyunda deve sağa sola yatmalarda ve zıplamalarda oldukça fazla sarsılacağı için deve başının sağlam olması, düşmemesi gerekir. Devenin alt çenesini oluşturmak için tahta kullanılır. Çenenin üst kısmıyla uyumlu tahta bir alt çene kafaya monte edilir ve üst çeneye bir ip vasıtasıyla bağlanır. Devenin dudağı, dişi ve gözleri için pamuk veya jelâtin kâğıdı kullanılır. Kulak izlenimi vermesi için ise çuvaldan kesilen parçalar, tahta kaşıklar veya günümüzde olduğu gibi birkaç balon kafaya takılır.

Kafanın monte edildiği sopaya bir çuval giydirilerek devenin boynu elde edilir ve bu parça da gövdeye bağlanır. Devenin gövdesine evlerde kullanılan ve “melense” adı verilen dokumadan örtülür. Elde dokunan bu bezler, deveyi hareket ettirmek için içine girenlerin rahat nefes alabilmesi için seyrek gözeneklidir. Ayrıca deve yapımında hafif olduğu için bazı çuvallar da kullanılmaktadır.

Devenin içinde iki kişi vardır. Etrafında ise köyün gençleri, ellerinde çanları ve başlarına genellikle beyaz yazmaları hazır bulunurlar. Devenin sahibine “deveci” adı verilir. Deveci veya deve ağası denilen bu kişi, oyun esnasında bir eşeğe ters bindirilir ve devenin çevresinde dolaştırılır. Deve ağasının üzerinde bir çoban kepeneği vardır, başında da deriden bir külah vardır. Deve köy meydanına geldiğinde deve ağası, ters bindiği eşeğinden iner ve devenin başına bağlanmış ipi eline alarak deveyi oynatmaya başlar. Elinde değneği ile deve ağası, devenin istikametini belirlediği gibi, yaptığı çeşitli hareketlerle deve oynatmada mahir olduğunu da seyirciye gösterir. Deveci, gençler arasından değil, uzun yıllardır bu görevi üstlenen birisidir. Bu bakımdan devenin yapılışını, oynatma tarzını ve deveyi diriltme şeklini bu hususta tecrübeli kişiler tayin etmekte, gençler ise devenin hareket boyutunu üstlenmektedirler.

Oyunun oynanma şekli ise şu şekildedir: Deve, gençlerin odasından çıkarken çanlar sallanmaya, tenekeler ve davullar çalınmaya başlanır. Kalabalıktaki hareketlenmeler ve çıkarılan sesler, devenin dışarı çıkarıldığını ve oyunun başlayacağını haber verir. Deve köy meydanına gelmeden önce sokak aralarında gezdirilir, daha sonra oyun alanına götürülür. Bu arada devenin etrafındaki gençler şöyle bir türkü söylerler:

*“Cevizin yaprağı dal arasında
Güzeli severler bağ arasında
Üç beş güzel bir araya gelmişler
Benim sevdiceğim yok arasında*

*Evlerinin önü zerdali dali
Pencereden gördüm gördüm kınalı eli
Benim sevdiceğim tomurcuk gülü
Sensiz lokmaları yiyemez oldum”*

Deve gezdirilirken çanlarla birlikte tenekeler de çalınır. Deve oldukça hızlı hareket ettirilir, bazen deve koşar adımlarla oynatılır. Bu arada deve etraftakilere de saldırabilir, bu bakımdan seyircilerin temkinli olmaları, kendilerini devenin hareketlerinden korumaları istenir. Hatta deve ağası: “Bu deve Çanakkale Ezine’den geldi, çok azgındır, herkes çoluk çocuğuna sahip olsun. Adana’dan azma, dişleri kazma bu devenin. Vur davulcu.” der ve deve oynatılmaya başlanır. Deve, bazı yerlerde yavaşlar, söylenen türkülerin veya çalınan çanların yavaş ritmine uyar, ancak başka bir yere götürüleceğinde ise deve hızlanır, etrafındakiler koşmaya, çanları ve tenekeleri daha güçlü çalmaya, hep bir ağızdan bağırmaya başlarlar. Deve, sokak aralarında gezdirilirken bazı evlere başını uzatabilir, köyün bakkalına veya kahvesine girebilir. Deve bir saat civarında oynatılır ve daha sonra hastalanıp meydanın ortasına yatar.

Deve oyunun önemli bölümlerinden birisi devenin meydanda hastalanarak yattığı sahnedir. Köy meydanının ortasında yatan deve, başında devenin sahibi ve devenin etrafında daire oluşturmuş onlarca insan, tam bir tiyatro sahnesini temsil etmektedir. Burada oyuncular ve seyirciler iç içedir. Oyunda deve ve deve sahibi kadar izleyenlerin de rolleri vardır. Kalabalık içindeki doktorlar, veterinerler ve imamlar birer birer deveyi muayene etmek ve hastalığına teşhis koymak üzere oyun alanına getirilirler. Pek çok kişi

deveye bakar, farklı teşhisler koyar. Bazıları devenin kara sevdaya tutulduğunu, bazıları uyuz veya hamile olduğunu söylerken veteriner olarak getirilen kişi de hastalığının ancak ameliyatla geçebileceğini, bunun için de hastaneye götürülmesi gerektiğini söyler. Bu arada deve ağası elinde sopası ile devesinin etrafında dönmeye, seyircilere devesini iyileştirmelerini, yardım etmelerini söylemeye devam eder. Deveye en son bakmaya gelen ise deveye nazar değdiğini, derin bir hoca tarafından okunması gerektiğini, devenin ancak bu şekilde dirilebileceğini söyler. Devenin hastalığına teşhis koymasına için seyircilerden yardım isteme ve onların görüşüne başvurma, ister istemez seyircileri de oyunun içine çekmektedir. Sonunda izleyiciler arasından birisi bulunur ve ondan deveyi okuması istenir. Gelen kişi, deveyi iyice muayene eder, devenin yavaşça kıpırdandığını görünce “Arkadaşlar, bunda bir şey yok, okuyunca kalkar, nazar olmuş bu.” der ve okumaya geçmeden önce hem deveye hem de güncel konularla ilgili bazı sözler söyler:

“Geçenlerde kahvede otuyordum bir telefon geldi. Arabistan kralı Abdülaziz benim çok samimi arkadaşım, o aramış. Bana Türkiye’ye gelip yatırımlar yapacağını, bunun için başbakanın kendisine randevu almamı istedi. Laf aramızda Arabistan kralı ile çok samimiyimdir, lafımda yalan yok, hilaf da yok. Tayyip’e hemen bir telefon çevirdim, onunla da aram çok iyidir. O da “Gelsin” dedi, “İstanbul’a yatırım yapacakmış, buyursun gelsin” dedi. Arabistan kralına “Kaç kişi geleceksin?” dedim, “Otuz kişi” dedi. Gele gele geldi üç yüz kişi. Bir de bu deveyi getirdi. Bu arada Avrupa Birliğine girmek isteyen Türkiye’ye sekiz madde koydular, bir de bu deveyi gördüler. Alman Başbakanı Merkel’le, Fransa Cumhurbaşkanı Jak Şirak “Olmaz” dediler. “Zaten bu deve Türkiye’den de büyük.” dediler, Türkiye artık hiç giremez Avrupa Birliğine. Bu deve iki aydır zeytin topluyordu, bayram münasebeti ile köyümüze kadar geldi, bizleri şenlendirmek istiyor. Burhaniye başında otuz tane zeytin kırmıştır bu deve. Bu arada en sevdiğimiz adam Saddam Hüseyin’i 127 kişiyi öldürdü diye Amerika başkanı Bush astırdı. Biz 33 bin askerimizi öldüreni asamıyoruz. Şimdi bu deve, Irak’a Saddam Hüseyin’in elli ikisine insan götürecektir, biletler internette satılmaya başlamıştır, herkes deve kontörü alsın.

Bu deve üç dört gündür bayram münasebetiyle yakın köylerde gezisini, incelemesini yapmıştır. Onun anılarını size anlatacağım. Ayaklı’nın ayazı, Korucu’nun beyazı, Çarkacı’nın çardağı, Kayapa’nın bardağı, Osmanköy’ün bacadan yanar ocağı, Balıkesir Halalca’nın da meşhurdur manda kaymağı. Yenice’nin kireç yetiştirilişi, Kaşal’ın tütün ekişi, Çatalhöyük’ün da kızlarının bayramda ipekli şalvar giyişi, Çiçekli Köyü’nde İdris Hoca vardır, Ramazan’da Anam ilahisini söylerken bazı karıların da hönkür hönkür ağlayışı. Sarıbeyler Savaştepe’ye bakar, Savaştepe’li Fikret de bu memleketin düğün eşyasını satar. Taşdıplı Selim Hoca’nın muska yazışı, Döşeme’nin kadınlarının da, suyundan mıdır, selinden midir, hep oğlan yapıışı. Bizim Çakır Mustafa’nın kır alfata çıkıp da eğreltinin tepesindeki koyunu ıslıkla geri çevirişi, Bizim İsa da bu sene mandalina satıyordu, Çamavşar tarafında yokuşta arabayı geri kaçırıp mandalinaları devirişi. Okçular on iki bin koyun yapar, merasızlıktan dokuz bin tanesini Dikili’de güder, Karaçepiş, göledim var diye silaj darısı sular, Patlaklı Hasan Hoca da göletten taze balık tutup tutup yer. Evciler’in İbrahim Hoca’dır direği, Topuzlar’ın da tarlasızlıktan yanıktır yüreği, Bozören’in kıllıdır böreği, Geçmiş’in bokludur deresi, Yürekli’nin de örendir merası. Kobakların da on altı dolmuş birden zeytin tayfası çıkarışı, Çobanlarla Halaçların mera başında birbirine silah çekişi, Derelidağ, ılıcamız var diye gıcır gıcır ykanıışı. Selimlerde Madra’dan su getirdik diye dokuz ay on gün sonra çocuk patlaması, Hacıahmetlerde İsa’nın da on iki çocuk yapıp altısını evlendirip altısını nasıl evlendireceğim diye cami duvarına yaslanıp kara kara düşünüşü, Kışladere’nin iki dağın arasında kalıp keçi oğlağı gibi meleyişi, Kuşdere’nin imam yetiştirilişi, Gebeçınarında

Molla Bekir varken ona buna muska yazışı, zavallı deli Hüseyinlerin de Madra'da iki kilo domates parasına siter yapışı. Gümeli kestanem var diye kestane toplar, Haydar da kestanem yok diye buruk buruk Gümelilere bakar. Kılıclar kaşık yapar, İkizce de sağa sola iki üç milyara kız satar. Ağrı Dağı'nın yaz kış bitmez karı, Havran'ın da meşhurdur mandalinası ile narı, bu gençlerin hepsi bana demin söylediler ki, Ayaklı'da bundan sonra yabana vermesinler kızları.”

Bu uzun söyleşme esnasında dinleyiciler, özellikle gençler, köyler hakkındaki sözlerden sonra hep bir ağızdan bağrışıp gülerler. Bazıları ara sıra “Çok derin hoca bu çok” diyerek deveyi okuyana destek verir. Her köyün meşhur bir özelliğinin sayıldığı ve bazen de köylerle ilgili esprilerin yapıldığı bu bölüm, dinleyicilerin en çok güldüğü ve eğlendiği bölümdür. Bu aşamadan itibaren “derin” hoca olduğu söylenen kişi şöyle bir türkü okur:

*“Devemin gözleri humadır huma,
Birini açar, birini yumar,
Devem hasta olmuş yatıyor burada,
Devem evlerden birer çanak da kavurma umar.*

*Devem geldi Arabistan'dan gider Kozak'a,
Yolları da benzer pek uzağa,
Deveme de nazar erdirdiler yatar burada,
Hu koca tülüme hu, hu.*

*Ayaklı'nın dağları,
Üzüm vermez bağları,
Fasulye verseydi tarlaları,
Evlenirdi bu kadar oğlanları.*

*Ezeli de yavrum ezeli,
Ayaklı'nın bağları da dökmüş gazeli,
Ne duruyorsun koca tülüm kalksana,
Bak her tarafın gamzeli güzeli.”*

İvrindi'nin köylerinden Mallica'da ise deveyi kaldırmak için şöyle bir şiir okunur:

*“Ovada yedirdim samanı,
Gitmez gözümün dumanı,
Geldi Malcı köyün imamı,
Öldü benim kara tülüm öldü.*

*Ovada yedirdim kepeği,
Ayvaya dönmüş göbeği,
Nedir kara tülümün dileği,
Öldü benim kara tülüm öldü.”(Duymaz, 2003: 166)*

Ezgili bir şekilde okunan bu şiirlerden sonra deve ayağa kalkar ve eskisinden daha canlı ve hızlı bir şekilde sağa sola hareket etmeye başlar. Devenin etrafındaki gençler de ellerindeki çanları daha güçlü çalarak deveye eşlik ederler. Bir müddet daha deve oynatıldıktan sonra oyun son bulur. Oyundan sonra deve oyununu düzenleyen köy gençleri, az da olsa izleyenlerden bahşiş toplarlar. Deve oyununu köyde bulunan, hatta diğer köylerden gelen herkes izleyebilir. Devenin oynatıldığı akşam hemen hemen bütün

köylü, küçük büyük, genç yaşlı hepsi dışarıdadır, oyunu izlemek için köy meydanında toplanırlar.

Araştırmalarımız esnasında deve oyununun, Balıkesir merkezine bağlı Pamukçu Köyünde kış aylarında her yıl düzenlenen ve “söbbet” adı verilen kış sohbetlerinde de oynandığını tespit ettik. Eğlenmek, vakit geçirmek, tanışmak, kaynaşmak, gençleri sosyalleştirmek gibi amaçlarla geleneksel olarak her yıl düzenlenen sohbetlerin belli bir işleyiş sistemi vardır. “Patlangaç” adlı sezonun ilk toplantısında sohbetlerin başkanlığını yapan “dayı başı”, cezaların sorumlusu “cezacı başı”, oyuncular ve katılımcılar belirlenir, sohbetin kuralları hatırlatılır. Sohbetler, kış aylarında genellikle hafta sonlarında katılımcıların evinde yapılır. Bengi oyunuyla açılan sohbette karşılıklı maniler söylenir, bu arada seyirlik oyunları oynayacak oyuncular hazırlıkları tamamlamışlardır. Mani bölümünü bittikten sonra oyunlar başlar. “Kalaycı”, “Berber”, “Değirmenci” gibi oyunların yanında deve oyunu ve ayı oyunu gibi hayvan benzetmecesine dayalı seyirlik oyunlar da oynanır. “Deve Doğurtma” da denilen deve oyununun Pamukçu sohbetlerinde oynanışı şöyledir:

Pamukçu’dan geçmekte olan bir deveci, iki kızıyla birlikte burada mola vermiştir. Bu arada köyde de düğün vardır. Anneleri ölmüş ve perişan haldeki devecinin çirkin kızları, hem düğünü izlemek hem de düğün yemeklerinden yiyebilmek için düğüne gitmek isterler. Deveci de bunu kabul eder. Düğün yeri olarak tasarlanan oyun meydanında hem deve hem de devecinin kızları oynarlar, ancak bir süre sonra deve bağırmaya, inlemeye başlar ve yere yatar. Kızlar “Baba devemiz öldü mü? Devemize ne oldu?” diye ağlamaya sızlamaya başlarlar. Deveci, devesini muayene eder ve kızlarına “Kızım, korkacak bir şey yok, devemiz ölmedi, devemiz doğuruyor.” der. Hemen kızlar da babasıyla birlikte devenin yavrusunu asılmaya başlarlar. Bu arada deveci, köylülerden yardım ister “Muhtar, oradan iki adam gönder, bize yardım etsin.” der. Yardıma gelenler, devenin yavrusunu asılıp doğuma yardım edeceklerine kızlara sarılmaya, onları asılmaya başlarlar. O zaman deveci “Siz benim deveyi mi doğurtuyorsunuz, yoksa kızlarımı mı?” diyerek elindeki sopayla yardıma gelenleri döver. Bu birkaç kez tekrarlanır ve sonunda daha önce deveyi oynatan iki kişiyle birlikte devenin içine giren küçük bir çocuk dışarı çıkartılır ve deve doğurtulmuş olur. Deveci “Ne hayırlı düğünmüş, ben de erkek bir torun sahibi oldum.” der, çok sevinir ve şöyle bir türkü söyler:

*“Develi develi,
Sallama yavrum göbeği,
Düşürürsün bebeği,
Bebek de girmiş yaşına,
Şapka ister başına.*

*Devem uzun atamadım urganı aman,
Üşüdükçe çekiyor yorganı başına aman,*

*Develi develi,
Sallama yavrum göbeği,
Düşürürsün bebeği,
Bebek de girmiş yaşına,
Şapka ister başına.”*

Bu türküyle birlikte bütün oyuncular oynamaya başlarlar ve odadan çıkarlar, türkü söyleyenler girer ve diğer oyunun hazırlıkları başlar.

Görüldüğü gibi Pamukçu'daki deve oyunu, sohbet geleneğine bağlı bir oyundur. Kurban bayramında oynanan deve oyununda olduğu gibi geniş bir alandan daha ziyade sohbet odasında oynanmaktadır. Oyun alanındaki ve devenin yapımındaki bazı farklılıklara rağmen bu oyunda da deve taklidi ve devenin ölüp-dirilmesi vardır. Bu bakımdan bu oyunu da hayvan benzetmesine dayalı bir oyun olarak değerlendirmek gerekir.

Deve oyununun, Balıkesir'in ilçelerinden Dursunbey'de de oynandığı tespit edilmiştir. Dursunbey'de oynanan deve oyunu da ölüp dirilme esasına dayalıdır, ancak devenin etrafında “deve çobanları”, “koca karı”, “çingeneler”, “kabaklı” ve “naneyağcı” gibi tipler vardır. Kız kaçırma ve çiftçi oyunu gibi başka seyirlik oyunların da dahil edildiği deve oyunu, devenin hastalanarak yere yatması ve doğurtulmasıyla sona erer (Yonga, 2007: 56-58).

Oyunda devenin hastalanması ve okunarak tekrar ayağa kalkması, seyirlik oyunlarda sıklıkla karşılaştığımız ölüp-dirilme motifini karşılamaktadır (And, 1985: 101). Balıkesir'de oynanan deve oyunlarında dikkat çekici bir motif olan ölüp-dirilme, Şamanlığa geçiş törenlerinde ve Türk destanlarında da karşımıza çıkar. Eliade'nin belirttiğine göre şaman adayının şaman ruhlarıyla bağlantıya geçebilmesi için ölmesi gerekir. Ölüp-dirilme sırasında şaman adayının vücudu, ruhlar veya şaman atalar tarafından parçalara ayrılıp temizlenmekte ve daha sonra bir araya getirilerek yeniden diriltilmektedir (Eliade, 1999: 111; Aça, 2002: 75). Bir durumdan öteki bir duruma geçebilmek, gizli cemiyetlere ve guruplara dâhil olabilmek için ölüp-dirilme töreni şart koşulmuştur. Ozanlık ve âşıklık geleneklerinde de rastladığımız ölüp-dirilme motifi Manas, Alıp Manaş, Kozın Erkeş gibi Türk destanlarında da yer almaktadır (Elçin, 1991: 110-111; Aça, 2002: 76-81). Temizlenme, arınma, yeni bir hayata başlama, güçlenme, sırlara vakıf olma, bolluk, bereket ve dirilik gibi çeşitli amaçlar için kullanılan ölüp-dirilme, günümüzde büyük oranda köy seyirlik oyunlarında yaşamaya devam etmektedir (Beydili, 2005: 458). Sadece bu motif bile seyirlik oyunların kökeni konusunda önemli ipuçları vermektedir.

Tülü Kabak Oyunu

Balıkesir seyirlik oyunları arasında değerlendirebileceğimiz Tülü Kabak oyunu, bir esnaf oyunudur. Debbağ veya tabak adı verilen deri esnafının düğünlerde ve milli bayramlarda oynadığı oyundur. Balıkesir'de 1939 yılı itibarı ile otuz iki tabakhanenin ve çok sayıda debbağın bulunduğunu Mehmet Halit Bayrı, *Halk Âdetleri ve İnanmaları* adlı kitabında belirtmektedir. Tabii ki bu sayı, daha önceki dönemlerde çok daha fazladır (Bayrı, 1939: 7-18). Ahilik kurumunun belirlediği kurallar doğrultusunda meslek icra eden debbağlar, aynı zamanda Balıkesir'de geçmişten günümüze Tülü Kabak oyununu icra etmektedirler.

Oyunun adında geçen “tülü” kelimesi, Anadolu ağızlarında “Uzun tüylü, güreşçi erkek deve.”, “Buhur ve adi devenin birleşmesinden doğan erkek deve.”, “Erkek davar.”, “Bir yaşındayken doğurmuş keçi, koyun”, “Bir buçuk, iki ay önce kırılmış koyun”, “Dağınık, kabarık” gibi anlamlara geldiği gibi Ahmet Caferoğlu, Balıkesir'de “Yünü kırılmamış koyun” anlamına da geldiğini tespit etmiştir. “Kabak” kelimesi ise aslında “Tabak”tır. Bu oyunu deri işiyle uğraşanlar oynadığı için “Tülü Tabak” adı verilmiş, ancak hak ağzında “tabak”, “kabak” haline gelmiştir (Derleme Sözlüğü, 1978: 4008; And, 1985: 149). Bu oyunun adına Tülü Kabak dendiği gibi, her bir oyuncuya da Tülü Kabak adı verilmekte, hatta bütün oyuncular Tülü Kabaklar olarak ifade edilmektedir.

Balıkesir'deki Tülü Kabak geleneği ile ilgili olarak ilk bilgileri, H. Turhan Dağlıoğlu'nun Balıkesir Halkevi'nin yayın organı olan *Kaynak Dergisi*'nde yazdığı 1936 tarihli "Tülükabak" adlı yazıda buluyoruz (Dağlıoğlu, 1936). Turhan Dağlıoğlu, Tülü Kabakların, tabak düğünlerinde ortaya çıktıklarını, sırtlarına ve başlarına koyun postundan deriler giyerek yüzlerini boyadıklarını, ayakları, kolları çıplak halde bellerine palalar ve yatağanlar takarak kimi at üstünde, kimisi yayan düğün alayını birbirlerine kattıklarını söylemektedir. Dağlıoğlu, yazısında: "Düğünlerde tülü kabaklar pek yakın zamanlarda kadar Balıkesir'de görülmekte idi. Ve bu kökleri pek derinde olan bir halk eğlencesiydi. Bir insan hayatında derin izler ve unutulmaz hatıralar bırakan evlenmeyi eski Balıkesirliler işte böyle karşılar ve böyle yaparlardı." diyerek bu geleneğin Balıkesir'deki tarihçesi ve oynanma alanlarına ışık tutmuştur (Dağlıoğlu, 1936: 128-130).

Bu oyun daha sonra Metin And'ın da dikkatini çekmiş ve *Geleneksel Türk Tiyatrosu* adlı çalışmasındaki "Hayvan Benzetmeleri" bölümünde oyunla ilgili bazı bilgiler vermiştir (And, 1985: 149-150). Bu bilgilere göre ise bir esnaf oyunu olan Tülü Kabak'ı oynamak için oyuncular, soyunup üstlerine yeni yüzülmüş koyun postlarını tüyleri dışarı gelecek şekilde giyerler, hepsi ata biner, ancak birisi baş olur, öne geçer. Öndekinin elinde bir çalı süpürge, yüzlerinde de takma tüylü maskeler vardır. Şarkı söyleyip atlarını oynatarak geçerler. Aralarından ebe seçtikleri bir kişi diğerlerinin atını dürtmeye başlar, kimin atı ürker kaçarsa o ebe olur (And, 1985: 149-150). And'ın bu bilgileri büyük oranda bugün de geçerliliğini korumaktadır, ancak oyunun oynanma şeklinde bazı değişimler olmuştur.

Tülü Kabak oyununun kökeni üzerinde bazı görüşler vardır. Bu oyunun içinde bulunmuş bir debbağ olan Recep Alkut, oyunun ilk kez Yunan işgali döneminde oynandığına dair bir rivayet olduğunu söylemektedir. Bu rivayete göre Balıkesir, Yunanlılar tarafından işgal edilince halk, bu işgalden kurtulmak için çareler aramaya başlamıştır. Herkes farklı öneriler sunarken Balıkesir'deki debbağlar, hayvan derilerini üzerlerine giyip hayvan kılığına girerek Yunanlıları korkutmaya karar verirler. Bunu da bazı yerlerde denerler. İşte o zamandan bu yana Tülü Kabak bir oyun haline gelmiş ve 6 Eylül günlerinde oynanır olmuştur. Alkut'a göre oyunun içindeki korkutmaca bu şekilde anlamlı olmaktadır.

Diğer bir rivayete göre ise oyun ilk kez fakir bir deri kalfasının düğününde ortaya çıkmıştır. Düğün yapan, ancak parası olmadığı için hiçbir eğlence tertip edemeyen bu kalfanın düğününde tabaklar, düşünmüşler, taşınmışlar, sonunda kendi meslekleriyle ilgili bir oyun oynamaya karar vermişlerdir. Hayvan derilerini giyip düğünde gösteri yapmışlar, daha sonra da bazı düğünlerde bu oyunu oynanmaya devam eden Tülü Kabaklar, kendilerinden korkan bir hamile kadının bebeğini düşürmesiyle bu oyunu düğünlerde oynamaktan vazgeçmişlerdir.

Oyuncular, soyunup bütün vücutlarını baca isi ile siyaha boyarlar, daha sonra ise üzerlerine koyun veya keçi derilerini, tüyleri dışa gelecek şekilde giyerler. Ön ve arkada büyük koç veya teke derileri vardır. Başlarına kuzu veya oğlak derisinden bir külah takarlar. Kollar, bacaklar ve yüz açık ve siyahtır. At veya manda kuyruğundan bıyıkları, ellerinde de deri işinde kullandıkları değnekleri vardır. Bazı oyuncular boyunlarına çan takar, bazıları da derilerini, bıyıklarını veya külahlarını çeşitli boncuklarla, ağaç makaralarla süslerler. Oyuncuların sayısı konusunda bir standart yoktur, ancak ortalama on kişi civarında olurlar. Oyuna asıl olarak tabaklar katılırlar, ancak gönüllüler de iştirak edebilir. Özellikle bazı çocuklar, izleyenleri korkutma isteği ile oyuna katılabilirler.

Bütün Tülü Kabaklar yaya halde geçiş yapıp oyun oynarken en öndeki “Kadı” veya “Tülü Kadı” ise ata binmiştir. Elinde sığır veya manda boynuzundan piposu, başında su kabağından bir şapkası ve yanında yelpazecisi ile halkı selamlar. Daha önceki dönemlerde kadının, sağına sarımsak, soluna soğan taktığı, Nasrettin Hoca gibi eşeğe ters bindiği ve bahşiş vermeyenlere elindeki sopanın tüylü kısmıyla su attığı bilinmektedir. Günümüzde Tülü Kabakların oyunlarına bir davul, klarnet ve bayrağın eşlik ettiğini görüyoruz.

Tülü Kabak oyunu, günümüzde sadece Balıkesir’in düşman işgalinden kurtuluş günü olan 6 Eylül’de oynanmaktadır. Tören geçidinde sahneye çıkan Tülü Kabaklar, protokolü selamlarlar, bu arada kısa süreli duraklayıp bir daire oluştururlar ve dönmeye başlarlar. Ellerindeki değnekleri dairenin ortasına atan Tülü Kabaklar, davul eşliğinde burada bir süre oynarlar. Sonrasında değneklerini geri alan oyuncular, 6 Eylül kutlamalarını seyretmek için toplanan kalabalığa yönelirler. Kalabalığın içine dalan Tülü Kabaklar izleyenleri korkutmaya, bazılarının yüzüne ellerindeki karalardan sürmeye başlarlar. Tülü Kabakların korkutucu görüntüsünden ve hareketlerinden çekinen seyirciler kaçışmaya, çocuklar bağırışmaya başlar. Bu şekildeki korkutmacalar, on, on beş dakika devam eder ve oyun tamamlanır.

Bugün ortadan kalkan bir diğer uygulamayı da Tülü Kabak oyununa uzun yıllardır iştirak eden Faruk Belli anlatmıştır. 6 Eylül günü yapılan kutlamalarda eskiden törenleri izlemeye gelenlere, özellikle çocuklara şeker atıldığını, herkesin şeker kapma telaşı içinde iken Tülü Kabakların, kalabalığın içine daldığını, şekere konsantre olmuş insanların korkunç kılıklı Tülü Kabakları görünce korkudan çılgık attıklarını, bazılarının ise hem Tülü Kabaklardan kaçmaya hem de şeker kapmaya çalıştığını söyleyen Belli, bunun da artık yapılmadığını ifade etmektedir.

Tülü Kabaklar, günümüzde bahşiş toplama geleneğini bırakmışlardır. Ancak eski düğünlerde bu oyunu oynayanlara düğün sahibinin bazı hediyeler verdiğini de kaynak şahıslar ifade etmişlerdir. Ayrıca Balıkesir’in kurtuluşunun kutlandığı günlerde Tülü Kabaklar, çarşı içine girerek esnaftan bahşiş toplarken günümüzde bu gelenek ortadan kalkmıştır. Tabii ki çarşıya giren oyuncular, sadece bahşiş toplamamış, oyunlarını oynamaya, izleyenleri korkutmaya devam etmişlerdir.

Ayı Oyunu

Balıkesir’de oynanan ayı oyunu ile ilgili ilk bilgileri Mehmet Halit Bayrı vermiştir. Bayrı’ya göre ayı oyunu, Dursunbey’deki “Barana” adı verilen kış sohbetlerinde oynanmaktadır. Ekim ve kasım aylarında başlayan, Hıdrellez’e bir hafta kala biten bu sohbetlerin katılımcılarını, yerini ve zamanını “Barana Başı” belirler. Barana sohbetlerinde tanışma, görüşme ve eğlenme ön plandadır. Haftada bir veya iki kez düzenlenen yemeli içmeli bu sohbetlerde saz, darbuka, def gibi müzik aletleriyle çeşitli türküler söylenir ve bazı oyunlar oynanır (Akman, 2006: 45-53). Bu oyunlar arasında ayı oyunu da vardır. Sohbet katılanlardan birisi ayı olmayı kabul eder ve üzerine tüylü bir çul giyer. Bu şekilde kıyafet değiştiren oyuncu, ayı hareketleri yapar. Sohbettekiler de onu ayı gibi oynatırlar. Oyunu oynayanın belli olması durumunda alay söz konusu olabileceğinden ayı kılığına giren kişinin kimliği saklı tutulur. Eğer birisi bunu öğrenir ve oyuncuyla alay ederse o da cezalandırılır (Bayrı, 1938: 123).

Bu oyun, Pamukçu Köyü’ndeki kış sohbetlerinde de oynanmaktadır. Oyunda “ayıcı” ve ayı vardır. Ayı taklidi yapacak kişinin önce başına büyükçe bir keten çuval giydirilir, oyuncunun görebilmesi ve nefes alabilmesi için çuvala iki göz açılır. Omuzdan ayaklara kadar gövde battaniye ile sarılır, son olarak ise oyuncunun başına ayı veya

geyik gibi herhangi bir hayvanın postu örtülür. Ayıcı, önce ayıyı oynatır, ondan hamamda kadınların nasıl bayıldığını göstermesini ister, ayı bayılır. Kalkar seyirciyi selamlar. Soğuk kış aylarında kulunçlarından şikâyet edenler, ayıya sırtlarını ezdirirler. Daha sonra ayıcı ile ayı güreşirler ve ayıcı meydan okur “Benim ayımla güreşecek var mı?” der. İsteyen olursa ayı ile güreşebilir. Bu şekilde sona eren oyundan sonra seyircilerden bahşiş toplanır. Bunlar bir elde biriktirilir ve sohbet sezonunun bitiminde dere kenarında yapılacak yemekler ve eğlenceler için kullanılır.

At Oyunu

Balıkesir’de hayvan benzetmesine bağlı diğer bir oyun da “at oyunu”dur. Daha çok Sındırgı ve çevresinde görülen bu oyun düğünlerde oynanmaktadır. Sındırgı’nın Mumcu Köyü’nde at oyununun varlığı tespit edilmiştir. İsmail Işık’ın verdiği bilgilere göre oyunda kullanılan atı yapabilmek için uzunca kazığa, çarşafa ve ipe ihtiyaç vardır. Kazığın bir ucuna at, eşek veya inek kafası bağlanır, bu iskelete de ata binenin tutması için yular görünümünde bir ip takılır. Değneğin diğer ucuna ise kuyruk görünümünde bezler bağlanır. Beyaz bir çarşaf ortadan yırtılır ve at oyununu oynayacak oyuncu, bu çarşafı vücudunun üst kısmı açık kalacak şekilde giyer. Oyuncu, at görünümü verilmiş değneği, çarşafın altında ve bel hizasında tutabildiği gibi, ata biner gibi değneği bacaklarının arasına alabilir (Şahin, 2004: 375).

Bu oyun, “Çiftçi Oyunu” ve “Pehlivan Oyunu”ndan hemen sonra oynanır. Tahtadan yapılmış bir pehlivanla güreşen canlı pehlivan, kukla pehlivanı yendikten sonra meydandan çekilir ve bu arada meydana at koşturarak oyun alanına giriş yapar. At görünümündeki kuklanın arkasına kuyruk yerine bez bağlanmıştır. At meydanda yanan ateşe yaklaşır ve kuyruğunu bu ateşle tutuşturur. Kuyruğu yanmaya başlayan at, meydanda koşturmaya, bazen de seyircilerin arasına girerek onları korkutup kaçırmaya başlar. Atın kuyruğu yanıp bittiğinde çeşitli oyun havaları çalınır, oyuncular hep birlikte oynarlar ve düğün sahibi, oyuncuların hediyesini verdikten sonra oyun sona erer (Özhan, 1987: 172).

Diğer Oyunlar

Balıkesir’de oynandığı tespit edilen hayvan benzetmesine bağlı başka oyunlar da vardır. Çiftçi oyunu olarak da bilinen “öküz oyunu”nda öküz kılığına girmiş iki kişi boyunduruğa koşular ve bunlarla çift sürülür. Eski dönemlerde müderris veya hoca düğünlerinde medrese öğrencilerinin zeybek kıyafetleri giyerek “kaplumbağa oyunu” oynadıklarını kaynaklardan öğreniyoruz. Bu oyunda öğrencilerden birinin sırtına hamur teknesi geçirilir, diğerleri kaplumbağa kılığındaki bu oyuncuya saldırır, o da kendini korumaya çalışırken izleyenleri güldürür (Bayrı, 1939: 120-121). Dursunbey kış sohbetlerinde oynanan “domuz oyunu”nda sohbe katılanlardan birisi bir çuval içine sokulur ve eline bir çuvaldız verilir. Oyuncu, odanın içinde dolaşmaya başlar ve rast geldiğini çuvaldızla dürter, herkes domuz kılığındaki bu adamdan kaçmaya çalışır, ancak odanın kapısı kilitli olduğu için kimse dışarı çıkamaz. Oyunu barana başı sonlandırır (Bayrı, 1938: 124).

Sonuç

1. Balıkesir’de bazı seyirlik oyunlar günümüzde de oynanmaktadır. Bu oyunların pek çoğu, deve, tülü kabak, at, ayı, domuz gibi hayvan benzetmesine bağlı oyunlardır. Hem vahşi hem de evcil hayvanların konu edildiği bu oyunlardan deve oyunu ve tülü kabak oyunları daha fazla rağbet görmektedir. Ancak bu oyunların yanı sıra bu bölgede ayı oyunu, at oyunu, domuz oyunu, kaplumbağa oyunu gibi başka hayvan

benzetmesine dayalı seyirlik oyunların oynandığını sözlü ve yazılı kaynaklardan takip edebilmekteyiz.

2. Balıkesir’de seyirlik oyunlar, büyük oranda kış aylarındaki “Barana” veya “Söbbet” adı verilen toplantılarda, bayramlarda vakit geçirmek ve eğlenmek amacıyla oynanmaktadır. Oyunların, geleneksel oynanma zamanları ve mekânları vardır, ancak bunlarda zamanla bazı değişiklikler olmuştur. Örneğin deve ve tülü kabak oyunları daha önceleri düğünlerde de oynanırken, günümüzde ise deve oyunu sadece Kurban Bayramı’nın son iki gününde, Tülü Kabak ise Balıkesir’in düşman işgalinden kurtuluşunun kutlandığı 6 Eylül günü oynanmaktadır. Kaplumbağa oyunu gibi bazı oyunların ise artık oynanmadığını görüyoruz.

3. Hayvanların konu edildiği bu oyunlarda hayvanı taklit etmenin yanı sıra hayvanla insan arasındaki ilişki de konu edilmektedir. Örneğin devenin pek çok hareketi ve tavrı taklit edilirken deve etrafında şekillenmiş bir kültür de yansıtılmaktadır. Ayı oyununda ayı taklidiyle birlikte ayı oynatıcısı da taklit edilmektedir. Bu bakımdan hayvan benzetmesine bağlı seyirlik oyunlar, insan ve hayvan ilişkisini sembolik bir dille anlatan oyunlardır.

4. Deve oyununda olduğu gibi bu oyunların bazılarında özellikle manzum ve ezgili bir sözlü metin varken iken, tülü kabak gibi oyunlarda ise sadece taklit esastır. Hayvan benzetmesine bağlı olarak Balıkesir’de oynanan seyirlik oyunlar, ölüp-dirilme gibi derin kökleri olan unsurları barındırdığı gibi değişen şartlar içinde yeni değerleri de bünyesine dâhil ederek bölge halkının birlikte eğlenme ve vakit geçirme kültürünü beslemeye devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- AÇA, Mehmet (2002), “Şamanlığa Geçişteki Ölüp Dirilme Ritüelinden Türk Destanlarındaki Ölüp Dirilmeye”, *Millî Folklor*, 7(54), Yaz, 75-85.
- AKMAN, Mehmet (2006), *Balıkesir Yöresinde Ahilikten Kalma Tören ve Uygulamalar*, Balıkesir (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi).
- AND, Metin (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- AND, Metin (2003), *Oyun ve Bügü Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ANOĞİN, A. V. (2006), *Altay Şamanlığına Ait Materyaller*, (Çev.: Zekeriya Karadavut-Jannet Meyermanova), Konya: Kömen Yayınları.
- BAYRI, Mehmet Halit (1938), “Dursunbey’de Kış Sohbetleri”, *Halk Bilgisi Haberleri*, 7(78), Nisan, 121-125.
- BAYRI, Mehmet Halit (1939), *Halk Âdetleri ve İnanmaları*, İstanbul: İstanbul-Eminönü Halkevi Dil, Tarih ve Edebiyat Şubesi Neşriyatı.
- BEYDİLİ, Celal (2005), *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, Ankara: Yurt Kitap-Yayın.
- DAĞLIOĞLU, H. Turhan (1936), “Tülükabak”, *Kaynak Dergisi*, II(40), 128-130.
- DUYMAZ, Ali - vd. (2003), *Balıkesir ve Çevresi Halk Kültürü Derlemesi*, Balıkesir (Yayımlanmamış Proje).
- ELÇİN, Şükrü (1991), *Anadolu Köy Orta Oyunları (Köy Tiyatrosu)*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

- ELİADE, Mircea (1999), *Şamanizm İlkel Esrime Teknikleri*, (Çev.: İsmet Birkan), Ankara: İmge Kitabevi.
- İNAN, Abdülkadir (2000), *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, Fuad (1966), "Türk Edebiyatının Menşe'i", *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 49-130.
- NUTKU, Özdemir (1997), *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- ÖZER, Kemal (1957), "Folklor: Köylerde Düğün Alayı", *Türk Dili Gazetesi*, 18 Mayıs, 2.
- ÖZHAN, Mevlüt (1987), "Balıkesir'de Deve ve Çiftçi Oyunu", *Türk Folklorundan Derlemeler 1987*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 155-175.
- PİRVERDİOĞLU, Ahmet (2003), "Türk Halk Tiyatrolarının Gelişme Evreleri", *Millî Folklor*, 8(60), Kış, 57-71.
- ŞAHİN, Halil İbrahim (2004), *Balıkesir Çepni Kültürü*, Balıkesir (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi).
- Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü X*, Ankara 1978: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- YONGA, İbrahim (2007), *Selimağa Köyü Folkloru*, Kırşehir (Yayımlanmamış Araştırma Projesi).

Kaynak Şahıslar

Aydın Karagöz: 1967 Pamukçu köyü (Balıkesir) doğumlu, devlet memuru.

Faruk Belli: 1954 Balıkesir doğumlu, deri ustası.

Halit Aydoğdu: 1966 Pamukçu köyü (Balıkesir) doğumlu, çiftçi.

İsmail Işık: 1930 Kocasinan köyü (Sındırgı/Balıkesir) doğumlu, çiftçi.

İsmail Kurt: Ayaklı köyü (İvrindi/Balıkesir) doğumlu, çiftçi.

Nihat Çanlı: 1952 Pamukçu köyü (Balıkesir) doğumlu, çiftçi.

Recep Alkut: 1946 Bandırma (Balıkesir) doğumlu, deri ustası.

Zeki Hatipoğlu: Aşağımusalar (Dursunbey/Balıkesir) doğumlu, din görevlisi.

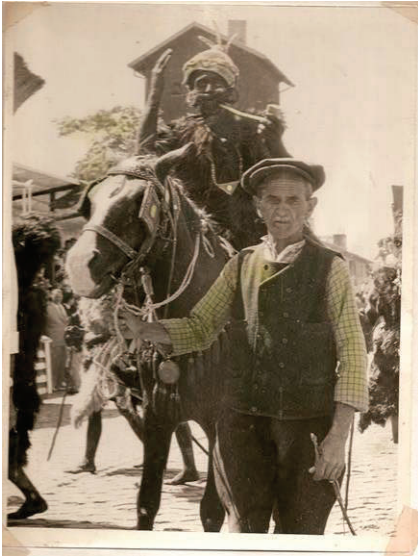
FOTOĞRAFLAR

DEVE OYUNU





TÜLÜ KABAK OYUNU





TÜRKİYE VE ASYA'DA AT BENZETMELİ SEYİRLİKLER VE KARAGÖZ'E YANSIMASI

Alpay EKLER*

Karagöz oyunlarından söz ettiğimizde, kimi kez konuları bakımından, kimi kez ortaya çıktıkları dönem bakımından sınıflandırıldıklarını görürüz. Karagöz oynatan sanatçıların otuz ramazan her gece farklı bir oyun oynattığı, repertuarlarının en az yirmi sekiz oyundan oluştuğu bilinmektedir. Bu oyunların kimi tespit edilebilmiş, kimileri ise unutulmuştur. Bugün bilinen oyun sayısı yaklaşık kırk kadardır.

Karagöz oyun dağarcığı 19. yüzyıl sonlarında ve 20. yüzyıl başlarında Karagöz sanatçılarının el defterlerinden derlenmiş ve günümüze kadar yazılı metin olarak da ulaşabilmiştir. Öte yandan geleneksel ilişki ile yetişen sanatçılarla da bir sözel gelenek olarak ustadan çırağa aktarılmış ve günümüze ulaşmıştır. Hayatın içinde kendine yer bulanlar gelecek nesillere sözel olarak aktarılmaya devam etmiş, kimi oyunlar ise oynatılmadıkları için unutulmuştur. Fakat bu oyunların kimileri diğerlerine göre daha şanslıdır. Sözel gelenekte hayat bulamayan bu oyunlar yazılı metin olarak günümüze kalmıştır. Bizim için kimi kez sözel olarak anlaşılmaz, kimi kez de görsel olarak anlam veremediğimiz bölümlerine rağmen bize inceleme olanağı sunmaktadırlar.

Bu oynatılmadığı için sözel olarak usta çırak ilişkisi ile günümüze gelmemiş oyunlardan biri de Ritter'in 1953 de yayınladığı "Kırgınlar yahut Abdal Kardeşler" adlı oyundur.¹ Oyun daha sonra Cevdet kudret tarafından yayınlanan külliyata ve pek çok derlemecinin repertuarına geçmiştir. Bugün yaşayan karagöz ustalarının hiçbirinin repertuarında bulunmamaktadır. Rahmetli ustamı İhsan Dizdar'ın repertuarında da yoktur. Oyunun yazıya geçirilişinde kimi eksiklikler olabileceği bir yana oyunun görselleşmesi zor bölümleri vardır.

Oyunun fasıl bölümü, Çelebi'nin Şekernaz adlı zenneye verdiği sözü tutmak için Hacivat'tan yardım istemesi ile başlar. Çelebi Hacivat'a Şekernaz hanıma "Atlıkarıncalar" ve "Donanma Gelini" oyunlarını seyrettirmek için söz verdiğini ama bu sözünü tutamadığını söyler. Hacivat derhal bunu yerine getireceklerini bildirir ve gösteriler yapılır. Metnin anlatımında herhangi bir kapalılık olmamasına rağmen Atlıkarınca ve Donanma gelini ile neyin kastedildiği anlaşılmamaktadır. Anlaşılan bunların birer eğlendirici raks olduklarıdır.

Hacivat: Atlıkarıncalar hazır mısınız?

Atlı-Karıncalar: (içerden) Hazırız efendim!

Hacivat: Haydi bakalım raks! Der ve bu diyalogdan sonra atlıkarıncalar dans ederler.

* Öğr. Gör. - Karagöz Sanatçısı, Kocaeli Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü.

¹ Hellmut Ritter, Karagös, Türkische Shattenspiele, C III, Wiesbaden, 1953, s. 341-410.



Resim 1

Burada kullanılan Atlı-karınca teriminin, günümüzde kullanılan anlamı dışında bir anlamı olduğu açıktır. Günümüzde bir oyun alanı oyuncuğının adı olan atlıkarınca, on dokuzuncu yüzyıla kadar atlı karaça olarak bilinmektedir. Müsahipzade Celal'e ait "Eski İstanbul Yaşayışı"² , Şükrü Elçin'in "Halk edebiyatına giriş"³, Gelibolulu Mustafa Ali'nin "Mevâidü'n-nefâis fi kavâidi'l mecâlis"⁴ adlı eserinden bu lunapark oyuncuğının adının Atlı Karaça olduğu anlaşılmaktadır. Evliya Çelebi'de de Atlı Karaça olarak geçer.

Öyleyse "Kırgınlar yahut İki Abdal Kardeşler" oyununda kastedilen anlam farklıdır. Oyunda geçen Atlı Karınca terimi danslı bir gösteri'nin karşılığı olmalıdır. Etem Ruhi Üngör "Karagöz musikisi" adlı kitabında Atlıkarıncaların şarkısı diye not düşer ama notalarını bulamamıştır.⁵ Bu konuda önemli bir ipucu Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan karagöz koleksiyonundadır. Bu koleksiyonda bir at kuklası içine girmiş insan tasviri bulunmaktadır. (Resim 1) Kayıtlarda tasvir hakkında bir açıklama yoktur fakat tasvirin at benzetmeli bir oyunun dansçısı olduğu bellidir. Tasvir her iki yöne de dönebilecek şekilde firdöndülü olarak yapılmıştır. Bu tür tasvirler perdede çok daha fazla hareket kabiliyeti kazanmış tasvirlerdir. Tasvir herhangi bir karakter tiplemesi olsa bu çoklukla tercih edilmeyen bir durumdur. Firdöndülü tasvirler genellikle danslı hareketli sahnelerde kullanılırlar. Yine de bu tasvirin oyunda kastedilen atlıkarınca olduğunu çıkarsamak biraz acelecilik olabilir.



Resim 2

Fakat savımızı destekleyen başka bir kanıt Levni'nin Vehbi sürnamesine çizdiği minyatürdür. (Resim 2-3) Bu minyatürdeki at benzetmeli dansçılar ile müze koleksiyonunda bulunan tasvir birebir aynıdır diyebiliriz. Üstelik burada iki dansçı

² Muhsahipzade Celâl, Eski İstanbul Yaşayışı, İletişim Yayınları, İstanbul,1992, s. 122.

³ Şükrü Elçin, Halk Edebiyatına Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981, s. 565.

⁴ Gelibolulu Mustafa Âli, Görgü ve Toplum Kuralları Üzerinde Ziyâfet Sofraları: (Mevâidü'n-Nefâis fi Kavâidi'l Mecâlis), (hızl.: Orhan Şaik Gökyay), Tercüman Yay., İstanbul,1978, s. 323.

⁵ Etem Ruhi Üngör, Karagöz Musikisi, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1989, s.17, 42, 96.

birbirlerine doğru hareket halindedirler. Metnimizde de Atlıkarıncalar olarak çoğul bir kullanım olması kurmaya çalıştığımız bağıntıyı güçlendirmektedir.



Resim 3

Savımızı güçlendiren bir başka nokta, Osmanlı kent seyirliklerinin kırsal seyirliklerle olan ilintisidir. İncelendiğinde At benzetmeli seyirliklerin Osmanlı kent eğlence hayatında rastgele ortaya çıkmış gösteriler olmadığı görülür. Köy seyirlik oyunlarımızda gerek tek başına, gerekse diğer oyunların içinde at benzetmeli seyirlikler önemli bir yer tutar. Bayburt cirit oyunu tümüyle at benzetmeli bir oyundur. Kayseri Kulpak köyünde, Konya karaman Ücharmanda oynan deve oyununda, Eruh da oynan arap oyununda yardımcı karakter olarak karşımıza çıkar. (Resim 4, 5, 6)



Resim 4

Diğer kent seyirliklerinde de, ortaoyununda, meddahlıkta kırsal seyirliklerimizle bu bağıntıları gözlemleriz. Kadın rollerini erkeklerin oynaması, dekor ve aksesuar yerine başka aletlerin benzeştirilmesi hatta insanların kullanılması rastlanan ortak özelliklerdir. Fakat at benzetmeli seyirlik biçem ya da biçim benzeşmesi ötesinde, ilgi çekecek derecede birebir kent eğlencesine aktarılmıştır. Ve buradan da karagöz perdesine çıkmıştır. Kuşkusuz görsel donanım olarak kırsalda kullanılan ve pek özenilmeyen biraz da grotesk kılık değiştirmenin yerini kentte süslü ve bezeli bir kostüm almıştır.



Resim 5



Resim 6

At benzetmeli seyirliklere Asya'da pek çok yerde rastlamaktayız. Kuşkusuz bu seyirlik de diğerleri gibi köken olarak şaman'a dayanmaktadır. Şaman'ın kötü ruhları savmak için atına binip esriyerek bu ruhlarla mücadelesi, yerleşik toplumlarda doğal olumsuzluklara, kötü ruhlara karşı korunması amacıyla yapılan bir ritüele dönüşmüştür. Çin'de Nuo bayramı ay takvimine göre yeni yıla işaret eder. (Resim 7, 8)

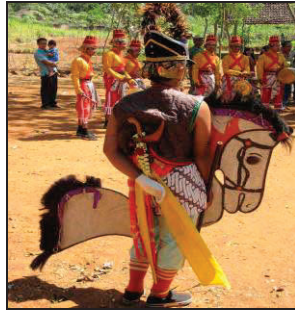


Resim 7



Resim 8

Bir at benzetmeli seyirlik olan Kuda lumpig Endonezya'da bir esrime dansıdır.(resim 9,10,11)



Resim 9



Resim 10



Resim 11

Hindistan'da Budist seremonilerin bir parçası olan at benzetmeli seyirlikler(Resim12) giderek bir eğlence gösterisine dönüşmüştür.(Resim 13)

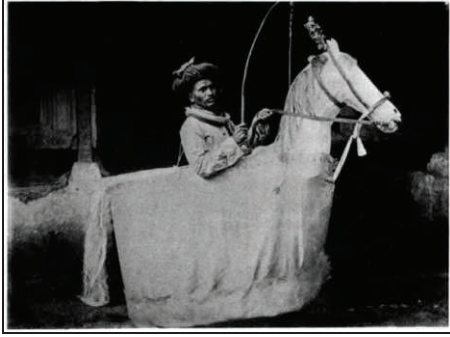


Resim 12



Resim 13

Rajastan'da muharrem kutlamalarında, kimi kez dramatik bir karakter olarak bile karşımıza çıkmaktadır. (Resim 14) Fakat eğlence amaçlı gösteriler olarak da yaşamaktadır. (Resim 15)



Resim 14



Resim 15

Tacikistan'da ise düğün eğlencelerinin vazgeçilmez halk oyunu olmuş tekli ya da ikili danslara dönüşmüştür. (Resim 16)



Resim 16

“İki aptal kardeşler ya da kırgınlar” adlı oyunda geçen Atlıkarıncalar’ın at benzetmeli seyirlik geleneğimizle olan bağintısı apaçık ortadadır. Bunun yanında elimizde çok önemli bir derleme de bizzat adıyla da örtüşerek, bu atlı seyirliği anlatmaktadır. Bu derleme İbrahim Daquqi’ye ait Irak Türkmen folklorunu anlatan “Irak Türkmenleri, dilleri tarihleri ve edebiyatları” adlı kitabında halk temsilleri başlığı altında anlatılmaktadır. Oyunun bugün Bağdat’ın kuzeydoğusunda kalan Mansuriye el Cebel adı verilen eskiden bölgede Türkmenler tarafından oynandığı fakat kitabın yazıldığı 1970’li yıllarda unutulduğu anlatılmaktadır. Oyun Daquqi tarafından şöyle anlatılmaktadır:

“Atlıkarınca dansı düğün alanlarında gösterilen temsillerdendir. İki erkek tarafından oynanır. Bunlardan biri kırmızı bir kemer bağlar. Allı pullu elbiseler giyer. Buna karınca hanım denir. Diğeri de büyük bir külah giyer. Uzun bir bıyığı pamuktan yapılmış büyük bir sakalı vardır. Uzunca bir kamışa biner. Elinde bir kamçı (tuğ) vardır. Uzun bir şalvar giymiş ve bunu göğsüne kadar çekmiştir. Atlı, karınca hanımın serbest hareket edebilmesi ve dansını yapabilmesi için ona yer açmak gayesiyle elindeki kamçı ile seyircilerin başlarına ve omuzlarına vurmaya başlar. Karınca hanım da- üzerinde geniş ve bol elbiseler olduğu halde- raksa koyulur. Davul zurna bu oyuna has nağmeleri çalarken seyirciler de karınca hanımı çılgınca alkışlarlar. Seyircilerin tezahüratının bir neticesi olarak karınca hanım, oyunu bırakacağını ima eder şekilde hareketler yapar, öfkelenir. Hâlbuki oyun en heyecanlı safhasına gelmiştir. Binaenaleyh, karınca hanımı razı etmek için para toplamaya başlarlar. Bu suretle oyun ikinci defa başlar.”⁶

Kültürümüze kaynaklık eden coğrafyada, at benzetmeli seyirlikler gerek kırsal gerekse kent kültürünün önemli bir parçası olmuştur. Bu zenginliğin hala içinde yaşamak, halk kültürümüze ait kimi cevaplanmamış sorularımıza yanıt bulma ve çağdaş tiyatromuza kaynaklık etme olanağı sağlamaktadır. Kırgınlar yahut iki aptal kardeşler adlı Karagöz oyunundaki hem görsel hem de sözel olarak anlamı yitirilmiş olan Atlıkarıncalar’ın ne olduğu bu bakış açısıyla aydınlanmıştır. Halk tiyatrosu konusunda, farklı birer disiplinler gibi görünen dramatik sanatlar, halk bilim ve yaşayan geleneklerin birbirlerine bilgi aktarımını sağlayacak platformlar oluşturmak yalnızca yerel kültürlerle değil dünyanın ortak kültürel mirasına da katkı sağlayacaktır. Bu olanağı sağlayan organizasyonunuza teşekkür erdim.

NOTLAR

Resim1. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü, karagöz tasvirleri koleksiyonu, no: 1053

Resim 2, 3, 4, 5, 6 Traditional Turkish Theater, Ministry of Culture Publications: 2349, Publication of The General Directorate of Research and development of Folk Cultures: 289, Folk Theatre series: 6, s. 96, s.111, s.113, s.121’ deki görsellerden tarama. Kitabın genelinde kullanılan görsellerin Hagem, Prof.Dr. Metin And, Prof Dr. Özdemir Nutku ve Mevlüt Özhan a ait arşivlere ait olduğu 2. sayfasında herhangi bir ayırım yapılmadan belirtilmiştir. Yukarıda belirtilen sayfalardaki görseller Mevlüt Özhan’ın Dramatic Village Performances adlı makalesinde kullanılmıştır.

Resim 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 www.flicker.com adlı resim paylaşım sitesinde yaptığım yazışmalar sonucu elde ettiğim görsellerden alınmıştır.

KAYNAKÇA

⁶ İbrahim Daquqi, Irak Türkmenleri Dilleri Tarihleri ve Edebiyatları, Güven Matbaası, Ankara, 1970, s. 151.

DAQUQİ, İbrahim (1970), *Irak Türkmenleri Dilleri Tarihleri ve Edebiyatları*, Ankara: Güven matbaası.

ELÇİN, Şükrü (1981), *Halk Edebiyatına Giriş*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Gelibolulu Mustafa Âli, *Görgü ve Toplum Kuralları Üzerinde Ziyâfet Sofraları: (Mevâidü'n-Nefâis fî Kavâidi'l Mecâlis)*, (hzl.: Orhan Şaik Gökyay), İstanbul: Tercüman Yayınları.

Muhsahipzade Celâl, *Eski İstanbul Yaşayışı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

RİTTER, Hellmut (1952), *Karagös, Türkische Shattenspiele*, C III, Wiesbaden.

ÜNGÖR, Etem Ruhi (1989), *Karagöz Musikisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

İNSANIN OYUNCULUK VASFI BAĞLAMINDA HALK TİYATROSU

Türker EROĞLU*

Oyun Kavramı

İnsan ve Oyun

"Aristoteles ve Herodot ile başlayan antropoloji (insan bilimi) çalışmaları, insanın çeşitli vasıfları, özellikleri üzerinde de yoğunlaşmış; insanoğlunun bu vasıf ve özelliklerim ona çeşitli adlar vermek suretiyle belirlemiştir."

Linne insan için "*Homo Sapiens*" (düşünen modern insan, günümüz insan ırklarının hepsine verilen ad.) adını kullanmış, Tylor ve Max Scheller de insana "*Homo Faber*" (yapıcı veya alet yapan insan) özel adını vermiştir.

Hollandalı tarihçi Johan Huizinga da bu özel adlara "*Homo Ludens*" (oyuncu veya oyun oynayan insan)'i eklemiştir.

Huizinga "*Homo Ludens*" adlı 220 sahifelik eserinde; oyunun kendi tabiiğinde bir mana ifadesine sahip olduğunu; genel hayattan farklı olduğunu; oyunun bir kültürden çıkma, rastlantı neticesinde meydana gelen bir unsur olmadığını; bir enerji boşalması, gevşemek için bir ihtiyaç, bir içgüdü (insiyak) taklidi olduğunu ifade etmiştir.

Ona göre oyun, çeşitli kültür biçimlerinin doğuşunda başlıca etkindir. Kültürde oyun unsuru söz konusu olduğunda, medeni hayatta çeşitli faaliyetlerde, çeşitli hareketlerde oyuna önemli bir yer ayrıldığı, insanların oyunu yalnızca bir tepki veya içgüdü olarak oynadığı değil, kökünde oyundan kültüre bir dönüşüm olduğu söylenmek istenmektedir.

Huizinga'ya göre "*Oyun oyun olmayan bir gayeye varmaya yarar*". Hukuk, zenaat, sanat, ilim gibi medenî hayatın önemli unsurlarının temelinde "*mithos*", "*ritüel*" bulunmakta; dilin, mithosun ve ritüelin temelinde ise oyun bulunmaktadır. Yani dil, mithos ve ritüel oyundan; hukuk, zenaat, sanat, ilim gibi medenî faaliyetler de dil, mithos ve ritüelden çıkmıştır. Buna dayanarak "*Yukarıda sayılanların tamamı oyundan çıkmıştır*"¹ denilebilir...

Huizinga'nın "bütün sanatların oyundan çıkma" olduğu fikrine katılıyor ve temel hareket noktamızın bu ana fikir olduğunu ifade ediyoruz.

Türk Kültüründe Oyun Kavramı

Türk kültüründe oyun denildiğinde, bu ifadenin şaman için kullanılmasından tutunuz, futbol oyunundan güreşe varıncaya kadar bütün spor oyunları, satranç oyunu, halk dansları da dahil bütün danslar, iskambil oyunu, tavla oyunu, çocuk oyunları, yetişkinlerin eğlence oyunları, kumar oyunları, seyirlik (dramatik) köy oyunları ve benzerleri ile sevişmeye hazırlık anlamındaki hareketlere kadar çok geniş bir alanda kullanıldığını görüyoruz.

Ayrıca Türk kültüründe oyun etmek, oyuna gelmek, insanları aldatan anlamındaki oyuncu, oyun çıkarıcı anlamındaki oyuncu, oyun çıkarmak, hafif meşrep kadınlar için

* Yrd. Doç. Dr. - Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

¹ Türker Eroğlu, İnsan ve Oyun, Kayseri, 1994, s. 5.

kullanılan oynak, oynaşmak, anlaşmalı maç için kullanılan oynaş güreş, oynaş dövüş ve daha bir çok ifade mevcuttur.

Tiyatro

Tiyatronun kökeni geçmişteki dinî törenlere dayandırılmaktadır. Oyunlar içinde çok önemli bir yer tutan dansın doğuşunda olduğu gibi; tiyatronun da tabiat olaylarını taklit ve temsil etmeyle başladığı yönünde tahminler vardır.

İnsanlar başlangıçta tabiat olaylarını ve çevrelerindeki canlı varlıkları taklit etmeyle oyuna ve dolayısıyla tiyatroya adım atmışlardır. Avrupa'da Üst Paleolitik Çağdan (İ.Ö 40-10 bin yıl önce) kalma mağara resimlerinde, ellerine ve yüzlerine hayvan postları geçirmiş insanların ritmik hareketler yaptığı görülmektedir. Bunların, maske ve kostüm kullandığı görülmektedir. Maske, kişinin kendi kimliğinin aşarak başka kimlikleri ve daha genel varlık biçimlerini temsil etmesinin en etkin yollarından biridir. Maske ve kostüm kullanılmış olması tiyatronun başlangıcının bin yıllar ötesine gittiği yolunda delil olarak görülebilir.

Geleneksel Türk Tiyatrosu

Sözün burasında, Türk halk tiyatrosu yerine geleneksel Türk tiyatrosu ifadesini tercih ettiğimi belirtmeliyim. Çünkü halk tiyatrosu denilince çoğunlukla Karagöz, Meddahlık, Orta Oyunu ve Kukla anlaşılmaktadır. Oysa geleneksel Türk tiyatrosu, deve oyunu, arap oyunu, çoban oyunu ve benzerleri gibi seyirlik (dramatik) köy oyunları ile bugün yaygın bir biçimde halk tiyatrosu içindeki oyunları kapsamaktadır.

Seyirlik (dramatik) köy oyunları çoğunlukla Marco Polo'nun Küçük Türkistan Dediği ve 13. yüzyıldan bu yana Türkiye olarak bilinen kadim Türk yurdu Türkiye'deki Türklerin atalarının kültüründe yer alan şaman törenlerine dayandırılmaktadır. Kanaatimiz budur ki; dramatik köy oyunları halk tiyatrosu içindeki oyunlardan öncedir. Yani önce verimlilik ritleri, hasat törenleri, şaman törenleri vardı. Bu törenlerden(dinî, sosyal ve benzeri) çeşitli niteliklerde danslar; dramatik nitelikteki oyunlar ve nihayet halk tiyatrosu çıktı.

Geleneksel Türk tiyatrosu içinde sözün öne çıktığı türlerin başında gelen Meddah, Kukla, Karagöz ve Ortaoyunu daha çok şehirlerde; Deve Oyunu, Arap Oyunu, Kız Kaçırma Oyunu, Kız-Oğlan Atışması, Ölme Dirilme gibi seyirlik (dramatik) oyunlar daha çok köylerde görülmüştür.

Geleneksel Türk tiyatrosunun köyde veya şehirde olanlarının ortak özelliklerinin en temel olanı yazılı bir metne dayalı olmamasıdır. Günümüzde eski oyunların metinlerinden bazıları kayda geçirilmiş olmakla birlikte; oyuncular ve/veya oynatıcılar bu metinleri dahi oyanasalar ve/veya seslendirmiş olsalar dahi yine de doğaçlama yaparlar.

Taklit, müzik, dans, söz ve ustalıklı söz oyunları geleneksel Türk tiyatrosunun ortak ve vazgeçilmez unsurlarıdır. Geleneksel Türk tiyatrosu, 19. yüzyılın gerçekçi benzetmeci Avrupa tiyatrosunda yansıyan "kapalı biçim" anlayışının tam tersine, "açık biçim" özellikleri gösterir. Geleneksel Türk tiyatrosunun temel öğesi güldürüdür. Geleneksel Türk tiyatrosunda oyun kişilikleri tip düzeyindedir, karakter boyutuna ulaşmaz. Bu tiyatronun bir başka özelliği de sürekli bir sergileme düzenine bağlı olmayıp bayram, düğün, sünnet vb. çeşitli toplumsal olaylar içinde yer almasıdır.

Meddahlık Türklerde Orta Asya'dan bu yana var olan hikaye anlatma geleneğinin İslam kültüründeki benzer gelenekle birleşmesiyle gelişmiş, son biçimini 16. yüzyılda

kahvehanelerin açılmasıyla almıştır. Türk halk tiyatrosu geleneğinin en önemli ürünleri olan Karagöz ve ortaoyunu ise özellikle büyük kentlerde yaygınlaşmıştır. Karagöz yüzyıllar boyunca Osmanlı Devleti'nin egemenliği altında kalan Avrupa topraklarında da etkili bir tür olarak var olmuştur. Bugün kullanılan adıyla kayıtlara ilk kez 1834'te geçmiş olan Ortaoyunu, halk tiyatrosunun en gelişmiş türüdür. Karagöz, kukla, meddah oyunları ile başka yerli seyirlik öğelerin bir bileşimi sayılabilecek ortaoyununun daha önceki yüzyıllarda da kol oyunu, meydan oyunu, taklit oyunu, yenedünya oyunu gibi adlar altında var olduğu bilinir. Ortaoyunu ile Rönesans dönemi İtalyan halk tiyatrosu *commedia del'arte* arasındaki hem adlarına, hem de yapılarına ilişkin benzerlik ise bütün araştırmacılarca kabul edilmektedir. 19. yüzyılın sonlarıyla 20. yüzyılın başlarında altın çağını yaşayan ortaoyunu, Tanzimat'ta benimsenmeye başlayan Batı modelindeki tiyatro ile uzun süre yarışmış, Cumhuriyet'ten sonraysa öbür geleneksel türlerle birlikte silinmeye yüz tutmuştur.

Sonuç

İnsanoğlu tabiatı korktuğu varlıklardan korunmak ve onların gücüne sahip olmak; sevdiği varlıkların özelliklerine sahip olmak; az olan hasatı çoğaltmak, rüzgâr, yıldırım, yağmur, kar, sel gibi tabiat olaylarından korunmak; toplumsal olayları anlatmak, kötü gidişe dur demek için hayata müdahale etmek istedi.

Kara karşısında akı, yokluk karşısında varlığı, yoksulluk karşısında varsıllığı, kötülük karşısında iyiliği, ölüm karşısında canlılığı sağlamak ve her türlü etkiden korunmak için sanatı kullanarak hayata dokundu.

Bütün sanatların temelinde oyun vardır. Oyunların içinde ise dansı, müziği, sözü ve her türlü hareketi barındırdığı için tiyatro en kapsamlı olanıdır.

Özellikle seyirlik (dramatik) köy oyunlarında taklit nitelikli oyunlar ağırlıklı olmakla beraber, halk tiyatrosunda da aynı unsurlar vardır.

Spor oyunları dışında kalan bütün sahne oyunlarının neredeyse tamamı aynı dili konuşmakta, hepsi aynı temel malzemeyi kullanmaktadır. Söz, müzik, hareket ve ritmik hareketin yanında, ritmik hareketin en kompleksi olan dans temel malzemedir.

Bu cümleden olarak, ana kaynak olan "oyun" esas alındığında; kökündeki birliğin, spor oyunları dışında kalan oyunların günümüzdeki yapısında da var olduğu söylemek hiç de yanlış olmayacaktır.

Şimdi bu noktadan, özellikle Türk halk tiyatrosu kapsamında bulunan karagöz, kukla, meddah, orta oyunu, dramatik köy oyunları ve benzerlerinin işlevinden söz edelim.

Bugün sözünü ettiğimiz oyunların neredeyse tamamı eğlence oyunlarına dönüşmüştür. Bu sebeple önceki kökündeki yani ritüel olduğu dönemdeki işlevleri kalmamıştır. Ancak eğlence oyunları olması da bir fonksiyon icra ettiğini göstermektedir.

Karagöz - kukla oynatıcı ustaları, neredeyse, tükenmiştir. Meddahlık ve Orta Oyuncululuğu da aynı durumdadır. Keza bunlar oynanamadığı gibi eski meraklı seyircisini de yitirmiştir. Seyircisini yitirmesi, fonksiyonunun gederek değişmesine sebep olmuştur.

Kanaatimce, Türkiye'deki şamanlar nasıl görevlerini halk hekimlerine, dede-babalara, berberlere ve âşıklara devretmiş iseler; halk tiyatrosundaki karagöz, kukla, orta oyunu ve meddahlık gibi oyunlar da yerlerini stand uççılara, komedyenlere, çizgi filmlere ve bilgisayar oyunlarına bırakmışlardır.

Bu sözlerimiz ile bu sanatların artık sonu gelmiştir, artık bunlarla uğraşmayı bırakalım demiyoruz. Bilakis bu sanatların yaşamasını arzu ettiğimizi belirtmeliyiz. Bu sanatların günümüze uyarlanarak sürdürülmesi mümkündür. Çizgi film, bilgisayar oyunlarına kadar birçok alanda yer alabileceği gibi bizzat tiyatrodaki yaşatılabilir.

Ayrıca bu oyunlardaki malzeme birliği dikkate alındığında; halk oyunları sahneleme çalışmaları içine geleneksel tiyatronun bütün öğeleri alınarak işlenebilir.

Şunu da belirtmeliyim ki biz sadece yapılmalı, edilmeli demiyoruz bizzat uyguluyoruz. Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı bünyesinde 2004 yılında kurmuş olduğumuz Türk Güneşi adlı topluluk "Taklitten Oyuna, Oyundan Sanata" adlı, genel olarak halk oyunlarının, özelde ise Türk halk oyunlarının geçmişten günümüze olan serüvenini anlatan oyunda geleneksel tiyatro unsurlarına da yer vermektedir.

Biz kendi kapımızın önünü süpürdüğümüz gibi, yurt dışında festival veya şenliklerde gösteri yapmaya değil, bizzat eğitim amacı güden bu oyunları oynamak için gidiyoruz.

Bu sempozyumda verilen bildirilerde, bildiri sonlarında ve aralardaki sohbetlerden öğrendiğimiz kadarıyla modern tiyatro sahnelerinde Türk halk tiyatrosundan yararlanılmaktadır. Bu sevindirici bir durumdur.

Günümüzde geleneksel tiyatronun seyirlik köy oyunlarının köylerde varlığını sürdürdüğünü biliyoruz. Halk oyunları(dansları)nda olduğu gibi, geleneksel Türk tiyatrosunun da orijinal haliyle korunması da gereklidir.

KAYNAKÇA

EROĞLU, Türker (1994), *İnsan ve Oyun*, Kayseri.

ŞANLIURFA İLİ KINA GECELERİNDE KADINLAR ARASINDA OYNANAN OYUNLAR ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA (BEHTENİZ BACI)

Emine GÖZEN*

Giriş

Halk tiyatrosunun yaşamı olduğu gibi resmetme özelliğinden yola çıkarak gündelik yaşamdan alınma sahnelerle bol bol yer verdiği konuları olan¹ Geleneksel Türk tiyatrosu; seyirlik, köy oyunları ve halk tiyatrosu geleneğini içerecek bir biçimde, hem sözsüz, hem de söze dayanan dramatik nitelikli oyunlar için kullanılmaktadır. Geleneksel Tiyatronun içinde bulunan herhangi bir yazılı metne dayanmadan içinde müziğin, dansın, taklit ve toplumsal mesajların bulunduğu tamamen doğaçlama olarak oynanan orta oyunun günümüzde yeni tiyatro anlayışının benimsenmesiyle yavaş yavaş silinmeye yüz tuttuğu görülmektedir².

Bununla beraber gelişen teknoloji, metropolleşme, göç ve ekonomi gibi nedenlerin birçok alanı olduğu gibi kültürel değerlerdeki değişimi de olumsuz yönde etkilediği görülmektedir. Bu değişimden köklü bir tarih zengin bir folklor kültürüne sahip geçmişi ile değişik kültürel oluşumların kaynaştığı bireysel (aile içi) örf ve adetlerden başlayarak genel örf ve adetlere varıncaya kadar, çeşitli bakımdan zengin bir görünüm arz eden renkli bir gelenek ve görenek vitrinine sahip olan Şanlıurfa da nasibini almıştır³. Bazı kültürel değerlerin oldukça önemsendiği Şanlıurfa'da son yıllardaki artan göç ve bununla beraber artan nüfus artışı ve sosyo-kültürel sorunlardan kaynaklandığı düşünülen nedenlerden dolayı değişime uğrayan gelenek ve göreneklerin yakın bir gelecekte yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olduğu düşünülmektedir. Şanlıurfa ili kültür eğitim ve sanat ve araştırma vakfı yayınlarında ve Şanlıurfa'ya ait internet sitelerindeki çalışmalar bu çalışmamızı desteklemektedir⁴. Bu bağlamda çalışmanın amacı; Şanlıurfa ili kına gecelerinde oynanan oyunları araştırmaktır.

Şanlıurfa'da Düğün

Şanlıurfa'da düğünün aşamaları kız ve oğlan tarafının anlaşması sonucunda; Sakal öpümü, nişan, nikâh, kına gecesi (kadınlar arasında), asbap gecesi (erkekler arasında), Kadın (avrat) düğünü ve erkek düğünü olarak yapılmaktadır. Düğün aşamalarında yörede baskın olan erkek hâkimiyeti ve gelenek göreneklerin baskın oluşundan dolayı kadınlar ayrı olarak erkekler ayrı olarak eğlenirler⁵.

Kına Gecesi

Kültür değerlerimizin en önemli kısımlarından birini teşkil eden ve halk kültürünün pek çok unsurunun bir araya getirildiği düğün törenleri, insan hayatında dönüm noktası olan sosyal olaylarının başında gelir. Bu törenler içindeki kimi uygulamalar, yani gelenek-görenek ve adetler, yörelere göre değişiklik göstermektedir.

* Okt. - Harran Üniversitesi, BESYO.

¹ Balay, M. A, "Halk Tiyatrosu ve Darrof", <http://www.halksahnesi.org> (Erişim Tarihi: 13/11/2008)

² www.bilgicik.com/yazi/geleneksel-turk-tiyatrosu-tiyatro/ (Erişim Tarihi: 13/11/2008)

³ Şanlıurfa İl Yıllığı (Şanlıurfa Folkloru), Şanlıurfa,1997, Güneydoğu Gazetecilik ve Matbacılık Yayınları, s. 143.

⁴ <http://www.urfakent.com> (Erişim Tarihi: 29/11/2008)

⁵ Harran Aylık Sanat ve Folklor Dergisi Urfa Folklorunda, Sayı 43-44 (Gelenekler ve Görenekler Üstüne Bir Deneme) s. 11; Harran Aylık Sanat ve Folklor Dergisi Urfa Folklorunda Düğün, s. 26.

Düğün törenleri içinde yer alan ve gelinin baba evinde kalacağı son gece yapılan geleneksel uygulamalardan en önemlisi ise hiç şüphesiz “Kına Gecesi”dir⁶.

Kına Gecesi (Kadınlar Arasında)

Şanlıurfa’da kına gecesi; düğünden bir gece önce akşam kadınlar arasında kız tarafı kız evinde oğlan tarafı oğlan evinde toplanarak kendi aralarında eğlenirler ve gece belirli bir saatte oğlan tarafının kadınları kız evine kına yakmaya giderler ve burada eğlenceye hep beraber devam edilir⁷. Bu eğlence sırasında geceye daha fazla renk katmak amacıyla taklit yeteneği ve kendine güveni oldukça gelişmiş kadınlar ortamı neşelendirmek topluma mesaj vermek amacıyla çeşitli oyunlar oynarlar işte bunlardan bir tanesi olan Behteniz Bacı (Maydanoz) oyunu bölgenin aile yapısında erkek hâkimiyetinin üstünlüğüne dayalı ve bazı ailelerde birden fazla eşliliğin olduğu ve kadınların bunu yakınma amacıyla oynadığı bir oyundur.

Behteniz Bacı (Maydanoz)

Kınada oyunun ehli olan iki kadın ortada karşılıklı olarak oynarlar biri üstüne kuma gelen behteniz bacıyı diğeri ise ona gördüklerini ve duyduklarını anlatan haberciyi oynar. behteniz bacının yüzünde bir duvak vardır. İlk olarak oyuna haberci kadın başlar

Birinci bölümde; üstüne kuma gelen kadın üzüntüsünden her haberde Behteniz (maydanoz)gibi büzülür ve kumasına ah eder.

İkinci Bölümde; Ahından dolayı zarar gören kumanın durumunu haber aldığıında sevincinden Behteniz (maydanoz) gibi açar ve sevincinden oynamaya başlar (KK-1, 2).

Birinci Bölüm

Haberci kadın: Behteniz bacı behteniz bacı duydimi bacı üstiye kuma geli duydimi bacı.

Behteniz bacı: Duydum anam duydum tadından doydum çal düğün olsun vur düğün olsun gördüğüm günler hepsi onun olsun der ve hep beraber kısa bir şarkılı eğlence çalınır söylenir.

Haberci kadın: Behteniz bacı behteniz bacı duydimi bacı kumaya asbaplık alını duydimi bacı,

Behteniz bacı: Hafif hafif yere çökerek Duydum anam duydum tadından doydum çal düğün olsun vur düğün olsun gördüğüm günler hepsi onun olsun der ve hep beraber kısa bir şarkılı eğlence çalınır söylenir.

Haberci kadın: Behteniz bacı behteniz bacı duydimi bacı duydimi bacı kumay gelin gidi duydimi bacı,

Behteniz bacı: Biraz daha yere çökerek Duydum anam duydum tadından doydum çal düğün olsun vur düğün olsun gördüğüm günler hepsi onun olsun der ve hep beraber kısa bir şarkılı eğlence çalınır söylenir.

Haberci kadın: Behteniz bacı behteniz bacı duydimi bacı duydimi bacı kumay iki canlı duydimi bacı,

⁶ <http://www.turkuler.com/yazi/kina.asp> (Erişim Tarihi: 2/11/2008)

⁷ Şanlıurfa-Uygurluğun Doğduğu Şehir Şanlıurfa’da Evlenme Adetleri, Sayı 27, Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı Yayınları, s. 283-286.

Behteniz bacı: Biraz daha yere çökerek Duydum anam duyduym tadından doydum çal düğün olsun vur düğün olsun gördüğüm günler hepsi onun olsun der ve hep beraber kısa bir şarkılı eğlence çalınır söylenir.

Haberci kadın: Behteniz bacı behteniz bacı duydimi bacı duydimi bacı kumayın bi Oğlu oldu duydimi bacı,

Behteniz bacı: Tam yere çökmüştür artık ve yavaş yavaş dövünür. Duydum anam duyduym tadından doydum çal düğün olsun vur düğün olsun gördüğüm günler hepsi onun olsun der ve hep beraber kısa bir şarkılı eğlence çalınır söylenir (KK-1, 2).

İkinci Bölüm

Haberci kadın: Behteniz bacı behteniz bacı duydimi bacı duydimi bacı kumayın uşağı heste duydimi bacı,

Behteniz bacı: Hafif hafif doğrulmaya başlar duyduym anam duyduym tadından doydum çal düğün olsun vur düğün olsun gördüğüm günler hepsi onun olsun der ve hep beraber kısa bir şarkılı eğlence çalınır söylenir.

Haberci kadın: Behteniz bacı behteniz bacı duydimi bacı duydimi bacı kumayın uşağı öldü duydimi bacı,

Behteniz bacı: Biraz daha doğrulur duyduym anam duyduym tadından doydum çal düğün olsun vur düğün olsun gördüğüm günler hepsi onun olsun der ve hep beraber kısa bir şarkılı eğlence çalınır söylenir.

Haberci kadın: Behteniz bacı behteniz bacı duydimi bacı duydimi bacı kumay heste olmuş duydimi bacı,

Behteniz bacı: iyice doğrulur doğrulur duyduym anam duyduym tadından doydum çal düğün olsun vur düğün olsun gördüğüm günler hepsi onun olsun der ve hep beraber kısa bir şarkılı eğlence çalınır söylenir.

Haberci kadın: Behteniz bacı behteniz bacı duydimi bacı duydimi bacı kumay ölmüş

Behteniz bacı: Tam doğrulur duvağını yüzünden çıkarır elinde sallayarak zılgıt çalarak oynar.

Daha sonra geline kirve tarafından kına yakılır ve kına sona erer (KK-1, 7, 8).

Sonuç

Türk Toplumunun inanç, gelenek ve göreneklerini toplumsal yaşantıları içerisinde çeşitli oyun ve figürlerle ifade ettikleri görülmektedir. Ancak, gelişen teknoloji ve göç gibi nedenlerden dolayı bu değişimlerin kültürel değerlerin günümüzde değişime uğradığı ve yok olmaya yüz tuttuğu görülmektedir.

Sonuç olarak, Şanlıurfa kına gecelerinde geçmişte oynanan fakat günümüzde unutilan “Behteniz⁸ Bacı, Harrahman⁹’da Buğda yıkar, Lelebici vb.” oyunlarının unutilmasının en önemli sebebinin göç sorunu olduğu düşünülmektedir. Daha iyi yaşam isteği, toprak mülkiyetinin olmaması ya da az olması, eğitim ve kan davası göçün tetikleyici nedenleridir. Bu durumda Şanlıurfa gelenek ve göreneklerini bilen, fakat ülkenin farklı bölgelerine göç eden insanlara karşılık çevre il ve ilçelerden yapılan göçle

⁸ Behteniz: Maydanoz

⁹ Harrahman: Balıklıgöl

il’de ikamet eden kişilerin geçmişten gelen bu kültürel değerleri koruyup geliştirecek; kültür, eğitim, gelenek ve göreneklerine sahip kişiler olmamasından kaynaklandığı söylenebilir¹⁰.

Bununla beraber kültürel değerlerimizin yeni nesillere aktarılmasını ve kültürel değişimi engellemek adına yapılan çalışmaların üniversite, valilik ve belediye tarafından desteklenerek çeşitli platformlarda tanıtılmasını ve mizansen olarak aktarılmasını öneririm.

KAYNAKÇA

BALAY, M. A, “Halk Tiyatrosu ve Darrof”, <http://www.halksahnesi.org> (Erişim Tarihi: 13/11/2008)

www.bilgicik.com/yazi/geleneksel-turk-tiyatrosu-tiyatro (Erişim Tarihi: 13/11/2008)

Şanlıurfa İl Yıllığı (1997), Şanlıurfa: Güneydoğu Gazetecilik ve Matbacılık Yayınları, Şanlıurfa.

<http://www.urfakent.com> Erişim Tarihi: 29/11/2008

Harran Aylık Sanat ve Folklor Dergisi Urfa Folklorunda, Sayı 43-44 (Gelenekler ve Görenekler Üstüne Bir Deneme).

Harran Aylık Sanat ve Folklor Dergisi Urfa Folklorunda, (Düğün).

<http://www.turkuler.com/yazi/kina.asp> - 36k (Erişim Tarihi: 2/11/2008)

Şanlıurfa Uygarlığın Doğduğu Şehir Şanlıurfa’da Evlenme Adetleri, Sayı 27, Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı Yayınları.

<http://www.trforumuz.biz/archive/t-194340.html> (Erişim Tarihi: 14/12/2008)

http://209.85.129.132/search?q=cache:d0r9hm8jKYUJ:www.doaj.org/doaj%3Ffunc%3Dfulltext%26passMe%3Dwww.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/articles/2003/10/ (Erişim Tarihi: 14/12/2008)

Kaynak Kişiler

KK1.: Ayten UYANIKOĞLU, 1960, Şanlıurfa doğumlu, ilkokul mezunu (Ev hanımı)

KK2.: Güler BEKÇİ, 1956, Şanlıurfa doğumlu, ilkokul mezunu (Ev hanımı)

KK3.: Gülsen BALIKÇIOĞLU, 1961, Şanlıurfa doğumlu, lise Mezunu (Ev hanımı)

KK4.: Halide KARAKUŞ, 1954, Şanlıurfa doğumlu, ilkokul mezunu (Ev hanımı)

KK5.: Münire ÇOBAN, 1938, Mardin doğumlu, okuryazar değil, Şanlıurfa ikametli (Ev hanımı)

KK6.: Sıdika KOÇER, 1950, Şanlıurfa doğumlu, okuryazar (Ev hanımı)

KK7.: Şengül BEKÇİ, 1960, Şanlıurfa doğumlu, ilkokul mezunu (Ev hanımı)

KK8.: Zeliha BARUT, 1963, Şanlıurfa doğumlu, lise mezunu (Emekli Memur)

¹⁰ <http://www.trforumuz.biz/archive/t-194340.html> (Erişim Tarihi: 14/12/2008)

DÜĞÜN TÖRENLERİNDE OYNANAN SEYİRLİK KÖY OYUNLARI

Safiye Hale GÜRBÜZ*

Halkın geleneksel dili ve zevki ile oluşturulmuş sözlü edebiyata halk edebiyatı denir.

Halk edebiyatı genel olarak sanatçıları belli olmayan ortak halk edebiyatı ürünleri ile âşıkların ve tekke şairlerinin yapıtlarından oluşur. Halk edebiyatının kapsamı içine ilk yaratıcıları çoğu zaman belli olmayan mani, türkü, ağıt, ninni, tekerleme gibi manzum; masal, efsane, fıkra gibi düzyazı ürünler girer. Ayrıca aşk ve kahramanlık konularını işleyen, bazı yerleri düzyazı, bazı yerleri manzum halk hikâyeleri ile bilmeceler, atasözleri, deyimler; meddah, Karagöz, ortaoyunu, seyirlik köy oyunları ve tüm bu ürünlere az çok yakınlık gösteren daha başka ürünler de halk edebiyatı kapsamı içindedir.

Halk edebiyatı ürünleri içerisinde saydığımız seyirlik köy oyunları köylülerin uzun kış gecelerinde ve özellikle düğünlerde, bayramlarda eğlenmek ve vakit geçirmek için oynadığı oyunlardır. Dramatik folklor ürünleri olarak değerlendirilen ve sözlü olan bu sanata halk tiyatrosu, köy tiyatrosu veya köy temsilleri gibi isimler verilir.

Köylü tiyatrosu, kırsal bölgelerde, köylerde görülen, daha çok tarih öncesine uzanan bolluk (tarım ve çobanlık), eriştirme, canlandırıcılık, atalara tapınım gibi işlevsel kuttörenlere bağlı bir tiyatro geleneğidir. Soy kadar üzerinde yaşanan toprağa da sıkı sıkıya bağlı olan bu gelenek, köylünün inançlarında tutuculuğu nedeniyle günümüze değin yaşamıştır. Bugün Anadolu köylüsü de bunları tüm çeşitliliği ve canlılığı ile yaşatabilmiştir. Daha çok takvime bağlı ve döngüsel vesilelerin önemli payı vardır bunda. Genellikle oyuncular profesyonel değillerdir. Bu iş için belirli oyun yerlerine de rastlanmaz. Ancak kılık değiştirme, kişileştirme, maskeler, müzik, kimi doğmaca, kimi ritüel gereği kalıplaşmış söyleşmelere rastlanır. Giderek eski örnekler üzerine güncel konularda yeni oyunlarda yaratılmakta, ya da eski oyunların değiştirilmiş, çeşitlemeleri görülmektedir. Sanat açısından ve tiyatro biçimi olarak ilkel görünüşlü olmakla birlikte Antik Yunan dramı gibi büyük temel dramların yaratılmasına kaynaklık ettikleri ölçüde önemleri çok büyüktür, tiyatronun kendini tüketip yeniden doğuşunda başvurulacak başlıca kaynaktır. (And, 1985)

Prof. Dr. Şükrü Elçin köy tiyatrosunu şöyle sınıflandırır:

a) Ritüel oyunlar:

- 1- Yılın değişmesiyle ilgili oyunlar (Köse-gelin oyunu gibi)
- 2- Mücerred fikirlere bağlı oyunlar (Arap oyunları)
- 3- Hayvan kültürüne bağlı oyunlar (Saya gezme oyunu)
- 4- Bitki kültürüne bağlı oyunlar (Cemalcik, mahsulün elde edilmesi oyunu)
- 5- Mezhep merasimleri (Alevî ve Bektaşiler arasında tarikat karakteri taşıyan temsiller)

b) Profan mahiyetteki oyunlar:

* Uzman - Selçuk Üniversitesi Türk Halk Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi.

- 1- Günlük hayattan alınanlar (Tarla Sınırı, Kalaycı oyunları)
- 2- Masallara bağlı oyunlar (Keloğlan oyunu)
- 3- Destanlara veya saz şairlerinin hayatlarına bağlı oyunlar (Göçebe oyunu)
- 4- Târihî hâdiselere bağlı oyunlar (İstiklâl Savaşı oyunu)
- 5- Hayvanları taklit edici oyunlar (Kartal ve Tilki oyunları)
- 6- Samit veya lâl oyunları (pantomim) (Yaş, yılbaşı, berber, kovandan arı çalma, Ali ile Fatoş oyunları)
- 7- Bebek (kukla) oyunları (Karaçör oyunu) (Elçin, 1981)

Bu oyunlar konularını doğrudan doğruya köyden alırlar ve köylüler tarafından oynanırlar. Yazılı metinleri yoktur sadece konuları bellidir. Oyuncular, oyunu bu konu etrafında âdeta her defasında yeniden kurarak oynarlar. Bir hazırlanma devresinden geçmezler. Oyun alanı dekorsuzdur. İnsanlar halka hâlinde toplanırlar. Oyun bu halkanın ortasında temsil edilir. Oyunun oynandığı yere orta taraftaki halkaya da şenlik denir. Makyaj malzemesi sadece siyah (kömür) ve beyaz (un)dır. Temsil edilen tipe göre özel kıyafetler giyilir. Oyunlarda bazen müzik ve raksa da yer verilir.

Köy seyirlik oyunları açısından Anadolu oldukça zengindir. Bu zenginlik Türk kültürünün zenginliğiyle, daha özeldense kültürel zenginliğimizin yaşantımızda geniş yer bulmasıyla ve Türklerin eğlenceye önem vermesiyle açıklanabilir.

Ayrıca, köy seyirlik oyunlarının, genelde köy muhiti gibi küçük bölgelerde bilinip oynanması da oyunların özgün özelliklerindedir. Bu durumun sebeplerini şöylece açıklayabiliriz:

1. Köylerde özgün kültürün, şehirlere göre daha yoğun yaşanması ve şehirleşmeye özgü ötekileşmenin köy muhitine girememesi.
2. Yardımlaşma ve komşuluk ilişkilerinin daha sıcak olması.
3. Köylülerin bir arada bulunmasını sağlayan köy odalarının varlığı.

Anadolu'da daha çok köylerde; bunun yanında kasaba ve daha büyük yerleşim yerlerinde de nadir de olsa karşımıza çıkan köy seyirlik oyunları, ülkemizin birçok değişik yerleşim biriminde benzer şekilde karşımıza çıkar (Gönen, 2006).

Bu bildiriye, *Selçuk Üniversitesi Türk Halk Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi*'nin ses arşivinde bulunan ve tasnifi yapılan 2500 derleme incelendi. Bu derlemelerin 12 tanesinde seyirlik köy oyunları ile ilgili malzeme tespit edildi. 12 derlemenin 9 tanesinde yer alan 13 seyirlik köy oyununun, özellikle düğün törenleri sırasında oynandığı; her bir safhası ayrı bir güzellik ve heyecan kaynağı olan köy düğünlerinde seyirlik oyunların ayrı bir yeri ve önemi olduğu gözlemlendi. Bu nedenle derlemelerde tespit edilen malzemenin, *düğünlerde oynanan seyirlik köy oyunları* şeklinde tasnifine ve incelenmesine karar verildi.

Burada tanıtılan derlemelerde sırasıyla derleyici öğrenci (a), kaynak kişi (b) ve verdiği ürünleri (aa, ab,...), derleme yeri ve tarihi (c) ile arşiv numarası (ç)'ye yer verilmiştir.

1. a. Mustafa Yeşil (Fen-Edb.,TDEB, II)
b. Osman Çolak (1977, üniversite)

- aa. Tura oyunu
 - ab. Arap oyunu
 - c. Selçuklu/ Konya, 25 Ocak 2000
 - d. Nu. 2374
2.
 - a. Sefa Can (Fen- Edb., TDEB, II)
 - b. Nihal Özsoy (Fatsa, 1971,lise)
 - aa. Arap Dede oyunu
 - c. Fatsa/ Ordu, 28 Ocak 2000
 - d. Nu. 2390
3.
 - a. Birgül Koparan (Fen-Edb., TDEB, III)
 - b. Birgül Koparan (İzmir, 1971, üniversite)
 - aa. Gildan Oyunu
 - c. Kalaba Köyü/ Karaman, 2 Mart 1991
 - d. Nu. 395
4.
 - a. Adife Bilir (Fen-Edb., TDEB, III)
 - b. Sıtkı Durucu (Tokat- Niksar-Yarbaşı Köyü, 1969, İO)
 - aa. Arı oyunu
 - ab. Gazangara oyunu
 - ac. Merdiven oyunu
 - c. Niksar/ Tokat, 1 Mayıs 1991
 - d. Nu. 419
5.
 - a. Kâni Çınar (Fen-Edb., TDEB, I)
 - b. Ahmet Deniz (Kayseri- Mimarsinan, 1930, lise)
 - aa. Sinsin oyunu
 - c. Mimarsinan/ Kayseri, 11 Şubat 1989
 - d. Nu. 101
6.
 - a. Kâni Çınar (Fen-Edb., TDEB, I)
 - b. Hüseyin Erdoğan (Kayseri-Doruklu Köyü, 1945, İO)
 - aa. Deve oyunu
 - c. Mimarsinan/ Kayseri, 11 Şubat 1989
 - d. Nu. 101
7.
 - a. Mehmet Atalay (Fen-Edb., Sosyoloji, IV)
 - b. Lütfü Aksoy (1939)
 - aa. Arap oyunu
 - c. Yazır Köyü/ Kumluca/ Antalya, 15 Mart 1994

- d. Nu. 1539
8. a. Züleyha Ay (Fen-Edb., TDEB)
b. Muzaffer Dağ (Kırşehir-Çiçekdağı-Hacıfakılı Köyü, 1951, OY)
aa. Köse oyunu
ab. Adam asma oyunu
c. Kırşehir, 15 Şubat 1997
d. Nu. 1845
9. a. Serap Günaydın (Fen-Edb., TDEB, III)
b. Hakkı Gökay (Karabük-Safranbolu-Hacılarobası Köyü, 1338, İO)
aa. Kurt oyunu
c. Hacılarobası/ Safranbolu/ Karabük, 1 Şubat 1995
d. Nu. 1381

Bildirimize aldığımız sekiz derlemenin birer tanesi 1989, 1994, 1995 ve 1997 yıllarına, ikişer tanesi 1991 ve 2000 yıllarına aittir.

Derlemelerden yedisi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğrencilerince; biri de Sosyoloji bölümü öğrencisi tarafından hazırlamıştır.

Bildiride yer alan seyirlik köy oyunlarının anlatımı, özgün ifadenin bozulmaması amacıyla kaynak kişinin ağzından yapılmıştır.

Tura Oyunu

“Tura oyunu bir erkek oyunudur, yani bu oyunu erkekler oynar. Oyun malzemesi bir kamçı, kendir yahut ip olabilir.

Erkekler düğün esnasında mahalle mahalle ayrılırlar, bir çember oluştururlar. Erkeğin biri bir tarafa, biri de diğer tarafa kurulur. Bunlar eline, bu kendir veya ipi alırlar, uçlarını bağlarlar. Ondan sonra birbirlerine diz veya yukarısı olmak üzere vururlar. İşte bu bir ip oyunudur, yani dövüş oyunudur. Kafadan yukarıya vurmaktır. Omuzlara, ayaklara, bacaklara vurulur. Tura oyunu denilmesinin sebebi ise tur atlatıldığı içindir. Dövüşen kişiler bu taraftan öbür tarafa birbirleriyle yer değiştirirler. Dövüşürken oyunda herhangi bir ödül yoktur. Sadece kazanan yani o mahalleli onu daha çok alkışlar.”

Arap Oyunu

“Bu oyun sırasında davul zurna da çalınıyor. Erkekler daha doğrusu 18-19-20 yaşlarındaki gençler kadın elbisesi giyerler, yüzlerini siyaha boyarlar. Elbiseyi giydikten sonra topluluğun arasından meydana gelirler. Meydanda herkes böyle tam çember değil de kavisli bir çember oluştururlar. Orada oynayacakları oyunu sergilerler. Daha çok kaynana ile gelin çatışmasını dile getirirler. Oyun işte böyledir. Halk bu oyunu seyreder. Yazılmış bir metni yoktur, budur.”

Arap Dede Oyunu

“Seyirlik oyun bakımından Fatsa çok zengindir. Bütün düğünlerde çok çeşitli seyirlik oyunlar oynanarak, davetliler eğlendirilir. Bu oyunlar: Tura, deveci, kalaycı,

çizmeye girme, avcı, yüzük oyunu, Hasan Ağa oyunu, kovan sağma oyunu, fındık oyunu, harman yeri, sivsiv oyunu, kabuk oyunu, değirmen oyunu ve ayakkabıcı oyunudur.

Ünye ilçesinde yapılan düğünlerde çoğu kez erkekler kadın elbisesi giyerek kadınların hareketlerini taklit ederler. Kadınlarda erkek elbisesi giyerek erkeklerin çeşitli hareketlerini taklit ederek düğündeki halkı güldürmeye çalışırlar.

Kadın erkek taklitlerinden başka tabiat taklitleri ve kadın erkek ilişkileri gibi çeşitli taklitler tasvir edilmektedir. Bu oyunlara örnek olarak “Arap Dede” oyununu gösterebiliriz.

Arap Dede oyunu, kadın kılığında bir erkek ve çapkın üç erkek tarafından oynanır. Kadın kılığındaki erkek ocak başında ısınmakta olan iki erkeğe karşı cilve yapar. Erkeklerde kadına karşı cevap verirler. Fakat sonradan işler bozulur ve kadın yüz vermez. Anlaşmazlık çıkar. Araya yüzü gözü siyaha boyanmış bir yaşlı dede girer. Güya kadını diğer erkeklerden kurtarır ve kendisi kandırmaya çalışır. Bütün bu olaylar bir güldürü şeklinde işlenir.”

Gildan Oyunu

“Bu oyun, bir saya gezmedir. Adet olarak zemherinin son gününde oynanır. Fakat uzun kış gecelerinde veya düğünlerde de oynandığı olur.

Gildan olacak kişiye “garaaba” veya deri giydirilir. Karın kısmına ve arkasına yastık veya eski giysiler sokularak vücudunun şişman görünmesi sağlanır. Siyah, uzun bir takma sakal ve bıyık yapılır. Başta kolu ve boynu olmak üzere, vücudunun pek çok yerine çan dikilir. Başına deriden özel olarak yapılan dağarcık adı verilen bir torba giydirilir. Ayağa da uzun lastik çizme giydirilerek Gildan’ın yapımı tamamlanır. Gildan bütün köyü kapı kapı dilenerek gezer. Bu gezme işlemi yalnız Gildan tarafından yapılmaz. Aslında kendi başlarına birer oyun olan Singurdu ve Beyazarap da Gildan ile birlikte gezer. Ayrıca takma sakallı bir adam eşeğe biner ve heybenin iki gözüne birer çocuk alır. Bu çocuklar her evin önünde “açız, acıktık” diyerek bağışırlar. Elllerinde tüfekleriyle avcılar ve kaval çalan çoban da gurubun içinde yer alır.

Gildan, Singurdu ve Beyazarap kılığına girmeye “düzünmek” deniliyor. Singurdu düzünmek için orağa büyük bir çul veya battaniye bağlanıp birisinin üzerine giydiriliyor. Yuvarlak aynadan gözleri yapılır. Orağın keskin kısmına beyaz kumaşlardan sararak veya çorap giydirerek “burun” yapılıyor. Beyazarap olmak için ise üzerinde çeşitli şekiller bulunan uzun, beyaz bir gömlek giyiliyor, başa da beyaz bir kumaştan şapka yapılıyor.

Gildan, bir evin kapısını çalarak şöyle der:

Gildan geldi duydunuz mu?

Selam verdim aldınız mı?

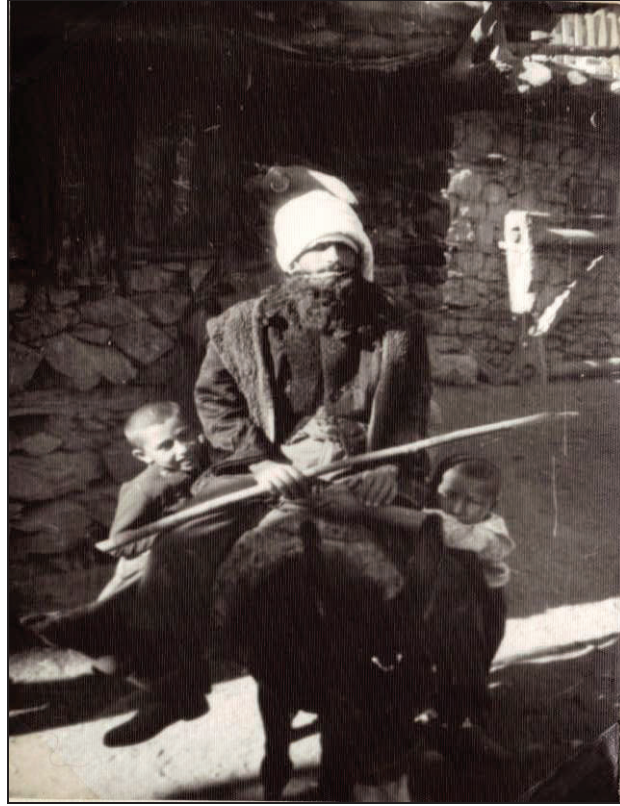
Verisen al takalı bir oğlun olsun

Vermezsen tıngır başlı bir gızın olsun

Ev sahibi Gildan’a sadece yağ, üzüm, pekmez ve un verebilir. Gildan ve beraberindekiler bütün köyü bu şekilde dolaştıktan sonra caminin yanına gelirler. Gildan caminin önüne yatar. Fakat durmadan hareket ederek çanların çalmasına sebep olur. Camiden çıkan bütün erkekler Gildan’a para atarlar. Cemaatin hepsi çıkınca Gildan da yattığı yerden kalkar. Akşamdan sonra bir araya gelinerek eğlenilir, toplananlar yenir, türküler söylenir, sohbetler edilir.” Gildan oyunu ile ilgili çeşitli görüntüler Resim 1,2,3 ve 4’de gösterilmektedir.



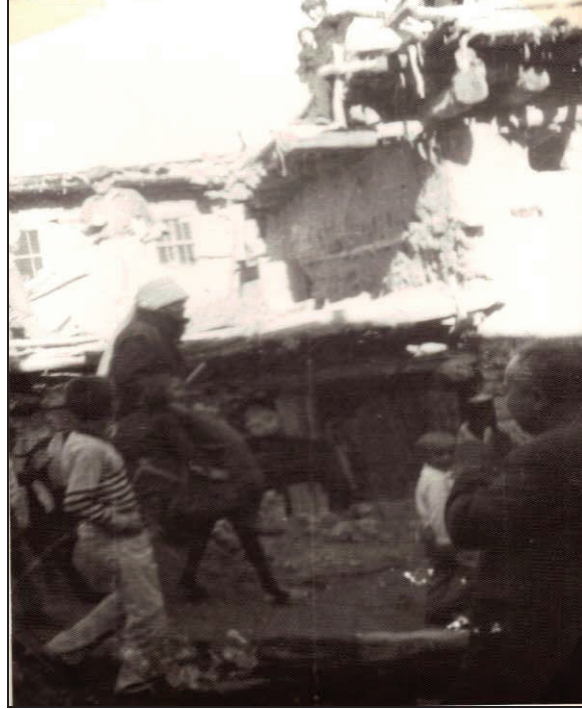
Resim 1. Gildan, Singurdu, Beyazarap ve beraberindekiler köyde geziyorlar



Resim 2. Gildan evlerin kapısını çalıp bir şeyler isterken çocuklar "açız, acıktık" diyerek bağışırlar.



Resim 3. Gildan ve beraberindekilerin bir evden çıkışı



Resim 4. Gildan köyde çocuklarla dolaşırken

Arı Oyunu

“Düğün gecesinde iki adam ortaya çıkar, bir taraftan davul çalar, bir taraftan onlar oyunu oynamaya başlarlar. Ellerini ağızlarına alırlar arı gibi öterler. O onun ayağına basmaya çalışır, o onun. Gaye birbirlerine şamar atmak, tokat atmaktır. Kim iyi şamarlarsa, tokatlarsa o galip gelir.”

Gazangara Oyunu

“Düğün evinde toplanır millet. Odada konuşur, sohbet ederken aniden ışık kararır. İçlerinden biri bağıarak gazangara oyunu oynayacağız der. Dışarı biri çıksın diye bağıır. Bu oyunun cilvesini bilmeyen birini dışarı çıkarırlar. İçerdekiler ellerine

gazan garası sürer. Dışarıdaki içeri girmek için müsaade ister. İçerdekiler hazırlıklarını tamamlamışlarsa müsaade ederler, buyur gel derler. Elinde gazan garası olan, içeri girenin gözünü kapatır ve dışarıda gördüklerini anlatmasını ister. İşte o da şunu gördüm, bunu gördüm diye gördüklerini anlatırken diğeri elindeki gazan garasını onun yüzüne iyice sürer. Yüzü öyle maskara gibi olur. Ondan sonra ışığı yakarlar, millet gülmeye başlar.

Merdiven Oyunu

“Bir odada komşular sohbet ederken, dışarıdan getirdikleri merdiveni ortaya dayarlar. Gönlü olan merdivene yatsın derler. Gönüllü bulamazlarsa gözlerine kestirdikleri birini merdivene yatırır. Onu da güzelce urganla bağlarlar. O merdivene bağlanan zat, merak içinde beklemeye başlar. İçerden biri dışarı çıkar, bir sitil su alır gelir. Birisi merdiveni yukarıdan aşağıya diker. Yatırdıkları adamın paçalarını açarlar, olanca suyu boşaltır. Ondan sonra adamı çözerler, bu adamda derman kalmamıştır zaten. Ayağa kalkar ama eşekten düşmüşe döner. Millet de gülmeye başlar.”

Sinsin Oyunu

“Sinsin oyunu, gençlerin bir ateşin etrafında toplanarak oynadıkları bir oyundur. Bu düğünlerde, kına gecesinde olur daha ziyade. Gençlerden birisi ateşin başına geçer, sol elini sırtına kor, sağ elini böyle kaldırarak meydan okur. Var mı gelen? şeklinde. Gençlerden birisi çıkar, ona doğru hücum eder. Hücum eden genç yakaladığı takdirde sırtına vurur veya ayak atar düşürür icabında. Böyle bir oyundur. O, bu sefer ateşin başına dikilir, aynı oyunları o yapar ve bir başka gençte ona doğru hücum eder. Delikanlılıkta düşmemek ve iyi kaçmak hünerdir. Bu böyle bir oyundur.

Bu oyunda düşüp de yaralanan olur, bu arada silah atılır, gençler silah da atar. Hatta silah atmada yarışa giderlerdi. Bir tanesi bir taraftan atar, öbürü ona cevap verir. Bir başkası ondan daha fazla atar, benim silahımın sesi seninkinden fazla çıktı şeklinde ortaya çıkardı. Böyle bir yarışma olurdu.”

Deve Oyunu

“Deve oyunu olurdu. Deveyi adamlardan yaparlardı. Bildiğin merdivene bir ağaç bağlanırdı. Buğday dövdükleri ağaç olurdu, soku dedikleri tokmak şeklinde. Tokmağı devenin kafası yaparlardı, Üstüne bez örterlerdi. İki kişi biri arkada, biri önde. Efendim, deveyi gezdiren sahibi, belinde bir kaskak, dangırdak falan bir şeyler. Sabundurluğu gelenin gidenin ağzına çalar, millet o yana bu yana kaçarlardı. Güzel bir düğün eğlencesi olurdu.”

Arap Oyunu

“Düğünlerimizde çarşamba akşamı bir Arap oyunu tertiplenir. Arap oyunu günümüzün tiyatrosu anlamındadır. Bu oyunu becerebilen kişiler yapar. Oyunda bir Arap,hanımı, iki kızı, iki tane efe, bir de şeytan olur. Şeytan beyazdan bir şey giyer, arkasına bir kazık takar, yüzü kapalı şekildedir. Şeytanda bir de çan olur, bu şekilde gelir. Davetli halk otururken bunlar hazırlandığı zaman silah atarlar. O zaman düğündeki çalgıcılar davul, zurna eşliğinde bunları karşılamaya giderler. Arap, Nasrettin Hoca hesabı bir merkebe ters bindirilir, kuyruğunu eline alır. Arap, oyundaki kızların başlarına bir iş gelmemesi için garanti ister, senet ister. Bunun için muhtar çağırır. Bu muhtar da halkın içinden bu işi bilen, yapabilen biri olur. Muhtar senedi yere, toprağa hazırlar. Arap da mührünü basmak üzere yere oturur. Orada ilginç bir hava yaratılır, muhabbet başlar. Kızlar oynamaya başlar. Aslında bu oyuncuların hepsi erkektir. Kız

elbisesi giyip, kız makyajı yapmışlardır. Efeler de bıyıkları yoksa boyadan bıyık yaparlar. Arap'ın zaten tanınması mümkün değildir. Bir kazan tencere isi ile tamamen boyanır, giysisi tuhaftır. Yani kafasındaki sarık bir çeşittir, sırtı biraz kamburlaşmıştır. Arap yaşlı konumundadır, hanımı da kocakarıyı andırır. Onun da biraz beli bükük hali vardır. Kızlar efelerle çıkarlar, muhabbet, eğlence başlar. Bu sırada elindeki çanıyla şeytan oyuna girer. Çanını langırdı langırdı çalarak Arap'ı dürter, Arap korkar, davetlilerin arasına kaçar, seyircilerin üzerine tünğlür. Arap çok korksa da şeytana silah çıkarır. Silah da gene sopadan meydana gelir, gerçek silah değildir. Arap kendi ağzından silah sesi çıkarır. Şeytan yere düşer, yatar. Arap yavaşça yerdeki şeytana yaklaşır, şeytanın çanına dokunur, çandan ses gelince bir daha kaçar. Bir silah daha atar, bu birkaç defa daha tekrarlanır. Tam olarak öldüğüne kanaat getirince seyircilerden birisi şeytanı omuzlar ve meydandan uzaklaştırır. Bundan sonra Arap karısını, kızlarını aramaya başlar. Bulamayınca efeleri sopalamaya başlar. Efelerin giysilerinin altında yastık vardır; Arap, daha fazla ses çıksın diye bunlara vurur. Bir müddet kovalamaca devam eder, kızlar bulunur. Bu arada muhabbete katkı olsun diye diğer gençler kızlarla oynamaya yanaşırlar. Efeler kızları korumak için bu gençleri kovalayıp onlara dayak atarlar. Bu iş böyle devam eder, gider.”

Köse Oyunu

“Bu köse oyununu biz küçükken yani 14-15 yaşları arasındayken oynardık. Her zaman oynanan bir oyundur. Ama düğünlerde, köydeki gençler daha çok bir arada olduğu için bilhassa oynanır. Köse oyununda, köydeki gençler hepimiz toplanır, bir araya gelirdik. Bir kişi köse seçilirdi. Diğer gençler köseyi hazırlardı. Buna köse donatmak denirdi. Köse eski bir elbise giyer, başına bir peynir tuluğu geçirir, yüzüne sakal ve bıyık yapılırdı. Ondan sonra eline yüzüne biraz un çalınırdı. Köse düştüğü, devrildiği zaman zarar görmesin diye önüne, döşüne bir büyük bez konurdu. Sırtında da büyük bir bez olur, kambur vaziyetini alırdı. Elinde uzun bir sopa olur, beline 15-20 tane zil takılırdı. Kösenin yanında kadın elbisesi giymiş bir erkek olur, buna da gelin adı verilirdi. Köyün gençleri akşamdan başlar bütün gece ev ev dolanır, bu evlerden bahşiş alırdık. Ev sahibi bahşiş olarak bulgur, tereyağı, para verirdi. Bu bahşişleri arkadaşlar arasında paylaştırır ve o günde yemek düzenlerdik kendi aramızda. Bu şekilde bir oyun yapardık ve bu yaptığımız oyunun da şöyle bir şiiri vardı:

*Bir şekerim var ezilecek
Ağ tülbentten süzülecek
Çok bekletmen hanım kızlar
Çok kapım var gezilecek*

Köse bu şiiri söyler yere yatar, gelin de onun bir ayağını kaldırır şu şiiri söylerdi:

*Gökte yıldız sayılır mı?
Çiğ yumurta soyulur mu?
Kösem ölmüş duyulur mu?
Uyan kösem sabah oldu*

Adam Asma Oyunu

“Güvey bir evde oturtulur, oraya idam sehpa gibi bir sehpa kurulurdu. Bu eve damadın yakınları, akrabaları, arkadaşları vardığı zaman o kişi tutulur: “Ya buraya bahşiş vereceksin ya da seni asacağız.” denirdi. O adam da tavuk verir, tereyağı verir, varsa para verir kendini oradan kurtarırdı. Oradakiler toplanılanlarla bir yemek düzenlerdi. Yerler, içerler kendi aralarında oyun yaparlardı.”

Kurt Oyunu

“Eskiden kurdu vururduk, yüzerdik, içine ot doldururduk. Köyde birinin düğünü olduğunda gençler toplanır bu kurdu gezdirirdik. Kapıların önünde kurdun ilâhisini yapardık, bize evlerden buğday verirlerdi. Buğdayları satardık, parasını bazen köy camisine verirdik bazen de aramızda paylaşırdık. Kurdun ilâhisi şöyle olurdu:

*Kurt geldi kapınıza
Selam verdi hepinize
Verin kurdumun kısmetini
Kurdumun adı hımar
Bu haneden kısmet umar
Öküzü yedi düveni harmanda koydu
Merkebi yedi semerini ormanda koydu
Verin kurdumun kısmetini
İneği yedi gurt çanağı çömleği kurudan geldi
Verin kurdumun bahşişini*

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz: Yukarıda çeşitli örneklerini gördüğümüz seyirlik köy oyunları Türk milletinin sahip olduğu zengin kültürel mirasın bir parçasıdır. Bu mirasın korunması, yaşatılması ve geliştirilmesi hususunda hepimize görev düşmektedir. Ne yazık ki bugün Anadolu, köy seyirlik oyunları açısından zenginliğini kaybetmeye başlamıştır. Bu çalışma ile Türk halkının tiyatro zevkinin bir göstergesi olan, fakat zamanla unutulmaya yüz tutan bu oyunlar yeniden gün ışığına çıkarılarak üzerimize düşen görev yerine getirilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- AND, M. (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu-Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul.
- ELÇİN, Ş. (1981), *Halk Edebiyatına Giriş*, Ankara.
- GÖNEN, S. (2006), “Kadınhanı (Konya) Köy Seyirlik Oyunlarının Değerlendirilmesi Üzerine”, *VII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*, Gaziantep, 27 Haziran-1 Temmuz 2006.

ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN'IN *SABR U SEBAT* İSİMLİ TİYATRO ESERİNDE GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNUN İZLERİ

Oğuzhan KARABURGU*

Abdülhak Hâmid Tarhan, Tanzimat Devri Türk Edebiyatının önemli isimlerinden biridir. Daha çok “Makber Şairi” olarak bilinmesine karşın kırk kadar eserinin yirmibeşini tiyatro türünde vermiştir. *Sabr u Sebat*¹, Abdülhak Hâmid'in yazdığı ikinci tiyatro eseridir. Çok genç yaşta yazdığı bu tiyatro eseri birçok bakımdan önem arz eder. Öncelikle Şinasi'nin açtığı yoldan yürüyen Abdülhak Hâmid, sonraları maalesef bu yoldan ayrılmış ve Türk tiyatrosunun gelenekten beslenerek yürüyeceği yolu da bir nevi sahipsiz bırakmıştır.

Pek çok yeni tür Tanzimat döneminde edebiyatımıza girer. Batı edebiyatı ile ciddi manada ilk karşılaşmamız da yine bu dönemde gerçekleşir. Türk yazar ve şairleri girmeye çalıştıkları Batı medeniyeti dairesinde öncelikle kendi edebiyatında var olan türlerle yeni türleri mukayese etmiş; kimilerini yenileştirirken, kimilerini de ilk defa olmak üzere almaya çalışmışlardır. Tiyatro da bu türlerden biridir. Diğer türler düşünüldüğünde tiyatronun bizde bir karşılığı olduğu hep söylenegelen bir tespittir. Bir takım unsurları ile benzerlik göstermesinin yanında Türk edebiyatında var olan geleneksel tiyatro ile Batı edebiyatında yaşayan tiyatro, doğu ile batı arasındaki fark gibi ayrı dünyaları ifade eder. Bu fark hiç şüphesiz en çok da insan algısında kendisini gösterir.

Batılı yazarların eserlerini okuyan ve yabancı tiyatro topluluklarının oyunlarını izleyen Türk yazarlar batılı tarzda tiyatro eserleri vermek için yoğun bir faaliyetin içine girerler. İçinde büyüdükleri gelenekten her ne kadar kurtulmak isteseler de bunda başarılı oldukları söylenemez. Türk edebiyatında özellikle şiirde geleneğin kalıplarını zorlayarak yeni bir şiir meydana getirme gayretinin en önemli isimlerinden biri olan Abdülhak Hâmid Tarhan, bütün bu eskiyi yıkıp yeniyi inşa etme faaliyetine rağmen yazdığı ilk tiyatro eserlerinde gelenek dairesi içinde kalmıştır.

Metin And, Asya tiyatro geleneğini köylü, halk, saray ve Batı tiyatrosu olarak dörde; geleneksel Türk tiyatrosunu da köylü ve halk tiyatrosu geleneği olmak üzere ikiye ayırır. Saray tiyatrosu birçok Asya ülkesinde kendine özgü ayrı bir geleneği ifade ederken bizde belirli bir kimliği ve özelliği olmayan geleneksel tiyatromuz ve Batı tesirinde gelişen tiyatronun saray çevresinde uygulanmış halidir. Batı tiyatrosu ise daha çok 19. yüzyılda gelişerek günümüze kadar gelmiş olan tiyatrodur. Esas iki gelenek köylü ve halk tiyatrosu geleneğidir. Bunlardan köylü tiyatrosu köylerde gelişmiş ve çoklukla eski bolluk törenlerinin kalıntısı olarak günümüze kadar gelmiştir. Halk tiyatrosu geleneği ise büyük kentlerde özellikle İstanbul'da gelişmiş, halkın yaratıcılığının oluşturduğu bir gelenektir (And 1985: 488).

Namık Kemal'in etkisi ile geleneksel tiyatromuzu küçümseme, onu lüzumsuz addetme düşüncesi bir dönem epeyce rağbet görmüştür. Tiyatroyu Batıdaki hali ile tanımlayan bu düşünce belki biçim olarak Batı tarzı tiyatro eserleri yazmaya çabalıyordu

* Arş. Gör. - Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

¹ Bildiri metni boyunca *Sabr u Sebat*'in şu baskısından alıntılar yapılmıştır: Tarhan, Abdülhak Hâmid (t.y.), *Sabr u Sebat*, İstanbul: Mekteb-i Sanayi Matbaası.

ama kendilerini geleneksel tiyatromuzun etkisinden soyutlayamıyordu. Bu çok zaman bilinçsiz, derinden ve kendiliğinden gelen bir etki idi. Bunun dışında Ahmet Mithat Efendi, Şemsettin Sami ve Recaizade Mahmut Ekrem gibi isimler de bilinçli bir gayret çerçevesinde geleneksel Türk tiyatrosunun unsurlarını eserlerine yerleştirmeye çalışıyorlardı. Metin And bu durumu şu şekilde ifade eder: “*Geleneksel tiyatromuza karşı olan görüş baskın çıktı ve bu dönemin tiyatrosu bu zengin kaynaktan yararlanamadı. Gerçi biçim ve yöntem yönünden yararlanamadı ama bu dönemin tiyatrosunda geleneksel öğelerin büyük yer tuttuğu da görülür. Bu bilinçsiz ve bilinçli olmaktadır; çünkü yazarlar, henüz Batı dramatik tekniğini yeterince bilmediklerinden, bunda ustalaşamamış olduklarından, yaptıkları, ortaya çıkardıkları eserlerde Batı dramaturjisinin çok önemli öğelerini yerli yerince kullanamamakta, eserleri de yer yer bize özgü, yalnız bizde görülebilecek ürünler olmaktadır. (...)ruhsal boyutlarıyla karakter yaratmakta en kalburüstü yazarlar bile başarısızdır. Geleneksel tiyatromuzdaki tiplendirme daha geçerliydi. Gene Batı dramının en önemli öğesi olan çatışma yaratmada da yazarlar çok yetersizdi.*” (And, 1972: 272-273)

Esasında gelenekten faydalanmanın bir kuralı ve yöntemi yoktur. Yazar kimi zaman sezgisel olarak kimi zaman da yaşanmışlıklarından hareketle birikimini geleneği yeniden yorumlamakta kullanabilir.

Abdülhak Hâmid’i tiyatro eserleri çerçevesinde değerlendirdiğimiz zaman onun, halk hikâyelerinden, masallardan, kıssalardan, deyimlerden, atasözlerinden, tarihi eserlerden ve Türk seyirlik oyunlarından faydalandığını görürüz. Abdülhak Hâmid’in ilk eserlerinde içinde büyüdüğü geleneğin izlerini daha yoğun bir şekilde görmek mümkünken sonraki eserlerinde bu izlerin silinmeye başladığını gözlemleriz.

Sabr u Sebat, birbirine âşık iki gencin (biri bey diğeri cariye) türlü zorluklara özellikle de geleneğin dayatmalarına karşı göğüs gererek sabır ve sebatlarının mükafatını kavuşmak olarak alışlarını konu edinen beş fasıllık bir dramdır.

Sabr u Sebat’ta büyük ölçüde halk tiyatrosu geleneğinin izleri görülür. Bu izleri iki başlık altında toplamak mümkün: Geleneksel halk tiyatrosunun ve unsurlarının eserde bahis konusu edilmesi ve geleneksel halk tiyatrosunun unsurlarına eserde yer verilmesi.

1. Geleneksel halk tiyatrosunun ve unsurlarının eserde bahis konusu edilmesi: Abdülhak Hâmid’in eserini yazdığı 1873 yılında da geleneksel tiyatromuz canlılığını sürdürüyordu. Bu geleneğin içerisinde büyüyen Abdülhak Hâmid, hiç şüphesiz çocukluğunda geleneksel halk tiyatrosunun ürünlerini görmüş ve seyretmiştir. *Sabr u Sebat*’ta birkaç yerde ortaoyununun sözü edilir. Köy kahvesi sahnesinde yer alan şahıslardan birisinin ismi Karagöz Cemil’dir. Kahvehane halkının isimleri de özellikle geleneksel halk tiyatromuzda yer alan kahramanlara yakın seçilmiştir: Burunsuz Hasan Çavuş, Filibeli Topal Hüseyin ve Hımhım Mümtaz gibi.

2. Geleneksel halk tiyatrosunun unsurlarına eserde yer verilmesi: Halk tiyatrosu geleneğinde yer alan gölge oyunlarının “karşıtlık ya da muhavere”, “kişileştirme”, “şive taklidi” ve “mekânın önemsizleştirilmesi” gibi unsurları ve özellikleri *Sabr u Sebat*’ta kendine yer bulur.

Özellikle eserin birinci faslındaki falcı kadın ile konak ahalisinin konuşmalarının yer aldığı bölüm ile ikinci fasıldaki köy kahvesinde geçen sahnesi halk tiyatrosu geleneğinin unsurlarının bulunduğu kısımlardır.

Karşıtlık-Muhavere

Bu unsurlardan ilki “karşıtlık ya da muhavere”dir. Sözlü ve söyleşmeli oyunlarda karşıtlıklardan yararlanır. Söyleşen iki kişi arasında bu karşıtlığın belirtilmesi en önemli öğelerden biridir (And, 1983: 16). *Sabr u Sebat*’ta Falcı Kadın ile diğerleri arasında geçen konuşmalar Karagöz ve Hacivat’ın konuşmalarındaki karşıtlığı andırır.

Falcı Kadın - Ver ver. Varını veren utanmaz. (Bu sırada çamaşırları koyduğu bohçayı koltuğuna alarak) Eh, hanımlar, kalın sağlıcakla kuzularım... Yolcuya yol gerek.

Sabiha Hanım - Ya benden bir şey istemedin kuzu dilli kurt! Korkarım sana bir süpürge sapı vereceğimi bildin de...(Sabiha tekmil etmeden)

Birkaç Ağızdan - A... Sabiha Hanım. A... Ne yapıyorsun kardeş? A...hı...!A kız çıldırdın mı?

Falcı Kadın - Zıyanı yok, ilişmeyin, ilişmeyin, kurt kocayınca köpeklerin maskarası olur. Onun hakkından periler gelsin.

Sabiha Hanım - Senin hakkından da şeytanlar gelsin!

Falcı Kadın - Ben şeytana çarığı ters giydiririm...

Sabiha Hanım - Ben de senin pabucunu eline veririm...

Falcı Kadın - Sen görürsün sen. Kurbağa vararak vararak demiş.

Sabiha Hanım - Hadi yıkıl... Ben öyle ağızlara kayık yanaştırmam. (s. 26-27)

Karşıtlık ifade eden konuşmalarda özellikle yanlış anlaşılabilir kelimeler, deyim ya da atasözü yarışması ve kelimeler etrafında oluşturulan oyunlar dikkat çeker. Abdülhak Hâmid, özellikle karşıtlık oluşturan diyalogların dışında kelimelerin çağrışım değerleri ile oynamayı da sever. Yukarıdaki diyalogda “kurt” kelimesi etrafında bir çağrışım dünyası oluşturur ve konu ile ilgili bir atasözü kullanır. Buna benzer örnekler *Sabr u Sebat*’ta çoktur.

Adile Hanım - Düğün nerede olacak kadın? Düğün.

Falcı Kadın - A be nerede olacak? Sarayıçinde. Kaçan bilerseniz hanımlar nice gözümün önüne geliyor. A be fısıldaşmayın kızlar... kulak verin. Ortaoyunu mu olmayacak, pehlivanlar mı güleşmeyecek, dünyadaki oyunların hepiciği hepiciği tekmil hepiciği.

Yine Birkaç Ağızdan - Ey... ey... daha?

Sabiha Hanım - (Kendi kendine) Çingene çalar, Kürt oynar. (Cehri) Ayı da oynayacak mı?

Falcı Kadın - A be kız hepiciği dedik a ayı mı istersin? Maymun mu istersin? Köçek mi istersin? Hepiciği hepiciği ne ki istersin var.

Sabiha Hanım - Desene dünya yerinden oynayacak! (Kendi kendine) Çingene düğünü! Ayının kırk hikâyesi varmış hepsi ahlat üzerine.

Emine Molla - Zâhir ne sanırsın? Ben bile şu ak saçıma ziller takıp oynayacağım... ya...

Zehra Hanım - Of! Benim bile daha şimdiden yüreğim oynamağa başladı. (s. 20-21)

“Çingene çalar, Kürt oynar”, “ayı da oynayacak”, “dünya yerinden oynayacak” “yüreğim oynamağa başladı” gibi ifadelerde özellikle “oynamak” kelimesi üzerinde çeşitlemeler yapılmıştır.

Mehmet Bey - (...) Ben buradan giderim, hepinize arkamı dönmüş olurum. Sözümden yine dönmem. Fakra kail olurum. Dilenirim. Dilencilere dönerim. Sözümden yine dönmem. Nice nice devirler döner, ben yine sözümden dönmem, hâsılı her şey döner, illâ benim sözüm dönmez... Benim sözüme inkılâbat-ı âlemin medhali olamaz. Her belaya katlanırım. Her türlü ölümü gözüme alırım. Dünyalara dehşet verecek surette geberirim. Yine evlenmem demekten dönmem. (s. 14-15)

Mehmet Bey'in yukarıya aldığımız konuşmasında da “dönmek” kelimesi etrafında anlam çeşitliliği yakalanmaya çalışılmıştır.

Kişileştirme ve Şive Taklidi

“Kukla, Karagöz ve Ortaoyunu kişilerinin en büyük özelliği tip olmalarıdır. Bunlar durağan ve değişmez genellemelerdir; kendi istemlerini kullanma güçleri yoktur, bu yüzden sürekli olarak kendi kendilerini yinelerler. Onlardan belli durumlar karşısında belli davranışlar bekleriz. İlişkilerinde de bir değişmezlik vardır. Kişilikleri silinmiştir, belli zamana oturtulmamıştır ve belli bir geçmişleri ve gelecekleri yoktur. (...) Karagöz ve Ortaoyununda kişileştirme başlıca karşıtlık ve yinelemelerle olur. Her kişi belli davranışları sürekli yinelediği gibi, birbirleriyle de sürekli karşıtlıklar yaratırlar.” (And, 1985: 457)

Sabr u Sebat'ta Abdülhak Hâmid elbette birebir Karagöz ya da Ortaoyununun kişilerini eserine taşımış değildir. Fakat kahvehane sahnesinde yarattığı tiplerde Karagöz ve Ortaoyununun tiplerinden izler görmek mümkün. En önemli benzerlik isimlerinin önünde onları tanımlayan sıfatlarının olmasıdır: Burunsuz Hasan Çavuş, Filibeli Topal Hüseyin ve Hımhım Mümtaz, Karagöz Cemil gibi. Bunların dışında Dikran gibi imparatorluğu meydana getiren etnik unsurlardan birine mensup bir tipin bulunması, Karagöz ve Ortaoyunundaki Çelebi tipine benzer özellikleriyle Mehmet Ağa tipinin yaratılmış olması dikkat çekicidir.

Karagöz ve Ortaoyununun en karakteristik özelliği hiç şüphesiz birer söz oyunu olmalarıdır. Hatta Ortaoyununa meydan-ı sühan denilir. Karagöz ve Ortaoyununda tipler kendi lehçe, şive ve ağız özellikleri ile konuşurlar. “İmparatorluğun çeşitli yerlerinden gelen kişiler Türkçeyi hep geldikleri yerin ağızıyla konuşurlar. Bu lehçe, şive, ağız hep olağan Türkçeyle karşıtlık yaptığı ölçüde hem bir güldürme yöntemidir, hem de kişiyi tanımaya yarar.” (And 1985: 458).

*Sabr u Sebat'ta Falcı kadının kendi yöresel ağız ile, kahvehane müdavimlerinin de Trakya ağız ile konuşması geleneksel halk tiyatromuzun *Sabr u Sebat'a* yansıyan taraflarını ifade eder. Abdülhak Hâmid'in bu “şive taklit”lerinde başarılı olduğu da gözlemlenir.*

Mekân/Dekor Unsuru

Ortaoyunu adından da anlaşılacağı üzere orta yerde oynanan bir oyundur. Dolayısıyla “temsil dekorla, ışıkla yalanlarını örtmeye çalışmaz” (And 1985: 409). Çok az ve değişmez malzeme ile sergilenen geleneksel oyunlarda mekân hemen hemen hiç yoktur. Geleneksel tiyatromuzun her yerde sergilenabiliyor olmasının bunda etkisi vardır.

Sabr u Sebat'ta çağdaşı pek çok oyunda görülen detaylı mekân tasvirlerine rastlanmaz. Abdülhak Hâmid, geleneksel tiyatromuzun mekânı önemsizleştiren bu tutumuna kendi oyununda yer vermiştir. *Sabr u Sebat*'a baktığımız zaman dekor/mekân tasvirleri yok denecek kadar azdır. Birinci ve ikinci fasıllardaki dekor tasviri şu şekildedir: "Rumeli'de bir konakta harem dairesinde tarz-ı kadim üzere yapılmış bir oda" (s. 6), Rumeli'de bir köyde bir mahalle kahvesinde" (s. 39).

Halk Hikâyeleri ve Motif Yapısı

Halk hikâyeleri meddahların ana malzemelerinden biridir. *Sabr u Sebat*'ın derin yapısına bakıldığı zaman görülecektir ki, *Sabr u Sebat* tamamen halk hikâyelerinin omurgası üzerine inşa edilmiş ve pek çok motif² aynıyla *Sabr u Sebat*'ta tekrarlanmıştır.

Birbirlerini ilk görüşte seven (T. 15 İlk görüşte âşık olma, HHMY, s. 375) ve karşılıklı ahitleşen (M. 200-299 Anlaşma ve söz vermeler, HHMY, s. 344) iki genç (Raksâver ve Mehmet Bey) aralarında doğan bu aşkın bedelini türlü eza ve cezalarla ödemek zorunda kalırlar. Münim Efendi kendi emelleri uğruna oğlunu uzaklaştıran, cariyesini mahzene kapatan acımasız bir tiptir (S. 11 Zalim baba, HHMY, s. 372). Raksâver'den çocuk sahibi olmak için oğlu Mehmet Beyi evden uzaklaştırır hatta evlatlıktan reddeder (P. 233 Baba ve Oğlu, HHMY, s. 359). Bu aşkın diğer tarafındaki Raksâver ise Münim Efendi tarafından kendisiyle olması için zorlanır. Raksâver'den çocuk sahibi olmak isteyen Münim Efendi istediğini elde edemeyince Raksâver'i mahzene kapatır (Q. 433 Hapsederek cezalandırma, HHMY, s. 368). İki âşıktan biri bir nevi sürgüne gönderilirken (Q. 431 Sürgün ederek cezalandırma, HHMY, s. 368) diğeri mahzene kapatılır.

Âşıklar bu noktadan sonra da türlü olumsuzluklarla karşılaşır. Karşılaştıkları her zorluk, esasında onların aşklarını, sabırlarını ve sebatlarını sınavan birer imtihandır. Mehmet Bey baba evinden uzaklaştırılınca Rumeli Paşası amcasının yanına gider. Sürgünden sonra karşılaşacağı ilk sınama amcasının ve babasının isteği doğrultusunda amcasının kızı Zehra ile evlendirilmek istenmesidir. Mehmet Bey bu isteklere de evden kovulmak pahasına karşı koyar. Geleneği temsilen Rumeli Paşası ve Münim Efendi, Mehmet Beyi isteğinin dışında bir evlilik yapmaya zorlarlar. Zehra'nın tek tarafı olarak aşk ve ümit beslediği Mehmet Bey tarafından istenmemesi bir başka mağduriyeti ortaya çıkarır. Zehra aşkına kavuşamayacaktır. Kul cinsinden cariyeye Raksâver'in gösterdiği direnişi gösteremeyen ve istemediği birisi ile (Müyesser Bey) evlendirilmek zorunda kalan Zehra, Mehmet Beyin ismini sayıklayarak veremden ölür. Raksâver ve Mehmet Beye diş geçiremeyen "geleneğe" Zehra'ya dediğini yaptırmıştır. Eserde geleneğin üç mağdurdan biri olan Zehra, boyun eğen ve savaşı kaybeden kişi olmuştur.

Mehmet Bey amcasına da direnmenin bedelini evden kovularak öder. Derviş olup yollara düşer (C. 422. 3 Kimliğin açıklanması yasaktır, HHMY, s. 304). Açlık ve yokluk içinde şehir şehir dolaşır. Ulaştığı son yer olan Rumeli'deki bir kahvehanede başından geçenleri bir başkasının başından geçmiş gibi anlatır. Bu da halk hikâyelerimizde sıklıkla görülen başından geçeni hikâye etme motifi (H. 11. 1 Başından geçeni hikâye etme, HHMY, s. 322) ile örtüşür.

² StithThompson'un *Motif Index of Folk-Literature* isimli eserinde masalları ele alarak oluşturduğu motif katalogu pek çok halk bilimci tarafından halk hikâyelerine de uygulanmıştır. Ortak ve tekrarlanan motiflerin tespiti olan bu çalışma insanlığın ortak duyusunun bir ifadesidir. Burada Türkçede de bulabileceğimiz pek çok uygulamalardan biri olan Ali Berat Alptekin'in *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı* isimli eserinden istifade edilmiştir.

Yokluk ve açlık ile sınanan Mehmet Bey, Esadullah Dede tarafından evlatlık edinilir (P. 600 Gelenekler/Evlat edinme, HHMY, s. 364) ve Esadullah Dede'nin ölümü üzerine kendisine kalan miras ile Paris'te salon sahibi olacak kadar zenginleşir. Mehmet Bey bu defa zenginlik ile sınanır. İki âşık bütün sınavlardan sabır ve sebat ile başarıyla çıkınca mutlu sonu da hak ederler ve kavuşurlar.

Atasözleri ve Deyimler

Malum olduğu üzere Abdülhak Hâmid *Sabr u Sebat*'ı akrabası Ahmet Vefik Paşanın tavsiyesi üzerine yazar. Ahmet Vefik Paşa, Abdülhak Hâmid'e halk kültürünün zengin kaynağı atasözleri ve deyimlerimizden istifade ederek milli bir tiyatro eseri yazmasını tavsiye eder. Abdülhak Hâmid, bütün hayatında sergilediği ölçsüzlük ve aşırılığı *Sabr u Sebat* isimli eserinde de gösterir ve *Sabr u Sebat*'ı nerdeyse bir atasözleri ve deyimler sözlüğü haline getirir. Saim Sakaoglu'nun *Sabr u Sebat*'ta tespit ettiği deyim ve atasözlerinin sayısı Abdülhak Hâmid'in aşırılığı ve ölçsüzlüğüne güzel bir örnektir. Saim Sakaoglu'nun tespitine göre 70 atasözü, 121 deyim, 15 Fransız atasözü kullanılmıştır. (Sakaoglu 1984: 231).

Sonuç

Batı ile ciddi ilk temaslarımızın gerçekleştiği Tanzimat devri edebiyatımızın ikinci döneminde verdiği eserlerle yeniliğin yerleşmesinde önemli bir yer işgal eden Abdülhak Hâmid, yazdığı ilk tiyatro eserlerinde geleneksel tiyatromuzun unsurlarını kullanmaktan kendini alıkoyamaz. Özellikle *Sabr u Sebat* isimli eserinde geleneksel Türk tiyatrosunun önemli bir kolu olan halk tiyatrosu geleneğinin unsurlarını kullanmıştır. Bunun yanında Abdülhak Hâmid, halk hikâyelerimizin motif yapısını kullanarak *Sabr u Sebat* isimli eserini tamamen halk hikâyelerimizin omurgası üzerine inşa etmiştir.

KAYNAKÇA

ALPTEKİN, Ali Berat (1997), *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Ankara: Akçağ Yayınları.

AND, Metin (1972), *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

AND, Metin (1983), *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, Ankara: Turhan Kitabevi.

AND, Metin (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

SAKAOĞLU, Saim (1984), "Abdülhak Hâmid'in *Sabr u Sebat* Adlı Eserinde Atasözleri ve Deyimler", *Mehmet Kaplan'a Armağan*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

TARHAN, Abdülhak Hâmid (t.y.), *Sabr u Sebat*, İstanbul: Mekteb-i Sanayi Matbaası, İstanbul.

Notlar:

TEKELER KÖYÜ'NDE SEYİRLİK OYUNLAR

Abdurrahim KARADEMİR*

Araştırma alanımız olan Tekeler Köyü, Aydın'ın Karpuzlu ilçesine bağlı bir Yörük köyüdür. Köyün ilçeye olan uzaklığı yedi kilometredir. Köy, Alında Antik Kenti'nin çok yakınında, dağda kurulmuştur. Köyde yaşayanlar geçimlerini hayvancılık ve tarımla sağlamaktadırlar. Köyün erkekleri yaklaşık otuz yıldan bu yana da şehirlerde inşaat işçisi olarak çalışmaktadır. Köy muhtarı Saadettin Tağa'dan alınan bilgiye göre, ataları Antalya-Aydın arasında göçebe bir hayat sürerken, yaklaşık 400 yıl önce eski adı "Yatıkça" olan Tekeler Köyü'nün bulunduğu yere gelip yerleşmişlerdir. İlk kez buraya yerleşen köylülerden biri, kayaların üzerindeki keçileri görerek köyün adını "Tekeler Köyü" olarak değiştirmiştir. Bugün 2500'e varan nüfusu, okulu, sağlık ocağı, dükkânları ve haftada bir gün kurulan pazarıyla bölgenin en büyük köylerinden biridir.

Geleneksel halk tiyatrosunun içinde yer alan köy seyirlik oyunları olarak adlandırılan oyunların oynanmasına Tekeler'de "Oyun Çıkarma" denmektedir. Köylüler bu oyunları köyün kuruluşundan bu yana oynadıklarını ve bundan sonra da oynamaya devam edeceklerini belirtmektedir.

Bu bildiride, Tekeler Köyü'ndeki seyirlik oyunlar geleneğinin özelliklerini; "Oyunların Oynanma Zamanı ve Organizasyon", "Oyunlar, Hazırlanışı, Sunuluşu ve Konuları", "Ortam ve Aksesuarlar", "Kostüm, Makyaj ve Yardımcı Materyaller", "Müzik ve Danslar" başlıkları altında tanıtılarak değerlendirmeye çalışılacaktır. Çalışma 1992, 2000, 2002 ve 2003 yıllarında videokaset kaydediciyle yaptığımız derlemeler ve yerel bir televizyon kanalı olan Ay Tv tarafından 2008 yılında yapılan çalışmalara dayalı olarak hazırlanmıştır.

I. Oyunların Oynanma Zamanı ve Organizasyon

Oyunlar genellikle köylünün bir arada olduğu Ramazan bayramlarında oynanmaktadır. İstisna olarak bazen Kurban ve Cumhuriyet bayramlarında da oynandığı da görülmektedir. Bu oyunlar, köyde askere gidecek gençler ve köy halkının katkısı ve katılımıyla düzenlenmektedir. Oyun hazırlıkları yaklaşık bir ay önce başlar. Gençler kendi aralarında bir başkan seçerler. Bu başkana "kâhya" denmektedir. Kâhya da kendine bir yardımcı seçer. Kâhya ve kâhya yardımcısının seçiminden sonra oluşturdukları bir hazırlık komitesi ile geleneğe bağlı olarak çıkaracakları oyunlar için gerekli olan parayı hane hane dolaşarak köy halkından toplarlar. Bu komite, kendilerine ayrılan köy konağında toplantılar yaparak üç gün sürecek oyunlar için gerekli olan ön çalışmaları yaparlar. Bu ön çalışmalardan bazıları şunlardır:

1. Köyde seyirlik oyunlarda rol alan oyuncular bilinmektedir ve bu görevi sembolik de olsa ücret karşılığı yapmaktadırlar. Bu yüzden öncelikle söz konusu usta oyuncularla anlaşma yapılır.
2. Varsa, bilinen ve oynanan oyunların dışında yeni oyun çıkarmak isteyenlerin talepleri değerlendirilir.
3. Oyunlarda gerekli olacak davul-zurna takımı ile anlaşılır.

* Öğr. Gör. - Ege Üniversitesi D.T.M.K. T.H.O Bölümü.

4. Oyunun sergileneceği mekânlar hazırlanır.

5. Oyunlara oyuncu olarak hiçbir ücret almadan katılacaklar ve bunların neler yapacağı belirlenir.

6. Gerekli olan her türlü araç, gereç ve malzeme temin edilir.,

7. Son yıllarda, oyunların gece sergilendiği alanlar için ses ve ışık sistemi temininin de yapıldığı söylenmektedir.

Oyunlar akşamüzeri başlayıp gece yarısına kadar devam eder. Bu süreçte üç farklı alan kullanılır. Ketenlik oyunların başlangıç yeridir ve köy dışında mezarlık yakınlarındadır. Buradan hep birlikte kavak alanına gelinir. Hava kararınca akşam yemeği için ara verilir.

Yatsı namazından sonra herkes yeniden köy meydanında toplanır ve oyuna devam edilir. Oyunlardaki süre; oyuncuların çıkardıkları oyunun etkisi ve halkın katılımına göre uzar veya kısılır.

II. Oyunlar, Hazırlanışı, Sunuluşu ve Konuları

Kesin olarak bilinmemesine rağmen, köyün kuruluşunun çok eskilere dayandığı ve oyun çıkarıma geleneğinin bu süreden beri kesintisiz devam ettiği söylenmektedir. Tespitlerimize göre köydeki seyirlik oyunları üç gruba ayırmak mümkündür:

1. Kökeni ritüellere dayanan oyunlar

- Arap oyunu
- Gavur imam oyunu
- Zeybek oyunu
- Gelin kaçırma oyunu
- Deve oyunu
- Çiftçi oyunu
- Köroğlu
- Ayı oyunu
- Bebek oyunu

2. Eğlence amaçlı son dönem oyunlar

- Turist oyunu
- Gelin damat oyunu
- Kunduracı oyunu
- Tren oyunu
- Denizde gemi gezdirme oyunu

3. Bayramın bitişini simgeleyen oyun

- Gemi kaldırma oyunu

Birinci kategorideki zeybek, gelin kaçırma ve gâvur imam oyununda karakterler ve konu aynıdır. "Gâvur İmam" oyunu geleneğe bağlı olarak gece oynanır, konu ve akış itibarıyla aynı olan oyunu yalnızca gâvur imam karakteri ayırır.

Oyunlardaki ana karakterler Zeybekler ve Araplar'dır. Zeybekler otorite ve gücü, Araplar korku, karanlık ve saygınlığı, gâvur imam ise inancı sembolize etmektedir. Gelin, gelinin annesi ihtiyar kadın, gâvur imam ve oyuna dışarıdan katkı sağlayan izleyiciler oyundaki yardımcı karakterlerdir. Oyunun konusu Zeybekler, Araplar ve gâvur imamın çatışması ve birbirlerine üstünlük sağlaması üzerine kuruludur.

Araplar, tüm oyunların en etkin karakterleridir. Oyundan oyuna değişiklik gösteren karakterlerin aksine Araplar bütün oyunlarda rol almaktadır. Oyunlarda en az iki Arap rol alır. Arapların gün boyu süren bütün oyunlardaki rolleri şunlardır:

1. Ellerindeki sopalarla oyunun akışını ve düzenini sağlarlar. Gece oyunlarında ise, sopaların uçlarına bağladıkları gaza batırılmış bez parçalarını yakarak daha da etkili olurlar. Bazen bu sopaları, çocukların kullandığı gibi, at olarak kullandıkları da olmaktadır.

2. Halkın gülüp eğlenmesini sağlamak için komiklikler yaparlar, ince sesle konuşurlar.

3. Oyunların süresini belirlerler.

4. Oyunları akışına göre, gerektiğinde diğer oyuncular ile diyalog geliştirirler ve her zaman karşısındaki oyuncunun muhalifi olarak rol yaparlar.

5. Oyunu izleyen ve gerektiğinde oyuna katılan köylüler ile diyalog geliştirirler ve ders çıkartılacak bir takım mesajlar verirler.

Zeybeklik, Ege Yörükleri'ni etkileyen bir kurumdur. Yoğun yaşandığı dönemlerde Ege'deki Yörük köyleri, zeybekliğe özenmiştir. Köylüler, yardım ve yataklıkta bulunmalarına rağmen, kimi zaman zeybeklerden baskı görmüşlerdir. Bu nedenle de oyunlardaki zeybek tiplerini geçmişte yaşananların yansıması olarak değerlendirilebilir. Köylülerle yapılan görüşmeler bunu doğrular niteliktedir.

Gâvur imam tiplmesiyle, yörüklerin inanç konusundaki hoşgörülü yaklaşımları sergilenir.

Gelin, kocakarı karakterleri, oyunu renklendiren ve köy halkını coşturan tiplerdir.

Çiftçi oyunu köy halkının tarlada geçen yaşamını özetler. İki öküzüyle tarlasını süren tohum eken çiftçi, öküzler hastalanınca veteriner arar. Oyunda halkın arasına karışan öküzler, onları kışkırtan Araplar, tohumu eken çiftçi oyunun en eğlenceli bölümleridir.

Bebek oyunu; bir kukla oyunudur. Bu oyunda muhtar ve Araplar'ın farklı diyalogları oyuna renk katar.

Deve oyununun başrolünde, yörüklerin yaşamında önemli bir hayvan olan deve yer alır. Oyunda deve, deveci ve Araplar arasında trajikomik diyaloglar ve hareketler sergilenir. 1992 yılında deve oyununda "nazar" konu edilirken 2008 yılı oyunlarında konunun "deve güreşleri"ne dönüştüğü görülmektedir.

İkinci kategoride yer alan eğlence amaçlı oyunlarda ritüel izlerine rastlanmamaktadır. Bu oyunların oynanmasındaki asıl amaç eğlenmektir, bununla birlikte köylülerin bazı beklentileri ve özelemleri oyunlarda konu edilmektedir.

* Turist oyunlarında; turistlerin rahat davranışları ve giysileri sergilenir.

* Gelin damat oyununda; birbirini seven ancak evlenmeleri gelinin annesi tarafından büyü yapılarak engellenen gençlerin, büyüü bozdurarak nikâh masasında mutlu sona ulaşmaları konu edinilir.

* Tren ve denizde gemi gezdirmeye oyunları; demir yolu ve deniz taşımacılığına duyulan özlemi dile getirir. Bedava bilet dağıtılması, köylüyü oyuna konsantre eder, ayrıca köyün minübüs birliğine de pahalı taşımacılık yapıldığı konusunda gönderme yapar.

Üçüncü tip ve son oyun olan gemi kaldırma oyunu bayramın bittiğini göstermektedir. Yan yana durarak çember oluşturan yirmi kadar gencin omuzlarına yirmi genç daha çıkarak kule oluştururlar. Bayram kâhyası omuzlardaki grupta yer alır ve elindeki bayrağı kulenin en üstünde taşır. Gemi kaldırma oyunu ile “Bayramımızı tamamladık gemimizi kaldırdık”¹ mesajı verilir.

III. Ortam ve Aksesuarlar

Tekeler köyünde bayramda icra edilen seyirlik oyunların amaçlarından biri de evlilik çağı gelmiş gençlerin kendilerine eş seçebilecek bir ortamın yaratılmasıdır. Bu nedenle başı bağlı olan gençler, kendilerini belli etmek için kulaklarının üstüne yakınlarının kendilerine verdikleri çiçekleri takarlar.

Gündüz sergilenen gelin alma oyununda; gelinin evden alınıp ketenlik üzerinden kavak alanına getirilinceye kadar defalarca kaçırılması, Arapların hem gelini kaçırınları hem de oyunu yakından takip eden köy halkını ellerindeki değneklerle kovalaması üzerine kaçışmalar ve yaşanan komiklikler izleyenleri çok eğlendirir. Buradaki coşku ve kalabalık köy seyirlik oyunlarının doğal ortamını yaratır.

Gece oyunlarında günümüze yakın zamana kadar meydan ateşi yakılmaktaydı. Günümüzde ise, ışıklandırma yapılmaktadır. Yine günümüzde oyun meydanına asılan bayrak, köylüler üzerinde ayrı bir duygu ve coşku yaratmaktadır.

Farklı oyunlar için meydana getirilen masa ve sandalyeler oyunlarda kullanılan gerçek aksesuarlardır. Denizde gemi gezdirmeye oyununda ise, deniz ve dalgalar yere serilen uzun iplerle temsili olarak anlatılmaya çalışılmaktadır.

IV. Kostüm, Makyaj ve Yardımcı Meteryaller

Tekeler köyü seyirlik oyunlarında, oyuncuların tamamı erkektir ve kadın rollerini de erkekler oynamaktadır. Oyunun içeriği ve girilen kişiliğe göre kadın makyajı yaparak başlar, örtülürken bıyıklar kesilmez. Dış görüntü olarak kadınlığın vurgusu olan göğüsler için 1990'lı yıllarda iri soğan, patates ve bunun gibi ürünler kullanılırken, 2008 yılı tespitlerinde bunların yerine sütyenlerin kullanıldığı görülmektedir.

Bayram süresince devam eden seyirlik oyunların temel tipleri olan Araplar, yüzlerini ve ellerini, kazan ve tencere karalarıyla boyarlar. Efeler, kendi bıyıklarına ilave olarak tencere karasıyla kara bıyık yaparlar. Tiplemelere göre makyaj basit de olsa mutlaka yapılır ve makyaj yapılırken geleneksel yöntem ve malzemeler kullanılır. Kazan, tencere karası, baca ve soba isi, yanmış kömür karası, kül ve un kullanılmaktadır. Bunların yanı sıra toprak ve çamurun da kullanıldığı söylenmektedir.

Kostümde oyunun içeriğine, yapılan role, girilen kişiliğe göre giysi ve aksesuarlar seçilir. Oyuncular bu giysi ve aksesuarları kendileri temin ederler. Bazen gerçek

¹ Yılmaz KARTAL, 1968 - Tekeler Köyü doğumlu, ilkokul mezunu, kaynak kişi ile 07.10.2008 tarihinde görüşülmüştür.

aksesuar yerine temsili aksesuarlar da kullanılır. Örneğin tüfek yerine sopa kullanılması gibi. Kostümler her zaman abartılı giyilir. Giyiniş biçiminde komiklik ön plandadır. Kadın rolü oynayan erkekler kadın kostümü giyerler. Aksesuar olarak büyük tespihler, kurutularak ipe dizilmiş kırmızıbiberler ve patlıcanlar takılır. Efeler için özel olarak zeybek kostümleri hazırlanır. Oyunların içeriğine göre gözlük, kaşık, kepçe, çan, kolon ve benzeri eşyalar kullanılır. Başlıklar için şapka, terlik, başörtüsü mutlaka kullanılır. Şapkalar role göre değişir. Örneğin turist rolü için fötr, tren makinisti için aşçı beresinin kullanılması gibi.

Tekeler Köyü'nde Arapların bayram süresince asayışı ve düzeni sağlaması için elindeki sopalarla oyuncu ve izleyicilere vurdukları için sopalardan korunmak maksadıyla özellikle orta yaş ve üst oyuncu grubunun bellerine yorgan kuşak ve ince yastıkları bağladıkları görülmektedir.

Deve, Tren, Bebek ve Çiftçi oyunlarında, oyunların yapısı gereği çok daha fazla aksesuar kullanılması gerekmektedir. Bu oyunlardaki aksesuarlar şu şekilde hazırlanmaktadır;

Deve oyununda kullanılan devenin baş kısmı hiç bozulmaz ve köyde saklı durur. Dana kurukafasından yapılan başın alt ve üst çenesi ayrıdır. İçeriden bir iple bağlı olup devenin ön ayaklarını oluşturan oyuncu tarafından devenin yönlendirmeleri doğrultusunda hareket ettirilir.

Deve gövdesi için yaklaşık üç metre uzunluğunda 65-70 cm genişliğinde bir merdiven ve devenin sırtını oluşturmak için ise 60-65 cm yüksekliğinde en fazla 80 cm genişliğinde üzeri sivri bir civciv kümesi kullanılır.

Merdivenin önünde ve arkasında bulunan iki kişi devenin ön ve arka ayaklarını oluşturur. Öndeki oyuncu hazır olan deve başını oyunun akışına göre kullanır. İskeleti bu şekilde tamamlanan devenin üzerine kilim örtülerek deve tamamlanmış olur. Ayrıca deveye bir de kuyruk takılır.

Tren için ise, uzun bir merdiven gerekmektedir ve bu merdiveni üç veya dört kişi taşımaktadır. Trenin ana çatısı böylece oluşturulduktan sonra üzerine kilim örtülür. Üstte baş tarafta bir kova ve kovanın içinde yanan tezekler devamlı duman çıkarır. Orta yerde, içinde su dolu bir kova ve bir de erkek çocuk oturtulur. Çocuğun elinde küçük bir tas bulunur. Çocuk tasla makinist ve oyun kurucunun direktifi ile kovadan doldurduğu suları köy halkının üzerine serper.

Bebek oyununda oyunu yapacak kişi masaya yatırılır ve üzeri bir kilim veya örtüyle tamamen kapatılır. Önceden hazırlanan bebek kuklaları yatan oyuncunun her iki koluna geçirilir. Böylece kuklalar oynanmaya hazır hale gelir.

Çiftçi oyununda, öküzleri oynayan oyuncular önceleri yüzlerine kendi yaptıkları maskeleri takarlarken günümüzde gözleri açıkta kalacak şekilde başlarını yağlıkla bağlayıp kulak yerine terlikleri takmaktadırlar.

V. Müzik ve Danslar

Müzik ve dans, Tekeler Köyü seyirlik oyunlarının temel ögesidir.

1. Oyunun İçindeki Danslar

Oyunların bir kısmında danslar oyunun içerisinde mevcuttur ve oyunun akışı içinde sergilenir. Gâvur imam oyununda olduğu gibi, gelinin kaçırılması, bulunması ve zeybek, arap ve gâvur imam çatışmalarının sergilendiği diyalogların arkasından masada

otururken oyundaki tüm tiplerin oyun oynamaya kalkması gibi. Burada tüm tipler kendilerine uygun danslar yaparlar. Zeybekler yöresel zeybek oyunlarını sergilerken gelin çiftetelli oynar.

2. Dans Biçiminde Sunulan Oyunlar

Köroğlu oyunu iki farklı şekilde sergilenmektedir. Bu oyun tek kişilik veya iki kişilik sergileme şeklinde olabilir. Birincisinde oyuncu, Köroğlu ezgisi eşliğinde hareketleriyle oyunu sergiler. İkincisinde ise, Köroğlu ezgisi eşliğinde meydana giren oyuncu Araplar'dan birini öldürerek yere yatırır. Yüzünü bayrakla örterek, kol ve bacaklardan keser daha sonra da şişirip tulum çıkartır. Her yeni hareket serisi arasında avının etrafında bıçaklarla oyun sergiler. Oyunda kesilen Arap oyunun sonunda dirilir ve birlikte Köroğlu oyununu oynarlar.

3. Dans Öğelerinin Kullanıldığı Taklitler

Turist oyununda kadınlı erkekli turist grubunu oynayan oyuncular, turistlerin hareketlerini güncel popüler müzikler eşliğinde taklit ederek dans ederler.

4. Oyunların Hemen Ardından Sergilenen Kişisel ve Toplu Danslar

Bu gruptaki danslar bir oyun bitince diğer oyuna geçilmeden, izleyiciler tarafından sergilenen, bireysel ve toplu danslar olup, köye ve yakın çevreye ait zeybek danslarıdır. Bu tür danslar oyunlar başlamadan önce ilk toplanma alanında yapılır.

5. Bayramın Bittiğini Gösteren Dans

Tekeler Köyü'ndeki köy seyirlik oyunlarında icra edilen son dans gemi kaldırmadır. Ağır ve hüzünlü bir danstır. Serbest "Cezayir" ezgisi beyitleri oyuncular tarafından söylenir. Çift katlı kule yapılı ve bu dansla, hem bayram hem de oyunlar sona ermiş olur.

Tekeler Köyü'ne bayram eğlenceleri için, Milas Dibekdere Köyü ya da Selimiye'den davul zurna grupları çağırılır. Davul zurna takımı, üç zurna, üç davul olmak üzere en az altı kişiden oluşmaktadır. Oyunların sürdüğü üç gün boyunca müzik grubu köyde ağırlandılar. Köye gelen müzisyenler, gelenekleri ve köydeki oyuncuların yeteneklerini yakından tanıdıkları için, çoğu kez doğaçlama gelişen oyunlarda etkin rol oynarlar. Bu müzik grubu, yörenin zeybek müziklerini ve de günün popüler ezgilerini bilir ve ustaca icra eder.

Müzik grubunun köylüler tarafından tercih edilmesinin bir diğer sebebi de oyunlar sürerken nerede durup nerede başlayacaklarını iyi bilmeleridir. Ayrıca köydeki düğünlere de aynı müzisyenler gelmektedir. Ancak son yıllarda ses sistemiyle birlikte, canlı müzik yavaş yavaş etkisini kaybetmektedir.

VI. Sonuç

Anadolu ritüellerinde çok yaygın olan üç konu Tekeler Köyü seyirlik oyunlarında da görülmektedir:

- * Ölüp dirilme.
- * Kız kaçırma.
- * Ölüp dürülme ve kız kaçırma.

Bir zamanlar işlevsel niteliği olan köy seyirlik oyunları geleneği modernleşme süreci, medya etkisi ve kente göç gibi nedenlerle hızla yok olmaktadır. Bu oyunlar daha

önceki dönemlerde Karpuzlu'nun tüm köylerinde icra edilirken, günümüzde yalnızca Tekeler Köyü'nde devam etmektedir. Bu köyde geleneğin sürdürürlür olması, köy halkının geleneklerine sahip çıkma isteği olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca Tekeler Köyü halkı geçmişte bolluk ve bereket beklentisiyle gerçekleştirdiği seyirlik oyunlarını çeşitli güncellemelerle günümüze taşımış ve bir eğlence aracı olarak sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

AND, Metin (1959), *Kırk Gün Kırk Gece, Eski Donanma ve Şenliklerde Seyirlik Oyunları*, İstanbul.

AND, Metin (1962), *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*, İstanbul.

AND, Metin (1966), "Anadolu'da Seyirlik Köylü Oyunları", *TFA*, Sayı: 199.

AND, Metin (2002), *Oyun ve Büyü*, İstanbul.

ARTUN, Erman (1983), "Tekirdağ Seyirlik Köy Oyunları", *Türk Folkloru*, Aralık.

ARTUN, Erman (1984), "Tekirdağ Seyirlik Köy Oyunları", *Türk Folkloru*, Ocak.

ARTUN, Erman (1984), "Tekirdağ Seyirlik Köy Oyunları", *Türk Folkloru*, Mart.

ARTUN, Erman (1984), "Tekirdağ Seyirlik Köy Oyunları", *Türk Folkloru*, Ekim.

ARTUN, Erman (1984), "Tekirdağ Folkloru üzerine Açıklama", *Halk Kültürü*, İstanbul.

ELÇİN, Şükrü (1962), "Anadolu Köy Oyunları: Samut ve Lal Oyunları", *TFA*, Sayı: 172.

Kaynak Kişiler

1. Osman TOKER, 1932 – Tekeler Köyü doğumlu, Okuma-yazma biliyor, Duvarcı ustası.
2. Mehmet BUNALDI, 1932 – Tekeler Köyü doğumlu, Okuma-yazma biliyor, Berber.
3. Hasan KANLIDERE, 1938 – Tekeler Köyü doğumlu, Okuma-yazma biliyor, İnşaat ustası.
4. Halil BUNALDI, 1930 – Tekeler Köyü doğumlu, Okuma-yazma biliyor, Berber.
5. İsmail AĞIR, 1930 – Tekeler Köyü doğumlu, Okuma-yazma biliyor, Çiftçi.
6. Ali YEMİŞ, 1935 – Tekeler Köyü doğumlu, Okuma-yazma biliyor, Duvarcı ustası.
7. Selahattin EKBER, 1945 – Tekeler köyü doğumlu, İlkokul mezunu, Çiftçi.
8. Esmâ AKTAŞ, 1838 – Tekeler Köyü doğumlu, Okuma-yazma bilmiyor, Çiftçi.
9. İzzet AKTAŞ, 1935 – Tekeler Köyü doğumlu, Okuma-yazma biliyor, Çiftçi.
10. Yılmaz KARTAL, 1968 – Tekeler Köyü doğumlu, İlkokul mezunu, Çiftçi.
11. İsa KARA, 1970 – Tekeler Köyü doğumlu, İlkokul mezunu, Çiftçi.
12. Sevilay AKTAŞ, 1983 – Tekeler Köyü Mezunu, İlkokul mezunu, manifaturacı.

Resimler



Tekeler Köyü



Seyirlik oyunları organize eden askerlik çağına gelmiş gençler.



Seyirlik oyunlar için yapılan makyaj



Seyirlik oyunları uygulayan yaşlı grup



Seyirlik oyunları uygulayan genç grup



Deve Oyunu



Bebek Oyunu



Tren Oyunu



Turist Oyunu



İzleyiciler



GELENEKSELDEN GÜNÜMÜZE KUKLANIN GELİŞİMİ VE ÇAĞDAŞ TİYATROMUZA YANSIMASI

Gizem KAYA*

Kökeninin ritüellerdeki maskeli gösterilere dayandığı varsayılan kuklanın MÖ. 5. yüzyıldan itibaren varlığı saptanmıştır. Plato'nun yaklaşık olarak MÖ 366'da yazdığı Devlet'in 7. bölümündeki Mağara Alegorisi isimli bölümde, figürlerden, sihir yapan büyücülerden, ateşten, seyirciden, perdeden ve konuşup hareket eden gölgelerden bahseder. Bahsedilen figürler muhtemelen bugün bizim kukla dediğimiz şeylerdi (Platon, 2006).

Yunan ve Roma mezarlarında bulunan küçük eklemli kil figürlerden bahsedildiği bilinmektedir. Antik Mısır'da da ölü ile birlikte mezara gömülen hareket edebilir oyuncakların daha sonra canlanarak ölüye sonraki yaşamında hizmet etmesi beklenmiştir. Uygarlıklar gelişip olgunlaştıkça, oyunlarda da aslında bir insan, hayvan ya da tanrıyı temsil etmesi amacıyla yapılmış oyuncaklar kullanılmaya başlanmıştır. Çeşitli medeniyetlerde karşılaştığımız bu figürler kuklaların atası olarak kabul edilmektedir (Crampdor, 1998: 37).

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda ise kukla şaman İnanıcı ile birlikte ritüelistik bir öge olarak eklenmiştir. Şamanizm'de Tanrı Ülgen'in dokuz kızı olduğu ve bunlara Akkızlar adı verildiği, Akkızlar'ın minyatür kuklalarının şaman giysilerine asıldığı bilinmektedir. Ritüellerde ortam bulan kukla 16-17. Yüzyılda saray ahalisinden halka kadar tüm toplumunun beğenisine hitap eden bir kültür hareketi olmuştur (Eliade, 2000).

Öte yandan araştırmacılar son yıllara kadar Türk kuklasına dair bilgiye ulaşmakta zorluk çekmişlerdir. Bunun en önemli nedeni kaynaklarda yer alan kukla ile gölge oyununun birbirine karıştırılmasıdır. "Hayal" sözcüğü gölge oyunu ile karıştırılmıştır. Oysa "Hayal" yalnızca gölge oyununda kullanılan bir kavram değildir. Orta Asya'da ipli kukla olarak bilinen "Çadır-ı hayal" kavramı kullanılmaktadır. Benzer bir sorun da "Çadır" ve "Hayme" sözcükleri için geçerlidir. Bu sözcüklerinde gölge oyununda perde gazellerinde perde için kullanıldığı düşünülmüştür ki kukla oyunundaki perde için de kullanılmaktadır. Çadır- ı hayal de Hayme-i Şebbazi de ipli kuklada kullanılmaktadır (And, 1969).

Araştırmacıları yanıltan bir başka nokta da her iki türün de perde arkasından sunuluyor olmasıdır. Gölge oyununda gösterinin tamamı perde arkasından sunulurken kuklada yalnızca kuklacı perde arkasında bulunmaktadır. Kukla gösterilerinde oyunun gizliliği için perde kullanılmıştır. Bu gizlilik yalnızca kukla ve iplerden ibarettir. Gölge oyunu ve kuklanın karıştırılmasında yanlışların nedenlerinden biri de oyunların gece oynatıldığına dair verilerin bulunmasıdır. Bu durum her ne kadar gölge oyununu düşündürtse de kukla oyunu da gece oynatılabilmektedir. Nitekim ipli kuklalar gece, el kuklası gündüz oynatılmaktadır. (And, 1969).

Tüm bu nedenlerle Türk kuklasına dair veriler yeterince aydınlatılamamıştır. Ancak eldeki verilerden Osmanlıya has çeşitli kukla türleri olduğu bilinmektedir. Araba kuklası, el kuklası, yer kuklası ve ayak kuklası bu türlerden en çok adı geçenlerdir.

* Yüksek Lisans Öğrencisi - Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanatdalı.

Evliya Çelebi'nin yazılarında da geçen araba kuklasının, Levni'nin Topkapı Sarayı'nda yer alan Surname'sinde bir de fotoğrafı bulunmaktadır. Kaynaklara göre bu tip kukla oyununda büyük boy kuklalar dışarıdan gözükecek şekilde arabalara yerleştirilerek, arabanın içine gizlenen kuklacı tarafından oynatılmaktadır. Araba üzerinde yer alan kuklaların kimisi def çalarak kimi dans ederek ve halkı eğlendirmektedirler (Atıl, 1999).

Osmanlıda görülen bir başka kukla çeşidi de Dev Kuklalarıdır. Üst üste gelen kasnaklara kumaş geçirilerek yapılan bu kuklalar içinde bulunan insanlarla hareket ettirmektedirler. Genellikle yaklaşık iki insan boyunda, çift başlı figürlerdir. Çoğunlukla şenliklerde kullanılırlar da donanmada kullanıldığı da bilinmektedir. Bu kuklalara Suret-i Div-i Mehip ya da Peyker-i Mehib-ül Heykel denmektedir (And, 1969).

Yer kuklası ve ayak kuklasının da benzer mekanizmalar ile işlediği düşünülmektedir. Kimi tariflerde Avrupa'da bulunan Marionettes A'La Planchette ya da İtalya'da bulunan Fantoccini adlı kukla türlerinden yola çıkarak, bir ucu yerdeki bir tahta üzerine çakılmış sopaya öteki ucu müzik aleti çalan bir kuklacının ayağına bağlı bir ip üzerine yerleştirilmiş kuklalardan oluşan bir mekanizmadır. Kuklanın ayağını hareket etmesi ile gerilip gevşeyen kuklalar hareket etmektedir. Kimi tariflerde ise; Kuklacının yere yatarak her iki elinde bulundurduğu kuklaların yanı sıra dizlerine de kukla bağladığı aktarılmaktadır. Dizlerini çekerek hareket ettirdiği kukla ellerindeki kuklaların oyununa karışmaktadır (And, 1969; Elçin, 1991).

18. yüzyıldan itibaren batı kuklasının etkisi altına girmeye başlayan Türk kuklacılığına İpli kukla, iskemle kuklası ve el kuklası da eklenmektedir.

Genellikle Çingeneler tarafından kullanılan İskemle kuklası, iskemlenin sahne olarak kullanılmasından adını almaktadır. İskemlenin altından kuklaların çekilerek ve zıplatılarak eyleme geçirilmektedir. Oyuna keman, zurna ya da def eşlik etmektedir. Metin And'ın belirttiğine göre biri erkek diğeri kadın iki çift oyun kişisi olarak kullanılmaktadır. Kadın kuklaların adı İzmirli Katingo ve Rabia, erkeklerin ise; Dalyancı Yani ve Hergeleci Panoyot'tur. Avrupa etkisinin olması yanı sıra isim benzerliğinden kaynaklanabilecek tepkileri engellemek için yabancı isimler kullanılmıştır (And, 1969).

En yaygın kukla türlerinden olan el kuklasının İtalya'dan geldiği düşünülmektedir. Hareket kolaylığı sağlamak amaçlı baş ve kollar tahta ya da mukavvadan yapılırken gövdelerinde bez kullanılmakta ve kuklacının elini giysilerin içine sokması ile oynatılmaktadır (Oral, 2004).

Kültürümüze en son giren ve yaygın olarak kullanılan kukla türü ise İpli kuklalardır. Türk kuklasına katılımını sağlayan ve İstanbul'da sıklıkla gösteri düzenleyen İngiliz Kuklacının getirmesi nedeniyle Thomas Holden kuklaları da denmektedir. Günümüzde hala Holden Kuklası olarak geçmekte olan ipli kukla, kollarından ve başından bağlanan iplerin artı şeklinde bir çıtaya uzatılması ile oynatılmaktadır (Bogatyrev - Minick, 1999).

Kukla da diğer geleneksel seyirlik oyunlarında olduğu gibi taklide dayanmaktadır. Çeşitli insanların, ağızların, şivelerin ve mesleklerin taklitleri gerçekleştirilirken, kukla kimi zaman bir bitki, kimi zaman bir hayvan ya da cansız bir nesneye dönüşebilmektedir. Geleneksel kukla oyunlarında dekor ya hiç bulunmamaktadır ya da en aza indirgenmiştir. Gezici seyirlik oyunlar olması taşınabilirliği konusunda tasarrufa gitmelerine neden olmuştur. Bir sandık, perde, iskemle kuklacının kendi bedeni sahne olarak kullanılmaktadır.

İnsan ve doğanın taklidinden yola çıkılarak gerçekleşen oyunlarda diğer geleneksel seyirlik oyunlarda olduğu gibi güldürü öğesi ağır basmaktadır. Bu yönelişteki amaç gerek saray ahali olsun gerek halk olsun seyirciyi eğlendirmek ve vakit geçirmesini sağlamaktır. Aynı zamanda mizah yolu ile tenkit, alay, hiciv yapılarak toplumsal eleştiri ve eğitme rolünü üstlenmektedir.

Ritüellere dayanması nedeniyle büyü ve törensel özellikler taşıyan kukla oyunları her ne kadar ritüelistik boyutundan uzaklaşmış olsa da içinde barındırdığı müzik ve dans öğeleri ağır basmaktadır. Oyunlar genellikle dans ve müzikle başlar ve bitmektedir. Oyun boyunca sıklıkla kullanılan def, zurna, keman ve zil gibi müzik aletleri kullanılmasının nedeni de burada yatmaktadır.

Ritüellerden doğması nedeniyle oyunların geneli şenlik atmosferinde ilerlemektedir. Halk kültürünün verileri ile birleşen bu törensel etkinlik, seyirci ile olan sıkı diyalogunu oyun anında da sürdürmektedir. Oyuncu ile seyirci birlikte oyunu sürdürmektedir. Kukla oyun esnasında seyirci ile ilişki içine girer ve onu da oyuna ekler. Bu durum açık biçim - göstermecî tiyatro özellikleri ile paralellik kurarak çağdaş tiyatro özelliklerini yakalama noktasındadır.

Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerinden olan Kukla Tiyatrosunun öğelerinin Çağdaş Türk Tiyatrosuna da yansıdığı görülmektedir. Devlet tiyatroları ve özel tiyatrolarda oynanan çeşitli oyunlarda geleneksel tiyatromuzdaki kuklanın öğeleri kullanılarak kendi kültürümüzü yansıtan özgün çalışmaların izi sürülebilir.

Bu çalışmalardan biri Antalya Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenen “Masallar ve Türküler” adlı oyundur. Masallar ve Türküler adlı oyun Türk Halk Kültürünün renklerini taşımakta ve aktarımında kuklayı kullanmaktadır. Geleneksele dair kukla ile çağdaş olanı aynı anda bünyesinde barındırmaktadır. Masal ve türkülerden yola çıkarak, halkın özünden doğan milli kültürümüz anlatılmıştır;- her ne kadar oyunun tekniği yönetmen Rumen Raçev tarafından hayata geçirilse de - Geleneksel söylem ile çağdaş söylem aynı oyunda birleştirilerek ve evrensel kültüre bir hediye olarak sunulmuştur.

Oyunda üç masala yer verilmiştir. “Küçük Fil”, “Hediye Edilmiş Yıllar” ve “Söylemez Sultan” adlarını taşıyan masallar Türkiye’nin yedi bölgesine ait türkülerle renklendirilmiş ve olay dizisinin akışı sağlanmıştır. Üç farklı masal olması nedeniyle parçalı yapıya sahip olduğu ve ara geçişlerle bütüne ulaşıldığı görülen oyun içinde geçişler türküler aracılığı ile sağlanmış ve açık biçim dansla desteklenmiştir.

Oyunda oyuncular hem kuklanın oynatılması görevini yüklenmiş hem de kuklaya dönüşmüştür. Oyuncu oynattığı kukla ile birlikte hareket etmiş bedenini, sözünü, mimiğini, dansını kuklaya paralel yürütmüştür. Bu noktada kuklaya can vermesi bakımından Tanrı rolünü üstlenmiş, kukla da Tanrının ruhunu yansıtmıştır. Böylece geleneksel Kukla Tiyatrosunun özünü oluşturan felsefe çağdaş söylemde yakalanmıştır. Oyunda geleneksel Türk Tiyatrosunun öğelerinden olan meddaha da yer verildiği ve belirli kısımlarında gölge oyunundan faydalandığı görülmektedir. Böylece bünyesinde geleneksele dair tüm zenginlikleri barındırmaktadır.

Oyun sahne ortasında yer alan bir masada gerçekleşmektedir. Masa geleneksel kukla tiyatrosunda yer alan sandığı imlemektedir. Kuklalar sandık üzerinde oyunlarını sergilerken oyuncular masanın etrafında yer almakta ve oyun boyunca açıkta ya da gizlenerek sahnede kalmaktadırlar.

Oyun sahneye giren oyuncuların kendi seslerinden geleneksel bir çalgı olan zurnayı canlandırmaları ile başlamaktadır. Anlatıcının sahneye girmesi ve davul çalması

ile oyuncular yerlerini almaktadırlar. Şamanist bir töremi andıran sahnede davulun ritminin artması ve azalması ile Ege yöresine ait “Feraye” türküsü girer ve zeybek oyunu sergilenir. Ardından gelen ve Karadeniz yöresine ait olan “Niyazi” adlı türküye toplu olarak horon dansı ve sırayla sahnenin önüne çıkan oyuncularla olarak modern danslar eşlik eder. Böylece kültürümüzün diğer kültürlerle uyumu ve esnekliği aktarılır.

Bu aktarımın sergilenmesinin ardından sahnede yalnızca davul çalan bir erkek kalır. İplerle dans ederek gelen kadın oyuncu davulu elinden alır ve ondan daha iyi şekilde çalmaya başlar ki; erkek egemenliğine bir gönderme olarak oyunda yerini alır. Zamanla davulun ritmi artar ve azalır. Azalması ile birlikte tekerleme ile giriş yapılan masalın anlatımı başlamış olur.

İlk masal olan “Küçük Fil” de Osmanlı döneminde bir köye padişah tarafından gönderilen fil ile köylünün sorunları aktarılmaktadır. Padişah köyün birisine fil göndermiştir. Köylü ilk başta fili sevmiş ve onu beslemek için elinden geleni yapmıştır ancak ellerindeki tüm imkanları kullanan köylü zamanla zor duruma düşmüş ve buna bir çözüm bulmaya yönelmişlerdir. Köylülerden birinin fikri ile padişaha gitmeye ve fili geri vermeye karar verirler. Ancak padişahın karşısında korkudan bir fil daha isteyerek geri gelirler.

Masalın aktarımında bir anlatıcı üç kukla ve üç oyuncu ile toplamda yedi oyuncu bulunmaktadır. Anlatıcı olay dizisini aktarırken oyuncular kimi yerlerde kuklalar ile birlikte performanslarını sergilemekte kimi yerlerde de kendilerini kuklaya dönüştürerek oyuna katılmaktadırlar. Kukla gösterileri masanın üzerinde canlandırılırken oyuncular masanın ardında konumlanmaktadırlar. İlginç olan ise kuklaların günlük hayatta kullandığımız nesnelere oluşmasıdır. Kukla adamlar gövdeyi gösteren çuval, kafayı gösteren kase, başta fes ve ayaklarda çarıklar ile bütünlüğe ulaşmaktadır. Çuvalın daraltılıp genişletilmesi ve uzatılıp kısaltılması ile farklı bedensel özellikler sergilenmiştir. Oyun içinde rollerini tüm canlılığı ile aktaran kuklalar görevleri bitince tanrısal ruhun yani oyuncunun elini çekmesi ile yalnızca bire çuval, kâse, fes ve çarığa dönüşmektedirler. Öte yandan oyunda dekor amaçlı olarak yine günlük hayatta kullanılan nesnelere yer verilmiştir. Yolculuklarında zaman aktarımını sağlamak için ay ve güneş kullanılmış ve bu bir tepsi aracılığı ile yapılmıştır. Tepsi anlatıcının elinde kimi zaman ay olup geceyi kimi zaman güneş olup gündüzü ifade etmiştir. Oyuncu tanrısal ruhunu üflemiş ve tepsi de bir kuklaya dönüşmüştür.

Yolculuğu aktarmak için çeşitli illüzyonlardan faydalanılmıştır. Karşılaşılan fiziki zorluklar anlatıcının sözel ifadesi yanı sıra ışık ve ses efekti ile desteklenmiştir. Aynı zamanda “Uzun ince bir yoldayım” adlı türkü ile de olay dizisi desteklenmiştir. Kuklaların yol boyunca kimi zaman masa üzerinde kimi zamansa uçarak ilerlemeleri, insanın davranış olanaklarını aşan hareketlerde bulunabilmeleri absürd’ü yakalamak adına başvurulan yöntemlerden biridir. Kuklanın imgelemindeki sınırsızlık da bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Kukla dünyası düş gücünün tüm olanaklarından faydalanabilmektedir.

Padişahın köylüye bir fil daha vermesi ile sonlanan masalın ardından ara geçiş olarak tüm oyuncuların eşlik ettiği “Manda Yuva Yapmış Söğüt Dalına” adlı türkünün seslendirilmesi ve dans gösterisi sunulur. Oyuncular arasında türkü vurgulanarak ve bedensel hareketlerle aktararak anlatılır ki; türkünün sözleri itibari ile bir kez daha absürd yaklaşım sergilenir ve oyuncular bu absürdlük üzerine tartışır. Çığırkan görevini üstlenen oyuncunun nidaları ile diğer oyuncular gider ve tekrar anlatıcı devreye girer.

İkinci masal ise; “Hediye Edilmiş Yıllar”dır. Türk mitolojisinden masala dönüşmüş söylenlerden biri olan “Hediye Edilmiş Yıllar” bir köylü ile at, öküz ve köpek arasında geçen olayları aktarmaktadır. Olay dizisine göre; at, öküz ve köpek yolculuğa çıkmaktadırlar. Havanın soğuması ve acıklarının sonucunda zor durumda kalan üç kafadar bir evle karşılaşır ve ev sahibinden sığınma ve yemek için yardım isterler. Ev sahibi onları içeri alır ve ısınmalarını sağlar. Isınmalarını sağladıktan sonra onlar için televizyonu açar ancak aralarındaki bir anlaşmazlık sonucunda televizyona zarar verirler. Ev sahibi bu anlaşmazlığın doğmasından rahatsız olur. At, öküz ve köpek ev sahibini mutlu etmek için ömürlerinden onar yılını insana hediye ederler. Bundan böyle insan bir at kadar hızlı ve güçlü, öküz kadar çalışkan ve dayanıklı, köpek kadar sadık ve korumacı olacaktır.

Bu masalda da kuklalar ve oyuncular bir arada kullanılmaktadır. Oyuncu bir taraftan kuklacı görevini üstlenip onlara ruh verirken öte yandan kukla ile bir bütün oluşturmaktadır. Kuklalar yine gündelik nesnelere elde edilmektedir. Öküz, bir sepet, çanta ve çay yapraklarını toplamaya yarayan file ve makastan oluşan düzenekle vücut bulmaktadır. Atın bedenini oluşturan ise bir yün yumağa saplanmış iki tahta kaşıktır. Yün yumak gövdesini oluştururken; kaşıklar kulaklarını, oyuncunun kolu ise bacaklarını meydana getirmektedir. Köpek yünle örülmüş bir parça ve baş kısmı belirginleşmiş bir örgü şişinden ibarettir. Bu basit nesnelere kuklaya bir beden sağlamak ve kuklacı da ruhunu üfleemektedir.

Bir önceki masalda kullanılan tepsi bu kez evin kapısını imlemektedir. Ev sahibinin kukla hayvanları evine kabul etmesi ile aynı tepsi bir şömineye dönüşmüş ve donmalarına engel olarak onları ısıtma işlevini üzerine almıştır. Isınmalarını gerçekleştirdikten sonra ise; bir televizyona dönüşerek eğlence aracı konumuna gelmiştir. Tüm bu olanaklar kukla oyununun imgelemine zenginliğini bir kez daha gözler önüne sererek seyirciye şaşkınlığa uğratmaktadır. Oyunun geneline de hâkim olan nesnelere seyircinin gözü önünde kukla ve dekora dönüşmesi ve devinmesi soyutlama ile sağlanmaktadır. Seyirci tüm gösterilenlerin bir oyundan ibaret olduğunu bilmekte ancak kuklaların yönelişlerinden kendine düşen mesajı almaktadır.

Hayvan kuklaların ömürlerinden onar yılı insana vermeleri ile son bulan masalın ardından yeni bir geçiş sahnesi gelmektedir. Masalın sonlanması ile masa arkasına çekilen oyunculardan sonra anlatıcı yeniden devreye girmektedir. Bu kez beyaz bir kumaşa sarılmış halde sahneye girer. “Beyaz giyme” adlı türkü eşliğinde dans eder. Bu noktada türkülerin olay dizisine dönüştürülmesi ve kukla tiyatrosunda mim sanatını da kullanarak, çağdaş tiyatroya aktarımı söz konusudur. Ardından ikinci ve üçüncü oyuncular gelir ve oyuncunun üzerinde sarılmış olan kumaş açılıp küçük bir top kafasını ve kumaşın dört ucu kollar ve etek kısmını oluşturacak şekilde kadın figürüne dönüştürülür. Türküye kukla kadın devam eder. Kukla kadının kollarını oluşturan uçlarının geriye atılması ile türkü biter. Bu sırada üçüncü masal olan “Söylemez Sultan”ın kahramanı kukla şehzade gelir. Yeni doğan Şehzade kuklanın, kafasını bir bal kabağı, bacakları kumaş ve ayakları tahta kaşıklardan oluşmaktadır. Başında da bir fes bulunmaktadır. Oyuncular şehzadeyi beyaz kumaşın üzerine alıp sallayarak ninni söylemeye başlarlar. Geleneksel halk kültürümüzde önemli bir yere sahip olan ninni kullanılırken, kadın olan kumaşın bu kez de beşiğe dönüştüğü görülmektedir. Ninni bittiğinde Şehzade artık büyümüştür ve masaya atlar. Anlatıcı masala giriş yapar. Masala göre zamanın padişahının çok güzel bir kızı vardır ancak bu kız hiç konuşmamaktadır. Padişah kızının bu durumuna çok üzülmemektedir ve çözüm aramaktadır. Ancak ne yaptılarsa kız konuşuramazlar. Bunun üzerine padişah bir fermanla kızını

konuşturacak olan kişi ile evlendireceğini ilan eder. Bunu duyan Şehzade Padişahın kızının peşine düşer. Onu bulması ve konuşturması gerekmektedir. Bu arayış sırasında kendini bir ormanda bulur. Şehzadenin beşiği olarak kullanılan beyaz kumaş, bu kez de ormandaki ağaçlara dönüşmüştür. Şehzade ağaçlar arasında padişahın kızını aramaya koyulur. Ancak ağaçlar şehzadeyi korkutmak için büyümeye başlarlar. Şehzade ağaçları yumuşatmak ve gönüllerini almak için türküler söylemeye başlar ve müzik ögesi tekrar devreye girmiş olur. Türküler işe yaramıştır ve ağaç olan kumaş bir kartala dönüşür ve kukla şehzadeyi üzerine alarak, Söylemez Sultan'a uçurur. Kartal figürü kullanılarak şamanist etki ifade edilmektedir. Çünkü şamanizmde kartal gökyüzü ve yeryüzü seyahatlerinde koruyuculuk görevini üstlenmektedir. Bu kukla kartal da Şehzadeye eşlik etmekte ve korumaktadır.

Görevini tamamlayan kartal bir perdeye dönüşür ve oyunun bu kısmı gölge oyunu tekniği ile devam eder. Oyuncular elleri ile bir kafes ve kafesin içinde bülbülü canlandırır. Şehzade bülbülü kurtararak özgürlüğüne kavuşmasını sağlar. Bülbül perde arkasında bu kez de bir kadın silüetine dönüşür ve karşısında bir erkek silüeti belirir. Bu silüetler bir masal anlatmaya başlar ve oyun içinde oyun yöntemi gerçekleşir. Tüm bu olaylar Söylemez Sultan'ı çok heyecandırır ve konuşmaya başlar. Söylemez Sultan Şehzade ile evlenmeyi kabul eder ve tüm oyuncuların sahneye çıkması ile eğlence başlar ve şenlik ortamı ile masal son bulur. Finalde ise İç Anadolu yöresine ait bir uzun hava söylenir. Bu ağır ritmi Karadeniz yöresine ait "Derrule" adlı hareketli türkü ve horon takip eder. Türkü davul, zil, darbuka ve zurna eşliğinde söylenmekte ve oyuncular ritim tutmaktadır. Ancak bu kez müzik aletlerini çalan kuklalardır. Kuklalar ve oyuncuların hep birlikte seyirciyi selamlaması ile oyun sona erer.

"Türküler ve Masallar" adlı oyun geleneksel kukla tiyatrosu ile çağdaş batı tiyatrosunun sentezinden ortaya çıkmıştır. Kukla tiyatrosunun taklide, söz ve hareket komiğine dayanması, grotesk ve ironiyi barındırması, müzik ve dans öğelerinin kullanılması, ritüelistik törenlerin etkisi ile şenlik atmosferinde oynanması gibi özellikleri bu oyunda da etkisini göstermiş ve seyirciyi kendi dünyasına dâhil etmeyi başarmıştır. Birbirinden bağımsız üç masalın geçiş sahneleri ile bağlanıldığı görülmektedir ki bu parçalı yapısından kaynaklanmaktadır. Oyunda nesnelere hem kukla hem de dekor olarak kullanılmıştır. Bu da kukla tiyatrosunun dekor açısından tasarrufu ve sahnelenme kolaylığını gözler önüne sermektedir. Gerek anlatıcının kullanılması gerekse seyircinin gözü önünde kuklaların yapılıp canlandırılması açık biçim-göstermecî tiyatro özelliklerini andırmakta bu da çağdaş tiyatronun kuklanın olanaklarından verimli şekilde faydalanmasına sağlamaktadır. Kişileştirme ve dekordaki genellemeler evrensel boyuta ulaşmasını sağlamaktadır. Oyunda kuklanın çağdaş tiyatro anlayışına tüm olanaklarını sunduğu görülmektedir.

Yakın zamanda kukla tiyatrosuna örnek sayılan bir başka oyun da "Semaver Kumpanya" adlı tiyatro topluluğunun sahnelemiş olduğu "Nasreddin Hoca"dır. Nasreddin Hoca'nın fıkralarından örneklerin yer aldığı oyunda kuklanın yanı sıra gelenekselin diğer türleri olan meddah ve gölge oyunundan da yararlanılmaktadır.

Kurulan düzenekle sahne içinde yeni bir sahne oluşturulmuş ve kukla ve gölge oyunu bu zeminde sergilenmiştir. Düzenek üst üste ve yan yana konulan dört kutudan oluşmuş ve her bir kutu ayrıca birer sahne olarak kullanılmıştır. Sol alt kutucuk kukla tiyatrosunda "sandık" kavramını karşılamaktadır. Onun üzerindeki kutucuk üzerinde kukla gösterimi gerçekleştirilmekte ve dış mekânı ifade etmektedir. Sağ alt kutucuk iç mekân olarak kullanılırken önüne perde gerilmiş olan sağ üst kutucuk gölge oyununu canlandırmak için kullanılmaktadır. Böylece sahne içinde yeni bir sahne onun içinde de

dört yeni sahne zemini daha oluşturarak hem görsel bir zenginlik hem de zaman – mekân değişimi sağlanmaktadır. Kurulan bu düzeneğin önünde de meddah yer almaktadır. Meddah kimi zaman yalnızca seyirci olarak kalırken kimi zamanda ise davulla oyunun müziğini yapmış, anlatıcı rolü ile olay dizisinin akışını sağlamış ya da oyuncu olarak oyuna birebir katılmıştır.

El kuklası tekniği ile oynatılan oyunda Nasreddin Hoca ve çevresi ile gelişen komik olaylar aktarılmaktadır. Fıkralar olay dizisine dönüştürülmüş ve ara geçişler meddah aracılığıyla sağlanmıştır. Kutucuklar arası geçişler zaman ve mekân atlamasını sağlamış kimi zaman da elinde davulu ile şarkılar eşliğinde meddahın anlatımı ile gerçekleşmiştir. Geçişlerin bir kısmı ve oyunda bazı sahneler gölge tekniği ile verilmiştir. İllüzyon ve soyutlama, ironi ve grotesk öğelerin kullanılması oyunun zenginliğine katkıda bulunmuştur.

Oyun içinde sıklıkla yer verilen müzik öğesi oyun sonunda da kullanılarak seyircinin, gelenekselin özelliği olan şenlik ortamını solumasını sağlamıştır. Müzik geleneksel Türk çalgıları ile verilmiştir.

Yüzyıllardır güncelliğini koruyan ve günlük hayatımızı etkileyen Nasreddin Hoca, geleneksel zenginliğimizin uzantısı olan kukla ile birleşerek evvel zaman içinde modern bir söylemle karşımıza çıkmaktadır. Gelenekselimize ait iki öğe sandıktan çıkarılarak çağdaş yaşamımızı renklendirmekte ve desteklemektedir.

Sonuç olarak; her iki oyunda da gerek öz gerekse biçim olarak zenginliğini tüm zamanlarda koruyan geleneksel halk kültürümüzün çağdaş söylemle sentezlenerek Türk Tiyatrosuna aktarımı başarı ile gerçekleştirilmektedir. Ankara Devlet Tiyatrosu'nda oynanan Ulviye Karaca'nın yazıp yönettiği "Kırmızı Başlıklı Kız" ve "Küçük Bir Mucize" adlı çocuk oyunlarında da geleneksel kuklamızın izini sürebiliriz. Çağdaş tiyatronun beklentilerine hitap edebilecek ve gerek teknik açıdan gerekse düş dünyasına sağladığı açılımla tüm olanaklarından faydalanmasını sağlayabilecek olan kuklanın yaşatılması ve gelişimi sürmektedir.

KAYNAKÇA

"Dans-Müzik-Kültür", *Folklor Doğru*, 1993, Sayı: 63.

AND, Metin (1969), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi.

ATIL, Esin (1999), *Levni ve Surname*, Koç Yayınları.

BOGATYREV, Pyotr – Minick, Michele (1999), "Czech Puppet Thestie and Russian Folk Theatre", *The drama Review*, 43-3, New York University and Massachusetts Institue of Technology.

CROMPDAN, Albert (1998), *Mısır'ın Ölüler Kitabı*, Ruh ve Madde Yayınları.

ELÇİN, Şükrü (1991), *Anadolu Köy Orta Oyunları (Köy Tiyatrosu)*, Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

ELİADE, Mircea (2000), *Şamanizm*, İmge Kitabevi Yayınları.

ORAL, Ünver (2004), *Kukla ve Kuklacılık*, Kitabevi Yayınları.

ORAL, Ünver (2005), *Kukla Kitabı*, Kitabevi Yayınları.

Platon (2006), *Devlet*, İskele Yayınları.

ŞENER, Sevda (2003), *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, Alkım Yayınevi.

TİLAKASİNİ, Jayadeva (2008), *Asya Kukla Tiyatrosu*, Boyut Tiyatro.

ANADOLU KÖY SEYİRLİK OYUNLARINA ARKETİPSEL BİR YAKLAŞIM: “ÖLÜ OYUNU” ÖRNEĞİ

Aynur KOÇAK*

Çiğdem MOLLAİBRAHİMOĞLU**

Giriş

Birileri yaşar, birileri oynar, birileri seyrederek, birileri de onları anlamaya çalışır. Oynamak ve seyretmek kolaydır. Çünkü bunlar binlerce yıldır yaşanıyor, devam edip gidiyordur. Aksakallı bir ihtiyar, genç bir gelin, kamburu çıkmış bir Arap vardır Anadolu köy seyirlik oyunlarında. Oyunlarda yaşlı adam ölür dirilir, arada bir kavga çıkar. Seyredenler güler, bazen oyuna katılır, ceza veya ödül verir. Oyunlar neden, nasıl asırlar boyu oynanır durur? Bunlar neyi anlatır, hangi gizleri muhafaza eder? Kolay değil bunları cevaplamak. *Deli Dumrul*'u “psiko-mitoloji” bağlamında inceleyen *Bilgin Saydam*, bu gizlere bakmanın ve yorumlamanın kolay olmadığını şöyle dile getirir: “Bakan/ yorumlayan her gözün kör noktaları vardır; ayrıca bir ‘bütün’ olarak insan ve insan olma serüveni, tek ve aynı bir açıdan anlaşılabilir/tanımlanabilir kadar dar ve yalınkat değildir” (1997: 14).

Bu çalışma bir oyun vasıtasıyla insanın gizemli dünyasına girerek şifreleri çözme çabasıdır. Çalışmamızda Anadolu’da asırlardır oynanan köy seyirlik oyunlarından olan “Ölü Oyunu” psikolojik yöntemin içerdiği “arketipsel yaklaşım”la (archetypal approach) incelenmiştir.

Simgesel anlamın çözülmesinde yararlanılabilecek uygun ve çağdaş yöntemlerden biri olan arketipsel yaklaşım, temel ilkelerini *Jung*'çu psikolojiden (1968; 1969a) ve *Neumann*'ın, bilincin gelişmesinde arketipsel evreleri saptamakta uyguladığı, modern derinlik psikolojisinden (1969) alır. Psikanalitik okulun yaklaşımında esas, bir işaretin arkasına, derinine girmektir (Freud, 1989; 1996; Jung 1966; 1968; 1969; Neumann 1955; 1973; Fromm 1950; 1990). *Jung*'ün “Dört Arketip” adıyla yayınlanan çalışmasına “Sunuş” yazan *Bilgin Saydam*'a göre “*Jung*'ü bir okul yapan, bütün insan-bilimlerine yansıyan türevleriyle sembol-bilim alanındaki çalışmaları ve (kişisel/ortak) bilinçdışının dinamik ve görüngülerini irdeleyen yaşam eseridir. Bu katkı antropolojiden teolojiye, psikolojiden felsefeye, etnolojiden sosyolojiye geniş bir alanda değişim ve dönüşümlere yol açmış ve hatta kuantum fiziği gibi uç doğa bilimlerinde yeni açılımları (örn. eşzamanlılık/sinkronisite) öngörmüş, önermiştir” (2005: 8).

İnsanın ruhsal varlığı bilinç ve bilinçaltından oluşur. Bilinç ve bilinçaltı, kişisel olduğu kadar insanlığın ortak yaşamıdır da. *Jung*, ortak bilinçaltının yapısını oluşturan öğeleri “arketipler” (ilk örnek/ana model) olarak nitelendirir (Jung, 2005). Arketipler insan ruhunun karanlık ve bilinmeyen bir parçası olan ortak bilinçaltında yatan ve bize çok derinlerden seslenen ruhsal davranış biçimleridir. Bir yer ve durumun imgesi olan arketipler, kendilerini bu imge ve resimler aracılığıyla bilince yansıtırlar¹. *Jung*'a göre bu

* Doç. Dr. - Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

** Doktora Öğrencisi - Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Programı.

¹ “*Jung*'ün kuramsal temelini sunduğu, arketipoloji ve bilinçdışı dinamiklere yoğunlaşan “Analitik Psikoloji” okulu, arketiplerin doğası gereği imgeler, resimlerle çalışır. İmgelerin çok-anlamlılık ve

bilinç ortak bilinçaltıdır, bu anlamda da arketipler evrenselidir (2005). Ortak bilinçaltının öğeleri olan arketipler evrensel oldukları için farklı toplumlarda ortak olarak görülebilir. Bu nedenle arketipler, kişisel deneyimlerimizden farklı, ilk çağlardan bu yana insanları etkileyen kolektif bilinçaltı unsurlardır. Arketipler evrensel olduklarından kişisel ilerleme veya çöküşten etkilenmezler.

Arketipsel imgeler genellikle başka içerikler tarafından örtülmüştür. Biz belirli bir dereceye kadar bilinç dışının içeriğini kontrol edebiliriz, ancak genel anlamda bilinç dışı bizim etkimizden bağımsızdır. Arketipler ancak onun merkezi ve güç alanlarıdır (Jalobi, 2003: 65). Onlar için önemli olan bilinç tarafından algılanıp algılanmamaları durumudur. Çağdaş psikanaliz, arketipsel dönüşüm ilkesinin insan bilincinde hâlâ canlı durduğunu ve çağdaş yaşamın her anında özünde mitsel olan dönüşümlerden geçtiğimizi söyler (Jung, 2001; Neumann, 1955; Eliade, 1991).

Kolektif bilinçaltının asıl içeriklerini oluşturan arketiplerin sayıları sınırlıdır ve bu sayı insanoğlunun ezelden beri yaşadığı tipik ve belli başlı deneyimlerin sayısına denktir (Jalobi, 2003: 71). Kolektif bilinçaltında yer alan binlerce yıllık deneyimler kendilerini çeşitli inançlarda, rüyalarda, mitlerde, masallarda ve ortak olarak icra edilen ritüel nitelikteki oyunlarda gösterir. Oyun, gündelik hayat sınırlarından çıkarak kimi zaman kendi kuralları içinde sınırlandırıldığımız, kimi zaman da özgürce hareket ettiğimiz bir kavramı karşılar. Dinî ayinlerden çocukların eğlencelerine, kadın erkek ilişkilerinden yetişkinlerin eğlencelerine kadar birçok eylem oyun olarak nitelendirilebilecek bir yapıya sahiptir (Huizinga, 2006). Bu eylemlerden biri de kimi zaman dini bir ayin sayılabilecek olan köy seyirlik oyunlarıdır.

Birçok toplumda ortak olarak icra edilen bu oyunların amacı belirli zamanlarda bolluğu bereketi arttırmak, verimliliği sağlamaktır (And, 1974). Anadolu'da bu türden oyunlar, "köy tiyatrosu" (Kazmaz, 1950), "köy orta oyunları" (Elçin, 1977) ve "köy seyirlik oyunları" (And, 1962; 1974; Artun, 1993; 1994) olarak adlandırılmıştır. İncelememizde bu oyunlardan, "köy seyirlik oyunları" olarak söz edildi. Bu çalışmada merkez alınan oyun, *Süleyman Kazmaz*'ın "Köy Tiyatrosu" adlı eserinde metni verilen ritüel içerikli köy seyirlik oyunu olan "Ölü Oyunu"dur (1950: 21-22).

Ölü Oyunu

Ölü Oyunu'nda "gelin", "ihtiyar", "Arap"tan oluşan üç kişilik bir kadro bulunur. "Koca", uzun beyaz sakallı bir ihtiyardır. Başında beyaz, iri bir başlık ve sırtında beyaz bir post vardır. "Gelin", bir erkek tarafından canlandırılır. "Arap" ise yüzü ve elleri isle siyaha boyanmış, sırtında kamburu olan bir tiptir. Arap'ın da başında bir başlık, elinde bir değnek ya da silah bulunur.

Oyunun oynanışı ise şu şekildedir: Bu üç şahıs, başta ihtiyar, sonra kadın, sonra Arap olmak üzere ortaya gelirler. Açık yerde yapılan temsillerde dev ile tilkiler de birlikte bulunur. Hatta bazen asıl temsile girişmeden evvel, küçük bir "Ön Oyun" da yapılır. Bu ön oyun, asıl temsil için bir giriştir. Bu ön oyun şöyledir: Arap deveci olur,

muğlaklıkları, çok daha belirli ve keskin ifadeyi taşıyan sözcüklerin apaçıklığından farklıdır. İmgeler çocukluğu ve çocuksuluğu çağırıştır. İmgelerin gerçeklik çıpası, sözden çok daha derinlere, gerilere gider (...) Arketiplerin işlevi, kristalizasyon odakları gibi "mevcut" türe özgü biyolojik-evrimsel algılamaduyumsama-yorumlama-tepkile(ş)me şemalarını oluşturmak değildir. Arketipler, o şemaların mihenk noktalarında beliren, kendini gösteren ve kendini zorlayan görüngülerdir. Arketiplerin gücü kendilerinden menkul değildir; bir yer ve durum imgesidirler ve o yer ve durumun kendisinden kaynaklanan bir zorlayıcılıkları vardır. Bu olgu -paradoksal gözükse de-, daha bir vazgeçilmez kılar" (Saydam, 2005: 11-12).

gelin deveye biner, ihtiyar da yanı sıra yürür. Yaylaya göç ederler. Fakat Arap yolda geline sarkıntılık etmeye yeltendiği için ihtiyar ile aralarında bir kavga başlar. Gelin, yerine göre her ikisine de yüz verir. Böylelikle asıl temanın da temsiline geçilmiş olur.

Seyirciler halka halinde oyuncuların etrafını alırlar. Oyunun başlangıcında her tip ayrı ayrı neşeli bir tavır takınır ve kadın bir yandan ihtiyar ile bir yandan da Arap'la şakalaşır. Bu şakalaşma sahnesi taşkın hareketler ve seyircilerin kahkahalarıyla bir müddet devam eder. Arada çalgı ile birlikte (davul, zurna) halay çekerler. Tekrar şaka devam eder, fakat ihtiyar rakibini kıskanmaya başlar. Bu suretle aralarında kavga kopar, nihayet Arap ihtiyarı öldürür. Fakat Arap kadını elde etmeyi başaramaz. Çünkü kadın ölünün üstüne kapanmış ağıtlar söylemektedir. Oyunun bu safhasında bütün neşeli hareketler durur, seyircilerde bir ıstırap, bir sıkıntı başlar. Kadın ağıt yakarken hazır olanlar da mateme iştirak eder. Birçok niyazlar, yalvarmalar boşunadır. O zaman seyirciler ya bizzat veya kadının eli ile ölünün ağzına çerez, yani leblebi, kuru üzüm gibi kuru yemişler, yahut bazı yerlerde olduğu gibi, para koyarlar. Oyuncular tarafından bu sahnenin devamı yeterli görüldüğü zaman, ölü yavaş yavaş tedrici dirilmeye başlar. Fakat bu sahne o kadar heyecanlıdır ki bu yeniden hayata dönmenin sevinç ve heyecanı ile bütün seyirciler sarsılır, bütün göğüslerden bir ferah dalgası taşar. Tekrar musiki ve raks başlar. Bu defa hemen herkes yerinde dans eder gibi içinden ferahla güler, söyler, oynar (Kazmaz, 1950: 21-22).

Ölü Oyunu, “arketipsel motif ve kalıplar” ve “arketipsel imajlar” olmak üzere iki başlıkta incelenmiştir.

Arketipsel Motif ve Kalıplar

Arketipsel motif ve kalıplar, “ölümsüzlük arketipi”, “aşama arketipi”, “bireyleşme arketipi” olarak ele alınmıştır.

Ölümsüzlük Arketipi

Ölümsüzlük arketipinin iki farklı ifade ediliş şekli vardır. Bunlardan ilki “zamandan kaçış, cennete dönüş”, ölümden önceki mutluluğa yeniden kavuşmadır. İkincisi ise “tekrarlanan doğum ve ölüm olgusu”, tabiata bu olgunun ve ölümsüzlüğün yansımasıdır (Jung, 2005: 46-77). Geçmiş çağlardan bugüne bir mevsimden ötekine geçerken toprağın, tabiatın uğramış olduğu değişiklikler, insanoğlunu hem uğraştırmış, hem de düşündürmüştür. Hayatının bu değişimlere sıkı sıkıya bağlı olduğunun farkına varan insanoğlu ise onun üzerinde düşünmenin yanında onlara karşı önlem de almıştır. Bu değişim insanoğlu tarafından ölüp-dirilme olarak algılanmıştır. *Osiris, Adonis, Tammuz, Attis ve Dionysos* gibi tanrıların ölüp-dirilmeleri de tabiattaki bu durumun dinsel törenlerle temsilinden başka bir şey değildir. Doğa aslında ölüp tekrar dirilerek ölümsüzlüğe kavuşmuştur. Bu döngüyle o her zaman vardır.

Anadolu insanı bilerek ya da bilmeyerek sürekliliği olan bu değişimi oyunlarına yansıtmıştır (And, 1962). Ölü Oyunu'nda da tekrarlanan doğum ve ölüm olgusuyla karşılaşılır. İhtiyar ölür ve tekrar dirilir. Bu durum sürekli devam eder. Mevsimler birbirini takip etmesi, ölümsüzlüğün bir dönüşüm olgusu içinde oyunlarda tasavvur edilen şeklidir.

Aşama Arketipi

Bu arketip, “ayrılma, aşama, dönüş” öğelerini içeren bireysel dönüşümdür. *Campbell*, bu kalıba “monomitos” (monomythos) adını vermiştir. “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” (2000) adlı eserde *Campbell*, “Yolculuk, mitolojik kahramanın arayışı, her

zaman aynı arketipsel modeli izler” der. Bu yaklaşım, olay ve yer bakımından farklılık gösterse de, tüm mitosların aynı kalıp çerçevesinde oluştuğunun bir ifadesidir (Tecimer, 2005: 95).

Kahramanlık yolculuğunun ilk kısmı “ayrılış” tır. Kahraman kendi isteğiyle, bir durum veya otoritenin zorlamasıyla ya da yanlışlıkla, tesadüf eseri bu yolculuğa çıkabilir. Oluşum şekli ne olursa olsun burada önemli olan kahramanın günlük yaşam alanından çıkmasıdır. Bu aşamaya gelen kahraman artık serüvenin eşiğindedir, ancak eşikte bir bekçi, bir gölge ya da karanlıkla karşılaşır. Kahramanın bu durumda ya bekçiyle dost olması ya da mücadeleye girerek onu yenmesi gerekir. Bu şekilde kahraman farklı bir dünyaya gidebilir, yaşamın zorluklarını aşabilmek için gerekli olan ödüllere kavuşabilir. Yolculuğun ikinci kısmı “aşama”dır. Kahraman kendi yaşam ortamından farklı, hiç bilmediği bir dünyaya yolculuğa çıkmıştır. Burada çeşitli sınavlardan geçecek, çeşitli güçlerle mücadele edecektir. Mücadeleden zaferle çıkan kahraman hayatın zorluklarını, içinde bulunduğu zor durumu ortadan kaldıracak ödüller elde edecek ve son basamak olan “dönüş” yoluna girecektir. Kahramanın bu dünyadan elde ettiği ödül ve ihسانlar sayesinde dünya eski hâline dönecektir.

Ölü Oyunu’nda kahraman olarak değerlendirdiğimiz ihtiyar için, gelin ve Arap’la çıktığı yolculukta Arap’ın geline sarkıntılık etmesi, içinde bulunduğu zor durumdur. İhtiyar rakibini kıskanır. Gelin, Arap’a yüz vermektedir. Hayat artık bir çıkmaza girmiştir. Çünkü ihtiyarın gelini kaybetmesi demek bolluk-bereketin, verimliliğin daha doğrusu hayatın kaybedilmesi demektir. Bu durum hem kendi dünyası için hem de yaşamın devamı için bir felaket, bir sondur. Gelinin elde edilememesi, baharın hiç gelmemesi, kışın sürüp gitmesi, kısırılığın devam etmesi anlamındadır. Bu kısırılığı ortadan kaldıracak olan yolun eşiğinde ise bir bekçi, koyu bir gölge durmaktadır; o da Arap’tır. İhtiyar gelini elde tutmak için Arap’la mücadeleye girer. Çıkan kavgada Arap, ihtiyarı öldürür.

İhtiyar, artık kendi alıştığı gündelik hayatından koparak bir başka dünyaya adım atmıştır. Burada kahramanımızın yolculuğu fiziksel bir yolculuk değil, kendi içine yaptığı ruhsal bir yolculuktur. Tıpkı *Dionysos*’ın öldürülüp tekrar yaşama döndürülmesi gibi, ihtiyar da toprakla, toprak anayla birleştikten sonra yaşama dönecek, verimliliği, hayatın devamını sağlayacaktır. *Adonis*, *Osiris* tanrıları da güneştir. Güneş nasıl batıp yeniden doğarsa tanrılar da ölüp dirilirler, güneş gibi batıp tekrar doğarlar. Aynı durum Şaman’ın bir tedavi seansı sırasında kendinden geçip bayılması, orada hastalığa neden olan kötü ruhlarla savaşmasında da görülür. Şaman da ayıldığında hastayı iyi edecek sırlara vakıftır artık. İhtiyarın ölüm yolculuğundaki deneyimleri ise bizim için karanlıkta kalan bir durumdur.

İhtiyar, ölümle kısa bir uykuya daldıktan sonra bazı sınavları aşip dönüş yoluna geçecek, bu yolculuktan ya gelinli kazanarak zaferle çıkacak ya da gelini kaybederek gerçek anlamda ölecektir. Gerçek anlamdaki ölümse baharın bir daha gelmemesidir. Kahramanın bu aşamayı geçmesi için *Jung*’un da belirttiği gibi bireyleşim sürecini gerçekleştirmesi gerekir (Jung, 2005). Kahramanımız bireyleşim sürecini gerçekleştirir ve dönüşün bir simgesi olarak dirilir. Bu durum seyirciler tarafından da büyük bir sevinçle karşılanır. Nitekim ihtiyar, kış ölmüş, yenilenerek tekrar dirilmiş, bahar gelmiştir. Kahraman bu zorlu yolda ödülleri kazanarak hayatı kurtarmıştır.

Kahramanı diriltmek için seyircilerin ve kadının onun ağzına çerez, leblebi, kuru üzüm gibi şeyler koyması da sıkça rastlanan bir motiftir. *Temmuz* için yapılan yas törenlerinde çeşitli kuruyemişlerden bir yemek pişirilir. *Aşure* gününde yani *Muharrem*

ayında çeşitli yemişlerden bir yemek pişirilir. Bu kuruyemişler doğayı canlandırma, bolluk ve bereketi sağlama ritüellerinin bir motifidir (And, 2002: 37). Bu yaklaşım arketipsel anlamda yemişleri, kahramanın karanlıklar ülkesinden getirdiği sihirli güç, ödül olarak da algılamamızı sağlar. Kahraman ağzına yemişler konulduktan sonra canlanır.

Bireyleşme Arketipi

Bireyleşme kendiliğinden ortaya çıkan, her insanda bulunan ruhsal bir gelişim ve olgunlaşma sürecidir. Bireyleşme sürecinin temel düzeneği bilinç ve bilinç dışının karşılıklı eyleşimidir. Kişinin kendi merkezine doğru büyük yolculuğunu tarif ederken *Jung*'un başvurduğu referanslar arketipsel sembollerdir. Bireyleşme sürecinin iki önemli aşaması vardır: Bunlardan ilki “gölgeyi tanıma”, ikincisi ise “animus” ya da “anima”yla karşılaşmadır (Saydam, 2005: 13).

Bireyleşme, kişinin farkındalığı ile başlar. Kişi kolektif ve millî bilinçaltı ile bütünleşebilmek için eksik yönlerini bulmalı, onlarla mücadele etmelidir (Şenocak, 2007: 63). Ölü Oyunu’nda ihtiyar gelini elinde tutmak için Arap’a karşı mücadele verir. Bu, ilk bakışta bireysel bir çaba olarak gözükse de, aslında kahramanın bireyleşme yolunda attığı bir adımdır. Onun mücadelesi tüm doğa için faydacı bir tutumdur. Mücadele sonunda hem sevdiğini elinde tutacak hem de doğayı canlandıracaktır.

Uzun ve zorlu, bezemelerinde zengin alternatifli, ancak aşamalarında zorunlu geçiş ve dönüşümleri telkin eden birleşme süreci kapsamında, bireyin öncelikle tanışması ve entegre etmesi gereken arketipsel öge, “gölge”sidir (Saydam, 2005: 13). “Gölge”, bireysel anlamda kişisel olarak bastırılmış olanları içerirken, kolektif anlamda evrensel karanlığı temsil eder. Gölge insanların ilkel düzeyde olan ve ortaya çıkmaması için toplumun baskı yaptığı duyguları, tutumlarıdır. Gölge, insanın benliğinden ayrılan, ancak buna rağmen kişiye bir gölge gibi yapışan bölümdür. Gölge eğer bilinçteyse kontrol edilebilir. Bilinçten çıkarılması, yok sayılması ise tehlikeli bir durumdur. Çünkü o, ne kadar derinlere atılırsa o kadar koyu ve yoğun olur, mücadele edilmesi oranda zorlaşır.

Gölge kahramanın esmer kardeşidir. Ölü Oyunu’nda gölge arketipini Arap temsil eder. Gölge çoğu zaman yeraltı dünyasının ya da sihirli ülkenin eşiginde bekleyen bir bekçidir. Arap da oyunda ihtiyarın gideceği karanlıklar diyarının âdeta bekçiliğini yapar. İhtiyar bu yolun eşiginde Arap’la karşılaşır. Genel anlamda olumsuz olarak görülen bu arketip kimi zaman olumlu olarak da karşımıza çıkar. Onun olumsuzluğu tanınmadığı, umursanmadığı, derinlere gömüldüğünde yaratacağı yok edici etkilerdir. Gölge, kahramanla uyuşmadığı durumlarda olumsuzluğa yol açar. Eğer gölge tanınır ve onunla uyumlu hareket edilirse gölge de olumlu bir karakteri temsil edebilir.

Oyunda ihtiyar, gölgeyi yani Arap’ı yok saymamıştır. Geline karşı samimi davranışlarını kiskanmış, ölmek uğruna onunla mücadele etmiştir. İhtiyar’ın Arap’ı yok sayması belki daha kötü sonuçlara yol açacak, gelin elden gidecekti. İhtiyarla gölgesi arasında var olan uyumsuzluk onları bir çatışmaya itmiş, bu çatışma ihtiyarın ölümüyle sonuçlanmıştır. Arap, ölüme sebebiyet vermesinden dolayı, gölge olarak olumsuz bir görüntü çizmektedir. Ancak ölüme sebebiyet vererek ihtiyarın karanlıklar diyarına gitmesini, gelini kazanarak, bolluğu-bereketi elde ederek, yenilerek dönmesini sağlamıştır. Bu açıdan olumlu bir durum sergilemektedir.

Gölgenin, toplum tarafından bastırılan, sergilenmesi istenmeyen yönü Arap’ta onun geline sarkıntılık etmesi şeklinde görülür. İhtiyarın oyunda kullanılan bir ismi de

“Koca”dır, gelinin kocası. Bu anlamda gelinin bir sahibi vardır. Gelinin bir kocası olmasına ve gelinin kocasının da onların yanında olmasına rağmen Arap geline sarkıntılık etmekten geri durmaz. En ilkel toplumlarda bile sahibi olan bir kadına sarkıntılık etmek hem eşi, hem de toplum tarafından hoş karşılanmaz. Hatta sahibi olmasa bile bir erkeğin bir kadına sarkıntılık etmesi hoş karşılanmaz. Bu durum tüm toplumlarda görülen evrensel insani karanlıktır. Toplumların çoğunda görülen yasaklanmış, belki çok az yaşanmış yönümüzdür (Jalobi, 2003: 152). Evrensel karanlık olan bu yön, toplum tarafından bastırıldığı için bilicinin derinliklerine gömülmüş, burada olabildiğince koyulaşmıştır. Ortaya çıkışı ise yıkıcı bir etki bırakmış, yaşanan çatışmayla ihtiyarın ölümüne sebep olmuştur.

Daha ileri aşamada cinsiyetler arası ötekiliğin de çözümleneceği ve aşılabacağı bir karşılaşma belirleyicidir: Erkek, bilinçdışında bütünleyici öge olarak yer alan dişi imgesi “anima” ile tanışır. Anima, erkeğin bilinç dışını bütünleyen dişil bir ögedir. Anima erkeğin ruhsal gelişimine önemli bir yere sahiptir (Saydam, 2005: 13). Anima, kahramanı iç dünyasına yöneltir, ona yol gösterir. Oyunumuzda gelin ihtiyarın animasıdır*. Bir yanda ihtiyara bir yandan Arap’a yüz vererek çıkan çatışmayla onun ölümüne, kendi bilinçaltına yolculuk yapmasına neden olmuştur. Bu durum ilk bakışta gelinin olumsuz olduğunu gösterir bize. İhtiyarla birlikte, kendisine sarkıntılık eden Arap’a yüz vermesi pek de olumlu bir imaj yaratmaz zihnimizde. Ancak onun olumsuz gibi görünen bu davranışı, kahramanı yenilenip döneceği yolculuğa çıkarır.

Anima, genç bakire, tanrıça, cadı, melek, dişi şeytan, dilenci kadın, fahişe, amazon, sadık arkadaş... gibi değişik şekillerde görülebilir (Jalobi, 2003: 156). Erkeğin dış dünyada çok eşliliğe yatkın olması, animanın tekil olarak simgelenmesini sağlamıştır. İhtiyarın animası tek bir kişi, yani gelindir. Kadının bilinç dışını simgeleyen öge animustur. Kadının dünyada tek eşlilik eğilimi, animusun çok eşlilikle simgelenmesine neden olmuştur (Jalobi, 2003: 162). Bu nedenledir ki, ihtiyarın sadece gelinden oluşan animasına karşılık, gelinin hem ihtiyar hem de Arap’tan oluşan çok eşli yapıda bir animusu vardır.

Kahramanın yolculuğunu başarıyla tamamlaması için animayla bütünleşmesi, uyuşması gerekir. Oyunun başında gelinin Arap’a yüz vermesi ihtiyarın ölümüyle Arap’a döneceğini düşündürebilir bize. Bu bizim yanılığımızdır. Çünkü gelin, onu bırakıp gitmek yerine üzerine kapanıp ağlar, ağıtlar yakar. Nasıl ki *Adonis* erkekler tarafından öldürülmüş, kadınlar ise onun için ağlayıp ağıtlar yakarak tekrar canlanmasını sağlamışlarsa (And, 1962: 15), bu oyunda da bir erkek olan Arap tarafından öldürülen ihtiyar için, bir kadın olan gelin ağlar ve ağıt yakar. Bu ağlama ve ağıt o kadar içtendir ki, izleyiciler de bu durumun gerçekliğine inanıp ağlar ve ağıt yakar. Gelin bununla da kalmaz ihtiyarın ağzına bazı kuruyemişler koyar, izleyiciler de bu harekete katılırlar. Bunlar kahramanın animasıyla bütünleştiğinin göstergesidir. Bu bütünleşmenin sağlanmasıyla da kahraman ölüm adlı zor sınavı başarıyla geçmiştir. İlk doğuma olduğu gibi ikinci doğuma da bir kadın sebep olmuştur.

Gölgeye bilincin yansımalarıyla, karanlıkta kalan aydınlığa alınır. Kahramanın zorlu sınavını geçmesiyle elde ettiği ödül, kuruyemişlerdir. Bir başka ödülse gelinin kendisi yani bahardır.

Arketipsel İmajlar

* “Bu çift cinsellik biyolojik bir gerçektir... Her erkek, o ya da bu kadına ait olmayan sonsuz bir kadın imgesi taşır. Bu imge özünde bilinçdışıdır ve erkeğin organik sistemindeki asıl kadın biçiminin, yani bir arketipin, kalıtımsal bir ögesidir.” (Jung, 2001: 16)

Arketipsel imajlar, “renkler”, “kadın” ve “çember” olarak incelenmiştir. Oyunda özellikle siyah ve beyaz renkleri dikkat çeker. “Siyah”, karanlık, karmaşa, ölüm, kötülük, bilinçsizlik simgesidir (Edebiyat..., 2003: 261). Köy oyunlarında siyah, ölümle, Arap’ın yüzünü boyamasıyla karşımıza çıkar. Ölüm karanlığı bir anlamda anne arketipinin sayısız görüntülerinden biridir. Toprak, yeraltı dünyası anne arketipini sembolize eder (Neumann, 1955). Zira hem toprak hem de yeraltı dünyası karanlıktır. Annenin önemli bir özelliği yeraltı dünyasına özgü karanlığıdır (Jung, 2005: 22). Anne rahmi de karanlıktır. Bu nedendir ki, kahramanımızın dirilmesi, bir anlamda yeniden doğumu ölümün, yeraltı dünyasının karanlığından geçmektedir.

Yüzü karaya boyama, bir görüşe göre, ateşteki bolluk görüntüsü veya cinine küller ve is aracılığıyla ulaşmak için yapılmaktadır. Yüzü ise, karaya boyayarak isten uğur alınacak, bolluk ve berekete ulaşılacaktır. Bu anlamda bolluk, bereket sağlamak amacıyla oynanan Ölü Oyunu’nda yüzü siyaha boyama tesadüfi yapılmamaktadır. Avrupa’da, baca temizleyicileri mayıs ayının bir gününü özel bir gün olarak kabul etmişlerdir. Bu günde yüzlerini isle siyaha boyamakta ve ısıdan bir anlamda da ateşten uğur sağlamaya çalışmaktadırlar. Bu nedenle Avrupa’da özellikle Noel kutlamalarında baca önemli bir yere sahiptir. Yüzü siyaha boyama bir anlamda da sempatik büyü yoluyla siyah yağmur bulutlarının gelmesini sağlamadır (And, 1962: 43). Yağmur da bu oyunun amacı olan bolluğu sağlamada önemli bir yere sahiptir. Yağmur bulutlarının siyah rengi ve ıslaklığı anne arketipinin bir simgesidir, çünkü karanlık ve ıslak olan her şey ana rahmi yani doğum, bolluk, bereket, verimliliktir (Neumann, 1955).

“Beyaz”, aydınlatma, yol gösterme, masumiyet simgesidir (Edebiyat..., 2003: 261). Ölü Oyunu’nda kahramanımız uzun bembeyaz sakallı bir ihtiyardır. Başında beyaz, iri bir başlık arkasında ise beyaz bir post vardır. Burada beyaz sakallı ihtiyar, birçok türde gördüğümüz yol gösterici, bilge adam tipi değildir. Burada beyaz sakalın tercih edilmesi yaşlılığı ve eskililiği ifade etmek içindir. Eski ve yaşlı olan ölür, yerine yenisi gelir. İhtiyar kıştır. Artık kışın gitme zamanı gelmiştir. Kış gidecek yerine bahar gelecektir.

Hayatın kaynağı olan “kadın” (ulu ana) hem olumlu hem de olumsuz yönleriyle karşımıza çıkan bir arketiptir (Jung, 2005: 17-45; Neumann, 1973: 39-101). Olumlu yönleriyle bakıp büyüten, besleyen, koruyan, verimliliği sağlayanıdır. Olumsuz olarak ise cadı, ejderha, kimi zaman da büyücüdür. Ölü Oyunu’nda kadın doğurganlığın ve verimin simgesi olan gelin olarak karşımıza çıkar. O, doğadır ve yaşam kaynağıdır. İhtiyarın gelinin verdiği yemişlerle ve onun ağıtlarıyla canlanması, erilin canlanmasında dişilin rolünü açıkça ortaya koymaktadır. Bu durum kadının doğanın kendisi olmasıyla alakalıdır. O, doğanın kendisidir, çünkü kadın doğurgandır, esirgeyendir, hayat kaynağıdır. Onun ihtiyarın ölümünün ardından ihtiyarın üzerine kapanıp ağlaması merhametin ve sevgisinin göstergesidir. Kadın anne, gelin, eş, bilge kadın, fahişe v.b şekillerden hangisine girerse girsin o doğadır (Saydam, 1997:141). Nasıl ki doğum kadın vasıtasıyla gerçekleşiyorsa, yeniden doğum da onun vasıtasıyla gerçekleşir.

“Çember” bütünlük, teklik, doğanın sonsuz döngüsü, üretim, eril ve dişil ilkelerin birleşimidir (Edebiyat..., 2003: 261). Birçok oyun, halkın yuvarlak bir şekilde dizilerek oluşturduğu sahnede oynanır. Sahnenin etrafının bir çember gibi sarılması izleyici ile oyuncunun bütünleşmesini sağlamakla birlikte, bir anlamda da oyun mekânının sınırlandırılmasıdır. Kutsal ya da dinsel ayinler, kutsal bir alan gerektirir. Bu anlamda alanın sınırlandırılması kutsal eylemin önemli bir özelliğidir (Huizinga, 2006: 39). Ölü Oyunu’nda da halk yuvarlak bir şekilde dizilerek oyunu seyrederek ve oyuna katılır.

Böylece bereket için oynanan bu oyunda da seyirciler oyunla bütünleşmekte ve mekân sınırlandırılmaktadır.

Sonuç

“Ölü Oyunu”nun yapısı ve öğeleri arketipsel eleştiri yöntemiyle bir tebliğin sınırları içerisinde incelenmeye çalışıldı. Konuşmamızın başında da belirtildiği gibi ritüel içerikli oyun masaya yatırıldı ve bir noktadan bakılıp yorumlandı. Ancak “her gözün farklı bakıp değişik gördüğü” gerçeğini de unutmamak gerekir. İnsanın serüvenine eşlik eden bu oyunlar, farklı disiplinlerin yeni yöntemleriyle incelenmeyi beklemektedir. Bu nedenle, bu oyunlar üzerine farklı yaklaşım ve yöntemlerle yapılacak her çalışma geleneksel tiyatronun güzelliğine güzellik katmakla kalmayacak, bu dağarcığın bilimsel bakımdan zenginleşmesini de sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- AND, Metin (1962), *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*, İstanbul: Elif Yayıncılık.
- AND, Metin (1974), *Oyun ve Bugü*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- AND, Metin (2002), *Ritüelden Drama*, İstanbul: YKY.
- ARTUN, Erman (1993), *Cemal Ritüeli ve Balkanlardaki Varyantlar*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ARTUN, Erman (1994), “Ritüel Kökenli Trakya ve Balkan Köy Seyirlik Oyunlarında ‘Ölüm- Dirilme, Kız Kaçırma’ Motifleri”, *Millî Folklor*, Sayı: 22, s. 25-30.
- BAHIŞOVA, Sevinç (2002), “Sembol ve Arketipler Açısından Kültürel Değerler”, *Yeni Türkiye*, Sayı: 43, s. 603-613.
- CAMPBELL, Joseph (2000), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (Çev.: Sabri Gürses), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- “Edebiyatta Mitolojik ve Arketipsel Yaklaşım Tarzları”, (Çev.: Mustafa Sever), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, (Hızl.: Gülin Öğüt Eker, vd.), s.257-265, Ankara: Milli Folklor Yayınları.
- ELÇİN, Şükrü (1977), *Anadolu Köy Orta Oyunları*, Ankara: Türk Kültürü ve Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- ELIADE, Mircea (1991), *Images and Symbols-Studies in Religious Symbolism*, (Çev.: Philip Mairet), Princeton-New Jersey: Princeton University Press.
- FREUD, Sigmund (1989), *Five Lectures on Psycho-Analysis*, New York: Norton.
- FREUD, Sigmund (1996), *Düşlerin Yorumu*, (Çev.: Emre Kaplan), 2 C., İstanbul: Payel Yayınları.
- FROMM, Erich (1950), *Psychoanalysis and Religion*, New Haven: Yale University Press.
- FROMM, Erich (1990), *Rüyalar Masallar Mitoslar: Sembol Dilinin Çözümlemesi*, (Çev.: Kaan H. Ökten, Aydın Arıtan), İstanbul: Arıtan Yayıncılık.
- HUIZİNGA, Johan (2006), *Homo Ludens*, (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- JALOBİ, Jolande (2003), *C. G. Jung Psikolojisi*, (Çev.: Mehmet Arap), İstanbul: İlhay Yayınları.

- JUNG, Carl Gustav (1966), *The Spirit in Man, Art and Literature*, Princeton-New Jersey: Princeton University Press.
- JUNG, Carl Gustav (1968), *The Archetypes and the Collective Unconscious*, (Çev.: R. F. C. Hull), Princeton-New Jersey: Prince University Press.
- JUNG, Carl Gustav (1969a), *Four Archetypes; Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, Princeton-New Jersey: Princeton University Press.
- JUNG, Carl Gustav, M. L. Von Franz, Joseph, L. Henderson, Jolande Jacobi (1969b), *Man and His Symbols*, (Hzl.: Aniela Jaffe), Garden City-New York: Doubleday and Company Inc.
- JUNG, Carl Gustav (2001), *Anılar, Düşler, Düşünceler*, (Çev.: İris Kantemir), İstanbul: Can Yayınları.
- JUNG, Carl Gustav (2005), *Dört Arketip*, (Çev.: Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yayınları.
- KAZMAZ, Süleyman (1950), *Köy Tiyatrosu*, Ankara: Ulus Basımevi.
- NEUMANN, Eric (1955), *The Great Mother: An Analysis of the Archtype*, Princeton-New Jersey: Princeton University Press.
- NEUMANN, Eric (1969), *Depth Psychology and A New Ethic*, London: Hodder&Stoughton.
- NEUMANN, Eric (1973), *The Origins and History of Consiousness*, Bollingen Series XLII, New Jersey: Princeton University Press.
- ÖZCAN, Tarık (2003), "Osmancık Romanının Arketipsel Sembolizm Bakımından Çözömlenmesi", *Bilig*, Sayı: 26, s.103-115.
- SAYDAM, M. Bilgin (1997), *Deli Dumrul'un Bilinci*, İstanbul: Metis Yayınları.
- SAYDAM, M. Bilgin (2005), "Carl Gustav Jung: Nesnel Ruh'un Şamanı", *Dört Arketip*, C. Gustav Jung, s.7-15, İstanbul: Metis Yayınları.
- ŞENOCAK, Ebru (2007), *İronik Yaşamda Sonsuza Yürüyen Kahraman: Nasreddin Hoca*, Konya: Unimat Ofset.
- TECİMER, Ömer (2005), *Sinema, Modern Mitoloji*, İstanbul: Plan B Yayınları.

HAYAL PERDESİNDE “İYİ - CESUR” “KÖTÜ - KURNAZ” ÇEKİŞMESİ

Aynur KOÇAK*

Bilge ESİRGEN**

İnsan, yaşamı boyunca çatışmaları çözümlenemeyen eksikliklerini tamamlamak ve ızdırabını azaltmak yani *kendi dünyasını* “tamam” etmek için uğraşır durmuş, oyun da bu uğraşın merkezinde yerini almıştır. *Huizinga*, insanı “homo ludens” (oyuncu insan) olarak tanımlamış ve oyunun insanın temel özelliklerinden biri olduğunun altını çizmiştir (2006). İnsan, insan olma serüveninde korkusunu, saygısını, tutkusunu, zaafını onunla dile getirmiş, onunla arınıp coşmuş, rahatlayıp huzura ermiştir.

Deriden yapılmış figürlerin perdeye ışığın yansıtılarak oynatıldığı Türk gölge oyunu yüzyıllar boyu Türk insanını güldürmüş, güldürürken düşündürmüştür. “Karagöz”de saf insanı, kurnaz insanı, görünüşte kabadayı gerçekte korkak insanı, edepsiz, ahlâksız kadını seyrederek ve güleriz ağlanacak halimize.

Çeşitli sosyal disiplinler bu oyunları inceleyerek insanı ve toplumu tanımaya, anlamaya çalışır. Bu disiplinler kendilerine özgü metotlarla oyunları incelerler. Karagöz’ü masaya yatıran öncü çalışmalardan biri *Sabri Esat Siyavuşgil’e* aittir. Araştırmacı, “Karagöz: Psiko-Sosyolojik Bir Deneme” (1941) adlı eseriyle Türk gölge oyunu psikoloji ve sosyoloji bilimlerini bağlamında inceler.

Biz de bu incelememizde Karagöz’ü farklı bir metotla ele aldık. Yaklaşık altı asırdır Türk halkının kimliğini uzun yıllar ışığıyla perdeye yansıtan gölge oyunu “kişilerarası iletişim çatışmaları” açısından inceledik. Oyundaki diyalogları “transaksiyonel analiz” (Akkoyun 2007) ve “graf analiz” (Harary 1981) metodlarıyla değerlendirdik ve psikanalitik yaklaşımdan da yararlandık. Diyalog örneklerini Cevdet Kudret’in Karagöz (1968, 1969, 1970) adlı eserinden aldık.

Tranksiyonel Analiz

Yaşamımızda olanların bizim davranışlarımızla belirlendiği, bizim kararlarımıza göre şekil alıp yönlendiği düşünülen analizdir. Kuramın dayandığı düşünce sistemi Berne’ün şu ifadesinde karşılık bulur:

“İnsanlar dünyaya prens veya prenses olarak gelirler, ancak daha sonra kurbağaya dönüşürler.”(Akkoyun, 2007)

“Transaksiyonel analiz”e göre bir insanın kişiliği üç bölümden oluşur. Bunlar *Anababa benlik-durumu*, *Yetişkin benlik-durumu* ve *Çocuk benlik-durumudur* (Akkoyun, 2007).

Anababa benlik-durumu, korumacı bir yapı gösterir; insanlara nasıl davranmaları gerektiği konusunda öğütler ve emirler verir. Toplumsal kuralları gözetken bu benlik-durumu, kurallara uymayanları cezalandıran bir otoritedir. “Koruyucu Anababa” ve “Eleştirici Anababa” olmak üzere iki şekilde kendisini gösterir:

Bir ölçüde koruyucu Anababa, daha çok da eleştirici Anababa yanımız, gelenekleri-görenekleri koruma görevini üstlenir. Anababa yanımız, zaman zaman kısıtlayıcı olsa da

* Doç. Dr. - Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

** Okt. - Ahi Evran Üniversitesi.

kültür taşıyıcılığı yaparak yeni kuşaklara önemli bilgiler aktarabilir. Böylece yeni kuşaklar, sinama-yanılma yoluyla her şeyi bizzat öğrenmek zorunda kalmazlar, mevcut bilgi birikiminden yararlanırlar (Dökmen, 2005: 61).

Çocuk benlik-durumu, “Doğal Çocuk” ve “Uyarlanmış Çocuk” olmak üzere ikiye ayrılır. Doğal-Çocuk davranışı sergileyen kişi, otoriteye bakmaksızın kendi istediği gibi davranır. Uyarlanmış Çocuk ise “Uslu Çocuk” ve “Asi/Yaramaz Çocuk” olarak iki ayrı başlıkta incelenir. Asi-Çocuk, istenilenin aksi bir davranış sergilerken otoriteyi odağa aldığından bağımlı bir kişilik sergilemektedir. Uslu-Çocuk ise kendi isteğini dikkate almaksızın otoritenin istediği gibi davranır (Dökmen, 2005: 64).

Yetişkin benlik-durumu, Anababa ve Çocuk yanlarımız arasında uzlaşma sağlayan, kişiliğimizin akılcı yanıdır. Yetişkin yanımız gerçekçi olmaya çabalar (Dökmen, 2005: 65).

“Transaksiyonel analiz”e göre, iletişim çatışmaları, bireylerin farklı benlik durumu sergilemesinden kaynaklanır. Gölge Oyunu kahramanları “Karagöz” ve “Hacivat” arasında, her oyunda farklı olarak ancak içeriği değişmeden süregelen çekişmeler buna örnektir.

Gölge tiyatrosunda “Karagöz” ve “Hacivat” arasındaki çekişme ve çatışmalar, gerçek yaşamda kişiler arasında yaşananların birer örneği niteliğindedir. Bu çatışmalar, kişiler arası iletişimde bireylerden en az birinin ana-baba, çocuk rollerini üstlenmesiyle gerçekleşmektedir. Karagöz ve Hacivat arasında gerçekleşen iletişim çatışması, kahramanların *Yetişkin-Yetişkin*e iletişim kurmalarına engel olmakta, birbirlerinin duygu ve düşüncelerini anlamalarını güçleştirmektedir. Ana-baba, çocuk ve yetişkin rolleriyle Karagöz ve Hacivat “iyi-cesur kahraman” ve “kötü-kurnaz kahraman” sembolü olarak perdeye yansır.

Karagöz’ün -yumruğunu kullanmaktan çekinmediği için- *iyiden çok cesur*, Hacivat’ın ise -aklını kullandığı için- *kötüden çok kurnaz* olduğu gözlenmektedir. “İletişim Çatışmaları ve Empati” adlı eserinde Dökmen, “iyi-cesur” kahraman ile “kötü-kurnaz” arasındaki çatışmanın bir *Çocuk-Anababa* ile bir *Yetişkin* (aydın) arasındaki sürtüşmeyi sembolize ettiğini ileri sürer (2005: 255).

Hayata eşlik eden, hatta onun bir tamamlayıcısı olan oyunun yarattığı manevî bağlar, onun kültürel işlevini ortaya koymaktadır. Oyun, toplumun ideallerini tatmin etmektedir. Gölge oyununda Karagöz ile temsil edilen Çocuk-Anababalar toplumunun bireyleri, geleneğin devamını sağlamakla yükümlüdürler.

Oyun bir kez oynandıktan sonra manevî bir hazine olarak zihinlere yerleşmekte, aktarılmakta ve tekrarlanmaktadır. Bu durum oyunun temel özelliklerindedir. Nitekim Karagöz ve Hacivat’ın oyunda sergiledikleri benlik-durumları temsil etmekte ve hayalînin kıvrak zekası sayesinde bu temsiller manevî bir yaratı halini almaktadır. Böylelikle aynı benlik-durumları benzer biçimlerde hemen her oyunda tekrarlanmakta, oyunun kuralı haline gelmektedir.

Oyunlarda başka bir kişiyi oynama, başka bir kişiliğe bürünme, kılık değiştirme ya da maske takma yoluyla gerçekleşir. Gölge oyununda Hayalî, Karagöz ile Hacivat tasvirleri vasıtasıyla kılık değiştirir. O artık iki ayrı kişi olmuştur. Eş zamanlı olarak iki farklı karaktere bürünmek, başka hiçbir oyunda görülemeyecek bir hüner ve zeka gerektiriyor olmalıdır.

Huizinga, oyunun bir şey için mücadele ya da bir şeyin temsili olduğu görüşündedir. Oyunların geneline baktığımızda doğru kabul edebileceğimiz bu görüş, gölge oyununda geçerliliğini yitirmektedir. Burada hem tasvirlerin “Çocuk-Anababa” ve “Yetişkin”i temsil etmeleri hem de bu iki birey arasındaki mücadele ve çatışmayı sergilemeleri söz konusudur. Oyunun temelini, Karagöz ile Hacivat arasındaki çekişme/müsabaka oluşturmaktadır. Oyunların sonunda, Hacivat’ın Karagöz’e “Geçmiş olsun!” demesi, *Hayalî*’nin Yetişkin olma idealini gerçekleştirdiği anlamına gelmektedir. Burada *Huizinga*’nın şu ifadesi dikkate değerdir:

“*Kazanacak bir şey var: Bu deyim, oyunun özünü en kesin şekilde ifade etmektedir. Ancak bu ‘bir şey’, oyunsal eylemin, gol olması gibi, maddi bir sonucu değil de, ideal başarı veya oyunun gerçekleştirilmiş olmasıdır.*” (Huizinga, 2006; 75)

Buna göre Hayalî idealini gerçekleştirerek oyunu kazanır.

“Çocuk” Benlik Durumu

Karagöz, *Anababa-Çocuk* rolü ağır basan, cesur kahraman tipidir. Bu cesaretini otoriteye olan itaati ve geleneğe duyduğu bağlılığından aldığı söylenebilir. O, kurallara uyması gerektiğini, aksi takdirde cezalandırılacağını öğrenmiştir. Bu nedenle kendini geliştirmeye kapalıdır. Sorgulamaz, akılcı değildir. Güçlkle karşılaştığında Hacivat’a danışır.

Toplumun itaatsizliği cezalandırması eğilimini, *Tahir ile Zühre* oyununda Tahir ve Zühre’nin babası arasında geçen şu diyalog örnekler niteliktedir:

Zühre’nin Babası – *Ahlâk-i hamîdem ahlâk-i zemîmeye münkalip oldu. Sana emr ediyorum: Bugünden itibâren buradan gideceksin!*

Tahir – *Madem ki bendenizi icbâr ediyorsunuz, bendeniz de buradan bir yere gidicilerden değilim!*

Zühre’nin Babası – *Vay! Bana bed muâmele ediyorsunuz. Bu sana kadar n3an ü ni’metimle perverde ol da şimdi ise benim sözüme inkiyâd etmeyip sözlerimi reddediyorsunuz öyle mi? Ey sefîh-i nân ve münkir-i ni’met olan menhûs! Şimdi seni cebirle buradan Mardin şehrine göndereyim de ilel-ebed orada mahbûsdur! İşte, sana lâyük ve sezâ böyle cezadır ki sana hilmiyyet etmek büyük hatâdır.* (Kudret, 1970; 235-236).

Karagöz sadece Hacivat’a değil, zaman zaman karısına karşı da “Çocuk” benlik durumunu sergiler: Eğlence için hazırlanan dolmaları yemek için karısına “Bu sepete sıcak sıcak konmaz, sonra ekşir; şu kuyuya sarkıtalım.” diyerek kandırır. Kuyunun içinde karnını doyurur. Dolmaları yediğini anlamaması için de karısına kuyuya düştüğünü söyler. (Kudret, 1970: 343) *George Jacob*’un bazı oyunları “Karagöz’ün girilmesi yasak olan yerlere girmek istemesi, yapılmaması gereken işlere burnunu sokması” adı altında sınıflandırması (Sakaoğlu, 2003: 70), iyi-cesur kahramanın “Çocuk beni”nin varlığını destekler niteliktedir.

“Asi Çocuk” Benlik Durumu

Oyunların sonunda Hacivat, “aklını kullanmamanın cezasını” çeken Karagöz’e “Geçmiş olsun!” der. Karagöz ise tepkisini Hacivat’ı döverek gösterir böylece öfkesini “yansıtmış” olur. “Elin ayağın kırılınsın!” diyen Hacivat’a “Kenetletir gene vururum.” (Kudret, 1969: 226) ya da “Çıkrıkçıya sardırır gene vururum!” (Kudret, 1970: 335) karşılığını verir. Burada Karagöz “*asi çocuk*” benlik durumunu sergilemektedir ki bu durum oyunda gerilimi sağlamaktadır.

Tahmis oyununda ise Hacivat'ın "Karagöz, haydi evine git; artık elverir ettiğin rezalet!" şeklindeki "Cezalandırıcı Anababa" rolü karşısında Karagöz, "Asi/Yaramaz Çocuk" rolüne bürünür, ayak diredir: "Beyefendiden beş on kuruş almadıktan sonra gitmem." (Kudret, 1970: 261) Yaramaz Çocuğun otoriteyle zıtlaşması, bazı oyunlarda sözcüklerin karşıt anlamlarıyla sembolize edilmiştir: Hacivat'ın Salkım İnci'ye "Aranızdan kara kedi mi geçti?" sorusunu "Hayır beyaz köpek geçti" diye atılarak Karagöz yanıtı (Kudret, 1969: 210).

"Uslu Çocuk" Benlik Durumu

Karagöz, Uslu Çocuk benlik durumunu sergilediği zamanlarda cesurdan çok iyi kahramandır. *Tımarhane* oyununda Hacivat'ın "Karagöz, artık can sıkıyorsun! Söyleyeceğim sözleri kemâl-i itina ile dinle" şeklinde çıkışması üzerine "Peki" der Uslu Çocuk (Kudret, 1970: 311). *Sünnet* oyununda Karagöz'ün isteği üzerine hayal perdesi kurulur. Burada Küçük Karagöz'ün, otorite olan Küçük Hacivat'ın elini öptüğü, yani iyi kahraman rolüne büründüğü görülmektedir (Kudret, 1970: 115). Ancak Küçük Karagöz, oyunun sonunda öfkelenir ve Küçük Hacivat'ı döver. Yarı-aydın Küçük Hacivat'ın kendisine öğretmenlik yapması onu rahatsız etmektedir. Bireyselleşmiş, bağımsızlaşmış "Yetişkin" in yalnızlığı onu ürkütmekte, kaynağını yalnız kalmaktan alan ve *Üstün Dökmen*'in "akıl korkusu" olarak tanımladığı korkuyu yaşamaktadır. Anababa ve Çocuk benlik durumlarıyla bağımlı bir kişi olan Karagöz, toplumun genelinden bağımsızlığıyla ayrılan bu "yalnız kalmış" adam gibi olmaktan korkmaktadır. "Psikanalitik yaklaşıma göre, bazı korkular bastırılır ve öfke olarak yaşanır" (Dökmen, 2005: 253).

"Yetişkin" Benlik Durumu

Hacivat, *Yetişkin* rolü ağır basan, kurnaz kahraman tipidir. Olayları ve fırsatları değerlendirmede akılcı ve gerçekçi davranmaktadır. *Tahir ile Zühre* oyununda, Zühre'nin babası bir kahya aradığını söylediğinde, işsiz olan Karagöz'ü kendisine gönderir. *Ters Evlenme* oyununda Çelebi'nin biraderine kız bulma işi Hacivat'tan beklenir.

Hacivat'ın Karagöz'e karşı zaman zaman "Koruyucu Anababa tavrı" sergilediğini, onun çıkarlarını korumaya yöneldiğini görülür. *Sünnet* oyununda çocuklarının kaçması üzerine kendisi sünnet edilen Karagöz'ün neler istediğini sorar ve köçek, hayal ve gölge oyunu isteklerini yerine getirir. Ayrıca bu durumu, Hacivat'ın tam olarak bireyselleşmediği, Karagöz'ün kendisini sürekli dövmesine rağmen ona bağımlı kaldığı biçiminde yorumlanabilir.

Hacivat, Karagöz'ün kurallara uymaması üzerine onu uyarır. Bu durum, toplumsal kural ve değerleri korumaya, bunlara uymayanları eleştirmeye ve gerektiğinde cezalandırmaya yönelik "Eleştirici Anababa davranışı"yla açıklanabilir. *Sünnet* oyununda Hacivat, Karagöz'e "*Karagöz, sana yakışmayan birtakım işler yapıyorsun.*" diyerek bu eleştirici davranışı sergiler.

Yarı-aydın kimliğiyle Hacivat yalnızdır. Yalnızlığını, iletişim kurma ihtiyacını, oyunların başında dile getirir:

Bu bendenize, bu hakîr duacınıza eli yüzü Yunmuş, elfazı düzgün, sözü sohbeti tatlı bir fasîh-ül-lisân yâr-i vefâ-şîâr olsa, gelirse bu meydân-ı pür-safâya, Arabî bilse, Fârisî bilse, biraz fenn-i şîir ve musikiye âşinâ olsa, o söylese bendeniz dinlesem, bendeniz söylese o dinlese, oturan zevk-perverân-ı kirâm da safâ-yâb olsa!

(*Ters Evlenme* oyunu)

Bir yâr-ı kafâdâr olsa, geliverse, şu dört gûşe hayme üzre kadem bassa, ebyât bilse, arabiyyât bilse, ilm-i hendese, ilm-i Fârisî, ilm-i taktakî, ilm-i vakvakî...

Biraz da fenn-i şiir ü musikîye âşinâ olsa, o söylese bendeniz dinlesem, haddim olmayarak bendeniz söylesem, bizi temâşâyâ tenezzül buyuran ahîbbâ safâ-yâb olsalar. (Hekimlik oyunu)

Tahmis oyununda “Hiyle-bâzım Hacivat” (Kudret, 1970; 247) diyen Karagöz, her fırsatta Hacivat’ın yetişkin benlik durumunu aşağılamaktadır. *Yalova Safâsı*’nda “Şeytandan akıllı herif seni!” (Kudret, 1970: 341) şeklinde seslenmekte, akla bakışını ortaya koymaktadır.

Hacivat, “Anababa” ve “Çocuk” benlik durumunu büyük ölçüde dengeye oturtan bir yetişkin olarak insanlar arasında da denge sağlamaya, aralarını bulmaya çalışır. *Hamam* oyununda Salkım İnci ile Şallı Natır’ı barıştırma girişiminde bulunur: Salkım İnci ile Şallı Natır arasında mekik dokur. Sonunda onları barıştırır.

Dargınları barıştırmada Karagöz de çaba sarf ediyor görünse de amacı farklıdır. Taraflar birbirlerine daha önce hediye ettikleri değerli takıları Karagöz aracılığıyla iade ederler. Karagöz bu takıları alır ancak sahiplerine iade etmez. Burada kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden “Çocuk” benlik durumu sergiler. Aynı durum hamama girmek isterken zenneler tarafından dışarı atıldığı bölümde de görülür. Her girişimi kadınlar tarafından engellense de Karagöz, elinde ayna, süpürge gibi eşyalarla çıkar hamamdan.

Empati Kuramama Durumu

Hekimlik oyununun muhavere bölümünde Hacivat, gelir gelmez kendisini döven Karagöz’e “Aman Karagöz’üm, bendeniz böyle gelir gelmez – efendime söyleyim-dövmeğe hakkınız yok!” (Kudret, 1969: 239) diyerek tepkisini gösterir. Karagöz, Hacivat’la empati kuramadığından vurmaya sürdürür. Bunun üzerine Hacivat, kendisini duymayan, duysa da dinlemeyen Karagöz’ü “Ah Karagöz’üm ah! Yazıklar olsun sana, yazık! Adam olmamışsın. Hâşâ huzurdan, şu dünyaya eşek gelmişsin, eşek gidiyorsun.” (Kudret, 1969: 239) diyerek eleştirir. *Tımarhane* oyununda Hacivat’ın “Yazık Karagöz’üm, yazık! Şu dünyaya eşek geldin, eşek gideceksin.” diyerek çocuk yanını, dolayısıyla bireyselleşememişliğini eleştirmesi üzerine Karagöz: “A kerata! Sen eşek gelip de sürücü beygiri mi gideceksin?” (Kudret, 1970: 310) cevabını verir. Hacivat’ın aklını kullanan bağımsız bir birey olması Karagöz tarafından aşağılanmakta, otoriteye karşı gelmek anlamını taşıyan bu durum Karagöz’ün Anababa benlik durumuyla dövülerek cezalandırılmaktadır.

Eleştirici/ Cezalandırıcı Anababa

Hekimlik oyununda ise durum tersine döner: Karısını döven Karagöz Eleştirici/ Cezalandırıcı Anababa rolünü sergiler (Kudret, 1969; 246).

“*Graf analiz*”e göre, Karagöz ile Hacivat arasında yaşanan çatışma iki şekilde kendini gösterir: “Varoluş Çatışması”, “Aktif çatışma” (Dökmen, 2005: 252).

Varoluş Çatışması

Bireyin karşısındakinin sözlerini yanlış anlaması ya da onun sözleriyle ilgisi olmayan bir mesaj vermesi *varoluş çatışması* olarak adlandırılır. Söz konusu çatışma, bireyin dikkatini karşısındaki yerine kendisine yönelmiş olmasından kaynaklanır. Karagöz ile Hacivat arasındaki varoluş çatışmasının oyunun temelini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Karagöz Hacivat’ın sözlerini bazen yanlış bazen de işine geldiği gibi anlar:

Hacivat – Sana hayır-hâhâne bir ihtârım var.

Karagöz – Hayrat-hânede bir iftarın mı var?

Hacivat – Sana birkaç sözüm var.

Karagöz – Söyle.

Hacivat – Bak, Karagöz, şimdiye kadar bir baltaya sap olamadın.

Karagöz – Beni sana meşe diye kim söyledi? (Kudret, 1970: 311).

“Hayır-hâhâne bir ihtâr” ifadesini Karagöz, “Hayrat-hânede bir iftar” olarak algılamaktadır. İnsanların ihtiyaçları doğrultusunda duyularını algıladıkları düşünüldüğünde bu örnekte Karagöz’ün, fiziksel ihtiyaçlarını gözeten *Doğal Çocuk* rolünü sergilediği söylenebilir. “Bir baltaya sap olamadın.” sözüne karşılık “Beni sana meşe diye kim söyledi?” sorusunu yöneltmesi, işine geldiği gibi anladığını göstermekte; adeta karşısındakiyle oyun oynamak isteyen bir çocuğu gözler önüne sermektedir.

Hamam oyununda, Hacivat, hamama girmek isteyen Karagöz’e “Daha hamam kızmadı.” deyince “Ben küfür edeyim de kızdırayım bari.” (Kudret, 1969: 221) karşılığını verir. Oyun boyunca Hacivat ile aralarında varoluş çatışması yaşanmaktadır. Karagöz’ün “Serzenişte bulundu”yu “terzi işte bulundu”, “gazel”i “gazevi”, “arûz”u “horoz” (Kudret, 1970: 311), “musakkafât”ı “musakka”(Kudret, 1969: 205) şeklinde anlaması çatışmaya örnek teşkil eden sözlerden bazılarıdır.

Aktif Çatışma

İletişimde bulunan bireylerin birbirlerinden hoşlanmamaları, birbirlerine öfkelenmeleri “aktif çatışma”yı doğurur (Harary 1981). Karagöz’ün Hacivat’ı her fırsatta dövmesi, yaşadıkları çekişmenin “aktif çatışma” boyutunu ortaya koyar:

Hacivat - A külhani, ben sana şimdi mor leylâk (Vurur.) sordum mu?

Karagöz – Ne vuruyorsun be? Ya ben sana taze açmış zanbak (Vurur.) sordum mu? (Hekimlik oyunu)

Sonuç

Bireylerin içinde buldukları sosyal ve fiziksel koşullar, birbirleriyle iletişimine yansır. İnsan hayatının neredeyse her alanında ve her anında varlığını gösteren “oyun”, bize aynı toplumda yaşayan bireyler arasında yaşanan iletişim çatışmalarını çözümülene olanağı sunar.

Türk Gölge oyunu bu açıdan çözümlendiğinde, yaşatıldığı toplumun bireye, bireyin de topluma bakış açısını değerlendirme olanağı sunar. Bu incelemeden de anlaşılacağı gibi sözlü kültür ortamının ürünlerinin psikoloji biliminin veri ve teknikleriyle incelenmesi, diğer sosyal bilimlerle ilişkilendirilmesi bize yeni ufuklar açacaktır.

Oyunda Karagöz’ün Çocuk-Anababalar toplumunun bireylerini temsil etmesine rağmen bu toplumun bireylerinin Karagöz’e gülmesi dikkat çekicidir.

KAYNAKÇA

AKKOYUN, Füsün (2007), *Transaksiyonel Analiz*, 3. baskı, Nobel Yayın Dağıtım

AND, Metin (1968), “Forum Dergisi” No:332, Ankara.

DÖKMEN, Üstün (2005), *İletişim Çatışmaları ve Empati*, 31. baskı, İstanbul: Sistem Yayıncılık

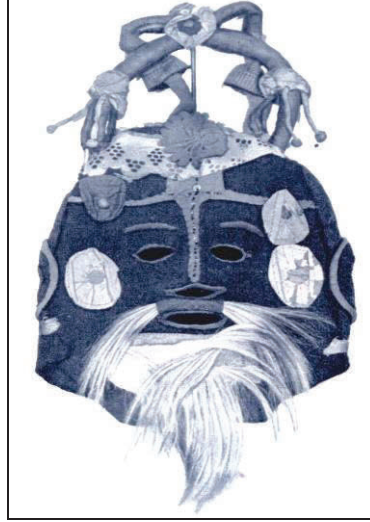
HARARY, Frank (1969), *Graph Theory*, MA: Addison-Wesley.

- HUIZİNGA, Johan (2006), *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay), 2. baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- KUDRET, Cevdet (1968), *Karagöz*, c. I, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- KUDRET, Cevdet (1969), *Karagöz*, c. II, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- KUDRET, Cevdet (1970), *Karagöz*, c. III, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- SAKAOĞLU, Saim (2003), *Türk Gölge Oyunu Karagöz*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- SİYAVUŞGİL, Sabri Esat (1941), *Karagöz: Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*, Ankara: Maarif Vekaleti.

"KARAÇAY - MALKARLILARDA OYNANAN İMECE OYUNU "TEKE - AKSAKAL"

M. Tekin KOÇKAR*

Teke kültü Kuzey Kafkasyalı Karaçay - Malkarlıların avcılıkla geçimlerini sağladıkları dönemlerde ortaya çıkmıştır. Ancak toplum toprağa bağlanma başladıktan sonra ve tarım geliştikçe bu "Teke" kültü tarım, hayvancılık ve günlük yaşamla ilişkilendirilerek bir maske ile sembolize edilmeye başlanmıştır.



Karaçay - Malkarlılarda "teke" bir tabu idi. Beyaz sakallı Teke en değerli varlıktı. En büyük saygıyı "Aksakallı Teke" görürdü. Dağlı Karaçaylı ve Malkarlıların geleneklerinde en önemli yeri tutan yaşlılar, Tamada'lar otorite sahibi ve saygı duyulan kimselerdir. Bu nedenle bu teke maskesi Aksakallı olur ve "Saygı ve otorite" anlamlarının her ikisini de taşır.

Karaçay-Malkarlılarda son dönemlere kadar Teke olmadan hiçbir düğün, eğlence ve toplantı yapılmazdı. Teke maskesi uzun sakallı, boynuzlu, göz kısımları açık olur. Göz çevresi kırmızıya boyanır, kulakları uzun olur. Bu maske keçe ve çeşitli renkte kumaşlardan dikilir (Kudayev, 1984).



* Öğr. Gör. - Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Halkbilim Araştırma ve Uygulama Merkezi.

Maske takan kişi uzun siyah bir çerkeska ya da ters çevrilmiş bir post giyer. Kemerini kumaştan yapılmıştır. Elindeki kama tahtadan, kırbacı ise keçeden yapılır. Elindeki bu kırbacın sihirli bir gücü olduğuna inanılırdı. Kırbacı ile vurduğu insan hemen bir hayvana dönüştüğü söylenirdi. Çocuklar tekenin kırbacı ile vurmasından korkarak ondan uzak durmaya çalışırlardı. Kırbacı ile bir insanın sırtına vurduğunda o insanın eşeğe dönüşeceğine inanılırdı (Lavrov, 1978).

Çocuklarla erkeklerin bacaklarına vurur. Kızları ise çimdikler. Seyircileri eğlendirirken anlaşılmasız homurtular çıkarır yanındaki çevirmen de onu söylediklerini çevirmeye çalışır. Çevirmen ise çevirilerini esprili bir biçimde yapar ve izleyicileri güldürür.

Teatral gösterilerde de Teke baş aktör olarak görülmektedir. Bir "Teke" gösterisinde şu roller bulunur; Begeul (Yönetmen - Çevirmen), Teke (Maskesi ile otoriter kişi), Totay (Kadın-Tekenin tüm etkinliklerinde yanında bulunur), Olila (Erkek - Teke'nin eğlenirken yanında bulunan arkadaşı), Zıkkıl (Fakir kişi), Kepçi (Diğer maskeli adamlar - teke maskesi dışında her türlü maske olabilir), Gepsorka (Akrobat), Karauçu Egen (Sunucu), Kuka (Kadınsı erkek), Mashara (Erkeksi kadın), Kamsakçı (Soytarılar), Maymul (Taklit yapan), Alımçı (Gösteride para ya da başka eşya toplayan kimse) (Botaşeva, 2001).

Bazı durumlarda özellikle yazın imece işlerinde Teke'ni rol arkadaşları; Han (İmece'yi kuran kimse), Seyis (Aksakal'ın atına bakan, aksesuarlarını taşıyan kimse) ve Töreçi (Aksakalın koyduğu kuralları uygulayan kimse)'den oluşur.



Teke rolü oynamak son derece yetenek gerektiren bir iştir. Teke çok nüktedan ve hazırcevap olmalı, çok iyi dans edip şarkı söyleyebilmelidir.

Her toplumda Teke o toplumun tek hâkimidir. Sözelimi bir delikanlı dansa bir kızı kaldırdığında kız utangaç davranırsa onu esprili bir biçimde oyuna davet ederek cesaretlendirir.

Her köyün mutlaka çok iyi bir Teke'si bulunur. Her köylü de kendi Tekesi ile gurur duyar. Örneğin bir başka köye gelin almaya gittiklerinde mutlaka Tekeyi de birlikte götürürler.

Teke'nin görevi yalnızca insanları eğlendirmek değildir. Karaçay - Malkarlı dağlılar Teke'nin kendilerini kötü ruhlardan koruduğuna inanırlar. Gelin, Damadın evine getirildiğinde Teke Gelin'i kötü ruhlardan korumak amacıyla Gelin'in etrafında garip esler çıkararak bir tur döner.

Teke yalnızca düğünlerde değil, hasat toplama zamanlarında, hayvanların kışlık ot gereksinimleri karşılamak üzere dağlardan ot biçmeye imece olarak gidildiğinde de görev alır.

Teke'nin toplum içerisinde birçok görevi vardır. Düğün sırasında, âşık olan gençlerin birbirlerine duygularını anlatabilmelerine yardımcı olur, küskünleri barıştırır. Kız isteme törenlerinde ailelere yardımcı olur, söylenemeyecek sözleri söyler. Doğrudan ve izin istemeden konuşabilir, beceriksiz insanları eleştirir, pasaklı, tembel, obur kimselere hatalarını anlatır. İnsanlar ondan hem korkar hem de hoş görürler (Botışeva, 2001).

Çobanlar, tarla işçileri ve avcılardan işlerini iyi yapanlara da övgüler yağdırır onları onurlandırır, gururlandırır. Düğünlerde dansa ilk o başlar, o sonlandırır.



Toplum yaşamında birçok etkinlik Teke - Aksakal Hayvancılıkla geçinen Karaçay – Malkarlılar İlkbahar sonunda hayvanlarına yem sağlayabilmek için dağlara ot biçmeye çıkarlar. Dağlarda önceden yapılmış “Koş” denen barınaklarda bütün bir yazı geçirebilmek için hazırlıklar yapılır. Bu amaçla köylerde 4-5 gün süren ön hazırlıklar başlar. Dağlardaki uçsuz bucaksız çayırlarda tırpanla “mammam = imece” usulü çalışacak işçiler, delikanlılar belirlenir. Buna “Cıyın = topluluk” denir. Cıyın’da ortalama 20 kişi bulunur.

Cıyın’da “Çalkıcı” denen tırpancıların yanı sıra Cıyın’ın diğer işlerini yapmak üzere “Şapa” denen aşçıbaşı ve yamağı, “Buzouçu” denen ve kafilde bulunan At, İnek ve koyunları otlatmak ve kafilenin getir götür işlerini yapmak üzere 12- 15 yaşlarında birkaç genç çocuk bulunur. Tüm Cıyın’ın azıkları, malzemeleri birkaç gün içerisinde hazırlanır.

Cıyın hemen hemen bütün bir yazı dağlarda geçireceği için bu süre içerisinde bazı görevleri yapacak kişiler önceden belirlenir. Kafilenin bir başı olur. Buna “Cıyın Tamada” denir. Tamada, yaşıyla, tırpan kullanmadaki ustalığı ile gücüyle ve yöneticilik deneyimi ile bilinen kimselerden seçilir. Bütün Cıyın, Tamada’nın sözünden çıkmaz.



Ot biçme işlerine imece halinde çıkan gruplar içlerinde en canlı, çalışkan ve eğlenceli bir kişiyi aralarında seçerek "Teke - Aksakal" yaparlar. Aksakalın çok büyük bir otoritesi vardır. Aksakal maskesini başına geçirip silahlarını kuşandıktan sonra gerek onun için ve gerek Koş'taki halk için bambaşka bir dünya açılır. Aksakalın sesi ve sözleri değişir, Koş çalışanları ile ve Koş'taki bütün eşya ve hayvanlar başka isim alırlar. Artık koş bir Hanın veya padişahın sarayıdır. Tırpancılar onun askerleri, tırpanlar kılıç, yabalar süngü, ayran içki (rakı, şıra adı verilen bira ve boza) olmuştur. Uzun sözün kısası koş bir hanlık ve aksakal kendisi de vezir olmuştur Atlı ya da yaya, bey ya da çiftçi kim olursa olsun bulunduğu mekânın yanından geçenlerden mutlaka bir "vergi" alır. Bu vergi bazen para, bir hayvan ya da başka bir şey olabilir. Aksakal, topladığı bu nesnelere, ot biçme işleri bittikten sonra yapılacak olan eğlencede kullanır (Karça, 1954).

Yolda geçen yolcu uzaktan geçiyorsa ona köpek gibi havlar. Yakında ise, özellikle yemek zamanı ise Aksakal koşarak onun yolunu keser ve çok acelesi yoksa adamına göre, onu zorla getirip ayran içirir ve ekme yedirir. Halk geleneğine göre Koş'a veya cıyın bulunan yerin yakınından geçerken ayran içmeden gitmek saygısızlık kabul edilir.

Aksakal yolcunun önünü keserken;

- "Hey sattığım, benim Hanlığımın toprağında ne dolaşırsın? Hurma, kavun bahçelerini niçin çiğnersin? Bakalım kendin de hangi Hanın adamısın? Kaçar padişahının, Türk padişahının, İngiliz, Fransız krallarının adamı mısın? Yoksa Rus padişahının casusu musun? Derhal kimliğini göster." diyerek atının dizginini yakalar.

Böylelikle kapana düşen adamın kurtulmak için iki çaresi vardır: Ya atından inip Aksakalla güreşe tutuşur, onu yenerse, ayranını içip yoluna devam eder, para da vermez. Yenilirse Aksakala boyun eğerek ayranını içer, vergisini verir, yol kâğıdını alarak gider.

Aksakal: "Hey! Sattığım, sen yolunu şaşırıp dolaşıyorsun, yolunu bulmak için ve başkaları tarafından yakalanmamak için sana yol kâğıdı vereyim, diyerek bir ağaç yaprağını sol eline alır, sağ elinde bir kamış parçası veya çöp alıp birincisini kâğıt ikincisini kalem gibi kullanarak adamı güldürecek sözlerle yazar gibi yapar. Ondan sonra "Hey buna resmi etiket ve mühür de koymalı" diyerek yaprağı kendi şalvarının ön ve arkasına basmak suretiyle soytarırlık eder.

- Hey! Artık senin işin tamam, yolun pamuktan olsun. Fakat karpuzları kavunları çiğnemen git, diyerek misafire yaprağı verir ve atına bindirip yollar (Karça, 1954).

Şakaları ve yaramazlıkları ile işten sonra yorgun düşen ot biçenleri eğlendirir. Bu arada "Aksakal" diğer çalışanlara örnek olmak için çok disiplinli ve düzenli bir biçimde de çalışmasını sürdürür.

Teke diğer çalışan gruplar arasında bir başka "teke"ye rastlarsa boğa gibi böğürür, kestiği otu tıpkı bağanın boynuzu ile toprağı yaptığı gibi göğe savurur. Bununla komşu yığınaktaki Aksakala meydan okuyarak, güreşe davet etmiş olur. Uzaktaki aksakal da tıpkı onun gibi böğürerek ve otları saçarak cevap verir, aralarında hemen bir yarışa tutuşurlar. Yarışı kazanan teke kendi grubuna daha çok ot kazandırır.

Bazı gecelerde özellikle Koş'da konuk varsa aksakal oyunlarına akşamdan başlar ve koş halkını eğlendirir. O teke maskesini takıp, kılıç ve aksesuarlarını kuşanarak konuşmaya başlayınca herkes dikkat kesilir. Aksakal hemen tırpancılarının gündüz çalışma sırasındaki kusurlarını iğnelemeye başlar.

Oyuna girerken Aksakal askerlerini yoklama ile işe başlar. Telâffuzunu değiştirerek askerleri saymayı sürdürür: - Bir, aki, yuç, tort, peş, meng, unming, yüz üç yarım beşyüz diye teker teker sayar. Bugünkü kanlı savaşta ölenler, yaralananlar, kayıplar elinizi kaldırınız, diye bağırır. Şakacı gençlerden biri "ben öldüm" der, ikincisi "ben yaralandım", üçüncüsü "ben kayboldum" der. Aksakal öldüm diyenin yanına giderek:

- Öldüysen ahrete de gitmişindir. Orada cennete girdin mi? der.
- Girdim.
- Orada benim eski dostum Nasrettin Hoca'yı gördün mü?
- Görmedim.
- Hey, sattığım, onu görmeden ne diye geldin, diyerek kamçısı ile vurur.
- Ah, ah, gördüm. Unutmuşum. Sana selâmı var.
- Ve aleyküm selâm. (Aksakal sağ elini göğsünün üstüne koyar). Oradan ayrılıp yaralının ayaklarına ve kollarına bakar.
- Seyis, bunun yarası ayağında değil kafasında, diyerek ona emreder. Seyis gelip yaralının gözlerini de kapatacak şekilde başını bir şeyle sarar. Bağlatmak istemezse zaptiyeler gelip zorla tutup sardırırlar. Kayıplara da buna benzer bir muziplik yapar. Bu bitince aksakal işçi başının önünde hazır ol vaziyetinde durarak şu şekilde tekmil raporunu verir:
- Saygı değer başkanımız, hanımızın elim altında bulunan bin askerinden bugünkü savaşta bir asker öldü, ahrete varıp cennette benim dostum Nasrettin Hoca'yı, cehenneme varıp benim düşmanım İblisi görüp döndü. Dokuz nefer başlarından yaralıdır. On nefer kayıptır. Geri sağ dönen ise, onbin yarım ve beşte bir.

İşçibaşı (çavuş):

- İşimiz hiç iyi değil. Her gün böyle zayıat verirsek düşmanı yenmek şöyle dursun, kendi oturduğumuz kaleyi koruyamayız. Han bunu işitse seni de beni de darağacında astırır. Buna sebep olan adamları çabuk mahkemeye ver, cezalarını çekir, der.

Bu sırada aksakal iş sırasında kusuru olan tırpancılarını saymaya başlar (tırpan yerine geç gelenleri göstererek). Bu adamlar düşmana taarruz sırasında safta yoktular. Korkaklık ile geri kaldılar, der. (Otları temiz kesmeyi göstererek) bu adam taarruza

katıldı ise de kılıç kullanmasını beceremiyor, düşmanın başını kesecek yerde kuyruğunu kesiyor, o da sağ kalarak bize karşı geliyor, der. (Ot yığınlarını temiz toplamayanı göstererek) bu adam kılıç çalmasını biliyorsa da süngü kullanmayı bilmiyor. Yere yatıp duran düşmanların hepsini süngülemek gerektiğini söylediğim halde birini süngülerken ötekini bırakıp geçiyor. Düşman sonra bizi arkamızdan vuruyor, v.s.



Diğerlerinin kusurlarını da bu şekilde sayar. Bu sırada Töreçi, kanun kitabına müracaat ederek her suçlu askerinin cezasını okumaya başlar.

- Savaşta korkaklık gösteren kurşuna dizilir; tembellik ile kılıç veya süngüsünü iyi kullanmayanlara birkaç kamçı vurulur; kurt gibi ulumaya, teke gibi bağırmaya; hoplayıp zıplamaya; şarkı söylemeye mahkûm edilir.

Aksakal ceza hükümlerini yerine getirir. Kurşuna dizilecek olanı zaptiyeler tutup kaldırırlar, aksakal da tabancasının üstüne kızgın kömür korunu koyarak kılıcı ile vurup kıvılcım çıkarır. O da öldüm diye yere yıkılır, yıkılmasa da zaptiyeler yere atarlar. Geri kalanların kimine kamçı vurulur, kimi kurt gibi ulur, v.d. Cezayı razı olmayanların hakkından zaptiyeler gelir. Töreçi cezayı herkesin yaşına ve durumuna göre biçer, haysiyeti gözetilir. Bundan amaç halkı eğlendirmek ve incitmeden nizamı korumaktır. Bu oyunlar anlam ve şekil bakımından aksakalın "doğaçlama" yeteneğine göre bin bir çeşitlilik gösterir. İyi tırpancıları da unutulmazlar, onlara alkışlar söylenir, altın ve gümüş (teneke, tahta...) madalya ve nişanlar verilir.

Teke oyununda bir tiyatro gösterisinde olması gereken her öge bulunmaktadır. Oyun karakterleri ve konu doğaçlama biçimde gelişebilir. Oyun karakterlerinin oyuna nasıl gireceklerine ilişkin belirgin bir şeması vardır. Oyunun ana karakteri "Teke - Aksakal" maskesini taktığı andan itibaren oyun başlar. Maskesini çıkardığı ana kadar devam eder. Teke'nin maskesini takma anı diğerlerine bir işarettir. Bununla birlikte eğlencenin başladığı sinyali verilmiş olur. Tüm oyuncular ve izleyiciler birdenbire farklı bir dünyaya geçi verirler. Teke maskeyi takarak ruhani bir anlam kazandırır ve doğumu simgeler. Maskenin çıkması ise ölümü simgeler.

Dağlı kültüründe toplum, eğlence ve iş yaşamını birlikte yürütmeyi becerebilmektedir. Dağlı insan, eğlenceyi de işi de en iyi biçimde yapmayı bilmek durumundadır.

Diğer Kuzey Kafkasya halklarında da Teke veya benzer maskeli oyunlar geleneği önemli yer tutar.

Adige halklarında (Kabardin, Çerkes...) tekenin adı "Ajegafa"dır. Ot biçme işleri bittikten sonra köye dönen teke görevi yapanlar, köydeki bütün evleri dolaşarak çeşitli oyunlar oynarlar. "Ölüm ve canlanma" rolü oynayarak çeşitli taklitler yaparlar. Ev sahipleri de bu oyun karşılığında ödülleri verirler. Canlanma oyunu toprağa düşen tohumun yeşermesini simgeler.

Osetler de yılbaşlarında veya düğünlerde maske kullanırlar. Bu maskeler ayı, kartal, kurt veya maymun gibi hayvan maskeleridir (Aleman, 2003).

Çeçenistan ve Dağıstan'da maske kullananlar ise daha çok yarı profesyonel soytarıdır. Bu soytarılar daha çok halk sirklerinde yer alırlar. Sirk cambazlarının gösterileri sırasında yorulan cambazların dinlenmeleri sırasında bu maskeli soytarılar ortaya çıkar, halkı eğlendirerek para toplarlar.



Dağıstan'da yer alan gümüş işleri ile ünlü olan "Kubaçi" köyünde 20. yüzyılın sonları kadar sürdürülen geleneklerinde her yıl toplanan "Bekâr Erkekler Birliği" bir ay süren toplantılar yaparlar. Bu süre içerisinde bekâr erkekler dans ederler, ağaçtan heykel yaparlar, savaş oyunları oynarlardı. Köyde herhangi bir olay çıkması durumunda örneğin, su baskını, yangın... gibi. Hemen bu erkekler müdahale ederlerdi. Toplantı ayının sonunda delikanlılar çeşitli gösteriler yaparlar. Bu gösteride başrol "Han" denen birine demirden yapılmış bir maske - miğfer giydirebilirler. Bunun çevresine de bazı delikanlılar kadın giysileri giyerek cariyeleri rolünü üstlenirler. Diğer delikanlılar asker giysileri giyerek kadınları Hanın elinden almaya çalışırlar. Sonunda askerler kadınları alarak kaçmayı başarırlar (Studenetskaya, 1980).

Son yıllara kadar Kubaçi köyünde bu oyunun oynandığı ve maskelerin kullanıldığı bilinmektedir. Düğünlerde oynanan bu oyunda maskeli adamların ellerinde bir beşik bulunur. Beşiğin içerisine bir erkek çocuk yatırılırlar. Bunun nedeni evlenen çiftin ilk çocuklarının erkek olmasını dilemektir.

Kuzey Kafkasya halkları maskeleri bazen "Satirik" amaçlarla da kullanırlar. Söylemek istedikleri eleştirilerini bazen bu yolla dile getirirler

Karaçay - Malkarlıların günlük yaşamında etik ve estetiğe çok önem verilmektedir. Dans etmesini bilmeyen, şarkı söyleyemeyen, şiir okuyamayan, güzel konuşamayan insanlara değer verilmez.

İzleyicileri eğlendirmenin yanı sıra erdemlilik, saygı duyma gibi konularda da düşündürülen etkinlikler gerçekleştirir.

Teke rolünü yalnızca erkekler yapabilir. Bu oyunun belirgin bir formu yoktur. "Teke" oyuncusunun fantezileri ve yeteneği oyunun gidişini belirler.

Teke önemli toplum olaylarında mutlaka bulunmaktadır. Dağlı toplumlarda çok önemli görülen statülerin en üstündedir. Misafir ve yaşlılardan (Thamada) daha üst düzeydedir. Tekenin üstünde yalnızca ölümler bulunur (Botaşeva, 2001)



“Teke”nin dağlıların yaşamında çok önemli bir yeri vardır. En büyük saygıyı onlar görürler. Teke oyunları genellikle açık havada yapılır. İzleyicilerle olan ilişkisi ise abartılı ve grotesktir. Teke her bir izleyici ile bire bir ilgilenir.

Karaçay-Malkarlılar Teke oyununun yanı sıra başka maskeli oyunlar da oynarlar. Özellikle yılbaşında ve kış aylarında oynanan bu oyunlardan birisi “Gyabçı” oyunudur. Akşamları boş zamanlarında köy delikanlıları çeşitli hayvan maskeleri takarlar. Bunlar kartal, tavşan, ayı, kurt, geyik v.b. Bu maskeleri keçe ve kalın kumaşlardan yaparlar. Maskelere boynuzlar, sakallar bıyıklar eklenir, boyanır (Kudayev, 1984).

Ev ev gezerek akrobatik numaralar yapar, parmak uçlarında dans ederler. Bunun karşılığında da çeşitli hediyeler alırlar. Bunlar arasında et, peynir, boza, un gibi yiyecekler toplarlar.

Bir aile seçerek o ev sahibine yemek hazırlaması için bu malzemeleri verirler. Yemek hazırlanması sırasında maskelerini çıkarmadan kızların da katılmasıyla yine çeşitli oyunlar oynar, dans eder, şarkılar söylerler. Kızlar maskelerin altında kimlerin olduğunu öğrenmeye çalışır. Delikanlılar ise seslerini değiştirerek tanınmamaya çalışırlar. Eğlencenin ortasında kadın kılığında bir delikanlı ortaya çıkar, kızlarla şakalaşmaya başlar, delikanlıları dansa davet eder. Delikanlılarla sırayla dans eder. Dansı bittiğinde kadın giysilerini çıkararak kimliğini açıklar. Delikanlılar kandırıldıklarını söyleyerek ellerinde bulunan ağaçtan yapılmış kılıçlarla onu öldürürler. Öldürdükten sonra pişmanlıklarını belirterek üzgün hareketler yaparlar. Kızlar da bu üzüntüye katıldıklarını belirtirler. Delikanlılardan biri ölüyü ancak sevdiği dans etmeye razı olursa ya da bütün kızlar delikanlılarla dans etmeyi kabul ederlerse dirileceğini söylerler.



Kızlar bu teklifi kabul eder etmez delikanlılarla dans etmeye başlarlar. Bu sırada ölmüş olan delikanlı sıçrayıp kalkar ve o da dans etmeye başlar. Dans sonunda bütün delikanlılar maskelerini çıkarır ve kızlara kiminle dans ettiklerini gösterirler. Daha sonra hazırlanmış olan yemekler yenir. Yemek bittiğinde delikanlılar konuk oldukları evden maskelerini tekrar takarak ayrılır.

Teke ritüel kültürü yıllar boyunca eski Tragedyalardan başlayarak, günümüzde hasat bayramlarında oynanan teke oyununa kadar büyük değişikliklere uğrayarak gelmiştir.

Zaman içerisinde, Karaçay-Malkarlıların çok tanrılı (pagan) dönemlerinde, eskiden ritüel bir kültür olan "Teke Oyunu"nun, gösteri haline dönüştüğü görülmektedir. Ritüel dönemde dinsel öğeler de taşıyan bu gösteriler, zamanla sanatsal numaraların da yer aldığı bir biçim almıştır.

Karaçaylı ve Malkarlıların profesyonel tiyatro oluşturmada bu oyunların büyük katkısı olduğu bilinmektedir.

Teke oyunlarının kökeninde yaşam ve ölüm, gerçek ve hayal önemli bir yer tutar. Oyunda gerçek ile hayal dünyası arasında gidip gelerek ölümle alay edilir. Tekenin görevi insanların yaşama bağlılığı ile dünya yaşamında maddiyata verdikleri değerlerle dalga geçerek onları sonsuzluk hayalinden vazgeçirmektir. Yalnızca sözlerde değil yaptığı hareketlerle de örneğin üzerindeki kürkü ters çevirerek, bastonunun, kırbacını ya da maskesini v.b. kullanarak bu hedefe ulaşmaya çalışır.

KAYNAKÇA

ALEMAN, Agusti (2003), *Alanı v Drevnih i Srednovekovih Pismennih İstoçnikah*, Moskva: İzdatelsvo Menecer.

BOTAŞEVA, Zinhara Bilyalovna (2001), *İstoriki Karaçaevskego i Balkarskego Teatrov*, Moskva: Avtoreferat Disertatsii Na Soiskanie Uçenoy Stepeni Kandidada İskusstvovedeniya.

KARÇA, Ramazan (1954), *Karaçay Malkar Türklerinde Hayvancılık ve Bununla İlgili Gelenekler*, Ankara: Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayını.

KUDAYEV, Muhtar Çukaeviç (1984), *Drevniye Tantsı Karaçaevtsev i Balkartsev*, Nalçik: İzdatelsvo Elbrus.

LAVROV, Leonid İvanoviç (1978), *Karaçaevtsı İstoriko-Etnografiçeskiy Oçerk, Karaçaevo-Çerkesskoe Otdelenie*, Çerkessk: Stavropolskogo Knijnogo İzdatelsva.

STUDENETSKAYA, Yevgeniya Nikolaevna (1980), *Maski Narodov Severnogo Kavkaza*, Leningrad: Gosudarstvenniy Muzey Etnografii Narodov.

NOVERRE, GALLINI AND THE BALLET MASTERS' CULTURE

Françoise DARTOIS-LAPEYRE*

An historical approach to civilization (Fernand Braudel, *Grammar of civilizations*, Arthaud, 1987) has included theatre history, beginning with Antique theatre. In fact, theatre was the first art to be studied. The most precise concepts concerning theatre are still those given by Aristotle, who called theatre « an imitation of human actions », acted out by men in front of a public. The aristotelian frame was wide enough to include pantomimes, which could tell stories as well as poetry. When ballets appeared on European stages in the eighteenth century, dance, which had taken place for a long time as entertainment inside operas, between two acts, emerged alone, as a kind of new style of performance. Without words, they could tell a story, with a real plot, only expressed with movements. The authors were not obliged to respect ancient rules: they seemed to enjoy great freedom compared with those who wrote tragedies and comedies in music.

The historical birth of *ballet of action* is now well known, thanks to Deryck Lynham, (*The Chevalier Noverre. Father of Modern Ballet. A biography*, London, 1950) and Ivor Guest (*Ballet of the Enlightenment et le ballet d'action en France from 1790-1793*, London, 1996). As this conference invites us to analyze theatre and culture, my paper will focus on the ballet masters' creative process. According to a wide, anthropological definition of culture, that could be : « a society's collective representations»¹, we shall try to define the eighteenth century ballet masters' culture, in France and in England.

We shall base our opinion on two treatises: the first one is French, written by Jean-Georges Noverre, well known as a dancer and as a choreographer for dances inside operas and as a composer of "ballets d'action" throughout Europe : *Letters about dance*, published in Lyon, in 1760, and reissued in London, in 1783,² and the second we owe to Giovanni Andrea Gallini who published, in 1772, *A Treatise on the art of dancing* [Fig. 1], then in 1806, *Critical Observations on the Art of Dancing*³.

"Acquire all the knowledge you can of the matter you have in hand" recommends Noverre⁴, who considered it important to define "the necessary knowledge" for a ballet master [Fig. 2].

* Assistant Professor- Paris-Sorbonne.

¹ « Ensemble des représentations collectives propres à une société », according to Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, 2004, p. 8. « Une culture, c'est-à-dire, selon Peter Burke, « un système de sens, d'attitudes et de valeurs partagées [...] et les formes symboliques [...] dans lesquelles ils sont exprimés ou incarnés » quoted in Christopher Durston et Jacqueline Eales (éd.), *The Culture of English Puritanism, 1560-1700*, Londres, Longman, 1996, p. 9.

² Jean Georges Noverre (1727-1810), *Lettres sur la danse*, Lyon, Aimé Delaroche, 1760, 484 p. *Lettres sur la danse et sur les ballets. Par M. Noverre, pensionnaire du roi, & maître des ballets de l'empereur. Seconde édition.* Londres, Paris, Veuve Dessain junior, 1783.

³ Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing*, London, R. Dodsley, 1772, 292 p.; *Critical Observations on the Art of Dancing* ; to which is added a *Collection of Cotillons or French dances*, London, R. Dodsley, (s. d.), 2 parties en 1 vol., 184+ [12 p. et musique gravée] + 292 p. Fig. 1, G.-A. Gallini, *A Treatise on the art of dancing*, title page.

⁴ *Letters on dancing and ballets, by Jean Georges Noverre [...] translated by Cyril W. Beaumont*, London, C. W. Beaumont, 1930, XIII-170 p., p. 30. Fig. 2, J.-G. Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, 1783 and 1930 editions, title pages.

Why did he proceed to stress the importance of a broad culture for ballet masters? What kind of knowledge was necessary to conceive and compose a ballet? What could ballet masters be inspired with, at the end of the eighteenth century, and what were their aims? First we shall show that both authors were convinced that the ballet masters' traditional knowledge was no longer sufficient; secondly, we shall analyze the new requirements of the *ballet of action*, and in the third part will highlight the necessity for the ballet masters to be aware of European theatrical life and of manners and customs of other continents.

I. The Insufficiency of the Ballet Masters' Traditional Knowledge

A. Choreography and Mechanical Knowledge of Dance

1. Musical Education

In the second part of the eighteenth century, the *ballet masters* knew lots about the mechanical aspect of dance and they trained dancers to become agile with their legs and bodies, and this agility had vastly improved. As "nothing can introduce a more disagreeable discordance than a performer's dancing out of time"⁵, ballet masters had to be musicians - playing at least the violin - and had to train the dancers to adapt their motions exactly to the music. Unless he was gifted with that sensitive ear which is a gift of nature, the ballet master who ignored the study of music could not "combine the measure of the music with that precision and acuteness of hearing" which are absolutely necessary⁶. He learned to read music and to understand rhythm and measure, which govern danced performances, because the time and tone of the music fix and determine all the dancer's movements.

The ability to select good music is essential for him and he will derive marked advantage from a practical knowledge of music. He will be able to communicate his thoughts to the composer, and he will even write the music himself, "or supply the composer with the principal ideas which should inspire his work"⁷. The music should be suited to the characters to be represented: majestic tunes for kings, sad airs for grief. The choreographer has been educated to arrange "with grace, precision and facility steps to a given air"⁸: as the musician agreeably flattered the ears, he flattered the eyes.

2. The Five Positions, "Pas" (Steps) and Styles of Dance

A ballet master must be perfectly acquainted with the dance, which is the basis and the foundation, otherwise he will be a mediocre choreographer. He himself has to practice the five Beauchamp positions perfectly (in fact there are ten positions which are divided into true and false ones) and the seven basic steps, as important as the seven notes of music, and all their possible arrangements, because « the steps and figures are but the letters and words" of dance. "Every step has its name and value, and not one should be employed in a vague unmeaning manner"⁹. Aware of all the possibilities of movement, he will be able to choose and organize the mechanical movement of the dancers.

⁵ Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing*, op. cit., p. 135.

⁶ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, op. cit., p. 36.

⁷ *Id.*, *Letters on dancing and ballets*, op. cit., p. 36.

⁸ Deryck Lynham, *The Chevalier Noverre. Father of Modern Ballet. A biography by Deryck Lynham*, London-New York, Sylvan Press & British Book Centre, 1950, p. 130.

⁹ Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing*, op. cit., p. 58.

The technical approach cannot be learned into books: a good master is necessary. Noverre and Gallini, were happy enough to have the same famous and “ever respected” ballet master¹⁰ : Marcelle, whom they admire and thank in their treatises. He was well-known in his profession and because of a humorous allusion to him made by Helvetius, in *De l'Esprit*. His scholars were generally distinguished, not only by their excellence in dancing, but also by a superior air of easy-genteelness. He himself danced the minuet to its utmost perfection and confessed himself obliged for keeping this greatest skill in the minuet to his having a general knowledge of all the other dances, which he had practiced¹¹ : the *passe-pied*, the *rigaudon* (*rigadoon*), the *allemande*, the *sarabande*...

Michel de Pure observed in his *Idée des Spectacles Anciens et Nouveaux* (1668) that a dancing master, “who teaches to form steps »¹² met too seldom persons capable of executing the *pas* correctly; but the creation of the School of dancing, added to the Royal Academy of Music, in 1672, gave an impetus to the development of technique and opened the door wide for the virtuoso. Thanks to “an assiduous practice”, bodily skill and agility of the legs improved to do speedy *cabrioles* and *entrechats*, *battu or croisé*, during *pas de deux* and solos.

The ballet master passes on the rules and principles of the art : he calls dancers'attention to turning out their toes and knees, like Gallini; he gives attention to the inflections of the neck and head, to the shoulders, *bien effacées* as the French express it, to “the graceful management of the arms, and “particularly to the giving the hand with a genteel manner”¹³. Aware that it requires strained efforts, ballet masters contributed to the accomplishment of the art, learning how to hide them, so that they would not be noticed by the spectator.

He has to be at ease in the four divisions of the character of dances: the serious, the half- serious, the comic and the grotesque; “but for executing any of them with grace, the artist should be well grounded in the principles of the serious dance”, which gives “a delicacy of manner in all the rest”¹⁴. It is also the most difficult. A graceful and regular motion of all the parts, suppleness, accompanied with a noble air and dexterity, constitute its merit¹⁵. During a minuet, the aim is a natural gracefulness, especially thanks to a captivating modesty of the eye. If he ignores the principles of the serious style, his resources will be limited, and he will have to confine himself to ballets founded on comic peasant dances of which the public had wearied since the arrival of Fossan, who introduced into France the rage for high jumping”¹⁶.

According to Noverre, the five positions are « good to know but better still to forget »¹⁷ ; they should become so automatic as to be undetectable by either the artist or the audience, and all the positions in which the body is firm are excellent¹⁸. Without being a “reformer” or a “fanatic”, he is convinced the art of the great dancers is to neglect them gracefully. Then, liberated from minor details, he would be able to devote himself to those of importance. “To be *maître de ballet*, it is not sufficient to have danced a

¹⁰ *Ibid.*, p. 173. Fig. 3, Noverre' portrait and a serious dancer in Gallini' s treatise.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 231.

¹³ *Ibid.*, p. 161.

¹⁴ *Ibid.*, p. 73

¹⁵ Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁶ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁷ *Ibid.*, p. 104-105.

¹⁸ *Ibid.*, p. 104-105.

couple of years under a man of talent, you must begin by acquiring some of this quality yourselves”¹⁹. You have to renounce indolence and the fashion, to put sense and judgment in ballet.

3. Choreography and The Principles of The Art

After Feuillet’s writing was invented²⁰, in 1700, ballet masters used to learn it; but Noverre found that it was unnecessary: the Ancients probably ignored dance notation, and it had become too complicated, not precise enough, and easily forgotten [Fig. 4]. Choreography, was the art of setting down dances by the aid of different signs, just as music is written down with the help of notes, “with the difference, that a good musician will read two hundred bars at an instant, whereas an excellent choreographer (sic) will not decipher two hundred bars of dance notation in two hours”²¹.

The general requisites towards the execution, are that the movement of the arms must be in harmony with that of the legs, and “the head to be in concert with the whole”; but “the particulars, it is impossible, to give a verbal description, or even by choreography or dances in score”²². Then, choreography is “a method justly exploded by the best masters”, but it “only serves to obstruct and infrigidate the fire of composition”²³. The ballet-master cannot compose sitting down and writing; he should himself be struck with his initial idea, until the whole is concluded. “Every interruption is to be avoided, when the imagination is at its highest pitch of inventing and projecting”²⁴.

Technical knowledge is not sufficient to compose a ballet, but it is impossible to succeed in an art “without studying its principles, without penetrating its spirit and without feeling its effects”²⁵. To arrive at the degree of the sublime, it was imperative for ballet masters “to divide their time and studies between the mind and the body, and that both become the object of their application”²⁶.

B. An Intellectual Education Necessary For Dancers As Well As For Actors

1. Etymology, History, Mythology and Poetry For Coherent Ballets

Gallini observes that the actors generally received a better education than the dancers; “their profession leads them to a type of study suitable to afford them a knowledge of the world and the manners of polite society, the desire for self-education and increase of knowledge beyond the limits of the theatrical art. They take to literature”. Dancers should also be acquainted with poets and historians: “if all these kind of knowledge be not exactly analogous to their profession”, they will nevertheless contribute to its perfection. “They should devote themselves to depict and feel”, because they have the same object to attain : present the character with the truth, captivate the public by the force of the illusion²⁷.

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁰ Fig. 4, *Table de la mutation des bonnes positions avec les fausses*, in Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l’art d’écrire la danse par caractères*, Paris, chez l’Auteur et Michel Brunet, 1700, rééd. Chez le Sr Dezais, 1713.

²¹ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, *op. cit.*, p. 133.

²² Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing*, *op. cit.*, p. 59.

²³ *Ibid.*, p. 123.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 105.

²⁶ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, *op. cit.*, p. 108.

²⁷ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, *op. cit.*, p. 107.

Since the Renaissance, the philosophers, the aesthetes and the ballet masters were interested in the theatre of the ancient Greeks and Romans. Gallini has an etymological approach of the roman name of *balatrones* and of *balata* (a song composed for to be danced), quotes Cassiodore, and gives the examples of Esopus and Roscius, excellent in declamation²⁸.

He considers that, as the ballet master has to give “a picture of the manners and the genius of each nation and each age”, historical representation must be strictly preserved²⁹. But most of them have disdained the powerful assistance of history. Like Noverre, Gallini learns about the place of processional dancing in the religious ceremonies of the Hebrews, the Egyptians, the Greeks and the Romans and remembers that primitive Christians also danced to the glory of the deity in churches. He thinks that the Greeks took their first ideas of the art of dancing from Egypt and disserts about the invention of the pyrrhic, quotes Quintilian, Scalinger, “austere critic”³⁰, Athenaeus, who left us an account of many of the ancient dances and Socrates. He recommends to study the reign of August, Bathyllus of Alexandria, and Pylades of Sicilia and his pupil Hylas. Cahusac, “an ingenious French author”³¹, is their common reference: even if Gallini is critical about his political interpretation³², those two dancers are “the founders of that theatrical dancing, or pantomime execution, for which it is not sufficient to be only a good dancer, but there is also required the being a good actor”.

Since the loss of that art, Noverre affirms that he is the first to think of creating it a second time, expressing in dancing the most esteemed dramas of our stage. Ballet masters should learn about the imitative dance called *Pantomimus*, one of the most popular public amusements at Rome until the fall of Empire.

They should also read the Abbot de Pure’s *Idée des Spectacles anciens et nouveaux* which defines the ballet as a dumb fable”, in which “gesture and movement express that which would be conveyed in words”³³. Poetical fictions of Greek and Roman antiquity are a treasure ever open to the artist who shall know how to make a selection of subjects with judgment and taste, “always remembering that the more universally the fable is foreknown, the more easy will the task be of rendering it intelligible in the execution”³⁴.

Some parts of the ancient mythology has been entirely exploded (*Venus and Adonis*³⁵), and must be well known by the ballet-masters, otherwise the audience will be shocked by their ignorance and their ineptitude, as Noverre himself was when he saw *Diane et Endymion* in Paris³⁶.

The reading and memorization of Homer, Virgil, Ariosto and Tasso will give ideas about the beauty and the rules of poetry, very useful because the choreographer must

²⁸ Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing, op. cit.*, p. 196 and p. 245 : *Ballare* signifying to dance.

²⁹ *Ibid.*, p. 135. Noverre, *Venus and Adonis*, London, 1793.

³⁰ *Ibid.*, p. XIV.

³¹ *Ibid.*, p. 37. Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la Danse*, La Haye, Jean Neaulme, 1739-1754, Slatkine Reprints, Genève, 1971.

³² According to G.-A. Gallini, “Cahusac over-headed, perhaps by his subject, exaggerates the importance of it beyond the bounds of cold reason”.

³³ Deryck Lynham, *The Chevalier Noverre. Father of Modern Ballet, op. cit.*, p. 122.

³⁴ Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing, op. cit.*, p. 271.

³⁵ *Ibid.*, p. 271.

³⁶ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets, op. cit.*, p. 24 : Diana and Acteon where confused and the nymphs were given the character of the Bacchantes.

learn how to compose a ballet, which is “but a great dancing composition”³⁷. He has to think the whole of it, so that dances will not be devoid of sense, and ill-ordered.

According to Noverre and Gallini, modern literature can also be a source of inspiration. Masterpieces of Racine, Corneille, Voltaire, Crébillon, Molière, and Regnard might serve as subjects for ballet. Even if it seemed foolish, their purpose was to translate tragedies and comedies into dancing.

2. Studying The Stock-Pieces and The History of Dance

The ballet master needs the greatest knowledge about the history of dance, and does not “admit any proposition without proof», concerning dances which have disappeared, such as “the dances in armour, practiced by the Greeks”³⁸. In times of peace, the martial dance was considered as necessary to keep up the suppleness and athletic disposition of body, to bear action and fatigue, essential to the military profession. Those dances “might recover their former lustre, and give the public the same pleasure as to the Greeks and Romans, who made of them one of their most favourite entertainments, and carried them up to the highest pitch of taste and excellence”³⁹ These martial dances, have, in some operas in Italy, been attempted to be imitated, with some degree of success: “but as the performers had not been trained up to such exercises, like the Greeks”, the representation could not have “the same perfection, or color of life”⁴⁰.

Abbot Du Bos, as well as Cahusac, recommended the revival of the pantomime and Noverre and Gallini knew the two dancers who represented the fourth act of the *Horatii* for the Duchess of Maine, at Sceaux⁴¹. Gallini informs us about the dances the most in request at Paris: the *Saraband*, the *Bretagne*, the *Furlana*, the *Passepied*, the *Folie d’Espagne*, the *Rigaudon*, the *Minuet du Dauphin*, *La Mariée*, which was always danced at the opera of *Roland*. Some are performed solo, others are duet-dances. The *Louvre* is held by many to be the most pleasing of them all, especially when well executed by both performers: “no dance affording the arms more occasion for a graceful display”, or a more delicate regularity of the steps; “being composed of the most selected ones from theatrical dances, and formed upon the truest principles of the art”⁴².

From having learnt the programs of ballets which have been performed over the past centuries, from the reign of August to our day, Noverre, who quotes Lully’s opera, *Phaéton* (1663)⁴³, thinks that “ballets have been only feeble sketches of what they may one day come”⁴⁴.

3. The Knowledge Required to Restore The Art and The Public Esteem

Why was it so important to define “the necessary knowledge” for the ballet-master, as Noverre did in at least three chapters of his treatise?⁴⁵ Because the ballets,

³⁷ Deryck Lynham, *The Chevalier Noverre*, op. cit., n. 129. *Lettres sur les Arts imitateurs*, op. cit., vol. II, VI, and *Lettres sur la danse*, ed. 1783, I, 2.

³⁸ Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing*, op. cit., p. 131-132.

³⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 134.

⁴¹ *Ibid.*, p. 238.

⁴² *Ibid.*, p. 178.

⁴³ Represented at the Paris Royal Academy of music. Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, op. cit., p. 11.

⁴⁴ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, op. cit., p. 9.

⁴⁵ *Ibid.*, Letters VIII, IX et X.

“conceived without genius, devised without any plan, executed without taste, were but a shapeless warehouse of notes, of paintings, of dances”⁴⁶, so that the Art of dance had fallen out of public esteem and was no longer considered a serious subject. But the ancient pantomime showed that dances used to be “in the highest order”, and proved the mistake of those who imagine that the dances are in operas “no more than a kind of necessary expletive of the intervals of the acts, for the repose of the singers”⁴⁷.

Explaining his innovative approach, called ballet of action, or “ballet with a story”, Noverre’s *Letters* stressed the need to unify dramatic structure by integrating story, music, choreography, and set design, instead of the loosely connected episodes of the dance suite that then prevailed. It will improve the entertainments and give a better place for dance, on stage, but also in society.

II. A Broader Knowledge For The Ballet Master

A. Studying Masterpieces For An Imitation of Nature

1. Ballet Masters’ education: Poetry and Philosophy, Drawing and Painting

The choreographer reads poets and philosophers; he may be a philosopher himself, whose ballets express the ideas. “*Memphir*, as Athenaeus tells us, expressed, by dancing, all the excellence” of Pythagoras’ ideas”⁴⁸, as Noverre’s ballets express the essence of his aesthetic philosophy: there is « but one rule common to all the arts [...] that is the imitation of beautiful Nature »⁴⁹. « Poetry, painting and dancing are, or should be, no more than a faithful likeness of beautiful Nature »; but this imitation denotes “creative synthesis rather than servile copy”⁵⁰.

The composer must have something of the poet in him, because he has to manage with the poetical part of the ballet, that begins with a clear exposition, and proceeds, unfolding itself to the conclusion, in situations well chosen, and well expressed: he has to make careful plans, commit his thoughts to paper, “read them a hundred times over; divide the drama into scenes without superfluities”⁵¹. Ballet, like a kind of regular dramatic poem, must be a performance both spiritual and sensible, with an introduction, plot and climax, avoiding repetitions and ambiguity. He will avoid more than four principal characters, animated with different feelings⁵². There are “limits at any art which the wise choreographer will not transgress”: for example, mime can only express present but not past or future, and “many things cannot be rendered intelligibly by gesture alone”⁵³.

He must unite both poetical and picturesque invention. As the picturesque part is “highly essential for the formation of the steps, attitudes, gestures, looks, grouping the performers, and planning their evolutions”⁵⁴, he must study painting and become a kind of painter. He should associate with other artists and consult the pictures of great painters and the engraving of historical pieces after Raphael, Michael-Angelo, or

⁴⁶ F.-A. Chevrier, *Les Ridicules du Siècle*, quoted by Deryck Lynham, *The Chevalier Noverre*, op. cit., p. 121.

⁴⁷ Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing*, op. cit., p. 20.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 249.

⁴⁹ Deryck Lynham, *The Chevalier Noverre*, op. cit., p. 128.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, op. cit., p. 30.

⁵² Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, op. cit., p. 55: Achilles’ passionate nature, Agamemnon’s pride, Clitemnestre’s maternal love and Iphigenie’s dutifulness, for example.

⁵³ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, op. cit., p. 16.

⁵⁴ Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing*, op. cit., p. 122.

Correggio⁵⁵. He “should examine with attention Boucher’s and Van Loo’s pictures, the battles of Alexander depicted by Le Brun, or those of Louis XIV painted by Van der Meulen”⁵⁶. He has to learn their different methods of design and execution, so that *tableaux* and groups “provide the most delightful moments in a ballet”⁵⁷.

He has to be curious, like Gallini who compared the comic or grotesque dancers’ grimaces and contortions with Hemskirk and Teniers’s characters”⁵⁸ and suggested to sometimes break “too constant a symmetry or uniformity, either of dress or figure in the pairing the dancers”⁵⁹. Noverre also disapproved the too frequent use of symmetrical figures from right to left, only bearable in the *corps d’entrées* and in a ballet general⁶⁰. He renounced symmetry when he composed, for *Alceste* at Stuttgart (1761), a pas for 24 characters on the stage: such a living picture required variety and fancy⁶¹. He recommends using the strongest colours “because half-tints in dance throw but an indefinite half light on the nature” of the characters⁶². He compares the light between the legs which cross and uncross during an *entrechat* “with the *chiaroscuro* in painting”⁶³ and draws a parallel between a ballet of action and the gallery of the Luxembourg painted by Rubens, in which each picture presents a scene, which leads on naturally to another.

Studying paintings may help the ballet master to express to the eye the sensations of the soul. But as a painter can only present one single attitude, the ballet master has to give a succession of motions. He has no time to settle and correct attitudes, because bound to the time of music, he has to brush “a series of pictures connected one with the other by the plot: the stage is the canvas on which he expresses his ideas”⁶⁴: he has to know, to execute and to demonstrate. A dance in action is not only a moving picture, but an animated one: the ballet master has to fancy how to organize a “*scène d’action*”, without symmetrical and formal figures but with a kind of “ravishing disorder”⁶⁵ to express what is going on.

Professor of imitative arts, he has to study all the arts and the affinity between them: in the agreement of all of them he finds harmony.

2. Learning But Also Observing and Following Nature As The Ancients Did

«One cannot achieve distinction on the stage except one be aided by nature” : according to Roscius, the art of pantomime consists in the artless expression of the sentiments ; “it knows no rules and cannot be taught, nature alone bestows it »⁶⁶.

The idea of *imitatio* having been discussed and analyzed between the fifteenth and the eighteenth centuries, Noverre and Gallini inherited this idea, generalized for *all*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 249.

⁵⁶ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁸ Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing*, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁰ An *entrée* is a divertissement executed by a number of dancers. Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, *op. cit.*, p. 12.

⁶¹ Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, *op. cit.*, p. 53.

⁶² *Agamemnon vengé*, préface.

⁶³ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, *op. cit.*, p. 114.

⁶⁴ Deryck Lynham, *The Chevalier Noverre*, *op. cit.*, p. 131.

⁶⁵ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 102, Quintilian.

arts⁶⁷, and tried to put it into practice through gestures and expressions. They thought that even if they are gifts, a due exercise of the art can add to the natural graces and that taste needs cultivation: “it refines itself by a judicious observation of beauties and delicacies of nature”. The ballet master must incessantly study and transplant them into his art, as they are capable of producing the most pleasing effects. “He must particularly consult the fitness of time, place and manners; otherwise what would please in one dance might displease in another. Propriety is the great rule” and a false attitude in dancing offends the judicious eye⁶⁸.

The point is to employ no more art than what serves to grace nature, and “never to obscure her”⁶⁹. They went back to the “sublime simplicity” of the ancients and got rid of false refinements of the modern dance and agility without meaning or expression⁷⁰. The greater was the simplicity of steps, the more beautiful it was; and “the more attention, exactness and delicacy it required in the performer”⁷¹.

To be able to propose a “close imitation of beautiful nature”, the ballet master needs to know humankind: “to give a sentiment, he must have it first, possess it in the mind, and feel the expression of it diffused over the whole body”⁷². Then he will be able to develop the power of expression so that dancers “cease to resemble marionettes”. He will learn them how the soul determine the play and movement of muscles and tendons.

3. The Importance of The Observation of Daily Life

The ballet master needs to be an observer of nature and an open-minded man, ready “to explore everything, to examine all, since everything that exists in the universe can serve him as a model”. He has to note the varied pictures he finds among workmen and craftsmen, each of them having different attitudes, gait and deportment relative to their work or trade.

That is not a new idea – Menestrier expressed it before – but it seems to have been forgotten, all ballets being very similar ; Noverre remembers that life itself is worth being studied. Even a common way of moving or a deportment, stem from a habit acquired through years may be important to help suggest a character. The ballet master has to be able to ignore the conventional figures like the signs of the zodiac, the seasons and the hours, to be inspired by heroes whose feelings may look like those of ordinary mortals : “the tears of Andromache, the love of Junia and Britannicus, the passion of Merope for Aegisthus”⁷³.

He has to be an observer of society, to take the subjects of the comic ballet in real, current life, like Gallini for the *Coquette punished*. The simplicity of manners of handsome villagers or country-maids, “crowded streets, public walks, pleasure gardens, rural pastimes and occupations, a village wedding, [...] will provide him picturesque and varied pictures”⁷⁴, and for the comic dancer, he will study the rural sports and exercises. “If, for instance, he wishes to depict jealousy and all its succeeding moments of fury and

⁶⁷ Charles Batteux, *Les Beaux arts réduits à un seul principe*, Paris, Éditions Durand, 1747.

⁶⁸ Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing*, *op. cit.*, p. 109.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 62.

⁷⁰ Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing*, *op. cit.*, p. 66.

⁷¹ *Ibid.*, p. 64.

⁷² *Ibid.*, p. 91.

⁷³ Jean Georges Noverre, *Lettres sur la Danse*, *op. cit.*, ch. VIII.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 78.

despair, he will take as his model a man whose natural violence and brutality have been masked by a veneer of education”⁷⁵.

The ballet master should be “acquainted with both the beauties and the defects of nature. This study will enable him always to choose discriminately”⁷⁶. He would even embellish nature without marring her: “Nature does not always afford us models of perfection, hence once must possess the art of correcting them, of presenting them in a pleasing light [...] veiling their defects still confer on them the graces and charms which they ought to possess to be really beautiful”⁷⁷.

B. The Importance of Scientific Knowledge

1. The Art of Medicine and The Anatomy of Animals and Humans For Appropriate Lessons

Noverre asked for a general knowledge, an acquaintance with every art but also science, which, by their inter-relation, contribute to the embellishment of dance. The ballet master must apply himself to the study of all arts and techniques: he should possess them all, even if not in the highest degree.

The *maître de ballet* who neglects drawing will commit serious faults of composition⁷⁸: the heads will contrast ill with the position of the bodies, the arms will not be placed in easy attitudes and the whole will be discordant. As for painters and sculptors, the study of the nude and of artistic anatomy will render clearer the precepts which he will impart to his pupils. He does not draw after Michael Angelo's *The Flayed Man*⁷⁹ to put this figure on the stage : he wants to know the skeleton under the flesh to be able to understand *joints* which co-operate during dancers' movements. His chapter about « anatomy knowledge necessary for ballet masters »⁸⁰ shows his interest in the development of medical science in relation with his own experience related to the performing body. Having a professional goal, he doesn't give a medical report : he keeps a practical point of view, since the beauty and harmony of dance depend on the easy and flexible game of articulations.

It is even useful to know the anatomy of animals, and the simple teaching method, based on his intimate knowledge of all the movements of which the horse is capable, invented by M. Bourgelat⁸¹.

The ballet master has to learn how to recognize defects of physique, which often impede a pupil's progress : “understanding the cause of the evil, he will easily remedy it”. If natural defects – as ill-proportioned dancers – be irremediable, he must tell the dancer to renounce at once. “Should these defects be capable of remedy by care, constant exercise, and by the counsel” of a well-informed and enlightened teacher, “then it is imperative not to neglect a single effort”⁸². Noverre is the first to point out the importance of the conformation to the dancing master's lesson.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁹ J. G. Noverre, *Lettres sur la danse, op. cit.*, p. 56 : *Écorché*.

⁸⁰ *Ibid.*, ch. VIII : « Des connaissances anatomiques nécessaires au maître de ballets ».

⁸¹ King's Riding-master and Director of the Riding Academy at Lyon, veterinary surgeon who first made the treatment of animals a science, he was also the author of several works on the anatomy and diseases of domestic animals.

⁸² J. G. Noverre, *Lettres sur la danse, op. cit.*, p. 109.

When a dancer is *jarreté*, his hips are narrow and turned inwards, his knees are so close to each other that they touch, and his Achilles tendon is very far from the joint; when he is *arqué*, he has less suppleness in the muscles and his joints move less easily⁸³. “The lessons suitable for the first would be harmful to the second”: the studies of two dancers as different in physical structure, cannot be the same. The teacher will train the one who is *jarreté* to separate those parts pressed too closely together and to turn the thighs well outwards while taking advantage of the liberty of the rotary movement of the femur in the cotyloid cavity of the hip-bones. Dancing positions being unnatural, the artist has to struggle often painfully against his hips. It is a work of time and habit. Taking advantage of these imperfections, the ballet master will ask the dancer to do exercises and *effacements* of the body, thinking of the gestures, which will enable him to acquire grace⁸⁴. When art triumphs over nature, the teacher, as well as the dancers, are worthy.

The ballet master should know medical (“the pelvic bones”) and mechanical terms (“lever, fulcrum”, movement *de coulisse, de charnière*)⁸⁵; he also needs physical notions to analyze resistance to the weight of the body. Thus, muscles and tendons have to get vigour enough to oppose the falling weight during “the beats of the *entrechat*”⁸⁶.

Noverre quotes the dancing master Chevalier De Londeau’s treatise⁸⁷, Jacob Benignus Winslow⁸⁸ [Fig. 5], who taught anatomy and became a member of the Science Academy well known for his *Exposition anatomique* and Giovanni Borelli [Fig. 6], an Italian physician and physiologist, who tried to apply mathematics and mechanics to human life and published *De motu animalium*⁸⁹. He was aware of Harvey’s discovery of the circulation of the blood, and refers to Paul Joseph Barthez [Fig. 7], philosopher and doctor, professor at the University of Montpellier, who collaborated for the *Journal des Savants* and for the *Encyclopédie méthodique*⁹⁰.

Gallini’s scientific knowledge is less broad, but allows Gallini to enjoin dance for women, as in ancient Greece, where, thanks to gymnastics, Spartan women were supposed to be the most beautiful⁹¹. Referring to “one of the greatest physicians” in Europe, the celebrated Tronchin, who declaims against modern women’s false delicacy and aversion to exercise (especially in the higher society), he considers that dance could help them to forgive their bad habits of body, their weakness, and diseased constitution⁹².

⁸³ Literally, *gartered* and *arched*.

⁸⁴ Ballet masters were looking for the roundness of the arms, especially for long arms.

⁸⁵ J. G. Noverre, *Lettres sur la danse, op. cit.*, p. 59 et 114.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 112 and 115.

⁸⁷ Sr. Chevalier De Londeau, *Traité du maintien du corps. Et de la manière de se présenter avec grâce, pour l’instruction de la jeunesse*, Paris, Lesclapart, 1760.

⁸⁸ Jacques Benigne Winslow, an anatomist dead in Paris on the 3rd april 1760, wrote *Exposition anatomique de la structure du corps humain*, Paris, chez Guillaume Desprez et Jean Desessartz, 1732. Fig. 5, Title.

⁸⁹ Giovanni Alphonso Borelli published *De motu animalium (On the Motive of Animals)*, opus posthumum, Ex Typographia Angeli Bernabò, 1681, reed. Apud Petrum Gosse, 1743. Fig. 6, Title. He edited Euclid and Apollonius in latin, and died in 1679.

⁹⁰ Paul Joseph Barthez, *Nouvelle mécanique des mouvements de l’homme et des animaux*, Paris, Carcassonne, 1798. Fig. 7, Portrait and title.

⁹¹ Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing, op. cit.*, p. 146.

⁹² *Ibid.*, p. 150-151. Gallini might have read *Les Réflexions de Mereau sur le Maintien et sur les moyens d’en Corriger tous les Défauts*, Gotha, 1765.

2. Physiognomy and Psychology to Give Expression to Characters

The conventional mime devised by the Abbot de l'Épée, is well known, as it is a kind of language; "but as pantomime is not construed as artificial movements of the arms alone"⁹³, the ballet master must invent his own language and find how to give meaning through movement, thanks to a kind of dumb dialogue.

The choreographer has to know psychology to be able to give expression to characters. Dancing consists no more in dexterity of the feet alone or in the precision of the rhythm, but "in a certain converted manner taken from natural" posture, which betray the interior movements usually concealed and kept secret. To attune the movement of the dance with this idea, the dancing master, like a psychologist, has to study the characters and to transmute them into his composition, by "seeking the movements and gestures" which may be suitable for them. He should observe in a furious person, "choleric pas that, by broken measures or broken coupés, may realize the confusion". The most important rule is to make the *pas* expressive, to let the head, the shoulders, the arms, the hands may convey that which the dancer does not say with words. The passions and manners of mankind all have a different expression, which should appear through the way of moving one's body but also one's face: so is physiognomy very useful for the ballet master. Nothing is given; he has to fancy a new way of moving "by embroidering gestures on to the traditional dance forms"⁹⁴: it is something to look for and try.

The ballet master needs to learn "the art of impressing, by truly significant movements, gesture and facial expression, our feelings on the minds of the audience". He must « renounce over-complicated steps », give less attention to the legs and more to the arms. Though they are studied, each *port de bras* must seem spontaneous, underlining the feelings, and "have a different expression"⁹⁵. The narrow rules and conventions of the classroom must be forgotten in order to become unconscious and to deliver a sincere human message.

Ballet masters have to be venturesome to dare to undertake these new experiments, and to transgress the traditions of the Opera, to get *scènes d'action*, where fear and desire, light and shade can be observed.

3. Geometry and Engineering For Scenery

The ballet masters have to learn elementary notions of geometry, which will provide precision in the figures, accuracy in the shapes, exactness in arrangement, and will allow to go further into details. Engineering will also be very useful for the flights and metamorphoses.

⁹³ Jean Georges Noverre, *Lettres sur les Arts imitateurs*, op. cit., vol. I, ch. IX, p. 129. The Abbot de l'Épée (1712-1789) invented a form of mime for the deaf and dumb, which is thought by many historians to have formed the basis of the traditional mime used to this day in such ballet as *Le Lac des Cygnes*.

⁹⁴ Deryck Lynham, *The Chevalier Noverre*, op. cit., p. 124.

⁹⁵ Jean Georges Noverre, *Lettres sur la Danse*, op. cit., ch. X, p. 261 ; Deryck Lynham, *The Chevalier Noverre*, op. cit., p. 128.

Noverre compares the ballet master to the engineer of fortified places, who will make himself master of the principal defences not to have to surrender: "It is not a question of skimming the surface of the art, it must be probed to its depths"⁹⁶.

He would even embellish nature without marring her: "Nature does not always afford us models of perfection, hence once must possess the art of correcting them, of presenting them in a pleasing light [...] veiling their defects still confer on them the graces and charms which they ought to possess to be really beautiful"⁹⁷. He shows nature as she could be, or as she is conceived in his spirit, thanks to the collaboration of arts and thanks to his theatrical experience.

III. A Background of Theatrical Experience and Universal Dance Knowledge

A. Theatrical Knowledge

1. Knowledge Acquired By Stage Experience

An open-minded attitude is necessary to get a practical knowledge, acquired from the practice of the stage. Noverre and Gallini are practical men of the theatre, and Noverre, much more than Gallini, took lessons from his own experience and gives us numerous examples of recent ballets and famous ballets masters : Dauberval, Le Picq, Gallet and Gardel⁹⁸.

The ballet master has to make enquiries about the equipment of the European theatres and have some knowledge of mechanics. Noverre considers London and Paris' theatres as the best provided with mechanical resources. The English stage machinery is much simpler than ours, but ingenious; its effects are quicker and subtler thanks to beautifully finished pieces of machinery and thanks to accuracy to the smallest details, which contributes to their precision. Those of Italy and Germany are, on the contrary, equally deficient in material for the production of theatrical illusion; "hence a maître de ballet would find himself greatly at a loss in these theatres if [...] he could not explain his ideas clearly and for this purpose construct little models, which are always much better understood by workmen than all the talking in the world"⁹⁹. To express the supernatural apparitions, as the arrival of Jupiter and Venus on a cloud, he has to fancy the masterpieces of mechanism displayed to imitate the flights of Gods and to conceive the different directions of the Glory's travels, as well as the decoration of wooden framework of stage machines.

2. Being Prepared For Team Work: Collaboration, Rehearsing, Analyzing

The ballet master, who must be an excellent actor and dancer, competent to depict in gesture the thoughts he wishes to express, has also to possess human qualities to collaborate not only with dancers, but with the scene-painters and musicians, who must act in the same way for the same idea. As arts staging did not yet exist (nor producers), theatrical tasks were not specialized.

He must be patient, "never go to a rehearsal with a head stuffed with" figures devoid of sense and give private lessons if necessary¹⁰⁰. He must "continually rehearse a

⁹⁶ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, op. cit., p. 105 : "There are arts like fortified places and artists who resemble engineers". The ballet master "will not seize on the feeblest works of a fortified place, if they be commanded by heights defended by men able to dislodge him".

⁹⁷ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, op. cit., p. 42.

⁹⁸ Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, op. cit., p. 49.

⁹⁹ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, op. cit., p. 34, 51-52.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 30.

mimed scene until the performers have arrived” at that precious moment which revealed, with strength and truth, the outcome of feeling”¹⁰¹. When he makes his *corps de ballet* dance, he has to take care that “each member of it express an emotion or contribute to form a picture”; they must feel free to mime and to have their gestures and features constantly in harmony with their feelings: that will give life to the representation¹⁰².

The ballet master should know and never transgress the laws of perspective, because they create a sense of illusion. As his *tableaux* – particularly fixed and stationary scenes – have to be lifelike and respect proportion, he cannot set aside the principles which art acquired from nature. In regard to the proportions, disposition and attitudes of the performers, he will collaborate with the scenic artist, who generally work in accordance with them. An adolescent could dance Apollo coming down from Parnassus, and would disappear behind one of the wings, while his place would be taken by an adult (Vestris) in front of the stage, so that the gradation might be observed. Even if at the Opera, no attempt was made to graduate the performers according to their heights, Noverre intended to go on with such continual experiments to produce admirable effects.

Because everything must be in harmony on stage, so that the charm of representation might be complete, he must experiment lightning to reinforce the perspective effect. He must also be sensitive to the harmony of costumes and scenery, avoid the clash of colours and gaudy effects. He has to study the costumes, which usually do not suit the period and to the characters portrayed, most of them wearing an enormous high plume of ostrich feathers. Taste and intelligence are necessary so that the colours of the background are not the same as those of the costumes, because of a monotonous effect. “The colours of the draperies and of the costumes should contrast with those of the scenery”, which need to be not too vivid, otherwise it will deprive the figures of the relief that they should have; nothing will stand out because nothing will be arranged artistically¹⁰³. Yet the beauty of Lyon’s theatre gave his *Ballet chinois* a great elegance it would not have obtained in Paris, in M. Monnet’s theatre, Noverre considered that “the ill-arranged colours and their disagreeable combination hurted the eyes, all the figures dazzled and confused the spectator, although the ballet was correctly planned”¹⁰⁴.

To teach dancers the ballet master must also be able to analyze the reasons of his success. “He should, from his knowledge of the grounds of his art, be able to tell why he has pleased; and thus” build upon principles to insure the permanency of his power¹⁰⁵.

B. A Worldwide Approach, Open To Other Continents

1. Knowledge of The Most Famous European Dances

The language proper to dances and music is that of sentiment, universally understood by all nations, that is why the ballet master should be interested in all of the dances around the word and should make them known.

¹⁰¹ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, op. cit., p. 16 : The two usual rehearsals at the Opera for the *Castor and Pollux*’s Champs-Élysées were not sufficient.

¹⁰² Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, op. cit., p. 30.

¹⁰³ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, op. cit., p. 44.

¹⁰⁴ Jean Monnet (1710-1785), a French dramatic author, was director of the Opéra-Comique (1743), director of a theatre at Lyon (1745), and again director of the Opéra-Comique until 1757.

¹⁰⁵ Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing*, op. cit., p. 166.

To be able to give “A summary Account of various kind of Dances In different Parts of the World”, Gallini travelled, read a lot about geography, and noted what was concerning dances in the travellers’ relations. First he presents the most famous European dances, which he knows the best, and gives their main characteristics¹⁰⁶. The *Louvre* is executed in most countries “without any variation. It is generally followed or terminated by a minuet”; these two dances, not being difficult to learn, were the most universally in fashion, and pleased beyond all others, “to the performers, as well as to the spectators”¹⁰⁷.

He relates that foreign comic dancers, who learned in Britain the hornpipe dance, made the public applause it abroad, especially in Italy and Germany. The *Scotch Reel*, a dance from the Highlands, was generally executed in *trio* and the Morris-dancing or Moresc-dance, once popular in England, was danced with swords by persons oddly disguised with a great deal of antic rural merriment: this diversion was at the end of the century almost exploded, being entirely confined to the lower classes, and only kept up in some counties. The Spanish *Folies d’Espagne*, performed either by one or by two with castanets, and with a peculiar dress, pleased so much that they were introduced in the operas. The French *Contre-dances*, were drawn from the true principles of the art, with very agreeable figures and steps, as no nation cultivates this art with more taste and delicacy. Their *Provençale* dance, commonly performed to the pipe and tabor, was most delightfully imagined: its steps seemed to correspond with the natural vivacity and gaiety of the Provençals.

“The Flemish dances run in the most droll vein of true rural humor” and several eminent painters in the grotesque style, e.g. Teniers, have formed entertaining pictures taken from life, upon this subject.

In Italy, many subjects of low comedy were expressed by dancing¹⁰⁸: the Neapolitan various grotesque dances were extremely difficult to execute”, as the vehement agitation of the *Tarentula*, or the PUNCHINELLO dance¹⁰⁹. In the villages near Florence, the countrywomen, hold in their hands an handkerchief while dancing *il Treschone*, which they fling to the men they choose for their next partner¹¹⁰. The venetian *Furlana*, which has been transposed to the stage, was performed with movements such as rowing or tugging at an oar by two persons dancing around with the greatest rapidity.

He describes the *Allemande*, in which men and women form a ring, the peasants of Tyrol, wearing painted wooden shoes for dancing “in a kind of rural simplicity and frolic mirth”¹¹¹, and the Grisons attached to their old dance, who would not exchange it “for the politest in Europe”. Dressed in their uniforms, the Hungarians were still more noisy in their dances, because of their iron heels.

The Polish nobility was astonishing for the magnificence of their dress and the elegance of their steps, the Cossacks dances by the oddity of their contortions, but he

¹⁰⁶ G. A. Gallini, “In Europe: “*Cantatur et saltatur apud omnes gentes, aliquo saltem modo*”, QUINT.”, *A Treatise on the art of dancing, op. cit.*, p. 181.

¹⁰⁷ Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing, op. cit.*, p. 178.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 238.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 188.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 190.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 191.

considered that “the Russians afford nothing remarkable in their dance” and only gives the example of *The dance of dwarfs* prepared for Czar Peter the Great¹¹².

2. Interest For Asian and African Dances and Customs

As a “well composed ballet is a living picture of the passions, manners, ceremonies, customs of all nations of the globe”¹¹³, the ballet master has to know each aspect very well to be able to transport the spectator, in a moment, to the spot where the action has taken place, as if he was the witness in reality: art and counterfeit will not appear.

In Asia, especially Turkey, dances are as old as in Greece and instituted in the form of a religious ceremony. “The *Dervishes* who are a kind of devotionists execute a dance, called the *Semaat* in a circle, to a strange wild symphony, when holding one another by the hand, they turn round with such rapidity, that, with pure giddiness, they often fall down in heaps upon one another”¹¹⁴. They have also, as well as in India and Persia, professed dancers, especially of the female sex : « Nothing can be imagined more graceful, nor more expressive”, than their gestures and attitudes, which look like an eloquence of the body, “in which indeed most of the Asiatics and inhabitants of the southern climates constitutionally excel »¹¹⁵.

They inspired to Noverre his *Jalousies ou les Fêtes du serail* (1758), presented as a model, because of the number of picturesque *tableaux*: he paid attention to the degrees of light and shade; “strong, primary colours came first and then quieter and less brilliant tones. [He] retained the soft and misty hues for the background. The executants were graduated in the same manner according to their heights. The performance gained greatly by this careful arrangement”. This unison enchanted the vision, which took in every detail without fatigue, as in *A Public Square in Constantinople*, and in his fanciful and *Chinese Palace*¹¹⁶.

Gallini, who mentions three dances of the Siamese¹¹⁷, describes an annexed print of a Chinese Mandarin of the first order’s procession [Fig. 8]. He quotes a translation of a Confucius manuscript (550 B.C.), which complains that the art of dancing was already degenerated from the ancient institution¹¹⁸. He relies on Joseph de Guignes¹¹⁹, who translated the *Cho-king* manuscript, and succeeded Fourmont at the Royal Library, especially on his *Mémoire historique sur l’origine des Huns et des Turcs* (Paris, 1748). Although he was mistaken in this, Gallini supported de Guignes’s idea that the Chinese nation had originated in Egyptian colonization, arguing that Egyptian and Chinese dances were related, one deriving from the other (like hieroglyphs and Chinese characters). Gallini also quotes the *Memoirs of the reign of Kao-tsou* (634 A.C.)¹²⁰.

¹¹² *Ibid.*, p. 194.

¹¹³ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁴ Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing*, *op. cit.*, p. 195.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 196.

¹¹⁶ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, *op. cit.*, p. 44.

¹¹⁷ Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing*, *op. cit.*, p. 197: the *Cone*, a figure-dance with masks and arms, the historical *Lacone* and the purely gallant *Raban*.

¹¹⁸ *Observation of the Art of Dancing*, *op. cit.*, p. 68.

¹¹⁹ Secretary interpreter of the Eastern languages, member of the Royal Society of London, in 1752, he became an associate of the French Academy of Inscriptions.

¹²⁰ It explained that Kie-ly, king of Ko Ban, kingdom of a Turkish nation, danced himself “ after the manner of his country, to oblige Tay-Stoung, second emperor of the dynasty of Tang”. Note on the *Elogium of*

His knowledge about African dances comes from Artus and Villault de Bellefond¹²¹. He learned about the irresistible passion for dancing in the Gold-coast, where “Negroes”, (men with fans and women with little bells tinkling at their feet), formed a general dance and fell into many “wild ridiculous” postures and gambols¹²². Their kings instituted, at Abrambo, a festival during the dancing-season for both sexes coming from all parts of the country to keep up their agility of body. “Amidst all the uncouth barbarism of their gestures and attitudes, nature breaks out into some expressions of joy” and passions, worthy of a European’s observation¹²³. Without real ethnological point of view, he considers that they have also their Pyrrhic dances, which they executed in synchronicity, striking on their targets with their cutlasses.

Some people in the Portuguese African possessions adopted, “from the Caffrees, the *Las Cheganças* (Approaches)” which motions and gestures were so lascivious and so contrary to modesty, that the celebrated *Frey Gaspar* told to the King of Portugal that it was a scandal: the King prohibited it by a formal edict, and the dance was no longer suffered¹²⁴.

In America, he mentions the Brazilian bare-headed dancers, and forty Mexican dancers set in a circle, throwing up their lances into the air, springing forward with great agility in “barbarian style”. In Peru, the Creolians danced with their long swords, and adopted the *Zapatas* (shoes) from the natives.

In North-America, he esteems that the dance of the calumet, executed in an oval figure, and used at the reception of ambassadors, was the finest.

This summary served to show that nature has, in all parts of the inhabited world, given to man the instinct of dancing, as well as of speaking or singing. But it depends on the nations who encourage the polite arts, to carry it up to that pitch of excellence, as the Greeks and Romans did. « There has indeed lately appeared a dawning hope of its recovery »¹²⁵.

Conclusion

Noverre and Gallini’s treatises are wonderfully informed, and both of them are learned enlightened men, whose books are also a plea. As the tasks of the ballet master were so varied, they recommended to take all the aspects of the art into consideration and to be aware that everything that exists on earth might be a source of inspiration for him. He should therefore be ready to examine everything and acquire an encyclopaedic knowledge. As both of them were looking for perfection in dance and shared the idea of the superiority of dance in action over sheer meaningless dancing, which requires only mechanical hability, they considered their art in relation to poetry, music, painting, and machinery. Even returning to Antiquity, thanks to history and mythology, they led a new

Kien-long Mougden, published by the present emperor of China, quoted in Observation of the Art of Dancing, op. cit., p. 72.

¹²¹ Nicolas Villault de Bellefond, *Relation des costes d’Afrique appelées Guinée*, Paris, D. Thierry, 1669, *Relation of the Coasts of Africk called Guinée*, London, 1670. He might also have known R.P. Jean-Baptiste Labat, *Nouvelle relation de l’Afrique occidentale*, Paris, Guillaume Cavelier, 1728, and Michel Adanson, *Histoire naturelle du Sénégal*, Paris, Claude-Jean-Baptiste Bauche, 1757.

¹²² Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing, op. cit., p. 213.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing, op. cit., p. 217.*

¹²⁵ Giovanni Andrea Gallini, *A Treatise on the art of dancing, op. cit., p. 224.*

conception of theatrical dance, characterised by a very high standard of requirements, especially new rules for the composition and a team spirit.

Are they representative of the ballet masters in France and in England? Probably not, but they are among the more clever, passionate and experienced, convinced that a better knowledge would improve their art and the ballet masters' social rank.

The most original idea is that the ballet master must learn, but also be able to forget the conventional knowledge. He has to be well educated to be able to be original, to "renounce that slavish routine which keeps" dancing art in its infancy, and to form a style for himself, based on his private studies¹²⁶. Noverre, proud to "have dared to tread new paths¹²⁷ was convinced that to get out of habits was necessary: "A genius may break ordinary rules and advance by new paths when they lead to the perfection of his art"¹²⁸. He became conscious that knowledge had changed, and that he was improving his own art. In 1760, he thought, like his contemporaries, to revive the Graeco-Roman theatre, but by 1807, in his *Lettres sur les Arts imitateurs*, further research into the past had convinced him that it was impossible because of "the progress in stage and dancing technique over the centuries"¹²⁹. With Gallini, who anticipated the interest of the nineteenth century for national dances like mazurka, he shared the aesthetics of his century; but he differed from him in a higher breeding, a more logical and synthetic thought, a vivid imagery, a forceful style and a more practical approach of his art.

He pointed out that the knowledge was necessary but not sufficient: The *maître de ballet* whose knowledge is the most extensive and who has the most genius and imagination will invest his compositions with the most enthusiasm, truth, vitality and interest. He thought that like Corneille and Racine, Raphaël and Michelangelo, ballet masters ought to be handed down to posterity, after having obtained the commendation of their own age. We hope that our paper will contribute to demonstrate that he may be compared with those "great men". He was ahead of his time in two points: the relations between the arts and the link between art and engineering.

Two centuries later, artists, and ballet masters among them, have reached a central place in the French cultural system, and a ballet master, Maurice Béjart, has been recognized and became a member of the French *Institut*. Dancers are more and more involved nowadays with other arts, and perform in museums: Dominique Hervieu, for example, led some dancing actions inside the Louvre, in 2007.

They deal with their art in a more and more professional way, and the knowledge of some dancers is sometimes very close to the qualification of engineers. Considering that many artists are involved in new technologies for practising their art, Claude Mollard created a new concept: "cultural engineering"¹³⁰.

¹²⁶ Jean Georges Noverre, *Letters on dancing and ballets*, *op. cit.*, p. 29.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 17. Fig. 9 « Turkish dance performed by Mr Desnoyer et Mrs Younger ». Choreography by François Le Roussau in Anthony L'Abbé, *A new collection of dances...* [c 1725]. First figure, p. 84.

¹²⁹ Deryck Lynham, *The Chevalier Noverre*, *op. cit.*, p. 128.

¹³⁰ According to Claude Mollard, *L'Ingénierie culturelle*, Paris, PUF, 2008, 128 p., culture is not so far from technology. The next Society of Dance History Scholars' conference, whose subject will be "Topographies: Sites, Bodies, and Technologies," which will be held at Stanford University and downtown San Francisco dance studios, June 19-22, 2009, seems to prove that he is right.

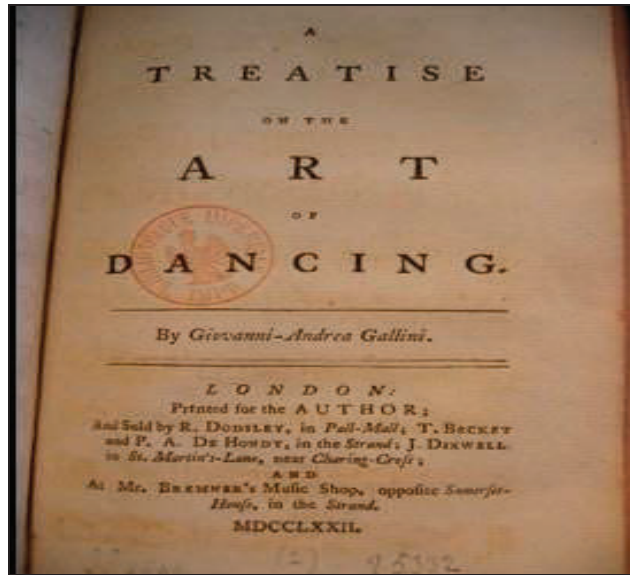


Fig. 1: Treatise on the Art of Dancing

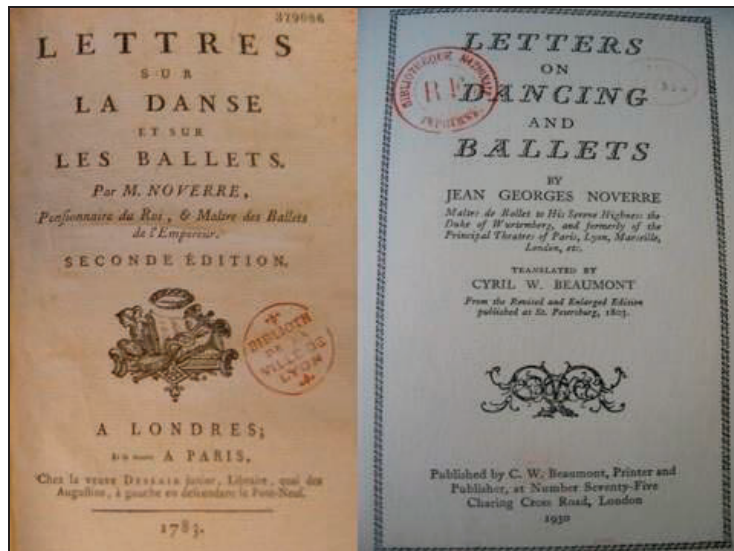


Fig. 2: Letters on dancing and ballets



Fig. 3: Noverre & Gallini

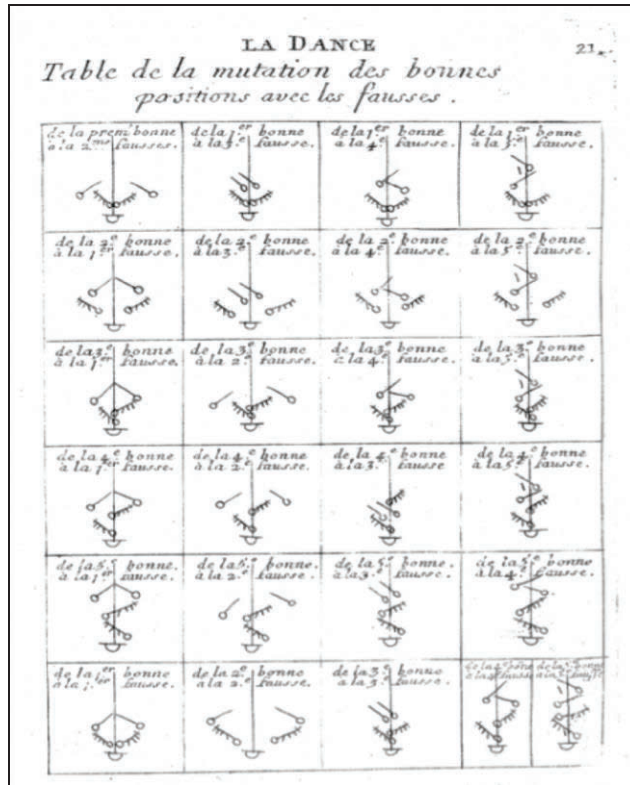


Fig. 4: Bonnes & fausses positions

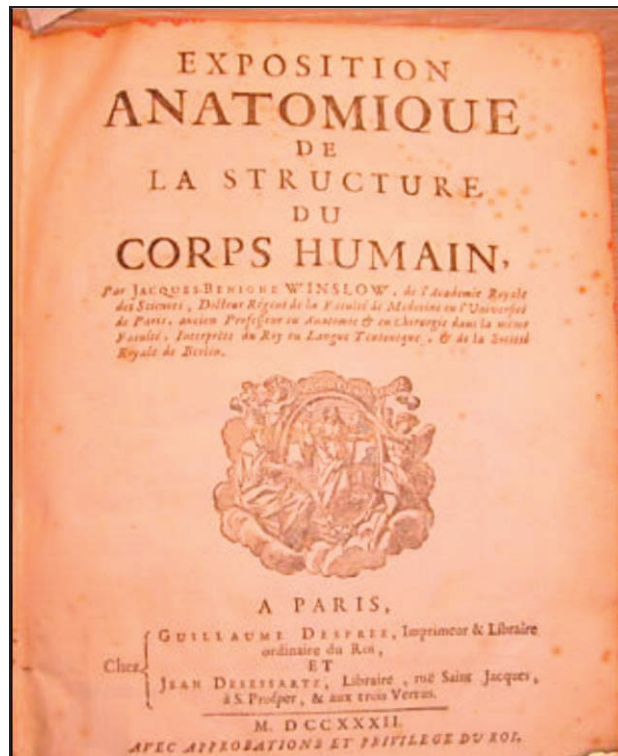


Fig. 5: J.B. Winslow, Exposition Anatomique

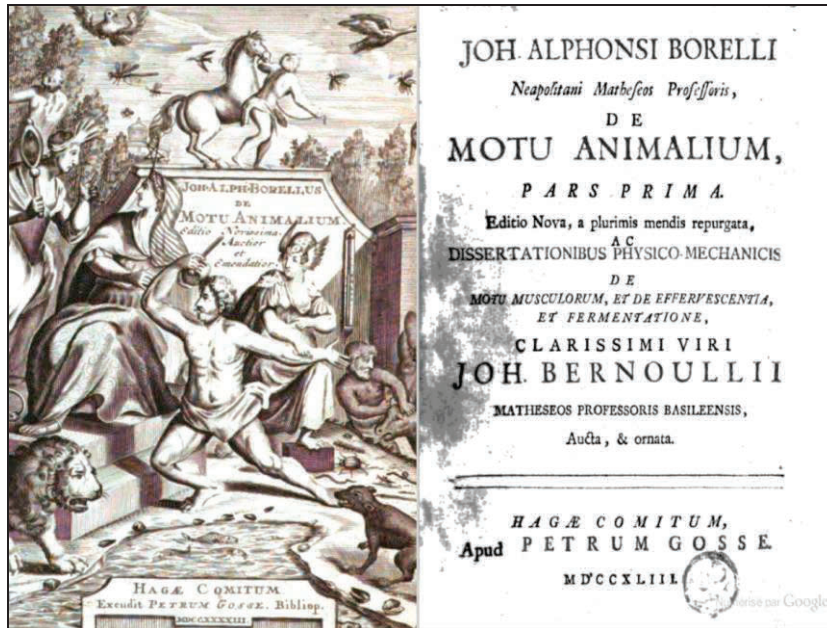


Fig. 6: J. A. Borelli, de Motu Animalium, 1743

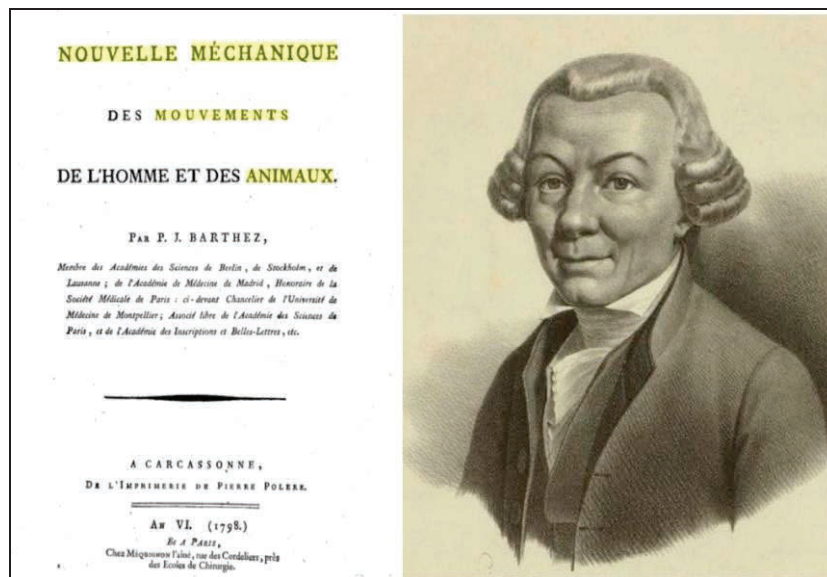


Fig. 7: P.J. Barthez, Nouvelle Méchanique, 1798



Fig. 8: Chinese mandarin's procession

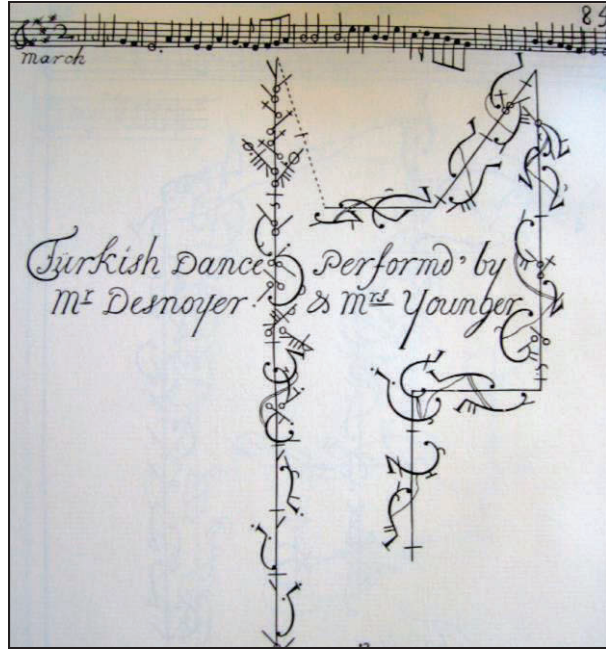


Fig. 9: Anthony l'Abbé, Turkish dance

THE DIACHRONIC CHARACTER OF THE DIONYSIAN

Anna LAZOU*

In my paper I describe the working progress – practical and theoretical - of the Research and Artistic Ensemble *Dryos Topoi* (*δρῦος τοῖποι*) in collaboration with the Students Theatre Initiative *Drys* of Athens University in a series of performances and happenings (2004 – 2006) that finally resulted to the formation of a particular approach to *Ancient Greek Drama*.

In a previous stage of this research my aim was among else to determine the philosophical, aesthetic and therapeutic traces of Dionysian culture in the contemporary world, with reference to modern as well as traditional forms of dance and theatre. Also, reference has been made to the participation of people in traditional and popular festivities and happenings throughout the year. These are the contemporary traces of Dionysus. As a conclusion of the relevant research, the total of morphological, biological and psychological aspects of dance on the basis of texts and descriptions given by the historical and archaeological testimony allows us to formulate a vocabulary of movements and situations of dance that characterize the Dionysian element. Moreover, the study of the history of ideas and the archaeological evidence provides us with a deeper understanding of this element that leads to its philosophical, aesthetic impact and to its therapeutic function. The therapeutic, as well as balancing impact of Dionysian dances and mimic representations has been stressed and analyzed extensively. The human body constitutes the “locus communes” of the Dionysian functions; in dance and theatrical movement one may locate biological aspects of the Dionysian¹.

The final performance “*Nekyia, the Primordial (Archetypal) Journey*” was an experimental composition of elements and their presentation on stage with the use of traditional art forms, demotic songs and contemporary dance theatre forms.

The starting point of the plot is a story inspired by the Homeric *Odyssey*:

As Proteus, the sea daemon announces, Odysseus, who has been away at sea for 7 years after the Trojan War, departs from Calypso's cave with the goddess's help and meets the maiden Nafisicaa on the land of the Faeakians. There he listens to the stories of the rhapsode - the singer story-teller - that remind him of the myths he was taught in his youth. These myths speak of tragic metamorphoses of men into birds and voluntary self-sacrifices and awaken in Odysseus' soul strong memories of Ithaca and desire to return. In his adventurous way back he is confronted by Circe, a goddess with a daemonic appearance, who prophesizes to him that he is going to return to Ithaca only if he descends first to the underworld. There the hero speaks among others, with the soul of his dead mother, Anticleia, who pleads him to leave Aides and ascend to the light; he also meets Achilles and is taught by him the value and superiority of life over death.

The educational part of the work aimed at reviving collective creation techniques, to the extent that these techniques have been understood and elaborated by the work group in the context formatted by the contemporary Greek society. The workshop

* Dr. - Philosophy Department of Educational Psychology at the University of Athens.

1 Anna Lazou, “Following the Traces of Dionysus: Trance and Bodily Expression in Theatre Dance”, See abstracts of the 16th World Congress on Dance Research, Corfu, 2003.

included dramatized material derived from Odyssey, and more particularly the part describing Ulysses' descending to the Underworld, a dark place where he can communicate with the shadows of the dead and through rituals he asks for their prophecy of the future while his return journey to homeland (Rhapsody λ' or *Nekyia*).

The elaboration of the myths was based on the use of contemporary expressive tools: experimentation with movement/ dance, music/ sound space, art installations, and included references to other - besides Homer - archaic sources concerning similar or parallel content.

The first public performance - April of 2004 - as the outcome of the group's workshop was a theatre synthesis based on the material as above, in the form of an improvisation of movement, sound and concepts by four performers and one musician. It also involved contemporary text: poetry and philosophy.

New material concerning the Underworld as seen by popular rituals and traditions were being discussed to the perspective of a radical transformation of the performance. Also the actors and performers were stimulated each time to elaborate themes lying in the substructure of their improvisation: we actually discovered the correlation of different ages of the human being through the different myths in succession, through the evolvement of the performance.

Finally, during the workshop, with the activation of the participants to improvisation and liberation of the kinetic sphere of expression, it was attempted to show how ancient myths become part of the contemporary reality of the young people leading to self - knowledge and artistic education.

During the second phase of the work "*Nekyia - the Archetypal Journey*", we worked for a clear type of a dance theatre performance relating ancient Greek myths with traditional Greek songs of the mainland or the islands as well as with contemporary art forms. The play refers finally to the archetypal journey of Odysseus, as a symbolic journey of the human soul aiming at obtaining self knowledge and consciousness and experiencing primordial experiences of human life, with deep and strong emotional memories. We attempt to speak of love and death, which brings us close to the main themes of Greek tragedy. The artistic means we use in this last form of performance are song, dance and theatrical movement but also electronic music, video and projected images. Secondly the cycle of performances expanded in different venues of Greece and abroad, starting from Athens and moving to Northern Greece (Drama), to Epiros, to Inousses and Lipsi of the Dodecanese, to Pyrgos (Peloponnesus), to Zakynthos (Ionian sea), Pontos and so, transformed the actual content of the performance including in it instances of local culture and changing its dramatic structure.

The main idea directing the concluding aesthetic choices is the use of a minimum number of performers and expanding the visual and acoustic material of various and different origins such as to point to the structural familiar relationship among them. This structural familiarity is ascertained by the performer's action based mainly on bodily work. Bodily work brought about particular forms of dancing movement, combined at times with singing and accompanying music but following the main track of the story and overlapping narrations.

Apart from the themes that concerned the Underworld in the same performance two more myths were elaborated², like the myth of the nightingale as it is presented by Apollodorus. The theme of the myth (underlying the lost Sophoclean tragedy 'Tireas' and Aristophanes' comedy 'Birds') is in one hand the primordial conflict between male and female, human sacrifice and cannibalism, extreme emotions and metamorphosis. This myth expressed a Dionysian character. Following the same track I tried to interpret mythical material about Eumolpus, the Thracian king that came against Athens leading the army of Eleusinians and its mythical king Erechtheas combined with Eumolpus' role in the Elefsinian mysteries as hierophant and musician and symbolized by the swan; on the other hand this myth is paralleled with the self sacrifice of the Athenian virgins, daughters of Erechtheas on the occasion of the war between the two kings and their deadly battle in the lake between Athens and Eleusis. I considered this myth of an Apollonian nature, although complementary to that of Tireas, expressing dramatic and lyrical qualities; so I used a different vocabulary of movements while working with the actors.

Empathy, mimesis and transformation of men into birds and other animals as a historical and anthropological truth is expressed in certain artistic forms of theatre and dance directly inspired by ancient drama, ancient Greek dance forms and rituals³ but also pointing to structural familiarities with more recent performing acts, like pantomime, commedia dell' arte, ballet and modern dance. These elements and techniques are thought as surviving through thousands of years as structural cultural representations characterizing the modern and post-modern art and society.

In the following part of the paper, I discuss which elements of the research have been applied in the actual performance:

1) Homer's evidence about the social function of dance is mainly found in what is mentioned at the court of King Alcinoüs: the dances are very popular carefully arranged by nine chosen supervisors (Odyssey 8, 258-9). 'Ever dear to us,' says Alcinoüs in 8, 248), 'are the banquet and the lyre and dances'; elsewhere in the Odyssey 1, 150-2 and 21, 428-30 the dance is called 'the delight of the feast'. The dancers are highly skilled; there seems to be keen competition among them, and pride in their achievement is a national emotion (3, 248-54). Also Princesses dance, along with men of lesser rank; and, as Nausicaa, the princess, says (6, 63-65), they like to have 'newly washed garments' to wear when they go to take part in the dances. The young men's dances at Alcinoüs's court are described in detail. The king calls for the best dancers to come forward to entertain Odysseus, and they do so (8, 250-1). The lyre-player steps into the

2 The myths have replaced the ones narrated by the Rhapsode Demodocus in Odyssey, 8, 262

3 Kurt Latte, "De Saltationibus Graecorum Capita Quinque", *Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten* 13, 1913, 102. Lawler reports in her *The Dance in Ancient Greece*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1978. Another main characteristic of these dances is their involvement with mystic rites performed in the name of gods and goddesses; most of these rites attached to the cycles of blooming and withering of the natural world, together with the agrarian and cultivation customs of men. The psychological effect of these rites is stimulated by the particular role of the music, the movement, even the colours of the costumes and accessories. Psychological dimensions of fertility dances and mysteries appear in the initiation dances: A major characteristic of rites connected with Dionysus is their multicultural appeal. Similar frenzied dances, with much tossing of the head, are seen occasionally in Africa and South America, among poverty-stricken, diseased or hungry populations. Some modern psychologists explain them as the outward expression of an overwhelming desire to free the spirit from the human body and to unite it mystically with a deity, so that the worshipper may escape for a while the sorrows and hardships of everyday life.

dancing area. As the music begins, the young men start to dance around him-performing simultaneously, but as separate individuals. They 'smite the ground with their feet', and Odysseus is amazed at the 'flashing of their feet'.

2) Dances with a ball are stressed in *Odyssey* (8, 370-84), where Halios and Laodamas, two insuperable dancers are invited by the king to dance alone during the feast. 'When they had received in their hands the fine red ball made for him by the wise Polybus, the one, bending far backward, repeatedly threw it up toward the shadowy clouds, and the other, leaping high from the earth, always caught it with ease before he touched the ground again with his feet. And when they had "warmed up" by throwing the ball straight into the air, then they danced closer to the all-nourishing earth, tossing the ball to each other with great rapidity; and the other young men, standing around the dance floor, clapped their hands in time, and a great noise arose'. Nausicaa and her attendants before meeting with Odysseus lay aside their head-veils, and begin to play ball rhythmically, singing at the time (6, 99-109). Nausicaa is the leader in the song and the dance. Later (115-18) the ball, thrown by Nausicaa and missed by the attendant, wakes Odysseus from the heavy sleep into which he had fallen after his shipwreck and when he sees the princess, he tells her that her parents must rejoice when they see her 'entering the choral dance, a young twig so fair' (6, 155 - 7). Incidentally, Athenaeus (i, 20 f) many centuries later speaks of Sophocles, the great dramatist, that he himself took the role of one of the attendants in his play 'Nausicaa' and danced the ball-dance skilfully.

3) Research about the relation of speech, singing and dance in ancient Greek dance and theatre inspired most of the stage formations for the dancing / movement representation of songs and the two myths, the Dionysian and Apollonian, included. We followed the track of questions and corresponding answers raised by Annie Bélis⁴, Marie – Hélène Delavaud Roux⁵, concerning the relation or correspondence between speech and dance or song and dance and the music accompaniment as a third factor, in maenadic and relevant dances. Since, according to the evidence, we get the "feeling that in archaic and classical periods, the dancer could use his voice, not only in the ritual performances, but also in the theatrical performances", while "maybe in the ritual chorus, the people went on dancing and singing at the same time"⁶, the actual forms that "Nekyia" used in representing laments (moiroloi) sung by a singer while a dancer or a number of dancers are moving on stage. In another instance there is narration of the story while the performers in pantomimic gestures the meaning of the narration (the story of Tiresias), or a number of actors dance and sing simultaneously (the story of the sacrifice of the three Athenian virgins).⁷

4 A. Bélis, "Musique et transe dans le cortège dionysiaque", *Transe et Théâtre : actes de la table-ronde internationale* (Montpellier 3-5 mars 1988), Cahiers du GITA, n° 4, Décembre 1988, pp. 10-29, cf. pp. 19-20. M. – H. Delavaud Roux reports in "More than Movement: The use of Voice in Ancient Greek Dance", Presented at the 19th World Congress on Dance Research, Larnaca, Cyprus, 2005.

5 M. H. Delavaud – Roux, "Communiquer avec Dionysos : la danse des Ménades à travers l'iconographie des vases grecs", *Gestuelles, Attitudes, Regards : l'expression des corps dans l'imagerie attique*. Colloque du RUOA, 2004 (sous presse).

6 M. H. Delavaud - Roux reports in her "More than Movement: The use of Voice in Ancient Greek Dance", Presented at the 19th World Congress on Dance Research, Larnaca, Cyprus, 2005

7 See also M. H. Delavaud - Roux, "Gestuelle du deuil et danses funéraires", *Musiques et danses antiques. Rencontre thématique du Groupe d'Etude sur les cultures anciennes (GRECA)*, Université de Nantes, 10 février 1996, *Revue Belge de Philologie et d'histoire*, 80, 2002, p. 199-220.

Dancing in tragedies and all interesting details that show the connection with the Dionysian cult were conveyed to us by the authentic work of L. Lawler⁸, and M. H. Delavaud Roux⁹. The fact that in tragedy sensational free improvisatory choreographic schemes were used, with a great effect on the audience, inspired our dance of Circe's prophecy, together with my conviction that such schemes survive in the Dionysian aspect of ancient Greek dances as well as in Cretan whirling dances, in African dance, in dervishes' whirling.

4) Battle is paralleled to the dance as, according to the *Iliad* (7, 241), it is 'the war-dance of fierce Ares'. In the *Odyssey* (18, 193-4), the Graces are dancing together with Aphrodite, while in the *Odyssey* (14, 463-6) too much wine can bring about a kind of inappropriate dance and a crazy sort of behaviour¹⁰.

5) Dance mania, a characteristic phenomenon of the Mycenaean period, related to cases of maddened women who rushed out in a frenzied dance as a result or punishment for offending Dionysus was applied in the "dance" of Prokne and Philomela and their atrocious killing of the child Itys. In prehistoric period, according to the record in Greek literature, dance mania inflicted women following the rites of Dionysus, originating from Thrace and Phrygia and spreading rapidly over the Greek lands. The offenders were deadly punished by the God. In Dionysian dances, particular schemata are being observed, with specific postures of body, gestures of the arms and positions of the feet. Such dance schemata are f.e. 'hands joined'¹¹, cosmic dances imitating the universe and the stars circulations and secret movements in heavens¹² joyous and spontaneous dances, dances symbolic of fertility like the 'kernos-carrier'-kernophoros kernophoron orchema¹³ and finally dances in the memory of a hero's victory, kallinikos-'the fair victor', which is another type of the anamix arrangement. (Lawler, as above)¹⁴.

6) In the main trend of the so-called Dionysian dances, we may include a most important group of dances, that of imitating animals¹⁵. The dances for animals, birds, serpents or fish were supposed since the prehistoric time to appease, imitate, prepare for slaying them or honour them. *Poipfygma* and *morphasmos* are dances imitating animal behaviour and situations of transformation in general originated certainly from very early periods of masked dancing that imitated various terrible animals, like mythical figures, serpents, Proteus et c. Birds dance, in both solo and group formation¹⁶ Other animals connected with Dionysus were certainly the bull and the panther. Horse and frogs are mentioned in comedies but point to quite earlier kinds of rituals for

8 *The Dance in Ancient Greece*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1978): Threatening and terrifying gestures are described in the circular binding dance of the chorus of Furies in the *Eumenides* of Aeschylus (307-96).

9 M. H. Delavaud - Roux, "Communiquer avec Dionysos : la danse des Ménades à travers l'iconographie des vases grecs", as above, note 7.

10 L. Lawler, as above.

11 M. Emmanuel, *Essai sur l'Orchestique Grecque*, Paris, Hachette, 1895 and L. Séchan, *La Danse Grecque Antique*, Paris, De Boccard, 1930

12 L. Lawler, in her article "Cosmic Dance and Dithyramb" in *Classical Bulletin*, 1960 pp.12-16 and James Miller, *The Measures of Wisdom. The Cosmic Dance in classical and Christian antiquity*. Toronto, University of Toronto Press 1986

13 Athenaeus, 14, 629 D

14 Lawler, as in note 12

15 Lawler (as above) elaborates this phenomenon in a special chapter of her book.

16 Lawler reports, Curt Sachs, *World History of the Dance*, New York, Norton, 1937; W. O. E. Oesterley, *The Sacred Dance*, New York, Macmillan, 1932, p. 18. Cf. A. B. Cook, 'Animal Worship in the Mycenaean Age', *Journal of Hellenic Studies* 14, 1894, pp. 81-169.

various deities like Demeter, Poseidon et al. In “Nekyia”, Calypso is presented as a horse dancing with Odysseus a love dance inspired by horse movement and the Greek traditional “antikrystos” in another instance. Circe’s dance applies movements of the serpent, an animal dance apparently connected with ecstasy and metamorphosis. The story of Circe in the tenth book of the Odyssey is of special interest. She is called a ‘goddess’, and potnia, ‘mistress, lady’ – with a similar connotation of the epithet potnia theron, ‘mistress of animals’, used of many divinities of animal life. She uses drugs to change men into beasts, and she keeps them in order with a magic wand, rhabdos, and with sweet song. Her name denotes a magic ring or circle¹⁷. Nausicaa is imitating a bird’s movement exposing at the same time the vividness of her youth and the comic light feeling of the bird’s gestures. But the heroes of Tiresias myth are being transformed into birds in a tragic moment of metamorphosis, while the Athenian virgins lament for their bad fate like a bird that cannot fly, “Alkyon”, or Eumolpus is symbolized by the dying swan, with a mystic and sacred transformation of his soul.

¹⁷ After Lawler, as above, black-figured vase in Boston (See Ernst Buschor, *Greek vase painting*, New York, Button, 1922, Plate L, Fig. 92, facing p. 100) shows her victims as men with animal heads, in a manner similar to the customary depiction of men engaged in animal mummery. Quite possibly, the legend of Circe is a poetized memory of animal dances in an ecstatic, drug-induced ritual in honour of an ancient goddess who presided over animal life. The discovery in Mycenaean art of painted figures similar to the so-called daemons of Crete may corroborate the possibility of masked animal dances in Mycenaean Greece.

TAKLİT VE RİTÜEL BAĞLAMDA OYUN KAVRAMI

Serpil MURTEZAOĞLU*

Giriş

Taklit kavramı, bugünün anlayışı ve basit bir değerlendirme ile gösteri sanatları içinde bir öge olarak düşünülebilir. Geniş bakış açısı ile bakıldığında taklit olgusunun insanlığın öyküsü içinde başlangıçtan itibaren özellikleri, işlevleri, neden ve sonuçları bağlamında kimi zaman karmaşık unsurlar içerdiği gibi bunların ötesinde eylemin sanata dönüşme sürecinin belirleyicilerinden olduğu görülür.

Tarihsel Süreç ve Yaklaşımlar

Aristoteles sanatsal yaratışın temelinde taklit unsurunun olduğunu, şiir, tiyatro, dans ve müzik gibi sanat dallarının “mimesis” yani taklit yoluyla oluştuğunu söylemektedir. Aristoteles’e göre sanatlar arasındaki ayrımlar taklidi gerçekleştirmede kullanılan araçlarca belirlenmektedir.

Taklidi yapanlar, eyleyen insanları taklit ederler. Bu insanlar ister istemez ya iyidirler ya da kötüdürler. Çünkü karakterler hep bu iki kategoriden birine denk gelir; nitekim tüm insanlar karakterler açısından iyi ya da kötü olmakla birbirinden ayrılırlar. Dolayısıyla eyleyen insanlardan, bizim olduğumuza ya da olmamız gerekene oranla ya daha iyi ya da kötü olanları taklit edilir. (Poetika, 2008: 7).

Aristoteles’in sanat kuramını ortaya koyarken büyük önem atfettiği mimesis yani taklit kavramı, tarihsel süreçte farklı coğrafya ve kültürlerde benzer şekillerde ortaya konmuştur. İnsanlık tarihi boyunca ilkel toplumlardan başlayarak taklidin geçirdiği süreç yaratıcı düşünce sürecini de belirlemiştir. Başlangıç itibarıyla ilkel insanın doğadaki varoluş sürecinde basit bir yansıtma eylemi olan taklit, zaman içinde yeni beklentilerle bir değişim süreci yaşamaya başlamıştır. Taklit edilen olguların farklı biçimlerde yinelenmesi yeni yaratıları ortaya koymuştur ki bu da sanatsal yaratının nüvelerini oluşturur.

Başlangıç itibarıyla ilkel toplumlarda varoluş biçimiyle taklit, doğal bir süreçte sadece varolma düşüncesinin eylemleştirilmesine paralel olarak yansıtma, uyum, mücadele, anlama ve anlamlandırma gibi basit insani amaçlara hizmet ediyordu.

Yinelenen biçimleriyle büyüsel törenlerin vazgeçilmez unsuru olan taklit, doğada varolma fikri ile yeni pratikler geliştirirken toplumsal yarara yönelik işlevlerin yanı sıra bireysel işlevler de yerine getiriyordu.

Mevsimler ve coğrafi özellikler gibi içinde bulunulan şartların etkileri taklidi döngüsel bir eylem boyutuna getirmesinin yanı sıra büyüsel törenlerin liderleri ve doğal aktörleri vasıtasıyla da yeni olanı beraberinde getirerek yaratım sürecini zenginleştirmiştir.

Törensel eylem biçimlerinin yani ritüellerin vazgeçilmez unsuru olan ritüeller doğanın döngüsellğine paralel olarak farklı coğrafyalarda benzer şekillerde gerçekleşirken pek çok farklı işlevi de bünyesinde barındırmıştır.

* Doç. Dr. - İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü.

Max Weber'in bilimselleşme ve akılcılaştırma süreciyle dünyanın büyüünün bozulduğu düşüncesinden binlerce yıl önce ilkel insan ritüeller yoluyla açıklayamadığı doğaüstü olaylar karşısında dayanma, savunma, minnet ve saygı duyguları içeren kolektif toplumsal bir süreci büyüsel atmosferinde yaşamaktaydı.

Bir başka deyişle Weber'e göre modern toplumları önceki toplumsal organizasyon biçimlerinden ayıran unsur rasyonalitenin ortaya çıkışıydı. Kapitalizmle birlikte gündelik yaşam rasyonelleşir ve büyü bozulurken, dünya bilim ve aklın etkisiyle gizemli ve büyüsel niteliklerini yitirdi.

Durkheim ise toplumsal dayanışmanın yaratılmasında ortak duyguların ve kutsal inançların merkeziliğini ortaya koyar. Toplumsal kurallar insanlara anlam ve istikrar sağladığı gibi etkili olabilmeleri için bu kurallara kutsal bir özün atfedilmesi gerekir. Toplum, değerlerine saygı gösterilmesi ve bu değerlerin sürekli olarak canlı tutulması gereken kutsal, ahlaki bir evrendir. Ritüeller bu bağlamda toplumsal hayatı canlı tutma araçlarıdır. İnsanlar, içinde yaşadıkları temel gurupların yaratılmasına katkı sağladıkları sürece toplumsal hayatın faydalarını paylaşacak ve bencilliğin karakterize etmediği anlamlı bir toplumsal varoluşa sahip olacaktır.

Durkheim'a göre ritüeller işlevleri bağlamında şu şekildedir.

1- Ritüeller, bireyi toplumda yaşamak için toplumun gerektirdiği düzen bağının sıklığına, acı çekmeye hazırlar, bu yolda onu eğitir.

2- Ritüeller, bireyleri bir araya getirir, bireyler arasındaki toplumsal bağları güçlendirir, ortaklığı pekiştirir.

3- Ritüelin toplumda canlandırıcı bir işlevi vardır. Toplumun ilişkinlerini kalıtlarının bilincine vardırır; geleneklerin sürmesi, inançların tazelenmesi, değer yargılarının, törelerin kökleşmesine yardım ederek toplumu canlı bir biçimde ayakta tutar.

4- Mutluluk verici işlev: Toplumun bir üyesi olmanın getirdiği mutluluk duygusunu verir. Özellikle toplumun bunalımlı dönemlerinde kişilerin coşku ve duygularını bir arada dile getirmelerine olanak tanıyarak bozulan dengeyi düzeltir. Durkheim'a göre ritüel işlevsel yönden birtakım gereksinimleri karşılar, bu gereksinimlerde çeşitli toplumlarda temellerden biridir, ortaklık gösterir.

Tarihsel süreçte çeşitli eylem biçimleriyle şekillenen büyüsel ortamların dinsel törenleri yani ritüeller bilinmeyen tehdidinden korunmak, hastalık ve felaketlerden uzak kalmak, yaşamın idame ettirilebilmesi için bol ürün, toplumun esenliği, mutluluğu ve sağlığını gibi toplumsal amaçları yerine getirmek üzere yapılmaktaydı.

Toplumun iyiliği ve refahı için yapılan dinsel törenler; şenlik, toplu eğlence, kutsama, kurban, kutsal danslar, yarışmalar, gösteriler gibi unsurları kapsayan oyun yapısına sahipti.

Durkheim, "Dini Hayatın İlk Şekilleri" isimli eserinde oyunların ve diğer güzel sanatların başlıca şekillerinin dinden doğduğunu ve uzun bir süre dini bir mahiyet taşıdığını belirtmektedir.

Fuat Köprülü de aynı yaklaşımla sanatın kaynağının ilkel toplumlardaki üstün güçle ilintisine dikkat çekmektedir.

Çeşitli eylem biçimleriyle şekillenen büyüsel ortamların dinsel törenleri yani ritüeller tarihsel süreçte farklı coğrafya ve toplumlarda benzer biçimlerde pek çok inanç sistemini de ortaya çıkarmıştır.

Dünyanın farklı coğrafyalarında hayvan ruhunun önemli olduğu törenlerin yanı sıra tarımla ilgili toplumlarda toprak, yağmur ve tahıl ruhu önemli olmuştur. Ekip biçen, doğanın ve toprağın döngüsel bir biçimde ölüp yeniden dirilmesine tanıklık eden insan, her türlü yaşamsal gerek için belli dönemlerde birtakım olayları tekrar tekrar yeniden canlandırmıştır.

Ritüeller bu anlamda dinsel tören olmanın yanı sıra yinelenen ve alışkanlık özelliği kazanmış davranışlar bağlamında da oyunsal yapıya sahiptirler.

Ritüel-Oyun Bağıntısı

Ritüellerin topluca katılımı gerektiren, pratik faydaya yönelik, tekdüze, yaşamın kendisini taklit eden, heyecan ve korku vererek yaşam duygusunu pekiştiren yapısı zamanla bireysel yaratıcılığın ön planda olduğu, kendini amaçlayan, değişken, yaşamın benzerini sunarak sorunlara çözüm arayan, gerilimi azaltan sanat yapıtlarına dönüşmüştür. Dramın ritüellerden oluştuğunu savunan görüşler, ritüellerin içindeki karşıtlıkların ve yarışma / çatışmanın agon'u, ölme-dirilme motifinin pathos'u, yas tutmanın threnos'u, tanıma ve tanrısamının anagrosis'i oluşturduğunu ve böylece tragedyanın biçimlendiğini belirtirler. Ritüellerin acı çekmeye yönelik ağırbaşlı yanı tragedyayı, kendinden geçmeye yönelik coşkulu yanı ise komedyayı oluşturmuştur. Ritüellerde kılık değiştirmelerde, hayvan taklitlerinde, geçit alaylarında, şarkı ve danslarında, zaman zaman eylemi pekiştiren sözel yapısında tiyatronun ilk izleri bulunur. (Ünlü, 2006: 65).

İçerdiği çok katmanlı ve karmaşık bir sürece rağmen basit bir söylemle oyun kavramı insanoğlunun doğadaki serüveninin sonucu olup Homo Ludens'i yani oyuncu insanı ortaya çıkaran, bolluk törenleri, ölüm dirilme törenleri, evlilik törenleri, üreme törenleri, ergenlik törenleri, söylenen ezgiler, danslar ve oynanan oyunlar bütünü olmaktadır.

Hollandalı tarihçi Johan Huizinga (1872-1945) Homo Ludens adlı incelemesi ile önemli bir saptamada bulunmuş ve insan kültürüne yeni bir boyut getirmiştir.

Homo Faber (=yapımcı insan), Homo Sapiens (=düşünür insan) ikilisinin karşısına üçüncü bir insan olan Homo Ludens'i (=oyuncu insan) çıkarmıştır. Huizinga, batı uygarlığında çağcıl bilimin ve felsefenin getirdiği önemli bir ikiliği değiştirmiştir.

İş, ritüel, din, önemli tarih olayları gibi unsurların, önemli sonuç doğurucuların önceliği karşısında oyunun bunlardan sonra gelen, bunların önemsiz bir uygulaması olduğu görüşünü değiştirmiştir.

Huizinga'ya göre oyun, kültürden öncedir, çeşitli kültürlerden çıkan ya da rastlantı sonucu ortaya çıkmış bir olgu değil tersine çeşitli kültür biçimlerinin doğuşunda başlıca etkidir. Oyun kavramı çeşitli neden ve biçimlerde ortaya çıkabilir. Bir yansıtma eylemi, boşalma gereksinimi ya da enerji fazlasını atma isteği oyunun nedeni olabilir. Bir kurama göre oyun gençleri ilerde yaşamın gerektirdiği ciddi iş ve uğraşlara hazırlamak, yetiştirmek içindir.

Bir başka ilkeye göre oyunda doğuştan bir yeteneği geliştirme itkisi ya da üstün gelme ve yarışma isteği, yitik enerjiyi tek yönlü canlılıkla, eylemle onarma vb. itkiler bulunmaktadır.

Huizinga'ya göre bütün bu görüşlerdeki ortak nokta oyunun, oyun olmayan bir amaca varmaya yaradığı varsayımından hareket edilmesidir.

Huizinga dil, mitos, ve ritüelin kökenini oyuna dayandırırken hukuk ve düzen, zanaat ve sanat, bilgelik ve bilim gibi kavramların temelinde de ritüel ve mitosların olduğunu ve hepsinin oyundan çıktığını ileri sürmektedir.

Anadolu coğrafyasında yaygın olarak yer alan oyun oynama, oyun çıkarma geleneği ritüellerden beslenen köy seyirlik oyunlarını ve köy tiyatrosunu oluşturur. Mizah, şarkı ve dans gibi unsurların bütünsel bir yapıda iç içe ortaya konması, döngüsel biçimde icra edilmesi bir eğlence ya da boş zaman aktivitesinin çok ötesinde anlamlara sahiptir. Anadolu coğrafyasının geçmiş kültürlerden de beslenerek oluşturduğu bu zengin yapı sadece toplumsal işlevleri bağlamında değil aynı zamanda oluşturduğu başkaca sanat nüveleriyle de dikkat çekicidir.

Özellikle Anadolu'da yeşermiş, ritüelistik-büyüsel törenlerden gelişmiş köy seyirlik oyunları pek çok özelliğiyle, bir yandan Antonin Artoud'dan başlayarak Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba'nın ritüelistik kaynaklardan beslenen, bir yandan da Meyerhold'dan başlayarak, günümüzde Ezilenlerin Tiyatrosu-Forum Tiyatro uygulamalarıyla bilinen Augusto Boal'in, politik kaynaklardan beslenen deneysel çalışmalarıyla arayış içinde olan günümüz dünya tiyatrosu havuzuna su akıtabilecek niteliklere sahiptir. (Tekerek, 2008: 13).

Yaygın bir inanışla tiyatronun kökeninin doğa törenleri olduğu düşünülür. Fakat bir görüşe göre bu süreç içinde tiyatro törensel yanını kaybetmiştir. Törensellikten uzaklaşan tiyatro özündeki ritüeli yitirdiğinden bu bağlamda tiyatronun özünü oluşturan kolektif yapı, bir kitle etkinliği olması ve yaşamsallık da yitirilmiştir.

Tiyatronun ritüelistik özünden kopuşu ile yaşamsallığını yitirmesi konusunu Nietzsche 1897 yılında yazdığı " Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu adlı eserinde dile getirmiştir.

Onu takip eden Meyerhold, Vakthankov, Fuchs gibi tiyatro adamları da benzer düşünceler dile getirmişlerdir.

Örneğin Fuchs kolektif olarak gerçekleştirilen, topluluğun ve bireyin esenliğini temel alan yaşamsal öneme sahip olduğunu düşündüğü ritüeller ile kendi tiyatro algısı arasında paralellikler kurmuştur. Geniş kitlelerce paylaşılacak bir tiyatro biçiminin ancak ritüelden kopmayarak başarılabilirliğini ifade etmiştir.

Benzer bir örnek Grotowski'dir. Grotowski'nin "Yoksul Tiyatro" olarak adlandırdığı tiyatrosunun temeli de ritüellere dayanmaktadır. Fakat buradaki ritüel kavramının dinsel bir işlevi bulunmamakta, ritüel herkesin ortak katılımı bağlamında duyguların ve kolektif coşkunun ifadesi olmaktadır.

Süreç içinde oyunun ritüelini kaybetmesi kaçınılmaz biçimde başka unsurların da yitimine yol açmaktadır. Ritüelini ya da bir başka deyişle ritüellerin ruhundaki toplumsal ortaklığı yitiren toplum, geleneğini de yitirmektedir.

Gelenek, bellek ve derinlik arasındaki ilişkiden yola çıkarak gelecek hakkında tasarımlar üzerine düşünen Arendt geleneğin yitirilmesinin getireceği sonuçlardan bahsetmektedir.

Geleneğin yitirilmesiyle, geçmişin uçsuz bucaksız topraklarında bize yol gösteren kılavuz ipini yitirmiş olduk, ama unutmayalım ki bu ip aynı zamanda her nesli geçmişin önceden belirlenmiş veçhesine bağlayan bir zincirdi de. Dolayısıyla ancak şimdi geçmiş,

görülmemiş bir tazelikle önümüze açılacak ve kulağımıza daha önce hiç duymadığımız şeyler fısıldayabilecektir. Ama gelenek gibi sağlam bir çapa olmadan-ki bu çapa güvenilir olmaktan çıkalı yüzlerce yıl oluyor-geçmiş de bütün boyutlarıyla tehlikede demektir. Unutmak gibi bir tehlike ile karşı karşıyayız ve unutabilecek olanların içeriği bir yana-unutuşun kendisi, insan açısından ifade edersek, bir boyuttan, insani varoluştaki derinlikten mahrum kalacağız anlamını taşımaktadır. Çünkü bellek ile derinlik aynıdır, daha doğru bir deyişle hatırlama olmadan insan derine dalamaz. (Arendt, 2004: 130).

Sonuç

Doğayı tanıdıkça onun gücünün ve kendi zayıflığının farkına varan ilkel insanın, günümüz insanı gibi kendini doğadan üstün ya da doğa üzerinde her türlü yaptırımı uygulayacak güçte görmediğinden, doğa ile uyumlu bir süreci yaşamak gibi basit bir isteği olduğunu ve bu sürecin eylemsel desteğinin taklit olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

İlkel insanın taklit yoluyla zenginleştirdiği eylem çeşitliliği masumane bir varoluş temeline dayanırken günümüz insanının çıkar ve tüketim temeline dayalı eylemleri bugünün insanını bir başka boyutuyla ilkelden daha ilkel kılmıyor mu? Bir başka deyişle ilkel-ikel olmayan ayırımını ortaya koyan unsurlar sadece bilim ve teknoloji olabilir mi?

Günümüzde tarım toplumu iken sanayi toplumu olmanın, üretim biçim ve araçlarının değişiminin ötesinde yeni dünya düzeninin getirdiği gitgide daha da karmaşıklaşan ekonomik, siyasal ve sosyal unsurlar neticesinde doğaya karşı bir profil çizen insan, doğayı tükettiği gibi paradoksal bir durum olarak her türlü bilimsel gelişmeye rağmen kendini de tüketiyor. Ritüellerden gitgide uzaklaşan insan toplumsal ilişki, paylaşım ve üretim biçimlerinden de uzaklaşarak içinde bulunduğu doğayı başkalaştırdığı gibi kendi doğasını da başkalaştırıyor. Geçmişte insanın doğaya atfettiği anlam, gizem, güç ve kutsallık gibi kavramlar yeni dünya düzeni içinde doğa ile uyumun çok ötesinde koşulsuz bir egemenlik açgözlülüğü içinde yol alıyor. Aslında tüketim histerisi içinde olan insanoğlunun bu üstünlük sendromu, kendi seyrinde gelişen bir döngünün tersine yol almaya çalışmak, yetinmemek, fütursuzca tüketmeye çalışmak yoluyla insan doğayı yok ettiği gibi yabancılaşma yoluyla duyguları, kültürü, sanatı dolayısıyla kendini de tüketmiş oluyor.

KAYNAKÇA

AND, Metin (1962), *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*, Elif Yayıncılık.

AND, Metin (2003), *Oyun ve Bugü*, İstanbul: YKY.

ANGER, Burçak (1994), *İnsanlığın İki Yüzü*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

ARENT, Hannah (2004), *Geçmişle Gelecek Arasında*, (Çev.: Sina Şener), İstanbul: İletişim Yayınları.

Aristoteles (2008), *Poetika*, (Çev.: Yılmaz Onay), İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

BARBA, Eugene (1993), *Towards A Third Theatre*, London and NewYork: Routledge.

BENEDİCT, Ruth (1999), *Kültür Örüntüleri*, (Çev.: Mustafa Topal), İstanbul: Öteacı Yayınları.

CAMPBELL, Joseph (2006), *İlkel Mitoloji*, (Çev.: Kudret Emiroğlu), İstanbul: İmge Yayınları.

- ELİADE, Mircea (1993), *Mitlerin Özellikleri*, (Çev.: S. Rıfat), İstanbul: Simavi Yayınları.
- HUIZİNGA, Johan (1995), *Homo Ludens*, (Çev.: M. A. Kılıçbay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- KARADAĞ, Nurhan (1978), *Köy Seyirlik Oyunları*, Ankara: İş Bankası Yayınları.
- LENOIR, Beatrice (2005), *Sanat Yapıtı*, (Çev.: Aykut Derman), İstanbul: YKY.
- MALINOWSKI, B. (1992), *Büyü, Bilim ve Din*, (Çev.: Saadet Özkal), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- TEKEREK, Nurhan (2008), *Köy Seyirlik Oyunları*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- ÜNLÜ, Aslıhan (2006), *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*, Ankara: Aşina Kitaplar.

DOĞAL ORTAMINDAN SAHNEYE BİR KÖY SEYİRLİĞİ: “EZİYET KESMESİ - SELMA OYUNU”

Bora OKDAN*

İnsan hayatında geçiş dönemlerinden biri olan evlenme, Türk Folklorunda, gelenek, görenek ve adetleriyle önemli ayrıntılar içerir. Yöresel farklılıklar gösteren evlilik törenleri, o toplumun, karakteristik niteliklerini belirleyici öğelerini sergileme ortamı yaratır. Anadolu'nun hemen her köşesinde geleneklere uygun olarak yapılan düğünlerde sergilenen, “oyun yapma, oyun çıkartma” olarak adlandırılan, müzik eşlikli ya da eşliksiz yapılan teatral canlandırmalar olarak tanımlanan Köy Seyirlik Oyunları bu öğelerin en önemlilerindedir.

Zaman içerisinde değişikliklere uğramasına karşın, günümüzde geleneksel ortamlarda yaşatılmaktadır. Bu gibi yaşatılan halk kültürü ürünlerinin, sahadan derlenmeleri sonucunda detayları ile birlikte tespit edilmesi, gerek yöre halkı için gelecekte kalıcı olması, gerekse bu konuda yapılacak bilimsel çalışmalara ışık tutması açısından büyük önem arz etmektedir.

“Eziyet Kesmesi - Selma Oyunu” Manisa ili Soma ilçesine bağlı Cenkyeri beldesine ait bir seyirlik oyun olup, günümüzde halen düğün geleneği içerisinde yaşatılmaktadır.

Cenkyeri, Ege Bölgesinin kuzey-batı kesimlerinde yer alan Manisa ili Soma ilçesine bağlı, nüfusu 3033 olan bir beldedir. Çinge olan eski adı, Çin: Toplayan, derleyen, Çinge; Toplantı yeri, mücadele yeri anlamından gelmektedir. 1997 yılında Çinge ismi değiştirilerek Cenkyeri adını almış, Cen: Savaş Cengi: Savaşçı Cenkyeri: Savaş cephesi anlamına gelmektedir. Cenkyeri tarihinin, Osmanlı İmparatorluğu dönemine kadar uzandığı saptanmıştır.

Ege Bölgesi iklim ve sulama koşullarının elverişli olması nedeniyle tarımsal açıdan ülkenin önde gelen bölgelerinden olup, sanayi açısından da Marmara Bölgesinin ardından ikinci büyük bölge olma özelliğine sahiptir. 1910 yılında Soma'da bulunan kömür ve 1956 yılından itibaren üretime geçen Termik Santral, Soma ve yakın çevresinde tarımın yanı sıra maden ve sanayinin de önemli ekonomik sektörler arasına girmesini sağlamıştır.

Cenkyeri'nde ekonominin dayandığı üç ana sektör tarım, maden ve ticarettir. Zeytin, pamuk, tütün ve domates en çok üretilen ürün olarak göze çarpmaktadır.

Belde de yapılan tespitler ve görüşmeler sonucunda Cenkyeri halkını, 1923 yılı Türk-Rum mübadelesi sonucunda bölgeye yerleşen Yörüklerin oluşturduğu belirtilmektedir.

Yörükler; göçebe, çok ve çabuk yürüyen, iyi yol alan, eskiden yeniçeriye katılan askerler; Anadolu ve Rumeli'de hayvancılıkla uğraşan göçebe Türkmenlerdir. Yörük kelimesinin Türkçe “yörümek” fiilinden türediği söylenir. Yörük, Anadolu ağızlarında ise cesur, eli ayağı çabuk anlamında kullanılır.

Öte yandan Yörüklük bir yaşam biçimidir. En önemli özelliği ise konar-göçerliktir. 17.yy'dan itibaren imparatorluk politikaları gereği Osmanlı yönetimince yerleşik hayata geçmeleri için baskı gören Yörüklerin iskanı kolay olmamıştır. Bugün bile hala yaylacılık geleneği ile bu özelliklerini korumaktadırlar. Konargöçer hayat tarzı Yörüklerin oyun

* Öğr. Gör. - Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı.

müzik giysi geleneklerini de farklı kılmıştır. Bu farklılık, Yörüklerin boy-oba çeşitliliğinden ötürü de zengindir.

Cenkleri Yörük geleneğinde düğünler, cumadan baslar ve pazar gecesine kadar devam eder. Her zaman çalgılı olan, düğünlerde erkeklere klarnet, trampet, trompet ve davul ile dört kişilik saz ekibi eşlik etmektedir. Bayanlar topraktan yapılmış dümbek ve def eşliğinde, kendileri çalıp söyleyerek eğlenirler. Cenkeri beldesinde düğünlerde zurna kullanımı görülmemektedir. 1950'lerden günümüze kadar bu şekilde süregelmiştir. Son zamanlarda köy imamıyla yapılan düğünlerin de olduğu ve bu düğünlerde kesinlikle eğlence olmadığı, düğünün ilahilerle, okunan mevlitlerle ve verilen tekbirlerle sona erdiği ifade edilmektedir.

Gelenekte her köye ait temsili bir flama, bayraktar ve köseler vardır. Her köyün gençliğini temsil eden flamanın üzerinde, köyün kaç yılında kurulduğu ve köyün ismi yazmaktadır. Örneğin Cenkeri Gençliği 1980 gibi. Flama köyü ve köy gençliğini temsil eder. Bayraktar köy gençliğinin liderliğini üstlenir ve aynı zamanda, olacak olan düğünün düzeninden, gelecek olan misafirin yeme içme ve yatma vb tüm ihtiyaçlarının karşılanması organizasyonundan sorumludur. Köseler ise köy geçliğini temsil eder. Bu insanlar askerliğini yapmış, 25-30 yaşları arasında evlenmiş kişilerden oluşmaktadır. Köselerin ve dolayısıyla köy gençliğinin arasına girebilmek ve onlarla oyunlara katılabilmek için yapılması gerekenler vardır. Bunlardan bir tanesi daha önceden köseleri izleyerek oyunları öğrenmiş olmak. Bir diğeri oyun oynamaya gelindiğinde bayraktara verilmek üzere iki adet tavuk getirmek. Böylelikle köselerin arasına girilmiş olur ve onlarla birlikte hareket etmeğe başlanır.

Düğün haberi öncelikle köyün bayraktarına verilir. Davet edecek olan köyün bayraktarı, davet edilecek olan köyün bayraktarına haber gönderir. Civar köylerden gelen misafirler köy girişinde müzisyenler ve iki bayrakla hoş geldiniz anlamında karşılanmasıyla Cuma günü sabah düğün başlamış olur. Sabah düğün sahibi tarafından getirilen müzisyenler eşliğinde düğün sahibine destek amaçlı odun kesilmesi, keşkek dövülmesi, gençler tarafından yapılır ve keşkeğin hazır olup olmadığı köyün yaşlılarının onayı alınana kadar dövülür. Bu olaylar esnasında zeybek oyunları oynanır.

Akşam yemeğinden sonra kadınlar ev avlularında veya herhangi bir sokak içerisinde toplanmaya başlar. Genelde yaşlılar arkalara doğru, evli kadınlar, önlerinde de genç kızlar otururlar. Usta yaşlılar hariç, evli kadınlar çok fazla oyuna katılmazlar oynayanları izler kızlarını getirirler. Düğüne katılmamanın 3 sebebi olmalı, hasta olmak, hasta bakıyor olmak, ya da yürüyemeyecek kadar yaşlı olmak gerekir.

Erkekler bayraktar denetiminde içkili yemekli oturak alemlerine başlarlar. Belde de düğün gelenekleri içerisinde yapılan bu tür eğlencelere "Gece Oturtması" adı verilir. Bu eğlencelerde gelen misafirler ve köy halkı gruplar halinde değişik evlere dağıtılırlar. Bayraktar denetiminde sırası gelen ev, hora adı verilen oyunla köy meydanına gelir, oyun gittikçe hızlanır ve devamında İsmaili Zeybeği oynanır. Sırası gelen her ev aynı şekilde köy meydanına gelir ve oynar. Köy meydanında köyün yaşlıları, eğlenceden dağılan kadınlar ve çocuklar bu eğlenceyi izlerler. Gece sonunda yine bayraktar tarafından durumu misafir ağırlamaya elverişli olan, müsait olan evlere misafirler paylaştırılır. Kimsenin kabul etmeme şansı yoktur. Ertesi günün programı, nerede ne zaman toplanılıp nasıl başlanacağı bayraktarın talimatıyla bildirildikten sonra herkes kendi misafirleriyle dağılır.

Bir önceki gece yatmadan köyün bayraktarının talimatı gereği sabah buluşulması gereken saatte ve yerde olmayan, uyuyakalmış, kalkamamış olan haneye, düğün sahibi,

köseler, müzisyenler ve bir eşeğin eşliğinde gidilir. Hanede uyuya kalanlar kaldırılarak yüzleri, ise bulanır ve elleri arkadan bağlanarak biri eşeğe ters bindirilir diğerleri ise eşeğin arkasında urganlarla sınırlanan alanın içine sokulur. Bu şekilde, sıpa diye tabir edilen köseler ve eşeği yönlendiren kişi tarafından, kız evi ve oğlan evinin önünden geçirilerek bütün köy dolaştırılır.

Kenkyeri beldesinde halen düğünlerde oynanan bu seyirlik oyun gelenekten günümüze bazı değişiklikler ve eklemelerle hala devam etmektedir. Yapılan tespitlerde maniler ve atışmalar eklendiği daha sonra eşeğe Selma adı takıldığı saptanmıştır. Eskiden eşeğin arkasındaki urganın içine, kalkamayan geç kalan hane halkı koyulduğu halde günümüzde düğün sahibi ve akrabaları, misafirler koyularak onlardan bahşiş alma amaçlı yapılmaya devam etmektedir. Eklemelerden bir diğeri de maniler ve manicidir. Manici Selma'nın yanında maniler söylemekte ve manilerle düğün sahibinden ve akrabalarından devamlı isteklerde bulunmaktadır. Bu isteklerin yerine getirilmesi zorunludur ve geri çevirmenin hoş karşılanmadığı herkes tarafından bilinmektedir. İstekler abartılı olmamakla birlikte mendil, tavuk, içecek vb olduğu gibi bahşişte olabilmektedir.

Manisa ili Soma ilçesi Kenkyeri beldesi düğün gelenekleri, 19.01.2008 tarihinde Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarından bir grup öğretim elemanı ve öğrencileri, İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarından bir grup öğretim elemanı ve öğrencilerinin ortaklaşa yapmış olduğu derleme çalışması sonucunda tespit edilip kayda alınmıştır.

Soma düğün gelenekleri, 2008 Şubat ayı itibariyle Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümünün geleneksel yılsonu etkinliği olan "Ekin" isimli gösterisi içerisinde "Yörüklerde Oyun Geleneği" projesi adı altında sahnelenmesine karar verilmiştir. Sahneleme aşamasında, yapılan araştırmaların, derlenen malzemelerin deşifreleri çıkartılarak uzman kişiler tarafından analizi yapılmıştır.

Bölge oyunlarını ilk kez çalışacak olan dansçılara gözlem yapma şansını tanıma ve yöresel tavır ve karakteri öğrenme-yansılama adına yöre halkından kaynak kişiler getirilmiş ve dansçılarla birlikte grup çalışmasına katılımları sağlanmıştır. Düğün gelenekleri içerisinde tespit edilen malzemeye sadık kalınarak herhangi bir ekleme yapılmamış, sahne tekniklerinden yararlanılmıştır.

Eziyet-Kesmesi Selma oyununun proje içerisine alınmasında ki amaç; gösteri sırasında benzer tavır özellikleriyle devam eden yöre oyunları arasındaki akışı kırmak ve gülmece yaratarak belgesel nitelikli gösteriyi didaktik atmosferden bir an olsun uzaklaştırmaktır. Bir diğer amaç ise yörede düğün geleneği içerisinde yeri olan ve doğal ortamı dışında hiç tanınmayan bu köy seyirlik oyununu izleyiciyi tanıtmaktır.

Kültürel malzemelerin değeri işlevselliği ile doğru orantılıdır. Bu bağlamda sahneleme yoluyla elimizdeki malzemenin seyirciye sunulması ve işlevsellik kazandırılması, yöre kültürünü tanıtmak adına, folklorik malzemeyi sunmak adına ve toplumun kültürel yapısını sağlıklı bir biçimde değerlendirmek adına oldukça önem arz etmektedir.

Sonuç olarak geleneksel yaşamın vazgeçilmez eğlencesi olan Seyirlik Oyunların derlenmesi, arşivlenmesi ve ortaya çıkarılması, orada yaşayan topluluğun özelliklerini, kültürel yapısını, yaşam biçimini, folklorunu tanımak ve tanıtmak, gelecek nesillere aktarmak açısından büyük önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

Kaynak Kişiler

Hayati Keskin 1947 Eski köy muhtarı (89-94 yılı)

Caner Karabacak 1960 çiftçi

İsmail Kurt 1962 çiftçi

İbrahim Bodur 1950 emekli

Mehmet Yıldırım 1954 emekli

Rasim Bodur 1941 çiftçi

Süleyman Çalar 1971 müzisyen

Ahmet Sis 1970 memur

Engin Çalar 1972 müzisyen

Hüseyin Rüzgar 1977 öğretmen

Fethi Özay 1972 çiftçi

Ahmet Vural 1978 çiftçi



Eziyet Kesmesi

“ÇOBANIN SEVDASI” ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN BİR HALK ANLATISININ SAHNE DANSINA DÖNÜŞTÜRÜLMESİ SÜRECİ

Hale YAMANER OKDAN*

Geleneksel Türk tiyatrosu dendiğinde akla gölge oyunu, meddah, orta oyunu, kukla tiyatrosu ve köy seyirlik oyunlarımız gelmektedir. Metin And'ın da “Oyun ve Büğü” adlı eserinde yer verdiği gibi oyun kavramı Orta Asya kökenli bir kavramdır ve Şamanlık dönemine uzanmaktadır. Oyun sözcüğünün şamanın büyü törenindeki çeşitli öğeleri içerdiği düşünüldüğünde, dans, tiyatro ve çeşitli seyirlik oyunların aynı kökene dayandığı görülmektedir.

Türk halk kültürüne ait dramatik unsurlu yaratmalardan olan “Seyirlik Oyunlar”, ne yazık ki yok olmaya yüz tutmuşlardır. Çeşitli kurum veya kişiler tarafından gerçekleştirilen araştırmalarla bu oyunlar tespit edilmektedir. Alan araştırmaları yaparak kültürümüze ait ürünlerin tespit edilmesinin önemi malum olmakla beraber, elde edilen bu bilgilerin raflarda tozlanması yerine tekrar işlenerek sahnelenmesinin de önemli olduğuna inanıyoruz. Bize ait olan değerlerin sahneleme yoluyla izleyicinin beğenisine sunulmasının, kaybolmaya yüz tutan bu ürünlere yeni bir soluk getireceğini ve kültürün dinamik yapısı nedeniyle böylesi çalışmaların gerekli olduğunu düşünüyoruz. Ne var ki bir toplumun kültürüne ait yaratmalardan hareketle projeler gerçekleştirmek çok büyük hassasiyet gösterilmesini zorunlu kılar. Kaldı ki halk oyunları, içerisinde oyunun yanı sıra el sanatları, müzik, giyim ve süslenme, yaşam biçimi ve inançlara dair izler de taşımaktadır. Yani halk oyunlarımıza dair gerçekleştirilen projelerde sadece yöreye ait oyunlar izleyiciye sunulmakla kalınmayıp, o oyunu yaratan halkın duyguları ve geleneğine ait pek çok yaratma da sunulmuş olur. Bu durumda gerçekleştirilecek çalışmalarda son derece bilinçli olunması ve gösterilmesi gereken hassasiyetin de aynı doğrultuda artması gerekmektedir.

Sunumumuzun konusunu alan araştırmalarından elde edilen bilgilerin sahneye aktarılmasına kadar geçen süreç oluşturmaktadır. Sayın Abdurrahim Karademir¹ tarafından 19.08.2005, 19.09.2006, 26.08.2007 tarihlerinde Denizli İli Çameli ilçesi Gökçeyaka Köyü'nde alan araştırmaları yapılmıştır. Sunumumuz içerisinde bu köyde yaşamakta olan Hayri Dev isimli cura ve çam sipsi (çam düdüğü) icracısı ile yapılan görüşmelerden elde edilmiş bir halk anlatısının, Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü'nün Ege bölgesi oyun geleneğini işlediği bir projesinde Abdurrahim Karademir ve M. Öcal Özbilgin² tarafından sahnelenmesi anlatılacaktır.

Denizli ili Yörük geleneği içinde bilinen ancak bir seyirlik olarak icra edilmeyen, Yörük kızı ve keçi çobanının sevdasının konu edildiği Hayri Dev anlatması, bize bölge kültürüne ait Yarenlik Geleneği, Oyun Taşı kavramı, Boğaz Havaları ve Dövmeler gibi konular yanında, yörenin müzik icrası ve günlük yaşamı hakkında da bilgiler vermektedir. Kısaca değinmemizin gerekli olacağını düşündüğümüz bu hususlar yanında, sunumumuzun merkez noktasını Hayri Dev anlatmasından hareketle Oyun

* Arş. Gör. - Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü.

¹ Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü Öğretim Görevlisi.

² Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü Öğretim Üyesi.

Taşı'ndan sahneye taşınmış olan Yörük kızı ve keçi çobanının sevda hikayesi oluşturacaktır.

Kısaca Yörük kültürü ve Yörüklük kavramına değinecek olursak, öncelikle Yörüklük bir yaşam biçimi olarak karşımıza çıkar. Kökeni Orta Asya'ya kadar uzanmaktadır. Anadolu'ya yerleşen Oğuzlar, Türkmenler ve Yörüklerin hepsi aynı kökten olup aynı yaşam biçimini benimseyen halklardır. Ancak konar göçer bir hayat tarzı sürdürdüklerinden her bir topluluğun kendine özgü kültürü olagelmıştır. Bu açıdan bakıldığında bu gün Anadolu'da Teke Bölgesi Yörüklerinin oyun ve müzik kültürü kendine has bir yapı sergiler.

Teke yöresi içerisinde Denizli ili, halk müziği ve halk oyunları gelenekleriyle Yörük yerleşiminin önemli merkezlerinden biridir. Bölgeye ait halk müziği ürünlerinden olan "*Boğaz Havaları*"³ müzikal yapıları ve işlevleri bakımından diğer halk müziği yaratmalarından farklılık gösterdikleri gibi, icra bağlamında ele alındıklarında ise icra edenin kimliği, bu icrayı edinimi, icra zamanı ve yeri gibi hususlarda da kendine has özellikler sergiler. Geleneği yüzyıllar öncesine dayanan boğaz havaları, başlangıçta çobanların kendi aralarında iletişimini sağlamak amacıyla icra edilirlerken zaman içerisinde yöre halk çalgılarından olan cura, sipsi, çam sipsi, kaval, kabak kemane ve keman gibi çalgılarla da icra edilmeye başlanmıştır. Yöre halkı tarafından çalgı ile icra edilen boğaz havalarına çalgının adı başa eklenerek, "*sipsi boğazı, cura boğazı*" gibi isimler verildiği gibi cura ile icra edilen boğaz havalarına "Dövme" de denilmiştir. Ayrıca parçanın adı ile anılan boğazlar da vardır. "*Dukguk boğazı, Çörten boğazı ve Çömlek kırdıran boğazı*" gibi.

Boğaz havalarının çeşitli enstrümanlarla icra edilmeye başlanması zaman içerisinde usta icracıların yetişmesini sağlamıştır. Ancak ne yazık ki bu müziği icra eden ustalardan bugün çok azı hayattadır. Çamelili Hayri Dev bu ustalardan birisidir. Bu arada bir süre önce kaybettiğimiz, boğazları "kopuz" adını verdiği üç telli cura ile icra ederek ülkemizde ünlendiren Fethiyeli büyük usta Ramazan Güngör'ü rahmetle anıyoruz.

Gerçekleştirdiğimiz alan araştırmaları bize göstermiştir ki her bir boğaz havasının oluşumu ile ilgili sözlü anlatımlar mevcuttur. Çameli İlçesi Gökçeyaka Köyü'nden Hayri Dev usta ile yaptığımız görüşmede, kaynak kişimiz bize Yörük kızı ve çobanın hikayesini anlatmaya yarenlik geleneği ve oyun taşından bahsederek başlıyor. Zaten hikayemiz yarenlik geleneği ve oyun taşı ile bir bütünlük arz etmektedir.

Başlı başına ele alınıp incelenmesi gereken bir konu olan yarenlik geleneği, sunumumuz içerisinde derinlemesine incelenmeyecektir. Ancak esas konumuz olan sevda hikayesinin bu gelenek içerisinde yer alıyor olması, yarenlik geleneğinden bahsetmemizi gerektirmektedir ki bu konuya dair sunacağımız bilgi kaynak kişinin bize araştırmamız sırasında anlattığı bilgi ile sınırlıdır. Hayri Dev yaz ve kış aylarında farklı mekanlarda da olsa bu geleneği sürekli bir biçimde gerçekleştirdiklerini ve geleneğin kendi içerisinde var olan ve hala korunan kurallarıyla ayrı bir disipline sahip olduğunu anlatmaktadır. Ayrıca gerek oyunu gerekse müziğinin ezgi, söz ve ritm gibi çeşitli unsurlarıyla yarenlik geleneği bize Yörük kültürünün dinamik, hareketli yapısını ve yöre insanının yaşamı seven, neşeli ve eğlenceli hayat felsefesini de yansıtmaktadır.

³ Teke yöresi çobanlarının müzik kültürümüze kazandırdığı geleneksel müzik uygulamalarından biridir. Aşk, sevgi, coşku, dostluk, arkadaşlık ve dayanışma konularını içeren bu müzik, 12-17 yaş grubu genç kız çobanların baş parmaklarını gırtlak üzerine dayayarak değişik tonlarda çıkardıkları seslerden oluşur. Bundan başka Teke Zortlatması olarak bilinen 9/16'lık usuldeki ezgilere yöre halkı "boğaz havası", "boğaz gaydası" demektedir.

Kışın yarenlik, kapalı mekanlar olması nedeniyle evlerde yapılmaktadır. Kaynak kişimiz bize yarenliğin kışın her gün mutlaka yapıldığından bahsetmektedir. Her gün başka birinin evinde toplanmak üzere sözleşilerek gerçekleştirilen yarenliğe katılım zorunludur. Katılmayacak olan kişilerin bunu önceden haber vermesi gereklidir ki bu durumda yarenlik olmaz. Herkesin katılabileceği başka bir gün yapılır. Haber vermeden yarenliğe katılmayanlara ise iyi gözle bakılmaz hatta toplumdan dışlanırlar. Yarenlik için toplanılmasının bu gibi belli kuralları olmasının yanı sıra, yarenliğin gerçekleştirilmesi sırasında da belli kurallar söz konusudur. Örneğin yarenlik sırasında herkesin üçer tane ayrı gayda⁴ oynaması zorunludur ve bu gaydaların sırası da bellidir. Oynanan gaydalardan ilki ağır bir gayda, diğer ikisinin ise biri boğaz gaydası diğeri de kırık gaydadır. Oynamayı bilmeyenlere ise ayrı bir ceza uygulanması söz konusudur. Oynamayan kişiden grup içerisinde kilodunu çıkartarak oturması istenmektedir ki kaynak kişinin de dediği gibi bu şekilde topluluk içerisinde oturamayacak olan kişi oynamaya mecbur kalır.

Yaz ve bahar aylarında ise yarenlik kışın olduğu gibi her gün yapılmamakta, toplanma yeri olarak ise açık mekan tercih edilmektedir. Bu aylarda yarenlik “oyun taşı” adı verilen ve köylüler tarafından oynama alanı olarak kullanılan yüksek bir tepenin başında yapılır. Köyün her tarafından görülebilen ve yine köyün bütün evlerini gören bir tepenin başındaki dümdüz bir kaya, köylüler tarafından yarenlik yapılacak alan olarak seçilmiş ve oyun taşı olarak adlandırılmıştır. Köylülerin bir araya geldiği, eğlendiği bir yer olmasının yanı sıra, kaynak kişimizin bize söylediğine göre aynı zamanda kişilerin oyun oynama konusundaki marifetlerini de sergilediği bir yer olması bakımından oyun taşı dikkat çekicidir. Oyun oynayan kişinin diğer köylüler tarafından da seyrediliyor olması ve beğeni kazanma beklentisi içerisinde bulunması bize bu mekanın sahne olarak kullanıldığı fikrini doğurmaktadır. Orta oyununun da sahnelendiği ve oyuncuların seyirci tarafından çepeçevre çevrelendiği yuvarlak, açık sahne yapısı ile oyun taşı benzerlik göstermektedir.

Oyun taşında kadınlar ve erkekler ayrı ayrı oynayabileceği gibi beraber de oynayabilmektedirler. Hatta oyunlarının birbirine yakıştığı düşünülen kadın ve erkek birlikte oynatılır ve seyredilir. Oyunların müziğine bakıldığında ise oyunu ister kadın ister erkek oynuyor olsun eşlik eden müziğin değişmediği, aynı müzikle hem kadın hem de erkeklerin oynadığı görülür. Yine kış aylarında olduğu gibi oyun ve müziklerde belli bir sıra söz konusudur. Öncelikle bir ağır gayda, ardından da bir boğaz gaydası ve bir kırık gayda oynanır.

Gelelim oyun taşında köylülerin nasıl toplandığına. Bu iki şekilde olabilmektedir. Yine kış aylarında yapıldığı gibi kişiler kendi arasında sözleşerek oyun taşında toplanabilirler ki yarenliğin tüm kuralları burada da geçerlidir. Toplanmak için söz veren herkes yarenliğe katılmak zorundadır. Söz verip gelmeyen veya geç kalanların evlerine ise oyun taşında toplanan köylüler ayna tutarlar. Bu “yarenliğe geç kaldın veya niye gelmiyorsun” anlamına gelmektedir ki bu durum oyun taşının tüm köyü görebilecek bir tepenin başında olmasını da açıklamaktadır. Bir diğer toplanma şekli ise birbirine sevdalı olan gençlerin önce kendi aralarında sözleşmesiyle başlamaktadır. Birbirlerini görebilmek için oyun taşında buluşma kararı alan gençler daha sonra tüm köyün orda toplanmasını sağlamaktadırlar. Peki, birbirine sevdalı olan bu gençlerin kendi aralarındaki haberleşme ve sözleşmesi nasıl olmaktadır. İşte bu noktada sevda hikayemiz başlar.

⁴ Yörede hava, ezgi, türkü karşılığı kullanılmaktadır.

Bildiğimiz üzere Yörük kültüründe çobanlık oldukça yaygındır hatta Yörük dendiğinde akla ilk olarak çobanlık gelmektedir. Birbirine sevdalı olan gençler de çobanlık yapmaktadırlar. Kız bir dağda sevdiği oğlan diğer dağda koyun keçi güderler. Kız sürüsünü güdüp sonunda kaba ardıcın dibine getirdiğinde karşı dağda sevdiği oğlanı görür ve bir boğaz kurar. Boğazın sonunda ise “kırkçe” diye bağırır. Bu keçilerin çağırılma sesidir. Hayri Dev Usta’nın dediğine göre kırkçe demeden keçiler bir araya gelmezler. Bunu duyan oğlan diğer dağdan “öfff öff” diye bağırır. Bu birbirini seven gençler arasında bir anlaşma, haberleşme şeklidir. Bir araya gelelim, görüşelim anlamına gelmektedir. Boğazın kurulmasından ve karşılıklı sözleşmeden sonra mutlaka bir araya gelinir, yarenlik olur. Bütün çobanlar oyun taşında toplanırlar, birlikte eğlenirler. Birbirini seven gençler evlenmek istiyorlarsa ailelerinin rızasını alırlar. Oğlan kızı istemesi için annesiyle konuşur ve kızı istetir. Ancak kızın babası bu evliliğe razı gelmezse ve gençler evlenmeye kararlılırsa kaçarlar.

Bu hikayeden yola çıkılarak oluşturduğumuz “Çobanın Sevdası” isimli seyirlik oyunda yöreye ait yaşam tarzı, oyun, müzik ve giysi yapısı geleneğe en uygun şekliyle sunulmaya çalışılmıştır. Bunun yanında gerçekleştirilen sunumun sahneye yönelik sanatsal bir çalışma olması noktasında da sahne kurallarına riayet edilmesi gerekmektedir. Kendine has olmazsa olmaz kurallara sahip olan ve aynı zamanda birbirinden tamamen farklı yapılarıdaki bu iki alana hizmet eden böylesi sunumların gerçekleştirilmesinde başta da değindiğimiz gibi özel bir hassasiyet gösterilmesi zorunludur. Sanatsal bir yapı ortaya koymak adına geleneği göz ardı etmek, ana malzemesi gelenekten alınmış böylesi çalışmalarda tamamen yanlış olacağı gibi madalyonun diğer tarafından bakılacak olursa, elde edilen geleneğe ait bilgiyi görsel olarak seyirciye sunarken sahne kurallarını çiğnemek de başka bir yanılğı ve sonuçta başarısız bir sahne performansı doğuracaktır. Böylesi bıçak sırtı bir durumda gösterilecek özenin de öncesinde, sunumu hazırlayacak kişi veya kişilerin her iki alana ait donanımlı bilgiye sahip olmaları zorunludur. Başarılı veya doğru sahne uygulamaları olarak adlandırabileceğimiz sunumları hazırlık aşamasından sonuç aşamasına kadar incelediğimizde, bilinçli ve sistemli bir çalışma programının uzman kişiler tarafından izlendiğini görürüz. Genel hatlarıyla böylesi çalışmalarda izlenecek muhtemel yol şu aşamalardan oluşmalıdır:

1. Araştırma ve tespit aşaması

Öncelikle yapılması gereken yöre kültürüne ait gerekli bilginin edinilmesidir. Gerçekleştirilecek alan araştırmalarıyla yöreye ait oyun, müzik, giysi gibi tüm ürünler tespit edilmeli, bunun yanında genel yöre kültürü, yaşantısı da iyi özümsemelidir.

2. Tespit edilen bilgi ve malzemenin inceleme ve değerlendirilme aşaması

Gerçekleştirilen alan araştırmaları ile toplanan bilgi ve malzemelerin incelenip değerlendirilmesi gerekmektedir ki bu aşamada çalışacak kişilerin gerekli donanıma ve uzmanlığa sahip olmaları gereklidir. Eldeki malzeme gerek oyun, gerek müzik ve gerekse giyim alanında uzmanlaşmış farklı kişiler tarafından incelenmelidir. Örneğin giyim konusunda uzman olan bir kişi giysinin yapıldığı kumaşı ve dikim şeklini, üzerindeki işlemenin yapılış şekli ve nedenini veya kimler tarafından ne zaman, nasıl, nerelerde giyildiğini vb. özelliklerini inceleyebilmelidir. Aynı detaylı inceleme ve değerlendirmeler müzik, oyun gibi bağlamlarda da geçerli olmalıdır.

3. Sahneleme Aşaması

Bu aşamada, gerçekleştirilen araştırmalarla tespit edilmiş ve uzman kişiler tarafından incelenmiş bilgi ve malzemelerin sahne kurallarına uygun bir biçimde

şekillendirilerek sanatsal bir sunuma dönüştürülmesi söz konusudur. Bu güne kadar gerçekleştirilmiş sahne uygulamalarına yönelik eleştiriler ve tartışmalar, geleneksel yapının sahne kurallarına uymak adına bozulmuş veya yıpratılmış olması yönündedir. Seyircinin beğenisini kazanmak veya sahneleme kurallarına riayet etmek adına kültürümüzün yozlaştırıldığı ve geleneksel yapıya zarar verildiği görüşleri sıklıkla alana hizmet eden araştırmacılar tarafından dile getirilmiştir. Bu görüş ve eleştirilere dair düşüncemizi kendi uygulamamız olan “Çobanın Sevdası” seyirliğinden hareketle açıklamaya çalışalım.

“Çobanın Sevdası” seyirliğinin hazırlanış aşamasında yöreye ait müzik, oyun ve giysiler bahsettiğimiz birinci ve ikinci aşamalardan geçilerek değerlendirmeye tabi tutulmuştur. İncelemeler sonucunda hazırlanan seyirlikte, yöreye uygun yapı ve karakterdeki oyun adımları kullanılmış ve yine yöreye özgü giysi özelliklerine bağlı kalınmıştır. Daha sonra elde edilen veriler sahne tekniklerinden faydalanılarak ve sahip olunan teknikler de göz önünde bulundurulmuş şekillendirilmiştir. Örneğin giyside yöreye ait öz korunurken, giysi parçalarında kullanılacak renklerin seçilmesinde sahnede kullanılacak ışıklar göz önünde tutulmuştur. Sahne ve ışıklar söz konusu olduğunda, sahne makyajı ve karakter makyajı konuları da önem kazanmaktadır ki sunumumuz içerisinde bu noktada da uzman kişilerden yardım alınmıştır.

Gelenek içinde oyunların seyircinin oyuncularını çepeçevre çevirdiği açık bir alan olan oyun taşında oynandığından bahsetmiştik. Günümüz halk oyunları gösterileri için ise çerçeveli sahne yapısı kullanılmaktadır. Bu yapı hareket yönünü belirlemekte ve sahne önüne yani seyirciye doğru tek yönlü oynama zorunluluğu getirmektedir. Bunun gibi hususlarda sahne kullanımına da (sahne bölümlerinin kullanımı, sahne dengesi, sahne giriş çıkışları ve paten geçişleri vb.) dikkat edilmiştir.

Seyirlik için kullanılacak müzik konusunda da araştırmalar yapmış, incelemeler sonucunda Teke yöresi Yörük kültürüne ait genel müzik yapısı saptanmış ve sahnelenen seyirlikte Fethiye yöresine ait bir boğaz havası olan “Çömlek Kırdıran Boğazı” kullanılmıştır. Kendisine has ayrı bir hikayeye sahip olan bu boğazın “Çobanın Sevdası” seyirliği için kullanılmasının nedeni ise şudur: Aynı yöreye ait bir boğaz havası olan ve Ramazan GÜNGÖR’den derlenen “Çömlek Kırdıran Boğazı” sevda hikayemizle aynı kültürel öze sahiptir. Ritmik yapısı itibarıyla incelediğimizde Hayri Dev’den farklı yıllarda derlenen ezgiler tek bölümlüdür. “Çömlek Kırdıran Boğazı” ise ritimli ve serbest ritimli olmak üzere iki bölümden oluşur. Ritimli bölümünün yöreye ait oyun adımlarının kullanımına müsait oluşu yanında, serbest ritimli bölümünün de hikayenin anlatımına destek verecek yapıda olması bu boğazı tercih etme nedenimiz olmuştur.

Sahne, seyirci, oyuncu, dans, müzik, kostüm, makyaj, ışık gibi asli unsurlardan meydana gelen bu seyirliğin özünde, yöre kültürünün bulunması ve seyircinin yöre havasını alabilmesi esas alınmıştır. Bu düşünceden hareketle Yörük kültürü içerisinde önemli bir yere sahip olan ve bu yöre kültürünü sembolize ettiğine inandığımız hareketlilik olgusu, çobanlık geleneği, cura ve çoban kavalının kullanımı vb. hususlar da seyirlik içerisinde vurgulanmıştır.

Sunumumuz başında da belirttiğimiz gibi alan araştırmaları, kültürel değerlerin tespiti hususunda çok büyük önem arz etmektedir. Bunun yanında tespit edilmiş maddi olan veya olmayan tüm ürünlerin sunumunun da bir o kadar gerekli olduğu kanısındayız. Oyun geleneğimiz açısından bakıldığında da aynı gereklilik söz konusudur.

Oyunlarımızın sahnelenmesi bu ürünlerin bağlam özelliklerinde şüphesiz bir değişime neden olacaktır. İcra bağlamında icranın edinişi, icracı kimliği, icra zamanı ve

yeri veya icra amacı gerçekleştirilecek her türlü sunumda gelenekten farklılaşacaktır. Bu kaçınılmaz bir sonuçtur. Bize göre mümkün olduğunca geleneksel yapıya uygun, doğru projeler gerçekleştirmek ve böylelikle seyirciye yörenin geleneğini, duygusunu, kokusunu en iyi şekilde taşımak alanında uzman kişilerin bilinçli çalışmalarıyla mümkün olabilir. Günümüzde konservatuarlarımızın halk oyunları bölümlerinde oyun, müzik, giysi vb. alanlarda uzman kişiler yetiştirilmektedir. Ayrıca böylesi projelerin gerek bu bölümler gerekse çeşitli kurum ve kuruluşlar tarafından gerçekleştiriliyor olması da sevindiricidir.



Kaynak Kişi: Hayri Dev

Derlemeci : Abdurrahim Karademir

Derleme yapılan yer : Denizli İli Çameli İlçesi Gökçeyaka Köyü

Kaynak kişi : Hayri Dev

Derleme tarihleri : 19.08.2005

19.09.2006

26.08.2007

FOLK LIFE MUSEUM AND THEATRE

Vesna BIŽIĆ-OMČIKUS*

Tijana ČOLAK-ANTIĆ**

Since first public museums were founded in Europe in the late 18th century, national collections have been considered as sources of education and cultural wealth. Basic principles of the museum activities have been: collecting, registering, conservation, publishing and exhibiting the items. During 20th century, museums remained united about the concept of being attractive, creative and progressive.

At the beginning of the third millennium, museums gain a different role than that of the past. Today, museums are a live force, but also creators of the cultural policy. National governments have long had similar policies concerning heritage. Based upon social and intellectual development, many museums have also shared a common philosophy and practice.

*"Museums exist to ensure creative presence of the collective memory – to help us live on with our own identity which makes us equal to everyone else and different from all the others. As such, museums represent constant contemplation on past events and experiences, so they also serve as potential correctives of the present and the usable projection of the future. Museums provide assistance in self-recognition and are an efficient tool for getting to know the world around us in its space and time dimension. In that regard, they are a locomotive force of every society, or we would like it to be as such. Without such and similar institutions, we would be exposed to the loss of live forces of identity, which shape the process itself and provide the reasons for and enable a quality and sustainable development. Lack of museums and heritage institutions, as active, collective memory, would result in the loss of identity with all its detrimental consequences that lead to decadence and nonexistence."*¹

New Museum For The New Age

In the late 20th century, European museums started working under new imperatives. Now, requirements for the museums are getting to know the needs of the visitors through screening their opinions and then making decisions on creating new programmes. Museums address all the members of the community. An increasing number of visitors and their different cultural perspectives poses a change and broadens the heritage concept. New ways of placing information should also be considered. Old museum functions – research, collection, conservation and exhibition – should be enhanced with all these new requirements, first and foremost care for the visitors, which ensures success of museums in the future².

* Senior Curators - Ethnographic museum in Belgrade.

** Senior Curators - Ethnographic museum in Belgrade.

* Senior Curators - Ethnographic museum in Belgrade.

¹ Tomislav Šola, Eseji o muzejima i njihovoj teoriji, Prema kibernetičkom muzeju, Hrvatski nacionalni komitet ICOM, Zagreb 2003, 18.

² Keneth C. Gorbey, *What Constitutes Success? Museum 2000 Confirmation or Challenge*, Stockholm 2002, 132-137

The essential and the most important change in the role of museums is their transformation from the pillars of heritage, national pride, homes of wonders and forts of the untouchable, into places of entertainment and education (in most museums schoolchildren take an active part in various museum activities), with a poignant social function (abandoned and delinquent children are taken to museums to be educated and rehabilitated). Thus modern museum shows the human side of its activity³. The future of museums is in mature and well elaborated set of attractions for visitors. And they are not only those who have remained constant and loyal, but those who are yet to become such.

“The role of museums within society is changing fundamentally and rapidly (...). Acquiring and collecting objects and material no longer seems to be the primary basis of museums’ work (...). Communication and dialogue with visitors are becoming increasingly important (...).”⁴

The activity museums already practice, which is directly connected with museum practice requirements, is the protection of intangible cultural heritage. Intangible cultural heritage is sometimes called ‘live’ cultural heritage and is manifested in the following fields: oral tradition and language, performing arts, social practices, rituals and holidays, knowledge and implementation of knowledge about nature and universe and traditional art. *“Passed on from generation to generation, constantly renewed within social communities and groups as a reaction to the environment and interaction with nature and historic conditions of existence, intangible cultural heritage evokes a sense of identity and continuity. Significance of intangible cultural heritage is that it preserves and develops cultural diversity and human creativity.”⁵*

Intangible cultural heritage takes an important place in the culture of Serbian people; throughout history Serbian people have often referred to their tradition and everyday life, but the cultural continuity has not yet been investigated or studied in full, and has never been protected and promoted in the right way.

Since the Ethnographic Museum in Belgrade has been founded, curators have collected, sorted, exhibited and publicised objects of Serbian origin to explain and to interpret the traditional life and culture of the 19th and early 20th century Serbs. Protection of the intangible national culture has been conducted indirectly, through objects and field investigations and by curators’ conversations with story tellers, published later in technical and scientific papers. In 2008, protection of the intangible culture formally starts.

Protection of intangible heritage includes: *social life and spiritual culture*, and part of the social life are the customs – annual as well as lifetime ones. In the Serbian traditional culture, besides Easter, family patron’s day, village patron’s day, and groups of other annual customs, Christmas is the most important.

Christmas Customs

Christmas is the time of year when the whole family make preparations for the festivities. Christmas customs last for several days. It starts on the third Sunday before Christmas with the ‘Children’s Day’, when children have to give presents to adults.

³ George H.O. Abungu, *Opening up New Frontiers: Museums of the 21st Century*, Museum 2000 Confirmation or Challenge, Stockholm 2002, 37-43.

⁴ General Conference ICOM, Vienna, August 2007. <http://www.icom-oesterreich.at/2007/en-thema.html>.

⁵ Convention adopted at the 32nd session of the UNESCO General Conference, September 2003, Paris.

Purpose of this children's holiday is to teach them not only to make or prepare the presents themselves, but to give gift, as well. A week later, on the second Sunday before Christmas, is the 'Mother's Day' when mothers and grandmothers give presents to children. On the first Sunday before Christmas is the 'Father's Day' when fathers and grandfathers make presents for children. On the 'Children's Day', the adults, mother and father would tie up children's legs with a rope, and keep them tied up until the child 'buys out' his freedom with gifts for his elders. The same ritual is repeated on 'Mother's Day', when women will be tied up, and on 'Father's Day', when men must buy out their freedom with gifts. These presents used to be quite modest. In the Serbian traditional culture presents were never exchanged in the New Year's night or on Christmas Day.

Since Serbian Orthodox Church still respects old, Julian calendar, Christmas Eve falls on January 6th, Christmas Day on January 7th and New Year on January 14th by Gregorian calendar. This period is marked by the greatest festivity of Christmas Eve and Christmas Day. According to the traditional belief, it is a crucial time when the old year finishes, and fate of the family is decided for the following year.

Nowadays, the holiday is dedicated to the birth of Christ, but still celebrated in the way people used to before Christianity was adopted. There is a series of magical and ritual activities such as cutting of the Yule log, bringing the log and Christmas straw into the house, coming of the 'first-foot' (the person who was the first to arrive early in the morning), Christmas dinner table with special Christmas bread, then the roast – all point to a wish for providing fortune and progress in the following year.

A day before Christmas Eve is a special day when ritual killing of a piglet for Christmas roast is performed. The animal should have not be slaughtered, but had to be beaten with a stone of salt, followed with the words, "It is not I that kills you, but this stone of salt", which was a sort of protection against the enraged animal spirit.⁶

On Christmas Eve, there used to be several significant rituals. One was cutting the sacred Yule log. A special tree had to be selected, the oak tree, and only a man, head of the family, was allowed to go to the woods to search for the right tree. He was forbidden to touch the tree with bare hand, but only with gloves. Before starting the cut, the men would solemnly address the tree with an appeal for happiness and fortune for his family. He would also shower the tree with wheat or corn grain, and then assiduously cut it from its east side, taking care not to "torture" it. The Yule log was usually taken into the house at nightfall, "head" first.

The household would greet the head of the family with the Yule log, celebrating and expressing their wishes for fortune and progress.

The Yule log would be then placed into the hearth, and before it was set on fire, the family would kiss it. The Yule log would burn all night, and it was customary for everyone to hold a wake over the log. The remains of the burnt Yule log (ashes and embers) also possessed fruitful powers, just as the tree itself, so it used to be spread over arable fields, vineyards, animal pens and stables. The Yule log was considered a mythical being that had to die to be reborn, just as it was believed that all the nature dies in winter to be reborn again.

Along with the Yule log, straw was also taken into the house as a magical symbol of fertility. The floor was covered with straw and dinner was served upon it. Such dinner

⁶ Špiro Kulišić, *Iz stare srpske religije (Novogodišnji običaji)*, Beograd 1970.

was lean, as the Christmas Eve was the last day of the great six-week-fast, but it was also rich with various dishes so that the following year would also be rich. The food and dishes that were always served were honey, garlic, beans, cabbage, fish, walnuts and hazelnuts, apples and prunes, which are also found in the cult of the ancestors. Because the family ate on the floor, a bordering area between this world and the afterlife, scientists' opinion is that the Christmas Eve dinner is actually a sacrificial ritual dedicated to the family ancestors.⁷

On Christmas Day, early in the morning, the first person who enters the house is the 'first-foot'. The 'first-foot' should always be a healthy, young boy. He had already prepared special gifts for the family to whose house he came. However, on the way to that particular house, he would try to avoid meeting anyone else on the road, as the first greetings were reserved for the head of the family, the host.

There used to be numerous rites that both the 'first-foot' and the host had to observe at this morning meeting: the 'first-foot' had to step in the house with his right leg, as it is considered to be a fortunate one; the household would shower the 'first-foot' with wheat and other sorts of grain; he would then come to the fireplace, poke the fire, trying to make as many sparks as possible, saying, "*As many sparks that many sheep, cattle, pigs, chickens, bees, health and wealth ...*"

The family would then wrap the boy with a thick woollen blanket, so that the cream on the milk would be as thick; or they would remove his chair, so that he would fall and sit on the floor, "bolting" the fortune in the house. When it was time to leave, the 'first-foot' would be given a pair of stockings or gloves, and obligatory bread especially made for him. Then the family would sit to dine.

The Christmas lunch was prepared with special care. The most important dishes were a roast piglet and Christmas bread. Special magical powers were attributed to the roast, so it had to be an animal that "goes forward" (a pig or a sheep), and not one that "goes backwards" (a chicken, or turkey). Some parts of the roast were used for fortune-telling (a shoulder blade). Christmas bread was the most important. It was made of wheat or corn flour, the 'untouched' water that had been fetched before the sunrise, and without any salt. It was decorated with figures made of dough, and various magical objects would be placed inside: a coin, whole wheat grain, a small model of a yoke, a hammer, a barrel, depending on the family trade or interest. The bread would be ritually broken at lunch. Each member of the family would tear a piece, and the object eventually found in would indicate what good fortune he or she was to expect in the next year.

On the Christmas table, there would always be a bowl full of mixed grains, symbolising wealth and abundance of the household for the following year, which was the main goal of all the Christmas customs and rituals.⁸

Ethno Theatre

The way in which ritual actions were performed shows the theatricality of the whole set of customs. It takes place by almost determined scenario. Every member of the family is a participant and has his or her own role. What should be said in certain points of the ritual is also prescribed. A special scenario for bringing in the straw and the Yule

⁷ Dušan Bandić, Narodna religija Srba u 100 pojnova, Beograd 2004, Sima Trojanović, Glavni srpski žrtveni običaji, Srpski etnografski zbornik XVII, Beograd 1911, Veselin Čajkanović, Mit i religija u Srba, Srpska književna zadruga 433, Beograd 1973.

⁸ Borivoje Drobnjaković, Etnologija naroda Jugoslavije I, Beograd 1960.

log is prepared; the furniture is removed so that the Christmas dinner could be set on the floor, cutlery is hidden and should not be used during dinner, so that its jingling would not disturb the ancestors' souls. After the Yule log and the straw were brought in, the floor was not to be cleaned in the next three days. The table for Christmas Eve and Christmas Day also represents unique scenery. Costumes are not particularly prepared for this occasion, but as a rule something new should be worn on the Christmas day.

Theatrical Play *Christmas Dream*

Life in the village, as well as life in the city, therefore customs and tradition, have changed a lot during the last century. Remains of the former way of celebrating Christmas are preserved in collections kept in Ethnographic Museum in Belgrade. Nevertheless, even with the help of settings and objects once used, Museum visitors and children in particular have considerable difficulties in trying to picture Christmas customs described in literature. That is why in the past several years, Ethnographic Museum in Belgrade organises workshops for children, as part of the project *The Child and Tradition*. The project is aimed at children and young people, to help them acquaint with the Serbian culture as a part of the universal world heritage. Children begin to consider the issue of their identity very early, at the moment they start to move around and explore the environment, wondering who they are, where they come from, how the world came about. The answer to all these questions could be found in the museum, if we consider it a place where messages are formed to communicate between the past and the present. Reality gets transformed at a museum exhibition in the way that the past and the present clash, yielding knowledge on the past which is integrated in the present.

Explaining the past to children is not an easy task. Understanding cultural heritage cannot be achieved through simple revival of the past at an exhibition. Children should be provided an opportunity to get to feel and experience the circumstances their ancestors lived in.

While working with primary schoolchildren, a conclusion was made that enacting of customs would help children in their understanding of the significance of tradition, as well as in coping with relevant subjects in the school curriculum. So in 2004 a theatrical play *Christmas Dream* was produced, telling about the past in the way acceptable to children. Performing arts and stage offer pleasure and make the museum interesting as much as cinema or theatre itself. Such work, as part of educational activity, aims at getting children acquainted with customs and beliefs in traditional culture and protection of intangible cultural heritage in an entertaining and easily understandable way.

The performance *Christmas Dream*, interweaving the present and the past, follows traditional life and behaviour through several generations: the children, their parents and their grandparents. The main heroes are two modern kids, brother and sister.

Two different realities, a century apart from each other, get together through performance scenes. Thus, the museum visitors, as audience, become participants, get drawn into an illusion and are not just passive viewers of a museum exhibition, as museum's visitors.

Since the play is meant for lower grades of the primary schoolchildren, alongside professional actors, children also act, so that their peers in the audience can identify

with scenes. Getting to know the past, both children at the stage and in the audience, are involved in passing on the tradition. The past is presented as a time when what we now consider as tradition came about. They learned as well why life had been different in the past.

Through performing arts, the performance presents a part of the traditional life and customs, based on authentic records, which is a form of spiritual and intangible heritage protection.

As the play is primarily intended for children aged 6-11, alongside professional actors, children of the same age perform too. In this way, children-visitors to the Museum, by watching the play become participants, involved in the ilusion, and not just passive viewers of the exhibition.

The *Christmas Dream* play script was written by a playwright with the assistance of curator from the Ethnographic Museum in Belgrade, and was directed by a theatre director. Actors from Belgrade National Theatre and Belgrade primary schoolchildren play in this performance that links the past and the present. Music was written by a composer, scenery and costumes were also made by professional designers from Belgrade theatres. Thus, in a way, it was a result of multidisciplinary co-operation, which also represents a novelty in the Museum activity.

ÇİN TİYATROSUNUN GELİŞİM VE DEĞİŞİM SÜRECİNDE YABANCILARIN ETKİSİ

Sema ORSOY*

Çok erken dönemlerden itibaren Çin kültüründe müziğin önemli bir konumu olduğu görülmektedir. Aynı şekilde dans ve şiir de kültür içinde yer almaktadırlar. Ancak tiyatro daha geç bir dönemde ortaya çıkmıştır. “Tiyatro” sözcüğü, Çince’de iki karakter ile tanımlanmaktadır. Bunlar, “oyunmak, spor yapmak, eğlenmek, gösteri” anlamlarını içeren “戏(xi)”¹ ve “drama, oyun” anlamlarına gelen “剧(ju)” karakterleridir.

Çin’de tiyatronun gelişim ve değişim sürecinin daha iyi anlaşılabilmesi için, tiyatronun şekillendiği Song宋 Hanedanlığı dönemine kadar olan Çin siyasi tarihinden kısaca bahsetmenin yerinde olacağı kanaatindeyiz. Yaklaşık olarak MÖ. 1450 yılında kurulmuş olan Shang商 Hanedanlığı ile birlikte Çin’de yazının ortaya çıktığı görülmektedir. “Fal Yazıtları” bu dönemin ilk yazılı kaynaklarıdır. Bu dönem itibariyle kayıt tutma geleneğini başlatan Çinliler, hem kendileri hem de komşusu olan yabancı kavimler ile ilgili bilgileri bizlere aktarmaya başlamışlardır. Bu hanedanlık dönemine ait kültürel özellikler şekillenmeye başladığında aynı coğrafyada yaşayan Türkler, Moğollar ve Tibetlilerin de bu biçimlenmede katkı sağladıkları söylenebilir. Böylesi erken bir devirde başlayan etkileşim, yüzyıllar boyunca devam etmiştir. Shang Hanedanlığını takiben MÖ. 1050’de kurulan ve MÖ. 247’de yıkılan Zhou周 Hanedanlığı’nın kuruluşunda özellikle Türkler ve Tibetli kavimlerin etkili olduğu bilinmektedir. Konfüçyus’un tarih sahnesine çıktığı bu dönemde, Çin’de edebiyata, sanata ağırlık verildiği görülmektedir. Özellikle müzik ve şiir alanlarında Çinli olmayan Orta Asya kökenli toplumların etkisi oldukça yoğunlaşmaya başlamıştır. Zhou Hanedanlığı’nın hüküm sürdüğü dönemde, Çin’de küçük derebeylikler birbirleriyle mücadele içine girmişler ve MÖ. 480 - MÖ.256 yılları arası “Savaşan Beylikler战国 Dönemi” olarak adlandırılmaya başlanmıştır. MÖ. 221 yılı ile itibariyle Çin yeni bir sürece girmiş, Qin秦 Hanedanlığı’nın kurulmasını takiben Çin’de önemli değişimler yaşanmaya başlanmıştır. Çin kültürü yeni bir boyut kazanmış, yabancı etkisi azaltılmaya çalışılmıştır. Aynı girişim MÖ. 206’da kurulan Han汉 Hanedanlığı döneminde de devam etmiş, bu süreçte Orta Asya kökenli kavimler Çin’den etkilenmeye başlamışlardır. MS. 220 yılına kadar Han Hanedanlığı dönemi sürmüştür ancak daha sonra Çin’de yaklaşık 350 yıl süren bir siyasi kargaşa devri yaşanmıştır. M.S.580 yılına gelindiğinde Çin’de Sui隋 Hanedanlığı’nın kurulması ile siyasi istikrar sağlanmıştır. Bu sülalenin hemen akabinde M.S.618 yılında kurulan Tang唐 Hanedanlığı döneminde ise Çin uygarlığı en parlak dönemini yaşamaya başlamıştır. Söz konusu devirde, Çin’in sınırları genişlemiş büyük bir imparatorluk haline gelmiştir. Bunun doğal sonucu olarak, Çin ile Orta Asya kökenli toplumlar arasındaki ilişki gelişmiş ve etkilenmeler yeniden başlamıştır. Özellikle Orta Asya kökenli olan bilgili ve yetenekli kişiler, Çin’de önemli görevlere gelmişler ve devlet yönetiminde söz sahibi olmuşlardır. Bu kişiler kendi kültürlerini Çin kültürü ile kaynaştırmışlar ve böylece Tang Hanedanlığı döneminin çok görkemli olmasına katkı sağlamışlardır.

Genel hatları ile bahsettiğimiz bu hanedanlar döneminde siyasi değişimlere bağlı olarak kültürel gelişim çerçevesinde tiyatro nasıl etkilendi? Müzik ve dansın

* Yrd.Doç.Dr. - Kocaeli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü.

¹ Çince karakterlerin yazılışında jiantizi, transkripsiyonunda pinyin sistemleri kullanılmıştır.

Çin kültürü içinde çok erken devirlerden itibaren yer aldığını belirtmiştik. Çin’de her ikisinin birlikte sunulduğu eğlenceler daha yaygın olarak görülmektedir. Geleneksel Çin müziği eşliğinde, akrobatik hareketlerden de oluşan, geleneksel Çin giysileri ile renklenmiş tiyatro ise, “Savaşan Beylikler Dönemi” itibariyle karşımıza çıkmaktadır. Daha önce belirttiğimiz gibi bu dönemde, Çin’in kuzeyinde Türkler ve Moğollar yaşamaktaydı. Her iki toplum da konargöçer ve savaşçı karakterleri ile dikkat çekmekteydiler. Onların sosyal yaşamları doğrudan Çin’i etkilemiş ve bu devirde Çin’in kuzeyinde kılıcın kullanıldığı savaş oyunları oynanırken, güneyde de dinsel ağırlıklı konuların ele alındığı oyunlar oynanmaya başlanmıştır (裳莫洲: 208).

Sui Hanedanlığı dönemine gelindiğinde, Çin tiyatrosunun kendine özgü bir yapı kazanmaya başladığı görülmektedir. İmparatorların özellikle yılbaşı kutlamaları çerçevesinde oyunlar oynattıkları, yavaş yavaş tiyatronun yaygınlaşmaya başladığı dikkat çekmektedir. Özellikle sergilenen oyunların tarihsel içerikli metinleri halkın geçmişini hatırlamasında bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu oyunlarda sahne dekorundan çok geçmişte yaşanan olayları anlatan mesajlar veren aktörler ön plana çıkmaktadır. Yine bu dönemde tiyatro sanatının ilerlemesi için aktörler ve müzisyenler yetiştiren bir konservatuar açıldığı bilinmektedir. Ayrıca tüm bu gelişmeler yaşanırken Türk şarkılarından etkilenerek kısa Çin şarkıları da oluşturulmuştur. Bu kısa şarkılar birleştirilip oyun sergilenirken müzik eşliğinde bir bütünlük sağlanılmasına çaba harcanmıştır (许进灰: 449-450).

Daha sonra Tang Hanedanlığı döneminde, Çin müziğinden uzaklaşıp Orta Asya’dan gelen müzik yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu devirdeki tiyatro oyunlarında konuların genellikle tarihsel boyutta kendi iç çekişmeleri üzerinde yoğunlaşmasının yanı sıra Çinli olmayan toplumlar ile savaşlara da ağırlık verildiği gözlemlenmektedir. Tang Hanedanlığı’nın sona ermesi ve MS. 960 yılında Song Hanedanlığı’nın kurulması ile birlikte Çin tiyatrosu en büyük gelişimini yaşamıştır. Oyunlar yoğun bir şekilde saray çevresinde, zenginler arasında sergilenmeye başlanmıştır. Pek çok oyun ortaya çıkmıştır, o dönemden günümüze yaklaşık olarak 2890 tane oyunun geldiği söylenmektedir(厅宗俗: 143).

Çin tiyatrosunda işlenen konulara baktığımızda, ya tarihi olaylardan ya da Budist veya Taoist kutsal yazılardan alınmış bir öykü yahut geleneksel bir efsane göze çarpmaktadır. İlginç olan tüm bu konular izleyici tarafından bilinmektedir. Bu öykü ya da masal, sahnede kostümlü ve makyajlı olarak ancak dekor olmadan sergilenmektedir(许进灰: 451). Çin tiyatrosuna sahne dekoru detayı çok daha sonraları 19. yüzyıl başları gibi dahil olmuştur. Zaman ve mekan oyuncuların açıklamaları ile belirginleşmektedir. Kullanılan sözcükler, kendi kendine konuşma, diyalog, sözlü şiir ve uzatılmış şarkıların bir karışımıdır. Çin tiyatrosundaki sahne hareketleri büyük bir zarafet içinde yapılamaya çalışılır. Özellikle savaş sahnelerinde jimnastik hareketleri dikkat çekicidir. Tiyatroda müzik, şiir, akrobasi bir ahenk içinde bütünleşir. Çinliler, ülkelerini dünya kültürünün merkezi olarak kabul ettikleri için 5000 yıllık görkemli tarihlerini ve destansı kahramanlarını sahne şovlarında yaşatmaya çalışmaktadırlar.

MS. 13. yüzyıl tarihte önemli bir dönüm noktasıdır. Moğol İmparatorluğu’nun ortaya çıktığı bu dönemde, Moğollar gerek siyasi gerekse sosyal yönden Çin’i çok etkilemeye başlamışlardır. Devrin hükümdarları tiyatroya

verdikleri önemden dolayı Çin kültürüne bu doğrultuda katkı sağlamışlardır. Söz konusu döneme gelinceye kadar Çin'de tiyatronun halk sınıfından çok üst kademedekiler arasında yaygın olduğu görülmekteyken bu tarih itibariyle Moğolların etkisiyle değişim olmuş, Çin tiyatrosu rahat bir hareket alanı sağlamıştır. Çünkü Çin imparatorları tiyatronun halkı olumsuz etkileyeceğini düşünüyorlar ve saray mensupları ile aristokratlardan başka kimsenin seyretmesine izin vermiyorlardı. Ancak Moğolların, Çin'i işgal edip hükümeti ele geçirmesi ile durumlar değişmiştir. Halkın tiyatroya ilgisi arttırılmaya çalışılmıştır.(厅宗俗: 147).

Uzun yıllar süren gelişme sürecinde Çin tiyatrosunda bir nokta dikkat çekicidir. 19. yüzyıla gelinceye değin aktörlerin erkek olduğu gözlemlenmektedir. Yani oyun içinde yer alan kadın karakterlerini erkeklerin oynadığı görülmektedir. Makyaj ve kıyafetlerle kadın kılığına giren erkekler, başarı ile kadın rollerini oynamışlardır. 19. yüzyıl itibariyle Çin tiyatrosunun Batıdan da etkilendiği göze çarpmaktadır. Özellikle Pekin operasının ortaya çıkışı, Çin'de tiyatronun değişim sürecinde geldiği son noktadır denilebilir.(林刹银: 245). Ayrı bir inceleme konusu olduğunu düşündüğümüz Pekin tiyatrosu ile ilgili ileride kapsamlı bir çalışma yapılması düşünülmektedir.

Konuyu toparlarsak, çok köklü ve zengin bir kültüre sahip olan Çin, tarihsel süreçte kendisi ile aynı coğrafyada yaşayan Orta Asya kökenli toplumlardan çok etkilenmiştir. Ancak bu etkileşim Çin kültürünü yok etmeye değil geliştirmeye katkı sağlamıştır. Çin'de tiyatronun ortaya çıkışında her ne kadar yabancı toplumların etkili olduğu görülse de tiyatronun gelişiminde Çinlilerin kendilerinden bir şeyler kattığı da göz ardı edilmemelidir. Zaman içinde kendini yenileyen hatta zamana ayak uyduran Çin tiyatrosu bugün hala yaşatılmaktadır. Batı etkisi ile televizyon ve sinemanın Çin'de kültürü öldürmek için değil daha da güçlendirmek için kullanıldığı görülmektedir. Aktörlerin kendi makyajlarını nasıl yaptıkları bir gösteri şeklinde oyundan önce seyircilerin görmesine izin verilmekte, hatta onların yetiştirdiği okullara götürülen küçük çocukların deneyim kazanması sağlanmaktadır. Televizyonlarda diziler halinde ünlü Çin tiyatrosundan örnekler verilmektedir. Her mahalleye belli aralıklarla gelen tiyatro ekipleri kurdukları küçük sahnelerde, sade bir dekor ancak ihtişamlı makyaj ve kıyafetlerle oyunlarını sergilerken, halkın serbestçe yiyip içip oyunu seyrettiği bilinmektedir. Günümüz tüketim çağında küçük yaşta eğitimin önemli olduğunu bilen Çinliler, çocukların oynaması için üretilen Batı tarzı oyuncaklara geleneksel tiyatro kıyafetlerini giydirerek bu kültürü yaşatmaktadırlar. Ayrıca günlük kullanımdaki telefon kartları üzerinde ya da pullarda Çin tiyatrosuna ait objeleri görmek mümkün olmaktadır.

Acaba Çin'in 5000 yıllık tarihini koruyup yaşatmasındaki sır, geçmişinden asla kopmadan günümüze ayak uydurması mıdır? Belki de bu sorunun yanıtı bizim kendi kültürümüzü yaşatmamamızın asıl nedeni midir?

KAYNAKÇA

Ding Zong Su 厅宗俗, 中花文化之记(Çin Kültür Tarihi Kayıtları), Taipei, 1985.

Hsü Jin Hui 许进灰, 中国古代社会(Çin'in Eski Dönem Toplumu), Taiwan, 1994.

Lin Sha Yin 林刹银, 中国文化记(Çin Kültürü Kayıtları), Taipei, 1990.

Shang Mo Zhou 裳莫洲, 中国文化史(Çin Kùltür Tarihi), Nan Hong, 1997.

ZEBEK OYUNLARINDA TAKLİT UNSURU

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN*

İnsanın bedensel deviniminin ardında yatan düşünce ifade edilebilir olduğunda, hareketler yoluyla anlam taşıyan birer mesaj haline dönüşürler. Zihin ve beden arasındaki bu ilişki öykünme üzerine kurgulandığında, insan beyninin ima etmeye çalıştığı düşüncelerini dans hareketlerine dönüştürmesine, geleneksel dans teması altında, “taklit unsurlu oyunlar” demektediriz.

Zeybek Oyunları; kendine özgü oynayış tarzı, oyunun icrası sırasında görülen ciddiyet, ağır ve mağrur tavrı, vb. gibi nadir görülen ifade şekilleri ile Anadolu'nun geleneksel dans sanatları içerisinde farklı bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Jest ve mimik açısından detaylı incelemelerde bulunmak zeybek oyun türünün işlevsel ve yapısal açıdan tanımlanmasına büyük katkı sağlayacaktır. Bu bağlamda, zeybek oyunlarının yapısında bulunan teatral öğeleri ve bu öğelerin tarihi derinliğini belirleme çalışmaları önemle ele alınmalıdır.

Bu sunumda, zeybek oyunlarının içerisinde barındırdığı taklit unsuru taşıyan teatral öğeler, antropolojik, tarihi ve karşılaştırmalı yöntemler yardımıyla tespit edilmeye çalışılacaktır.

Batı Anadolu geleneksel halk sanatları incelenirken, tarih boyunca kültürlerin kesişme noktası olan bu bölgede, birçok geleneğin süreç içerisinde üst üste birikerek, yeniden oluşturduğu temeller üzerine kurulan yapılar halinde, her seferinde farklı özgün formlara dönüştükleri görülmektedir. Ayrıca, Türklerin Anadolu'ya gelmesiyle birlikte kültürler arasında çok daha sık ve yoğun geçişler olmuş ve birçok kültüre ait çeşitli unsurlar birbiriyle kaynaşmış halde bu güne gelmiştir. Bilindiği gibi, bu değişim günümüzde de çok daha geniş boyutta, küresel olarak yaşanmaktadır. Bu nedenle; Zeybek oyun kültürünün tarihi derinliği ve günümüzdeki yapısı incelenirken, Batıya göçlerle gelen Asya kültürü ile Akdeniz kültürü olarak adlandırabileceğimiz, Avrupa etkisindeki yakın doğuya ait unsurların kültürel özelliklerinin göz önünde tutulması gerekmektedir.

Geleneksel oyunlarımızın hemen hepsinde olduğu gibi zeybek oyunlarının da, temelde öykünme yoluyla oluştuğu düşünülmektedir. Ancak, bir toplumun çevresel ve sosyal olgularının taklidi olan devinimlerle ifade edilen geleneksel oyunların, günümüzde oluşumundaki anlamından uzaklaşarak büyük değişime uğradığını görmekteyiz.

Halikarnas Balıkçısı' lakaplı Cevat Şakir Kabaağaçlı, ilk Türk tarihi yazarlarından Aşık Paşa'nın Oğuz Türkleri hakkında yaptığı sınıflandırmaya dayanarak, Gazianlar'ın Zeybeklerin ataları olduğunu iddia etmektedir. Gazianların kökeninin ise, şarap tanrısı Bakko'nun müridleri olan Tarihçi Heredot'un bahsettiği (M.Ö. 5.yy.) İbakkilerden geldiğini söylemekte ve hatta Zeybek oyunlarında görülen üç kısımlı oynama biçiminin İbakkilerden önce, Boğazköy'de Yazılıkaya'da izlerine rastladığımız Anadolu'da görülen Ana Tanrıça Kibele'ye dayandırmaktadır. Kız, ana ve cadı; ya da yeni hilal, tam ay, azalan hilal gibi üçlemeli simgelerle anlatımlardan dolayı, zeybek oyunlarında üç bölümlü oynama biçimi görüldüğünü şu sözlerle iddia etmektedir; *“Bakkos ayınlerin, yani orgiya ve ekstatizmlerin kaynağı, Kibele*

* Doç. Dr. - Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü.

inancındaki rahiplerin Koribant danslarıdır. İşte, zeybek dansı bu sebepten üç kısma ayrılır. Evvela, zeybek meydanı dolaşır. Sonra elini havaya kaldırır. Üzüm salkımı koparır, diz üstü gelir, salkımı sepete koyar. Sonra kalkar, sepetteki üzümü çiğner ve şarap suyu çıkarır. İster harmandalı, ister Köşkdereli, ister Ödemiş veya Denizli zeybek danslarında olsun bu üç ana figür hiç değişmez.

Her bir kısım dans tamamlanınca müzik durur ve güzel sesli zeybekler bir hava çekerler. Yani bir mani söylerler. Bu hava çekişleri (Bektaşilerde nefes olur, bunlar) Bakkos ve Diyonisyak dansları arasında söylenen "Ditirambos"tur. ¹ Sayın Kabağaçlı, danslar icra edilirken Bakkos'u kutsayanların Tanrıyı çağırmak için söyledikleri 'İha!' 'Evohe!' 'İya!' nidalarını çıkarttıklarını belirtmektedir. Yüzyıl öncesine ait geleneksel dansların şekil ve kapsamını dahi kesin açıklayamadığımız günümüzde, bu denli eskiye dayandırılan iddialar çok gerçekçi görünmese de, İzmir ili Bergama ilçesinde yaptığımız alan araştırmalarında Zeybek oyunu icra edilirken mahalli kişilerin çıkarttıkları 'deha!' nidaları bu görüşü destekler niteliktedir.

Anadolu halk oyunları içerisinde geniş bir yer tutan taklitli dansları iki sınıf altında ele alabiliriz. Birincisi; kıyafet, maske, boya ve çeşitli eşyaların yardımıyla geleneksel bir tiyatro ortamında, müzik eşlikli ya da eşiksiz, sözlü, sözsüz icra edilen seyirlik oyunlardır. İkincisi ise, hayvan ya da doğa gibi çeşitli konuları tartımlı dans hareketleri ve tavırlarıyla taklit eden dini ibadet törenlerinde ya da dünyevi eğlence törenlerinde yer alan yerel halk oyunlarıdır. Metin And, taklitli oyunları; Hayvan taklitli, Doğa taklitli, Günlük Yaşam taklitli, Savaş taklitli, Sevgi Temalı taklitli oyunlar olmak üzere beş ayrı başlık altında toplamaktadır. Bu yazıda Sayın And'ın yapmış olduğu sınıflandırma temel alınarak, zeybek oyunlarında görülen taklit unsurları beş bölüm altında ele alınacaktır.

1. Hayvan Taklitli Zeybek Oyunları

Gelişiminin her evresinde hayvanlardan yararlanan insanoğlu, hayvanları yarar ya da zararlarına göre değerlendirmiş ve hatta bazılarını kutsal sayarak onlara tapmıştır. Bu nedenle, geleneksel halk sanatlarını etkileyen temel konulardan birisinin hayvanlar olması doğaldır. Özellikle Yörük toplumlarının destan, hikaye, türkü gibi kültürel ürünlerinin yanında, geleneksel oyunlarda da hayvan takliti unsurlara çokça rastlanmaktadır. *"Oyunlar daha sonra eğlenmek, oyalanmak ve sanat işlevlerini yüklenmeden önce insanın doğa ve tanrısalla ilişkilerinde simgesel eylem yada ritüeldi. Hayvanları ve hayvan benzetmecelerinin burada önemli yeri vardı. Asya Türklerinin başta Çin ve Tibet olmak üzere Asya'nın büyük kültürleriyle alışverişi olmuştur. Canlandırıcılık, Totemcilik, ve Şamanizm inanç ve uygulamalar sonucu Türk kültüründe dans maskeler, oyalanma oyunları, müzik, kukla ve dramatik kişileştirme önemli bir yer tutar. Budist etkisi Şamanizm'e Tibet ve Çin Türkistan'ından gelmiştir. Şaman çeşitli hayvanlarla özdeşleşirken ritüelleri için gerekli olan özdeşleşmeyi hayvanların seslerinin taklit etmekte, bu hayvanlara özgü tavır ve davranışlara öykünerek yada dış görünümüyle onlara benzeyerek yapardı. Orta Asya Türklerinin totemleri arasında çeşitli hayvanlar bu arada aygır, ayı, turna, balık, boğa, balık, inek, kartal, kaz, karga, kuğu, tavşan, yılan ve başkaları bulunmaktadır.² Tüm bu hayvanların özelliklerini Şamanın giyim kuşamında ve*

¹ Halikarnas Balıkçısı, Merhaba Anadolu, İstanbul, 1993, Bilgi Yayınevi, s.163.

² G.E.B.İ.B Bahattin Ögel, Türk Mitolojisi I. Cilt

davranışlarında bulduğumuz gibi Şamanlıkla ilgisi olmayanların ya da Şamanların rakipleri ya da aşiret başkanları ve özellikle avcılarda da görebiliriz.”³

Zeybek Oyunlarının taklit olarak yırtıcı kuşları öykündüğü en kabul görmüş düşüncedir. Türk mitolojisi ve destanlarında mertlik, yiğitlik, güç, kuvvet ve kudretin sembolü olarak karşımıza çıkan “Kartal” figürü, Anadolu kültüründe birçok oyun türünde de görülmektedir. Örneğin; Bingöl kartal oyunu, bir kartalın bir kuzuyu avlamasını hareket ve mimiklerle anlatan, halay türü seyirlik bir oyundur. Oyunun teması seyredenler tarafından kolayca anlaşılabilir. Ancak, Zeybek oyunlarında kartal hareketleri soyut bir halde öykünülür. *“İşte Anadolu’nun çeşitli yörelerinde yiğitlik, mertlik ve kahramanlığın timsali olarak karşımıza Zeybek Oyun Havaları’nda mitolojik dönemlerden beri Kartal’ın tüm özellikleri bu geleneksel halk oyunlarında rastlanılmaktadır. Zeybeklerle kartalların hâl ve hareketleri birbiriyle adeta örtüşmektedir. Kartalın avına karşı gösterdiği sert, acımasız figürleri, Zeybek oyunlarını oynayan efe ve seymenlerde de görmekteyiz.”⁴* Yaptığımız alan araştırmalarında zeybek oyuncularının, tek ayak havada kalacak şekilde, iki elin yanlara kanat gibi açıldığı ve önündeki ava saldırma hazırlığında olduğu hissini uyandıran duruşlarını, *kartal figürü* olarak tanımladıklarını tespit etmiş bulunmaktayız.

Zeybek oyunlarının Batı Anadolu’da yaşayan hayvanların taklidi olduğu düşüncesi yine kabul gören bir görüştür. Sayın Metin And’dan aldığımız bilgilere göre *“Dursunbey’de kış sohbetlerinde ayı taklidi yapılır, ancak sonra bunu oynayanla alay edilmemesi için yapanın adı gizli tutulur. İzmir’in Yakapınar köyünde çeşitli oyunlardan birisinin adı Leylek Oyunudur. Bunda gelin oturma gecesinde kadınlar kendi aralarında yapar. Kadınlardan biri, iki eline iki tahta kaşık alır, ellerini çenesinin altından bir mendille bağlar. Başının üstüne bir örtü örtülür, leyleğe benzer bir görünüm elde edilir. Oyuncu kaşıkların saplarını bir birine vurarak leyleğin gagasıyla çıkardığı sesi taklit eder. Bu oyunda bazen leylek ölür ve dirilir.”⁵* Akdeniz bölgesinin en karakteristik oyunu “Teke Zortlatması’dır. Çiftleşme döneminde çok hoplayıp sıçramasıyla bilinen erkek keçilerin hareketlerinden öyküldüğü düşünülen bu oyun biçimi zeybek oyun kültürü üzerinde çok etkili olmuştur. Teke zortlatmaları ve ağır zeybek oyunlarının birbiriyle kaynaşması sonucu ortaya çıkan kıvrak zeybek oyunlarında, tekelerin kıvrak ve çevik hareketlerinin etkisi net bir biçimde görülmektedir. Müziksel tartımı (2+2+2+3) olan, ‘Dirmil’, ‘Damardı’, ‘Cemilem’ gibi kıvrak zeybek oyunları bu konuya örnek olarak verilebilir.

Halikarnas Balıkcısı’na göre; Yunan mitolojisinde görülen Şarap Tanrısı Bakkhos, hayatta sevincin çıldırtıcı tanrısıdır. Anadolu’da bu tanrıya adanan törenlerde, geceleri dağlarda meşaleler yakarak, kadınlı erkekli alaylar halinde danslar yapmaktaydılar. Tanrının adını çağıra çağıra, kendilerinden geçmekte ve böylece, tanrı ile birleştiklerine inanmaktaydılar. Çalgı eşliğinde yapılan bu törenlerde oyunlara davul, kudüm ve zurnalar eşlik etmekteydi.⁶ İbakkiler sırtlarına “nebris” dedikleri keçi, ceylan ya da pars derisi takarlardı. Bu hayvanları öldürdükleri zaman etlerini yerlerdi. Bu et kutsal sayılırdı; o eti yiyenin, tanrı ile bütünleştiği sanılırdı. *“Sırta takılan ceylan ya da pars*

³ Prof. Dr. Metin And, *Anadolu Halk Dansları ve Halk Tiyatrosunun Özellikle Hayvan Benzetmeceleri Bakımından Asya Kökenleri*, II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı MİFAD Yayınları : 42, 3 cilt, s. 31-50.

⁴ G. Tarıman Cenikoğlu, *“Anadolu’da Zeybek Kültürü Ve Akşehir Zeybek Oyunları”*, Zeybek Kültürü Sempozyumu Bildirisi, Muğla, 2002, s. 2.

⁵ Prof. Dr. Metin And, *Anadolu Halk Dansları ve Halk Tiyatrosunun Özellikle Hayvan Benzetmeceleri Bakımından Asya Kökenleri*, II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı MİFAD Yayınları: 42, 3 cilt, s. 31-50.

⁶ Halikarnas Balıkcısı, Hey Koca Yurt, İstanbul, 1989, Bilgi Yayınevi, s. 165-190.

postlarının bacakları, Bakkhaların omuzlarından aşağıya sarkardı. Camadanın omuzlarından iki kanat gibi sarkan iki takıntının kenarlarında bir düğme ya da düğme deliği kalıntısı yoksa, o iki kanadın post bacakları kalıntıları olması muhtemeldir. İncelenmesi gereken bir noktadır bu. Dans edilirken, baştaki uzun püsküller gibi, bu kanatlar da oyuna kaygın kıvrılışlar katar. Bugün bile Anadolu'da, sırta post takılarak oynanan oyunlar vardır.”⁷

Sayın Ahmet Çakır'ın hayvan taklitli oyunlar üzerine yaptığı araştırmalar sonucu Ege bölgesinde tespit ettiği oyunlar aşağıdaki gibidir.

AFYON : Kara Koç, Teke Zortlatması, Turna, Suda Balık

AYDIN: At Bağladım

BALIKESİR : Sarı Karınca, Turnalar

DENİZLİ : Denizlinin Horozları, Teke Zortlatması

İZMİR : Deve Oyunu, Ötme Bülbül

KÜTAHYA : Kara Kedi, Kara Koyun, Kurt Kuzu, Öte Yakaya Geçelim Atlara
Yonca Biçelim, Turna Oyunu

MANİSA : Ördek

MUĞLA : Teke Zortlatması, Çekirge⁸

Anadolu'nun pek çok bölgesinde, hayvan motifli oyunlar şekil açısından, oyuncular tarafından birbirini tutmadan, düz sıra biçiminde oynanmaktadır. Batı Anadolu Zeybek oyunları ise genelde çember formunda oynanmaktadır. Fakat bazı bölgelerde ve özellikle Manisa zeybek oyunlarında, oyunun belli bir yerinde karşılıklı ve düz sıra biçimine geçmeler görülmektedir. Bu oyunlarda somut olarak hayvan taklidi unsuruna rastlanmamaktadır. Ancak, hayvan taklitli oyunların genelde tutuşmasız ve sıra biçiminde oynandığı düşünüldüğünde, sıra biçiminde oynanan zeybek oyunlarının kökeninin hayvan benzetmecelerinden kaynaklanmış olabileceği düşünülebilir.

2. Doğa Taklitli Zeybek Oyunları

Gece, gündüz, doğum, ölüm, hastalık, yağmur, rüzgar gibi tabiat olaylarının, nasıl meydana geldiğini çözümlenmeye çalışan ilk insanlar, duygularını ifade etmek için beden hareketlerini kullanmışlardır. Yapılan törenlerde, danslarıyla doğayı taklit ederek bilinmeyenlere cevap aramışlardır.

Yüzlerce yıl konar- göçer bir hayat süren göçebe toplumlar, her zaman doğayla iç içe yaşamışlardır. Soyut ve somut tüm sanatsal uğraşlarında doğayı, taklit yoluyla konu edinmişlerdir. “Göçlerin, doğa güçlerine egemen olmaya, doğa güçlerini etkilemeye çalışan Şaman inancından olduğu kabul edilir. Doğaya, doğal varlıklara, yalnız yaşayan göçebe kendini de doğanın bir parçası olarak görür. Doğa ile birleşip uzmanlaşmaya onunla uyum içinde yaşamaya çalışır. Şaman törenlerinin akla en yakın yorumu böyledir. Ağaç gibi bir canlıyı seçerler, onun çevresinde dönerek gökteki tanrı (tengri) ile ilişki kurmaya çalışırlar. Onu aşağıya çağırırlar. Onunla dans eder, birleşir, bütünleşir ve özdeşirler.”⁹

⁷ Halikarnas Balıkcısı, Hey Koca Yurt, İstanbul, 1989, Bilgi Yayınevi, s. 182.

⁸ Ahmet Çakır, Türk Halk Oyunlarında Hayvan Motifleri Üzerine Bir Atlas Denemesi, III. Milletlerarası Türk Folklor Kongreleri Bildirileri, Ankara, Başbakanlık Basımevi, 1983, Cilt:3, s.75-85.

⁹ Bozkurt Güvenç, Türk Kimliği, Ankara: Tisamat Basım Sanayi, 1993, s: 98.

Oyun sadece duyguların dışı vurumu değil, aynı zamanda doğayı öykünmedir. Fakat bu öykünmelerde gerçek üstü zorlayıcı devinim kullanmak geleneksel ifadelerin dışına çıkmak demektir. Selim Sırrı Tarcan'a göre, hareket icat edilmez, keşfolunur. Nitekim ahenk keşfolunmuş, icat edilememiştir. "*Dans sanatında en büyük gaye şekil ve hareketin birliğidir. Bana öyle geliyor ki, sahilde yapılan dansın dalgalarla, ormandakinin ağaçlarla, sahradakinin sonsuz ufuklarla, nihayet cismin ruhla münasebeti olmayarak yapılan sıçramalara dans adı verilmez.*"¹⁰ Anadolu oyun repertuarı içerisinde; Artvin yöresinde oynanan "Coşkun Çoruh" oyununun, hızla sağa sola çarparak ilerleyen Çoruh nehrinin akışını canlandığı, Antep'de oynanan "Oğuzlu" oyununun ise tarlada başakların rüzgarla sağa sola sallanmasını taklit ettiği düşünülmektedir. Aydın'ın "Çine Çayı Oyunu", Çine Çayı'nın mevsimlere göre debisinin değişerek bir alçalıp bir taşmasını öykünen, soyut doğa taklitli bir kadın zeybek oyunudur. Sayın Abdurrahim Karademir'in verdiği bilgilere göre, bu oyun çayın taşmasını taklit etmesinden dolayı, diğer yöre oyunlarına oranla, çok daha çoşkulu ve kıvrak bir biçimde oynanmaktadır.

3. Günlük Yaşam Taklitli Zeybek Oyunları

İnsanın yaşama bağlılığını ve günlük çalışma süreci içinde verimini arttırma çabasını; ses, ritim ve devinimlerle desteklediğini görüyoruz. Anadolu'da görülen oyunlar içinde, iş ve günlük yaşamı canlandıran danslar, diğer taklitli oyunlara oranla, sayıca daha çoktur. Bu oyunların, iş verimini arttırmak, zorlukları birlikte aşmak, dayanışma içinde uyumlu bir biçimde çalışmak için yaratıldığı sanılmaktadır. Fakat oyunların çoğunda ilk oluşmalarına neden olan öğeler, zaman içerisinde anlamlarını yitirerek başkalaşmıştır. Günümüzde, günlük yaşamı öykünen pek çok oyun, soyut danslar haline dönüşmüştür.

Bir görüşe göre, zeybek danslarında görülen hareketlerin bazıları, denizcilerin seyir halinde yaptıkları gündelik işlerin taklididir. Ege bölgesinde yaşayan birçok Yörük ve Türkmen toplumlarının çok eskiden beri denizcilikle uğraştığı bilinmektedir. Zeybek giyim-kuşam şeklinin, denizcilikte kullanılan levent kıyafetlerinden geldiği düşünülmektedir. Bu nedenle, zeybeklerin önceleri denizcilikle uğraşan toplumların üyeleri olduğu görüşü pek çok kişi tarafından kabul görmektedir. Sayın Gazimihal; "*Zeybek oyunundaki yere diz vurup kalkma figüründe, forsa kürekçisinin hamle hatırasını görmek, prensip itibariyle yanlış bir tahmin olmaz. Havanın aksak tartımı (ritmi) bu harekete bağlı görünüyor*"¹¹ diyerek zeybek oyunlarında denizcilik taklidi unsurlara dikkat çekmiştir.

Bir olayın taklit yoluyla oyunlaştırıldığı zeybek dansları tespit edilmiştir. Halk arasında yaşanan bazı olağan dışı olaylar halk kültürü içerisinde yer edinerek sözel ya da taklit yoluyla sonraki nesillere aktarılmaktadır. Örneğin, İzmir'de oynanan 'Süslü Jandarma' oyununun Menemen'in Türkel Köyü'nde geçen bir olayı anlattığı söylenir. İşlediği suçtan ötürü dağa çıkan bir zeybek arkasından gelen zaptiyelerden birisini öldürerek onun giysisini giymiş ve kolluk güçlerinin arasına karışmıştır. Zaman içinde kolluk kuvvetlerine adapte olarak onlarla birlikte hareket etmesine rağmen kıyafetinin üstüne efelikten kalma kösteğini takmasıyla ünlene bu kişinin, çok güzel bir şekilde oynadığı oyuna 'süslü jandarma' adı verildiği düşünülmektedir.

Kız kaçırma olayı zeybek toplumlarında sıkça görülen bir olaydır. Bodrum

¹⁰ G.E.B.İ.B. Selim Sırrı. Tarcan, "Halk Dansları ve Tarcan Zeybeği", Dans, Müzik, Kültür Folkloru Doğru Çeviri Araştırma Dergisi 61, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 1992, s: 177.

¹¹ Mahmut Ragıp Gazimihal, Türk Halk Oyunları Kataloğu, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları:2299, 1999, Cilt:3, s.224.

yöresinde oynanan Hızlı Kerimoğlu Zeybeği'nin böyle bir olaydan öykünülerek yaratıldığı sanılmaktadır.¹²

Muğla yöresinde kadın erkek oynanan Tosun Memed oyununun konusu, geleneksel toplumların günlük yaşamında çok görülen toprak sorununa bir örnektir. 'Dervişağa'nın Mustafa' adlı bir şahıs, İstanköy'de sahipsiz bir otlak üzerinde söz sahibi olmak ister ve buraya kimseyi sokmaz. Hayvanlarını otlatmak amacıyla sürekli buraya gelen Asbalı'nın Tosun Memed bu uyarılara kulak asmaz. Bunun üzerine Mustafa, Tosun Memed'in otlığa gelmesini bekler. Memed otlığa geldiğinde asmaları aralayarak ateş eder. Memed aldığı yaralardan ölür. Memed'in annesi olanları öğrenince ağlaya ağlaya bu türkünün sözlerini mırıldanır.¹³

4. Savaş-Kavga Taklitli Zeybek Oyunları

Savaş danslarının, ilkel toplumlar tarafından, kabileler arasındaki kuvvet dengesini korumak, askeri başarıları kutlamak ve savaşta kaybedilen insanları anmak için yapıldığı düşünülmektedir. Yiğitlik, güç ve beceriklilik gerektiren savaş oyunları birçok toplumun oyun repertuarında karşımıza çıkar. "Kılıç, kalkan, sopa (değnek), hançer, bıçak, kayış gibi aletlerle çeşitli saldırı, savunma, hamle ve çarpışma, müzik eşliğinde tavır ve hareketlerle anlatılıp, sonuçta barış sembolize edilir. Önemli zorlukta denge, beceri ve dayanıklılığa dayalı olan halk oyunlarına çokça örnek verilebilir."¹⁴ Özellikle, Osmanlılar döneminde ve Ortaçağ Avrupası'nda bu tür oyunlara çokça rastlanmaktadır.

Cevat Şakir Kabaağaçlı'ya göre Zeybeklik kurumun başının ünvanı olan "Efe" kelimesi etimolojik olarak, Efeb'den gelmekte; genç, delikanlı anlamını taşımaktadır. Efeb (okunuşu Efev) teşkilatı, gençler arasından savaşçı yetiştirmek amacıyla kurulmuş bir örgüttü. Seçilen gençler iki yıl gibi bir süre şehirlerden tecrit edilmiş bir halde, dağlarda, ok, kılıç kalkan gibi savaş aletleri kullanımının eğitimi almaktaydılar. Eğitim dönemlerinin sonunda kente gelerek, dönemin mimarisi gereği yuvarlak olan tiyatro sahnelerinde, çember formunda olan ve silah kullanıştaki çeviklik ve ustalıklarını gösteren bir oyun oynarlardı. "Bunda da esas, karibantların silahla, yani kılıçları kalkanlara vura vura ve yuvarlak meydanda döne döne dans etmektir. Başlangıçta bir Diyonisos Tapınağından başka bir şey olmayan tiyatrodaki bu dans dinsel idi."¹⁵ Zeybek danslarında görülen dairesel oynama biçimi Halikarnas balıkçısı tarafından bu nedene dayandırılmaktadır.

"Batı Anadolu'da oynanan zeybek oyunları mertlik, yiğitlik ve gururun birer simgesidir. Kökeninde sonsuz kahramanlık öyküleri yatar. Oyunlarda, yaşamdan, çevre, doğa, ve savaştan esinlenmiştir. Düşmana karşı halkın savaştaki dayanışması, direnişi, yiğitliği ve cesareti büyük bir gurur ve ağırbaşlılıkla anlatılır.

Oyunların, Oğuz boyları ile birlikte Batı Anadolu'ya göç ederek yayılan eski Türk asker oyunlarının bir tipi olduğu, Türkmen Akıncılar'ın her zaferden sonra kendi aralarında yaptıkları taklitlere dayandığı düşünülmektedir."¹⁶

Savaş taklitli zeybek oyunları günümüzde araçlı ve araçsız olmak üzere iki şekilde

¹² Mehmet Ali Eren, Muğla'nın Bazı Sözlü Kültür Değerleri ve Halk Oyunları, Muğla Valiliği Yayını, 2001, Ajans Atlas, Muğla, ss.23-24.

¹³ G.E.B.İ.B. Mehmet Ali Eren, Muğla'nın Bazı Sözlü Kültür Değerleri ve Halk Oyunları, Muğla Valiliği Yayını, 2001, Ajans Atlas, Muğla, ss.17-18.

¹⁴ Metin And, Oyun ve Büyü, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1974, s. 121.

¹⁵ Halikarnas Balıkçısı, Merhaba Anadolu, İstanbul, 1993, Bilgi Yayınevi, s.165.

¹⁶ M.Aykut Mis, "Çine Folkloru", " Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü Lisans Tezi, İzmir, 1994, S.48

oylanmaktadır. Bu danslar ya savaşma anını, ya savaşa hazırlığı, ya da savaş sonrası zaferi taklit etmektedir. Araçlı oynanan savaş taklitli zeybek oyunlarında tüfek, yatağan, bıçak, kama, kalkan ve bunun gibi silahlar kullanılmaktadır. *“Bursa'nın Kılıç Kalkan Oyunu'nda dansçılar hasım iki öbeğe ayrılırlar, müziksiz yalnız kılıç kalkan ve kalkan şakırtılarından çıkan seslerin tartımlarına uyarak çarpışır. Kılıç ve kalkan oyunlarına Urfa, Muş, Elazığ ve Siirt'te de rastlarız. Bazı dansların adında kalkan oyunu olmakla beraber, bu oyunlarda kalkan kullanılmaz. Örneğin: Muğla'da Kalkan Oyununda dansçı her elinde birer hançer tutar. Kütahya da oynanan oyunda da oyuncuların elinde birer hançer bulunur.”*¹⁷ Benzer şekilde İzmir, Manisa, Denizli bölgelerinde görülen Seymen, Seymen Sekmesi oyunlarının, Selçuklulardan kalma askeri oyunlar olduğu iddia edilmektedir.¹⁸ Manisa Turgutlu civarında oynanan Seymen Sekmesi Oyunu, günümüzde düğün alaylarının önünde iki ya da dört kişi tarafından icra edilen bir oyundur. Zeybek yatağanlarının iki kişi tarafından ustalıklı birbirine karşı kullanılması, bu oyunun savaşı taklit eden bir oyun olduğu hissini uyandırmaktadır.

Araçsız oynanan savaş taklitli zeybek oyunlarının ise; genelde savaşa hazırlık ya da savaş sonrası kutlamalar üzerine kurgulanmış oyunlar olduğu düşünülmektedir. Eski çağlardan beri savaşçı toplumların ritimli hareketler ve danslar aracılığıyla savaşa hazırlandıkları bilinmektedir. *“Kendilerini yiğit, gözünü budaktan sakınmayan kahraman anlamında efe olarak da nitelendiren Zeybekler; barış zamanında kendi aralarında bu savaş oyunlarını oynayarak hem antrenman yapıyorlar, hem de meraklılara kendilerini gıpta ile seyrettiriyorlar. Böylece düzenli ordunun yanında milis kuvveti olarak düşmana karşı hazırlıklı, eğitilmiş bir vaziyette bekliyorlardı.”*¹⁹

İzmir'de oynanan 'Zaide' oyununun savaşı öykündüğü düşünülmektedir. *“Figürlerdeki ikişer olma savaşdaki dayanışmayı, saflara gelme ise savaş öncesi kılınan namazı yansıtmaktadır. El savurma ise düşmana bomba atmayı vurgular.”*²⁰ İzmir ve Balıkesir illerinde görülen Bengi oyunlarının ise; savaş sonrası zaferi öykündüğü sanılmaktadır. *“Önce Bengi zeybeğinin ve zeybeklerinin bir savaş sonunda, yenen tarafın bir kutlama oyunu olduğu ve oyunun halka biçiminde oynanışı ve ayakların taban kısımlarının ortada bulunan bir şeyi tepmek ve ezmek arzusunda bulunduğunu, çığlık ve naraların bu isteği daha çok arzuladığı belirmektedir.”*²¹ Cemil Demirsipahi ve Tufan Gültaş'ın²² araştırmalarına göre; Bengi oyunlarının oynanış sebebi, bir savaşın zaferle sonuçlanmasından sonra, bunu sağlayan ilahi kuvvetin meçhul varlığına olan şükran borcunun ödenmesidir.

5. Sevgi Temalı Taklitli Zeybek Oyunları

İnsanın duygusal hayatını ele alan zeybek oyunları ayrı bir bölüm oluşturmaktadır. Ömrünü, dağlarda sevdiklerinden ayrı geçirmekte olan zeybek için sevgi temalı danslar, özlemlerini bastırmak için bir avunma yolu olmuştur. Bu durum

¹⁷ Metin And, *Türk Köylü Dansları*, Folkloru Doğru Dergisi, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 1990 sayı: 59, s.128.

¹⁸ G.E.B.İ.B. Mahmut Ragıp Gazimihal, *Türk Halk Oyunları Kataloğu*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları: 1963, 1997, C:2. s.268.

¹⁹ G. Tarıman Cenikoğlu *“Anadolu'da Zeybek Kültürü Ve Akşehir Zeybek Oyunları”* Zeybek Kültürü Sempozyumu Bildirisi, Muğla, 2002, s. 2.

²⁰ Merih Kılıçaslan, *“İzmir Yöresi Oyunları Form Analizi”* Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü Lisans Tezi, İzmir, 1994, s. 36.

²¹ Cemil Demirsipahi, *Türk Halk Oyunları*, Ankara, İş Bankası Kültür Yayınları:148, 1975, s. 352.

²² G.E.B.İ.B. Tufan Gültaş, *Zeybeklik, Zeybek Oyunlarının ve Türkülerinin Yapıları* İzmir, E.Ü.D.T.M.K. Lisans Bitirme Tezi, (Basılmamış), 1989, s. 58.

sadece Zeybeklik Kurumu içinde değil, sosyal yaptırımları çok ağır olan, kadın erkek ilişkilerinde büyük sınırları bulunan, geleneksel Türk toplumlarının hemen hepsinde görülür. Sevgi temalı oyunlar, kadın erkek yakınlaşması, naz veya kıskançlık gibi konuları işleyen oyunlardır. Örneğin; Muğla yöresinde çok yaygın olarak oynanan “*Ali da verin benim barutumu saçmama*” mısralarıyla başlayan türkölü dans, aşk teması içeren bir zeybek oyun örneğidir.²³ Ancak oyunun teatral yapısında aşk konusunu içeren bir taklit unsuru görülmemektedir.

Seyirlik oyun niteliği taşıyan “*Kütahya’da ‘Sudan Geçirme Oyunu’nda iki kadından biri erkek, öteki kadın çoban olur. İkisi arasında yere konan bir yastık, ırmak yerine geçer, kadın çoban karşı kıyıya geçmek için erkek çobanın yardımını ister, bu yardıma karşı kaşını, gözünü ve çeşitli yerlerini sunar. Pazarlık sona erince çoban ona yardım eder ve beraberce dans ederler*”.²⁴ Yine çoban aşkı olarak adlandırılabilir bir halk oyunu örneği, Denizli’nin Çameli yöresinde görülmektedir. Mahalli sanatçı Hayri Dev, birbirinden hoşlanan kadın ve erkek çobanların belirli bir oyun yerinde arkadaşları ile toplanarak aşk temalı oyunlar oynadıklarını belirtmekte ve bu toplantıyı “Yarenlik etme” olarak adlandırmaktadır.

Bu bölüme kadar, Anadolu dans kültürünün önemli bir alt bölümünü oluşturan zeybek oyunlarında görülen taklit unsurlarını, geleneksel danslar ve seyirlik oyunlar içerisinde incelemeye çalıştık. Zeybek oyunlarında görülen benzetmeler, bu çalışmada belirlenen tespitler sonucunda, *Bir İmge Olarak Zeybekliği Taklit Eden Oyunlar ve Yerel Zeybek Oyunlarında Görülen Taklit Unsurları* olarak iki küme altında toplanabilir:

1- Bir İmge Olarak Zeybeğin Taklit Edildiği Oyunlar

Bu tür oyunlarda sergilenen taklit unsurları, zeybek imgesinin kişilerde uyandırdığı hislerin bir yansımasıdır. Genelde, solo ve doğaçlama olarak oynanan erkek ağır zeybek oyunları, zeybeğin otoriter yapısını, gözü pekliliğini ve kendine güvenini çağırır. Çoğunlukla sözsüz ezgiler eşliğinde oynanır. Bu oyunların pek çoğu Kerimoğlu, Elifoğlu, Kadıoğlu gibi ünlü efelere atıfta bulunur. Aydın’da oynanan *Yörük Ali Zeybek Oyunu*, kahramanlıklarıyla ünlü Yörük Ali için yazılmış bir türkölünün onun onuruna oynanmasıyla zeybek oyunları içerisinde yerini almıştır.

Zeybeklik kurumunun yaygın olarak görülmediği bölgelerde Zeybek imgesi, seyirlik oyunlarda ve danslarda, yiğitlik, mertlik, cesaret gibi erkeksi birçok olgunun betimlenmesinde “simge” konumunda taklit edilmektedir. Anadolu’nun hemen her bölgesinde görülen Zeybek isimli oyunlar incelendiğinde, oyunların müziksel tartımının 9 zamanlı olması dışında, zeybek türü oyun formuyla bir alakasının olmadığı görülür. Halay, Bar gibi yerel oyun tavırlarıyla icra edilen canlandırmalarda ortak özellik, zeybeklik kurumunun maskülen yapısının simge olarak burada kullanılmasıdır. Örneğin, Sivas ve civarında görülen “Sarı Zeybek’ oyununda, kadın oyuncunun etrafında oynayan erkek dansçı, bıyık burma, göz kırpması gibi çeşitli hareketlerle kur dansı yapar. Ancak sevgisine karşılık alamayınca, elindeki kamayı çekerek tehdit içeren bir tavır ile kadın dansçıyı kendine eşlik etmesi için zorlar. Erkek oyuncunun zeybeksi tavrından etkilenmiş olan bayan dansçı ikna olduğunu gösteren gülümsemeyle erkek dansçının

²³ Mehmet Ali Eren, Muğla’nın Bazı Sözlü Kültür Değerleri ve Halk Oyunları, Muğla Valiliği Yayını, 2001, Ajans Atlas, Muğla, s. 33-34.

²⁴ Metin And, *Türk Köylü Dansları*, Folklorla Doğru Dergisi, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 1990 sayı: 59, s. 128.

oyununa katılır. Oyun mutlu son ile biter.²⁵ Mahmut Ragıp Gazimihal'e göre Sarı Zeybek oyununda olduğu gibi özünde yiğitlik, güçlülük, güven, sabır unsurları bulunan Sarı Zeybek adlı oyunun varyantları, Çorum, Elazığ, Erzurum, Bitlis ve hatta Van illerini kapsayan yaygın bir coğrafyada oynanmaktadır. Bu oyunların tümünde zeybeklik kurumuna atıfta bulunulan 'kaba kuvvet'-'zor kullanma' vb. eşkıyalık imgelerinin kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca bıçak ve kama gibi aksesuarlar, zeybek imgesini destekleyen bir 'simge' olarak kullanılmaktadır. *"Doğu Anadolu ve Orta Anadolu'da zeybek olarak adlandırılan danslardaki bu simgesellik, zeybekliğin 'eşkıyalık'la özdeşleşen imgesinin halk danslarıyla yansıtılması dışında bir anlam taşımamaktadır. Sosyal tarih boyutuyla, bu bölgelerde yaşamamış olan zeybeklik olgusu, halk kültürünün sözlü ürünleri ve halk danslarının figürleri eşliğinde, bu bölgeler tümüyle simgesel bir unsur haline gelmiş görünmektedir. Ancak, bütün bölgeler için en dikkat çekici unsur, zeybek danslarımsa eşlik eden müziklerin, mutlaka "aksak" usullünde olmasıdır."*²⁶

Yerel zeybek oyunlarının oynandığı bölgelerde, seyirlik oyunlar içerisinde de zeybeklik imge olarak çokça kullanılmaktadır. Sayın Abdurrahim Karademir'in, 1992 yılından bu yana incelediği Aydın Karpuzlu'ya bağlı Tekeler Köyü'nde zeybek karakteri, hem simge olarak seyirlik oyun içerisinde yer almakta, hem de sırası geldiğinde zeybek tiplmesi zeybek oyunlarını, yöresel dans karakterine uygun biçimde icra etmektedir. Sayın Karademir'in 1997 yılında Isparta, Sütçüler'e bağlı Beydilli Köyü'nde yaptığı derleme çalışmalarında ise, seyirlik oyunlar içerisinde bir önceki örnekten farklı olarak, zeybek tiplmesi teatral bölümlerde zeybekliği simgesel olarak taklit ederken, dans esnasında zeybek oyun türü dışında kendi mahalli oyunlarını icra etmektedir.

2- Yerel Zeybek Oyunlarında Görülen Taklit Unsurları

Doğaçlama yapılan bir dans anında, toplumu derinden etkileyen olaylar, oyununun konusunu belirleyen ekolojik ve sosyal çevre etmenleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Çevresindeki sosyal olaylarla, bulunduğu ruh halini birleştiren geleneksel dansçı, daha önce öğrenme yoluyla elde ettiği oyun dağarcığına, duygularını ilave ederek taklide dayalı yeni yaratılar ortaya koyar.

Zeybek danslarında doğaçlama oynayan bir kişi sadece aşk, savaş gibi kişisel ve sosyal olguları değil; yağmur, gün batımı, hayvanların hareketleri, vb. gibi çevresel olguları da kişisel becerisi, teatral yeteneği ve sürat, çabukluk gibi motorsal özellikleriyle birleştirerek kendi soyut yaratısı içerisinde büyük bir beceri ile ortaya koyar. Sayın Sefa İlter Yelbuğa'dan edindiğimiz bilgilere göre; İzmir Menemen ilçesinde oynanan 'Kırmızı Buğday Oyunu'nda hasımlarıyla mücadelesi sırasında göğsünden vurulan bir zeybek taklit edilmektedir. Oyun adını; yarasına tampon yaptığı bütün buğday başağı demetinin kan ile kırmızıya boyanmasından almıştır. Bu bilgi doğrultusunda, Kırmızı Buğday Oyunu incelendiğinde, sağa sola yalpa yapma hareketlerinden dolayı yaralı bir kişinin taklit edildiği anlaşılmaktadır.

Zeybeklere benzeme gereği duyulmadan yalnız tavır ve davranışlarla doğa, hayvan, savaş, günlük yaşam, sevgi gibi konuların taklidi yapılan Zeybek oyunları da, bu kümeleme altında yer almalıdır. Zira bu oyunlardaki ifade biçimi, bir efenin yaşamına dair eşkıyalık hasletlerini öykünmekten çok, taklit edilecek unsurun üzerine

²⁵ G.E.B.İ.B. Mahmut Ragıp Gazimihal, Türk Halk Oyunları Kataloğu, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları:1963, 1997, Cilt:2, s. 258.

²⁶ Okan Murat Öztürk, Zeybek Kültürü ve Müziği, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2006, s.103-104.

odaklanılmış oyunlardır. Örneğin; İçel'in Silifke yöresinde oynanan "Portakal Zeybeği" kıvrak zeybek türünde oynanan bir oyundur. Kaynak kişilerle yaptığımız görüşmelerde, oyunun el hareketlerinin simgesel olarak, sırttaki sepetten bir portakalın alınıp soyulmasının betimlendiği söylenmektedir.

Sonuç

Bu yazıda, Batı Anadolu'da zeybek türü oyunların içerisinde görülen taklit öğeleri belirlenmeye çalışılmıştır. Bu çalışma sonucunda, taklit unsurlarının Batı Anadolu'da genelde seyirlik oyunlarda simge halinde karşımıza çıktığı tespit edilmiştir. Yöresel danslar açısından bakıldığında, günümüz geleneksel zeybek oyunlarının çoğunda taklit unsurları belirgin bir şekilde görülmemektedir. Ancak, derleme yaptığımız kişilerin verdikleri bilgiler ve bazı bilim yazarlarının tarihi belgelere dayandırdıkları çıkarımlar sonucu, oyunlardaki estetik anlayış ve hareket ifadelerindeki taklit içeren soyut anlamlar çözümlenmeye çalışılmıştır.

Batı Anadolu'da halk tarafından çalınan ve oynanan oyunlara 'Zeybek Havası', 'Zeybek Oyunları' denilmektedir. Bu tanımlamadan dolayı bu oyunların sadece Zeybekler tarafından oynanan oyunlar olduğu görüşü yanlış bir kanıdır. Sosyal şartların değişmesi nedeniyle dağa çıkan zeybekler muhtemelen, oyunlarında hasret, sevgi, savaş konularını öykünmüşlerdir. Bu yapılanmasıyla köylü halkın oyun tarzından farklı bir oynayış biçimi gösterebilmektedir. Fakat bir zeybeğin bölgede bulunan yerleşik toplumla ilişkiye geçmeden, dağda doğarak yaşamasının mümkün olmadığı düşünüldüğünde, Zeybeklerin oyunlarının, ait olduğu sosyal toplumların dans formlarının etkisi altında şekillendiği kabul edilmelidir. Bu nedenle, Zeybeklerin oyunları, yerel halkın oynadığı oyunlar arasında belirlenmiş büyük bir farklılık görülmemektedir. Taklit bağlamında, tema olarak, kahramanlık, yiğitlik, savaş, sevgi ve çoğunlukla zeybeklerin yaşamının ele alındığı zeybek oyunları, mağrur, gururlu, sert ve ağır bir şekilde oynanmasıyla, sadece Zeybeklik Kurumuna ait kültürel değerlermiş gibi görünse de, aynı zamanda, Batı Anadolu'nun tüm yerel halkının icra ettiği mahalli oyunlardır. Sosyal hayata özgü günlük yaşam içindeki olayları öykünen konular, bireye özgü duyguları belirten konular, doğaüstü olayların anlatıldığı ritüeller, danslarda görülen başlıca taklit unsurlarıdır. Taklide dayalı Zeybek oyunlarının genel oyun karakterini şekillendirdiği düşünülen öğeler, üç görüş altında toplanabilir.

Bu görüşlere göre Zeybek oyunlarında görülen dans motifleri;

- 1- Denizcilerin seyir esnasında günlük gemi hizmetlerini taklididir.
- 2- Antik çağ döneminden kalma bağ bozumu şenliklerde şarap yapım hareketlerini taklididir.
- 3- Kartal gibi tek başına avlanan yırtıcı kuşların avlanmalarını taklididir.

Her üç görüşünde sağlam dayanakları vardır. Ancak bir seçim yapılmak zorunda kalındığında, günümüz zeybek oyunlarında kuş benzetmeceleri diğer taklit unsurlarına oranla en akla yatan taklit unsuru olarak göze çarpmaktadır.

Bize göre, bazı araştırmacıların zeybek oyunlarında görülen taklit unsurlarını Anadolu'da yaşamış olan Antik medeniyetlere dayandırması, ispatlanması çok zor olan savlardır. Fakat şunu belirtmek gerekir ki, Anadolu Medeniyetlerinin kendi dönemlerinde ulaştığı yüksek yaşam seviyesi, bu mirası devralan Türk toplumlarının kültürel yaşamına büyük katkılar sağlamıştır. Günümüzde, Erkek, Kadın ve Kadın-Erkek

beraber oynanan zeybek oyunları bu topraklarda filizlenen kültürlerden etkilenerek biçimlenmiştir.

Değişimin kaçınılmaz olduğu süreç içerisinde, halk oyunlarımızın tamamına yakını, başlangıcındaki özgün anlamını zaman içerisinde yitirmiştir. Zeybek oyunlarında da taklit unsurlu teatral öğeler, zaman içerisinde büyük bir farklılığa uğramıştır. Zeybek oyunlarının kökenini ve geçmişte üstlendiği işlevleri tam olarak belirleyebilmek mümkün değildir. Ancak, günümüzde halk oyunlarının birleştiriciliğinin önemi, geçmiş dönemlerde üstlendiği diğer işlevlerinden daha fazla öne çıkmaktadır. Günümüz sosyal toplumları arasındaki ilişkilerin geliştirilmesi için gereken en temel ihtiyaç, birlik-beraberlik ve kardeşlik duygularının pekiştirilmesidir. Bu bağlamda, Anadolu toplumlarının en yüksek değerleri olan, mertlik, dürüstlük ve güven duygularının dışa vurumu için iyi bir örnek olan Zeybek Oyunları, her kesim tarafından büyük bir övünçle oynanmalıdır.

KAYNAKÇA

- AND, Metin (t.y.), "Anadolu Halk Dansları ve Halk Tiyatrosunun Özellikle Hayvan Benzetmeceleri Bakımından Asya Kökenleri", *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı MİFAD Yayınları.
- AND, Metin (1974), *Oyun ve Büyü*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- AND, Metin (1990), "Türk Köylü Dansları", *Folklor Doğru Dergisi*, S. 59, İstanbul.
- CENİKOĞLU, G. Tarıman (2002), "Anadolu'da Zeybek Kültürü Ve Akşehir Zeybek Oyunları", *Zeybek Kültürü Sempozyumu Bildirisi*, Muğla.
- ÇAKIR, Ahmet (1983), "Türk Halk Oyunlarında Hayvan Motifleri Üzerine Bir Atlas Denemesi", *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongreleri Bildirileri*, Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- DEMİRSİPAHİ, Cemil (1975), *Türk Halk Oyunları*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- EREN, Mehmet Ali (2001), *Muğla'nın Bazı Sözlü Kültür Değerleri ve Halk Oyunları*, Muğla: Muğla Valiliği Yayını.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (1963), *Türk Halk Oyunları Kataloğu I*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (1999), *Türk Halk Oyunları Kataloğu II*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- GÜLDAŞ, Tufan (1989), *Zeybeklik, Zeybek Oyunlarının ve Türkülerinin Yapıları*, İzmir: E.Ü.D.T.M.K. Lisans Bitirme Tezi, (Basılmamış).
- GÜVENÇ, Bozkurt (1993), *Türk Kimliği*, Ankara: Tisamat Basım Sanayi.
- Halikarnas Balıkcısı (1989), *Hey Koca Yurt*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Halikarnas Balıkcısı (1993), *Merhaba Anadolu*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- KILIÇASLAN, Merih (1994), *İzmir Yöresi Oyunları Form Analizi*, İzmir: Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü Lisans Tezi.
- MİS, M. Aykut (1994), *Çine Folkloru*, İzmir: Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü Lisans Tezi.
- ÖGEL, Bahattin (t.y.), *Türk Mitolojisi*, I. Cilt

- ÖZBİLGİN, Mehmet Öcal (2003), *Zeybeklik Kurumu ve Zeybek Oyunları*, İzmir: E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, (Basılmamış).
- ÖZTÜRK, Okan Murat (2006), *Zeybek Kùltürü ve Müziği*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- TARCAN, Selim Sırrı (1992), "Halk Dansları ve Tarcan Zeybeği", *Dans, Müzik, Kùltür Folkloru Doğru Çeviri Araştırma Dergisi*, 61, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.

GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU YAŞATILIYOR MU?

Mevlüt ÖZHAN*

Geleneksel Türk tiyatrosu denilince aklımıza halkın yaşattığı, geleneksel kültür değerlerini içinde barındıran Karagöz, kukla, ortaoyunu, meddahlık ve köy seyirlik oyunları gelmektedir. Oluşumu ve kökleri eskilere uzanan geleneksel tiyatro, geleneksel kültürümüz içinde önemli yer tutmaktadır.

Kültür ürünü kendini yenilediği sürece varlığını sürdürebilir. Yenileme, günün koşullarına, sosyal gelişmelere göre değişimi kapsar. Geleneksel Türk tiyatrosu da bir kültür ürünü olduğuna göre kendini yenileyerek var olacak ya da statik yapısıyla kalıp unutulacak, yok olacaktır. Söz konusu kültür ürünü insanların ihtiyaçlarını karşılamayı sürdürüyorsa yine insanlar tarafından koşullara uygun olarak, geliştirilerek yaşatılır.

Geleneksel Türk tiyatrosunun yaşatılması konusundaki tartışmalar Avrupa tiyatrosunun ülkemize girdiği 19. yüzyılın ortalarında başlar ve günümüze kadar sürer.

Görüşler genellikle Karagöz üzerinde yoğunlaşmış, ortaoyunu ve diğer türler zaman zaman gündeme gelmiştir.

Geleneksel Türk Tiyatrosunu yenileştirme konusundaki çabaları;

1. Düşünce ve görüşler,
2. Yeni uygulamalar, başlığı altında inceleyebiliriz.

Düşünce ve Görüşler

Düşünce ve görüşler lehte ve aleyhte olarak iki katagoride toplanabilir. Aleyhte olanlar; Karagöz, kukla, ortaoyunu gibi geleneksel tiyatro türlerinin işlevini bitirdiğini, yaşatmaya çalışmanın gereksiz olduğunu, Avrupa tiyatrosunun ülkemizde yerleşmesine ve gelişmesine engel olacağı düşüncesini savunuyorlardı.

Karşı çıkanların başında Namık Kemal geliyordu. Namık Kemal, ortaoyununun Batı tiyatrosunun yerleşmesine ve gelişmesine engel olduğunu savunuyordu. Teodor Kasap ise ortaoyununun ıslah edilmesi hâlinde Osmanlı tiyatrosunun oluşacağını söylüyordu. Medeniyet, Basiret, Şark, Hayal gibi gazetelerde lehte ve aleyhte yazılar yayınlanıyordu¹. Bu yazıların kiminde ortaoyununun ıslah edilmesi için oyun metinleri yazılması ve ortaoyunu gruplarının oynayacakları oyunla ilgili Maarif Meclisinden onay almaları isteniyordu. Bu dönemde ortaoyunu yeni yeni oluşup gelişmeye başlamıştı. Batı tiyatrosu gelince ortaoyunu hem gelişimini sürdürmeye hem de Batı tiyatrosuna karşı direnmeye çalışıyordu. Bu döngü içerisinde de ortaoyununun yaşatılıp yaşatılmaması konusundaki tartışmalar yoğun şekilde sürdürülmüştür.

Şinasi, körü körüne Avrupa aktarmacılığına karşı çıkarak Asya'nın tecrübeleriyle Avrupa'nın yeni düşüncelerinin kaynaştırılarak bize özgü bir tiyatro oluşturulmasını savunmuştur².

* Kültür ve Turizm Bakanlığı.

¹ And, Metin; Orta Oyunu Yaşatılabilir mi? Ortaoyunu Kitabı, s. 175.

² Özhan, Mevlüt; Cumhuriyetin İlk Yıllarında Geleneksel Türk Tiyatrosu, I. Uluslararası Atatürk ve Türk Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri, s. 211.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu, ortaoyununda Karagöz'de olduğu gibi fani ve baki elemanlar olduğunu, baki olan meydan, diyalog ve mücerretlik'in aynı kalmasını, fani olan tema, tipler, esprilerin değişebileceğini, değiştirildiği ve günümüze adapte edildiği zaman yaşatılabileceğini savunmuş³ ve yeni ortaoyunu metinleri yazmıştır.

Selim Nüzhet Gerçek; ortaoyununun yaşatılmasını daha çok kaynak olması yönünde değerlendirir. Ona göre ortaoyunu; oyun yeri, dekor özellikleri, zeka oyunu olması, tipler, taklit anlayışı ile millî tiyatroyu doğuracak kaynaktır⁴.

Geleneksel Türk tiyatrosu konusunda ayrıntılı çalışmalar yapan Metin And, Çağdaş Tiyatro Açısından Karagöz ve Ortaoyunu adlı makalesinde Karagöz ve ortaoyununun yaşatılmasının sık sık söz konusu edildiğini belirttikten sonra görüşünü şöyle dile getirir: "...burada iki durumu birbirinden ayırmak gerekir. Karagöz, ortaoyununu olduğu gibi yaşatmak yerinde bir davranıştır. Ancak bu türlü yaşatmanın müzelik bir değeri vardır. Buna karşılık çağdaş tiyatronun yukarıda açıklandığı gibi başvurduğu birçok yollar, hele insanoğlunun kendi boşluğuna, hiçliğine gülmesini içinde bulunduran Karagöz ve ortaoyununun işçiliği, yöntemini oyun yazarlarımız, sahneye koyucularımızın, incelemesi, bu öğeleri kullanmaları (Batı'ya başvurup oradan ödünç almadan önce kendi kaynaklarımızın üzerine eğilmeleri) yerinde bir tutum olur⁵."

Atilla Sav, Metin And'ın, bu düşüncelerinin bazılarını katılmakla birlikte Karagöz ve ortaoyununun orijinal şekliyle yaşatılamayacağını, yaşatmaya çalışmanın gerçeklere karşı gelmek olacağını belirttikten sonra şu değerlendirmeyi yapar: "Türk oyun yazarları için Karagöz ile ortaoyunu, yöntem ve işçilik bakımından yararlanılacak zengin kalıt gerçektir. Bu kalıttan yararlanan düzenleyiciler olumlu sonuç elde ettiler. Genç oyuncuların daha çok Karagöz'e yaslanarak yaptıkları 'Ayyar Hamza' düzenlemesi ile Ergin Orbey'in ortaoyunundan yararlanarak 'Macun Hokkası' düzenlemesi ulusal tiyatromuz bakımından önemli olaylardır. Fakat bu konuda düzenleyiciden de önemli görev, oyun yazarlarımıza düşüyor. Getirecekleri sağlam, güçlü 'öz'lerle bu iki halk sanatımızın yöntem ve işçiliğinden yararlanarak uygun biçimler yaratabilirler. Tiyatromuz, bu çabalardan çok yararlanacaktır⁶."

Geleneksel tiyatroyu, çağdaş tiyatromuzu geliştirebilmek için kaynak olarak değerlendirilmesi görüşü Şinasi ile başlayıp Metin And ve Atilla Sav'la devam eder. Özellikle Metin And, pek çok yazısında bu düşüncelerini değişik örneklerle açıklar. Atilla Sav, kaynak olarak yararlanması gerekenlerden önemlilerin yazarlar olduğunu belirtir.

Hem tuluat tiyatrosunu, hem çağdaş tiyatroyu birlikte yürüten sanatçı Münir Özkul, ortaoyununu olduğu gibi sürdürmek gerektiğini, çünkü, ortaoyununun insanın ve toplumun sorunlarını işlediğini, insan var olduğu sürece bu sorunları eskiden olduğu gibi bu gün de aynı biçim içinde yansıtmak olanağı olduğunu, bunun mutlaka yazarla olabileceğini belirttikten sonra: "Yazar olmalı derken de kitaplı tiyatrodaki alışılmış biçimde yazdığımın, virgülüne dokundurtmayan tipte yazardan söz etmiyorum." diyerek yazarın kanavayı belirlemesini, oyuncunun içtenliğini, doğaçlığını bozmayacak nitelikte olmasını, ortaoyunu oyuncusuna yaratıcılığını gösterecek fırsatlar yaratmasını istiyor ve ortaoyununun yaşatılması için Batı tiyatrosunun inkar edilemeyecek üstünlüğü olan

³ Baltacıoğlu, İsmail Hakkı; Ortaoyunu Nasıl Dirilir, Orta Oyunu Kitabı, s. 184-187.

⁴ Gerçek, Selim Nüzhet; Ortaoyunu Millî Türk Tiyatrosunu Doğuracak Olan Kaynaktır, age., s. 189-190.

⁵ And, Metin; Çağdaş Tiyatro Açısından Karagöz ve Orta Oyunu, a.e., s. 146.

⁶ Sav, Atilla; Çağdaş Tiyatro Açısından Karagöz ve Orta Oyunu, a.e., s. 155.

teknîğinden, müziğinden ve yazardan yararlanılarak bağdaştırma yapılmasını savunuyor⁷.

Ortaoyununda Çerkez rolünde başarılı olan Burhan Felek ise ortaoyununun yaşatılması için bir Zuhuri Kolu'nu ihya cemiyeti kurulmasını önerir. Cemiyetin eski ve ihtiyar esnafı himaye, amatörleri teşvik etmesini, ortaoyununun güzel sanat olarak kabul edilip himaye edilmesini, ancak bu şekilde ortaoyununun kendisini kurtarabileceğini söyler⁸.

Hüsamettin Bozok; Asım Baba, Ressam Muazzez, Kavuklu Ali, Sefer Mehmet gibi ortaoyununun içinde yer alan sanatçılarla konuşmalar yaparak ortaoyununun ölümünü hazırlayan etkenleri araştırmıştır. Vardığı sonuca göre; ortaoyunu eskimiştir, çağın akışına ayak uyduramamaktadır, canlandırdığı kişiler artık gerçek hayattan kişiler değildir, ilkel bir sanattır ve radyo, sinema gibi yeni sanat dallarıyla yarışacak gücü yoktur, nükte sanatı ömrünü doldurmuştur. Bu tespitlerine karşın yazar, bu işin elbirliği ile değerlendirilmesini savunur⁹.

Ortaoyununun yaşatılması konusundaki genel düşünceler böyle. Ancak, ortaoyunu gelişmeye başladığı bir anda yok olmayla karşı karşıya kalır. Sanatçılar ortaoyununu yenilemek ve yaşatmak adına batı tiyatrosundan aldıkları bazı öğelerle ortaoyununu kaynaştırıp, tuluat tiyatrosunu yaratırlar. Bireysel becerilere ve kaba güldürülere dayanan tuluat tiyatrosu da zamanla toplumdan yeterli ilgiyi göremediği için yaşayamamıştır.

Eski ve köklü bir geçmişi olan Karagöz, Avrupa tiyatrosundan olumsuz etkilenen geleneksel tiyatro türümüzden birisidir. Konusu, tipleri, komik öğeleri genellikle Osmanlı toplum yapısıyla doğrudan ilgili olan Karagöz, siyasal ve ekonomik gelişmeler sonucu Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüyle birlikte toplumdan gördüğü ilgiyi kaybetmeye başlamıştır. Sanatçılar bu durumu önlemenin yollarını aramışlar, Karagöz'ü Cumhuriyetten sonra yeni oluşan ulusal devlet yapısına uygun konular seçerek oynamaya başlamışlardır.

Cemil Paşa tarafından tiyatro ve müzik konservatuvarı kurmakla görevlendirilen Fransız tiyatro adamı Andre Antoine, Karagöz gösterilerini izleyip bilgi sahibi olduktan sonra; "bu, bin yıllık repertuarın küçük piyesleri içinde sokaktan insanların ve buradaki kalabalığın geçit resmini izlemek az rastlanır bir manzara oluşturuyor."¹⁰ diye Karagöz'e hayranlığını dile getiriyor ve zamanla nasıl bozulduğunu; "Bu gölge tiyatrosu 1840'lara kadar hiçbir yabancı etkisi altında kalmamış, bu tarihten sonra ise bazı sahneleri budanmış, serbest Moliere çevirileri kullanılmaya başlanmıştır. Tartuffe, Scapin'in Dolapları, Cimri, Zoraki Hekim"¹¹ sözleriyle ortaya koyuyor.

Diğer geleneksel türler gibi Karagöz'ün de gitgide önemini yitirmesi sanatçılar, edebiyatçılar ve bazı tiyatro adamlarını konu üzerinde düşünmeye sevk etmiştir. Karagöz yaşatılabilir mi, yaşatılamaz mı konusu tartışılmaya başlanmış. Diğer türlerle kıyaslandığında da en çok Karagöz'ün yaşatılıp yaşatılmayacağı konusu tartışılmıştır.

Karagöz'ün yaşatılabileceğini en çok savunanların başında İsmail Hakkı Baltacıoğlu gelmektedir. Baltacıoğlu, konuyla ilgili düşüncelerini söylemekle kalmamış,

⁷ Özkul, Münir; Kitapsız Tiyatrodan Kitaplı Tiyatroya, Ortaoyunu kitabı, s. 191-195.

⁸ And, Metin; Ortaoyunu Yaşatılabilir mi? age., s. 180.

⁹ And, Metin; age., s. 180.

¹⁰ Nicolas, Michele; Karagöz'de İnsanlık Komedyası, Doğuda Mizah, s. 66.

¹¹ Nicolas, Michele age., s. 67.

görüşleri doğrultusunda yeni oyun metinleri yazarak oynatılmasını sağlamıştır. Baltacıoğlu, Yeni Adım dergisinde yayımlanan Karagöz Nasıl Dirilir başlıklı makalelerinde Karagöz'ü modernize etmek için, baki elemanlar olarak nitelendirdiği teknik, tema ve tipleri ayırmak gerektiğini belirtir, tekniği oluşturan perde, mum ışığı ve tasvirleri baki elemanlar olarak değerlendirir ve değiştirilemeyeceğini söyler. Tema ve tiplerin fani ve izafi olduğunu ve değiştirilebileceğini belirtir. Karagöz ve Hacivat'ın ananevi bir sembol olarak alıkonmasına itiraz etmeyeceğini ama diğer tiplerin yenilenmesi gerektiğini söyler. Karagöz'ü modernize etmenin tema'sının yenileştirmek demek olduğunu belirtir. Baltacıoğlu, bu düşüncesini uygulamaya geçirmek için yeni karagöz oyunları yazar. Örneğin; "Karagöz'ün Kadıköy İhtisap Ağalığı" adıyla yazdığı oyunda Kadıköy'e Belediye Başkanı olarak atanan Karagöz'ün tutum ve davranışlarını anlatır¹².

Baltacıoğlu'nun görüşleri doğrultusunda temaları ve bazı tipleri güncelleştirerek yazdığı oyunlar Halkevlerinde sahnelenir.

Boratav, Baltacıoğlu'nun yenileştirme düşüncesi çerçevesinde yazdığı "Karagöz Ankara'da" oyununu izledikten sonra Karagöz'ün modernleştirilemeyeceği yönündeki düşüncesinin pekiştiğini belirterek nedenlerini şöyle sıralar; Tasvirlerin büyütülmesinin çevikliklerini ve canlılığını kaybettiğini, elektrik ve mikrofon gibi şeylerin kabul edilmesinin Karagöz'ün teknik vasıflarını yok edeceğini, konuları Osmanlı hayatından aldığı için orijinal olan Karagöz'ün bugünkü hayatın konularını, bugünkü teknikle işlediği zaman orijinalliğinin gideceğini savunur. Araba devrinin seyircilerini Karagöz oyunları tatmin edebilirdi. Otomobil ve teyyare asrının çocuklarını ancak Walt Disney'in Karagöz hayallerine nazaran hareketleri belki birkaç bin misli süratlenmiş 'canlı resimler'inin cazibesi doyurabilir"¹³ diyerek, görüşünü özetler.

Nurullah Ataç'ta Karagöz'ün artık konu ve teknik olarak işlevini tamamladığını, yenileştirilemeyeceğini savunur¹⁴.

Halit Fahri Ozansoy, Boratav'a yakın bir görüşü savunur Son Posta'da yazdığı bir yazıda Karagöz oyunlarını modern mevzulara çevirmenin, Karagöz tiplerini klasik şekillerden çıkararak bugünkü insan örneklerine benzetmenin anlamsız düşeceğini söyler¹⁵. 1940 yılında bu görüşü savunan Halit Fahri Ozansoy, 1963 yılında Türk Folkloru'nda yayımlanan bir yazısında önceki görüşünün tam karşısı bir görüşü savunur. "Türk folkloru motifleri gibi Karagöz temaları da modern bir sahne görüşü ile ele alınıp işlenirse, eski veya muhayyel bir zaman çerçevesi içinde bugünkü dünya ahvalini, bugünkü toplum ve hicivlerini aksettirebilir. Ama bu nasıl olur ve nasıl olmalıdır; işte Türk tiyatro yazarlarının kudreti burada kendisini gösterecektir." diyerek, çağdaş Türk tiyatrosu için geleneksel Türk tiyatrosunun kaynak alınması düşüncesini dillendirir ve Karagöz tiplerini bir bütün hâlinde değerlendirip "dört başı mamur bir Türk komedisi çıkarılmasını neden düşünmüyoruz?" diye sorar. Önerilerini tamamen Karagöz oyunları üzerinde yoğunlaştıran Ozansoy, Karagöz oyunlarının belli başlı olanlarından yeni senaryolar (oyun metinleri) oluşturulabileceğini, karakterler üzerinde izlenebileceği düşüncesini ifade eder¹⁶.

¹² Baltacıoğlu, İ Hakkı; Karagöz Nasıl Dirilir, Yeni Adım, s. 10-11.

¹³ Boratav, Pertev N.; Karagöz Modernleştirilebilir mi?, Yurt ve Dünya, s. 26-29.

¹⁴ And, Metin; Ataç Tiyatro'da, s. 87.

¹⁵ Yeni Adım, s. 7.

¹⁶ Ozansoy; Karagöz'den Tiyatroya, Türk Folkloru, s. 3245-3246.

Tanınmış hikâye ve oyun yazarlarımızdan Aziz Nesin; günümüzde yaşatılmak istenen gerçekte ölmüş olan klasik gölge oyunu Karagöz müdür, başka bir deyişle “aslına uygun” dedikleri Karagöz oyunu mudur, yoksa bu klasik gölge oyununu çağın gerektirdiği katkılarla değiştirip yenileştirerek günümüzün güncel bir sanat ürünü yapmak mıdır?¹⁷ Diye sorduktan sonra, güncelleştirmenin kendiliğinden olabildiğini, ancak bu değişimin devlet eliyle bilinçli ve hızlandırılarak yapılmasında yarar olacağını savunur. Ancak, Karagöz’ü çağımıza uyarlamak ve yenilemek isteyenlerin klasik Karagöz’ü çok iyi bilmelerinin gerektiğini belirtir.

Tiyatro kuramcısı ve uygulayıcısı Prof. Dr. Özdemir Nutku da Karagöz’ün yaşatılması için günümüz yaşamına uymayan öğelerin teknik, konu ve tipler olduğunu, tekniğin (perde, mum ışığı ve grotesk tasvirler) kalıcı öge olduğunu değişiklik yapılamayacağını, konu ve tasvirlerin toplumdaki gelişime, bilgiye ve espri atmosferine uygun değişebileceğini, Hacivat ve Karagöz dışındaki günümüz tiplerinin yaşam koşulları ve sorunları ile perdede yer almaları gerektiğini vurgular¹⁸. Görüldüğü gibi Nutku’nun görüşleri Baltacıoğlu’nun görüşüyle yakınlaşmaktadır. Farklı yanı, Baltacıoğlu, mum ışığı yerine elektrik ışığının kullanılabileceğini söylerken Nutku, ışığın, mum ışığı olarak kalmasını savunur. Özdemir Nutku, Karagöz’ü müzelik bir sanat hazinesi olarak yaşatmak görüşüyle de Metin And’ın görüşünü desteklemektedir.

Özdemir Nutku Karagöz’le birlikte ortaoyununun ve meddahlığın çağdaş Türk tiyatrosu için değerlendirilmesini, çağdaş senteze götürebilecek olan halk mizahı, soyutlama, estetik uzaklık, oyun tekniği, oyuncu-seyirci ilişkisi, yer-zaman ölçüsü vb. konuların incelenmesini, çünkü Türk tiyatrosunun estetiğinin bu konuların detaylı incelenmesiyle ortaya çıkacağını belirtir¹⁹.

Karagöz’ü, klasik anlamda müzelik olarak yaşatmanın yanı sıra tema ve tiplerinin güncelleştirilerek yaşatılması gerektiği konusunda birçok araştırmacı ve düşünür görüşlerini belirtmişlerdir.

Bedrettin Tuncel, Karagöz oyunlarının eski ve öz biçimleriyle geliştirilmesinin olanaksız olduğunu, Karagöz’ün kendini toplumun bugünkü durumuna ve hızına uydurması gerektiğini²⁰, Ahmet Adnan, Karagöz ve ortaoyununun ulusal sanatımızın ürünleri olduğunu, araştırılması gerektiğini²¹, savunurlar. Burhan Felek, teknik yenilikler yapılabilir, yeni oyunlar yazılabilir, Karagöz ve Hacivat dışında yeni şahsiyetler yaratılabilir, diyerek, Baltacıoğlu ile benzer fikirleri savunur²².

Cahit Öztelli; Karagöz’ün çöktüğünü, diriltmeye çalışmanın boşa gayret olduğunu, yapılacak işin Karagöz’e ait her türlü belgenin toplanarak yarının sanat müzesine konulması olduğunu söyler²³.

Kamil Toygar; “Karagöz’ü Nasıl Yaşatabiliriz?” adlı makalesinde şu önerilere yer verir; okullarda okutulmalı, Karagöz Araştırmaları Enstitüsü açılmalı, güncel oyunlar yazılmalı, Karagöz’ün güldürü ve eleştiri havası çocuk oyunlarına çekilmeli, oyun yazarları tiyatrodaki kaynak olarak değerlendirilmeli²⁴.

¹⁷ Nesin, Aziz; Karagöz’den Günümüzde Yararlanmak, Halk Tiyatrosu, S. 10, s. 8.

¹⁸ Nutku, Özdemir; Karagöz Üzerine Düşünceler, Yaşayan Karagöz Sempozyumu Bildirileri, s. 34.

¹⁹ Nutku, Özdemir; *age.*, s. 34.

²⁰ Karadağ, Nurhan; Halkevleri Tiyatro Çalışmaları, s. 106.

²¹ Karadağ, Nurhan; *age.*, s. 106-107.

²² Felek, Burhan; *age.*, 247-249.

²³ Öztelli, Cahit; TFA, Karagöz ve Ötesi, s. 2257.

²⁴ Toygar, Kamil; Karagöz’ü Nasıl Yaşatabiliriz, Karagöz Kitabı, s. 253-255.

Tiyatro kuramcısı ve eleştirmeni Yılmaz Onay, Karagöz'ün gölge oyunu oluşunun onun teknik yanı olduğunu ama öteki yanlarıyla bu teknik zorlamayı aşarak başlı başına bir tiyatro sanatı düzeyine eriştiğini ve bir tiyatro sanatı olduğunu, bundan yararlanmak gerektiğini savunur²⁵.

Hayrettin İvgin, Karagöz oyunlarının güncelleştirilmesi, tekniğinin yenilenerek estetikle uyumlu hâle getirilmesi, modern sanat anlayışı ve tekniğiyle ortaya konması durumunda Karagöz'ün yaşatılacağını savunur²⁶.

Nail Tan, Karagöz'ü yaşatmak için perde ve tasvirlerin büyütülmesini, perde gerisinde birden çok oynatıcı kullanılmasını, yeni oyunlar yazılmasını, Karagöz ve Hacivat tiplerinin korunarak diğer tiplerin yenileştirilmesini, aynı zamanda klasik yapıyla müzeli olarak yaşatılmasını savunur²⁷. Bu görüşüne uygun olarak "Karagöz'ün Televizyon Safası" adlı bir oyun yazmıştır.

Sanatçı ve araştırmacı Ünver Oral da yazılarında ve uygulamalarında özellikle temadaki yenilikleri savunur. Bu görüşleri doğrultusunda Karagöz Oyun Metinleri yazmış ve oynatmıştır²⁸.

Günümüzdeki Karagöz sanatçılarının Karagöz'ün yaşatılması konusundaki genel düşünceleri birkaç başlıkta toplanabilir. Bunlar, devletin sanatçılara maddi ve manevi destek sağlaması, yeni sanatçılar yetiştirilmesi için kurslar düzenlenmesi, sık sık festivaller düzenlenmesi, gösteri imkânları sağlanması, televizyonlarda Karagöz gösterilerine yer verilmesi, oyunların güncelleştirilmesi gibi.

Güncelleştirme, değişik biçimlerde gerçekleştiriliyor. Kimi sanatçılar klasik oyunların konularını, dilini sadeleştirip biraz da günümüze uyarlayarak oynatıyor, kimileri de güncel konuları işleyen oyunlar sergilemeye çalışıyorlar. Örnek olarak; "Karagöz Çöp Canavarı", "Karagöz Dondurmacı", "Karagöz Aya Gidiyor" vb. oyunları sayabiliriz. Bu oyunlar klasik biçime göre oynatılan, az da olsa yeni tiplerin eklendiği güncel konuları işleyen oyunlardır.

1977 yılında kaybettiğimiz Karagöz sanatçısı Tuncay Tanboğa, kendisiyle yapılan söyleşide, yenileştirme konusundaki görüşünü, "Yeni tipler (zamanımıza uygun) yaratılmalıdır. Yeni konular, konu ve zamana uygun tiplerin ve kıyafetlerin olması şarttır.²⁹ diyerek görüşünü açıklar. Diğer usta sanatçılar Orhan Kurt, Tacettin Diker, Metin Özlen de benzer düşünceleri savunmakla birlikte, uygulamalarında tiplerin aynı olmasına, temaların klasik oyunlardan alınmasına özen göstermektedirler.

Karagöz ve ortaoyununun yaşatılması üzerinde bu kadar çok görüş belirtilmiş, tartışmalar yapılmış ama kukla, meddahlık ve köy seyirlik oyunları ile ilgili çok az görüş belirtilmiştir. Kukla konusunda tartışma olmadığı gibi, yenileşme ve gelişme de olmamıştır. Sadece Münir Hayri Egeli bir yazısında Karagöz ve kuklayı karşılaştırarak kukla tiyatrosunu dekor görüntü, yapım ve metin zenginliği yönleriyle yeğlediğini ifade etmiştir³⁰.

Sanatçılar ipli kukla ve el kuklaları dışında yeni denemelere yönelmemişlerdir. İpli kukla ve el kuklasında teknik olarak önemli değişiklikler yapılamamıştır. Konuda,

²⁵ Onay, Yılmaz; Karagöz'ün Muamması Üzerine, Karagöz Kitabı, s. 264-266.

²⁶ İvgin, Hayrettin; "Karagöz Sanatı Treni Kaçırılmak Üzere", Karagöz Haber Bülteni, Sayı: 18, s. 106.

²⁷ Tan, Nail; Derlemeler Makaleler, C. 4, s. 140-142.

²⁸ Oral, Ünver; Karagöz Park Bekçisi, Öğrencilere Karagöz vb.

²⁹ Mutlu, Mustafa; Karagöz Sanatçısı Tuncay Tanboğa, TFA, s. 176.

³⁰ Karadağ, Nurhan; Halkevleri Tiyatro Çalışmaları, s. 106.

tiplerde, oynatış tekniğinde bir yenilik getirilememiştir. Oyunlar genellikle bir konakta yaşayan bey, İbiş, hizmetçi, aşçı vb. arasında geçen olayları işleyen konularla ya da varyete (müzikli kukla) şeklinde sürdürülmüştür. Oysa kukla sanatı yeniliğe ve yaratıcılığa en açık geleneksel tiyatro türüdür.

Tek kişilik bir tiyatro olan meddahlığın yaşatılıp yaşatılmayacağı konusunda birkaç görüş ortaya atılmıştır.

Ergun Sav, Erol Toy'un yazdığı, Erdoğan Akduman'ın oynadığı Meddah gösterisini izledikten sonra görüşünü belirtirken metinli meddah oyununun meddahın yaratıcılığını, seyirciyle iletişimini, seyircilerin hikâyeden etkilenmesini ortadan kaldırdığını, oynanan yer olarak seyirciyle arasında uzaklık yarattığını söylüyor. Tiyatro içinde meddahın denenebileceğini ama meddahı tiyatro hâline getirmenin yersiz bir çaba olacağını savunuyor³¹.

Özdemir Nutku; Erol Toy'un Meddah oyununu "bir hikâyenin sahne üzerindeki dramatisasyonuna çağdaş bir örnek" olarak kabul eder ve bunun geliştirilerek sürdürülmesini savunur.

Meddahlığın günümüz tiyatrosu için önemini belirten yazar, her şeyden önce dekora, eşyaya, birden çok oyuncuya gerek göstermediği için, bir yerden bir yere kolay gidilebilirliği, sermaye gerektirmeyen ekonomik bir tiyatro gösterisi olduğu, yardımcı ögenin olmadığı, ustalık gerektirdiği için günümüz tiyatrosu bakımından önemli olduğunu belirtir³². Burhan Felek ise eski meddahları izlediğini, büyük zevk aldığını, şimdiki meddahların yarattıklarının meddahlık olmadığını belirterek eski meddahı denememek gerektiğini söyler³³.

Mustafa Sekmen, "Meddah Gösterisi" adlı kitabında meddahlığı teatral açıdan inceleyerek, benzeri gösteri türlerinin örnek alınıp çağdaş uygulamalar yapıldığını anlatır. Geleneksel gösteri türlerini örnek alarak çağdaş tiyatrodaki yeni denemeleri gerçekleştiren Dario Fo açılımından, öncü akımcılardan Antonin Artoud, Grotowski deneyimlerinden Meyerhold ve Augusto Boal açılımlarından örnekler verir.

Sekmen, öneriler bölümünde ise meddahla ilgili görüşünü şöyle dile getirir; "Toplumların kültürel değerlerini korumaları onları tutucu bir bakış açısıyla dondurmamak, sabitlemek, dokunulmaz yapmak olmamalıdır. Aşırı ve takıntılı koruma o değeri soluksuz bırakmakta, onu yaşatmayan eskimiş ve yeni kuşaklarla ilişki kurmayan bir varlığa dönüştürmektedir... Geleneksel olanın özgürlükçü ve yaratıcı yaklaşımla ele alınabileceği olanakları ve ortamı bulması, çağdaş olanla ilişkilendirilmesi, onu sadece var etmekle kalmaz, aynı zamanda yeni ve farklı tiyatro yaşantıları, eserleri ve sanatçılarının doğmasına olanak tanır."³⁴

Ortaoyunu üzerine inceleme yapan Nihal Türkmen, ortaoyununun ölümüne neden olan sebebi, onun yaşaması için harcanan gayretin topluma verilemediğinde aramak gerektiğini söyler. Comedye dell'Art'nin Avrupa tiyatro yazarları ve yorumcuları tarafından dikkate alındığını, bu türden çağdaş denemeler yapıldığını, ortaoyununda

³¹ Sav, Ergun, "Geleneksel Seyir Sanatlarımız ve Meddah", Meddah Kitabı, s. 117-119.

³² Nutku, Özdemir; Gerçek Halk Tiyatrosu Olan Meddahlık Günümüzde de Önem Kazanmalıdır, Meddah Kitabı, s. 123-127.

³³ Felek, Burhan; "Meddah", Meddah Kitabı, s. 128-130.

³⁴ Sekmen, Mustafa; Meddah ve Gösterisi, s. 92.

dirilmemek üzere yok olmuş gibi görünse de zamanla “kalıcı yanları” ile millî tiyatromuzu etkileyeceğini söyler³⁵.

Kerim Dinç, “Çağdaş Tiyatro ve Ortaoyunu” başlıklı yazısında ortaoyununun sahne düzeni, seyirci ilişkisi, yaratıcılığı, komik öğeleri, dekor anlayışı yönüyle çağdaş tiyatro için önemli bir kaynak olduğunu belirterek örnekler verir³⁶.

Bolluk, bereket, üreme kökenli olan köy seyirlik oyunları zamanla bu özelliklerini kaybederek eğlence nitelikli gösterilere dönüşmüştür. Dramatik yapısı dolayısıyla geleneksel tiyatro içerisinde yer bulan köy seyirlik oyunları oyunculuk, oyun yeri, dekorsuz oynanması daha doğrusu oynandığı alanın dekor olarak kullanılması, doğaçlamaya dayanan yapısı dolayısıyla daha çok çağdaş tiyatroya kaynaklık edeceği yönünde değerlendirilmiştir. Açık alanlarda gezerek oynanması, sokak tiyatrolarına; sade, yapmacıksız, illüzyona dayanmayan, seyirciyi oyunun içine alan oyunculuk tekniği ile epik oyunculuk anlayışına yaklaşması gibi özellikleri daha çok üzerinde durulan yönleri olmuştur. Abidin Dino, Adana Halkevleri Dergisindeki bir yazısında “Dramaturgi bakımından geri kalmış köy oyunlarına ulaşmak amaç değil, tam tersine köy oyunlarının ortada oynanma tekniği, oyuncu, seyirci bütünleşmesi, doğmaca oyunculuk üslubu, gerçekçi tiyatronun gereklerini yerine getirirken düşeceğimiz yapmacılığa olanak tanımayan hareketli ve nükteli bir oyunculuk, yeni Türk aktörünün ancak halk kaynaklarından güç alınarak yetiştirildiği zaman orijinal bir kimliğe kavuşabilirliği, tavır ve deyiş özelliklerini tümüyle halktan alma konularında köy oyunları sağlam bir eğitim temelinin başlangıcı olabilir.”³⁷ diyerek çağdaş oyuncuyu yetiştirmede değerlendirilmesi gerektiğinden söz eder.

Ceyhun Atıf Kansu, halk tiyatrosunu köy tiyatrosuyla özdeşleştirerek konservatuarlarda halk tiyatrosu bölümleri açmayı önerir³⁸.

Köy seyirlik oyunlarının olduğu gibi yaşatılması konusunda ciddi bir görüş ortaya atılmamıştır. Halkevleri bünyesindeki tiyatro çalışmaları sırasında köy seyirlik oyunları da özellikle köylerde köylülerle birlikte oynatılmaya çalışılmış, çoğu zaman da güncel konular seyirlik oyun anlayışı içerisinde dile getirilmiştir.

Nebi Özdemir “Türkiye’deki dramatik köy seyirlik oyunları sosyo kültürel bağlamdaki değişmelerin etkisiyle icralarını, icra ortamlarını ve işlevlerini yitirmektedir. Bu gerçek, dramatik köy seyirlik oyunlarının canlandırılması gibi romantik yaklaşımla ortadan kaldırılamaz.”³⁹ görüşünü dile getirmektedir.

Yaşatılması konusunda teorik anlamda az tartışılan köy seyirlik oyunları uygulamada diğer türlere göre daha çok değerlendirilmiştir. Özellikle Dramatik Köy Seyirlik Oyunları konusunda araştırmalar ve incelemeler yapan Nurhan Karadağ, çağdaş tiyatrodaki bu oyunların yapısal özelliklerinden yararlanılması gerektiği düşüncesinden hareketle çağdaş oyun sahnelemelerinde önemli değişiklikler gerçekleştirmiştir.

Geleneksel Türk tiyatrosunun yaşatılması konusunda bazı kurum ve kuruluşların da çabaları olmuştur. Bunların arasında önemli çalışmalar yapan Kültür Bakanlığı ile Milletlerarası Kukla ve Gölge Oyunu Birliği (UNIMA) Türkiye Millî Merkezini sayabiliriz.

³⁵ Türkmen, Nihal; Meddah, Orta Oyunu, s. 133.

³⁶ Dinç, A. Kerim; Halk Tiyatrosu Dergisi, S. 4, 5, 6, 7, 8.

³⁷ Karadağ, Nurhan; Halkevleri Tiyatro Çalışmaları, s. 102.

³⁸ age., s. 102.

³⁹ Özdemir, Nebi; Bilim ve Teknolojideki Gelişmelerin Köy Seyirlik Oyunlarına Etkisi, Millî Folklor, Güz / 2001, s. 128.

İki kurumun dışında özellikle bazı belediyeler bünyelerinde kukla tiyatroları oluşturarak ya da sürekli gösteriler düzenleyerek katkı vermişlerdir.

1967 yılında Kültür Müsteşarlığı bünyesinde kurulan Millî Folklor Araştırma Dairesi Başkanlığı, geleneksel Türk tiyatrosunu halk kültürünün bir dalı olarak değerlendirerek çalışma alanı içerisine alır. Böylece Halkevlerinin kapatılmasından uzun yıllar sonra devlet, geleneksel Türk tiyatrosu konusunda çalışmalara yönelir. Saha araştırmalarında seyirlik oyunlarla ilgili derlemelere başlanır. Karagöz'ü yaşatmak ve tanıtmak için Karagöz oynatımı, tasvir yapım kursları düzenlenir. Kurslarda Karagöz'le ilgili teorik dersler verilerek pratik uygulamalar yapılır. Bu kurslarda birçok sanatçı yetişir.

Folklor Dairesi 1972 yılında Karagöz Oynatma yarışması yapar. Amaç, ülke çapında Karagöz oynatanları belirlemek, onları teşvik etmek ve Karagöz'ü gündeme getirmektir. Yarışma amacına ulaşır ve başarılı olanlar daha bir istekle gösterilerini sürdürürler.

Daha sonra Kültür Bakanlığı bünyesinde müstakil bir daire başkanlığı, 1992 yılından itibaren de Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü olarak görevini sürdüren kurum, geleneksel Türk tiyatro unsurlarını araştırıp derleyerek arşivleyip ilgililerin hizmetine sunmak, festivaller, şenlikler, bilimsel toplantılar düzenleyerek, yayınlar yaparak yaşatmayı, yurt içinde ve yurt dışında tanıtmayı amaçlamıştır.

Araştırma ve derleme çalışmaları çerçevesinde özellikle seyirlik oyunlar konusunda derleme çalışmaları yapılarak, arşive kazandırılmıştır. Birçok seyirlik oyunun video çekimi yapılmıştır. Karagöz, kukla, meddahlıkla ilgili de video çekimleri yapılmış ve arşive kazandırılmıştır. Araştırma ve derleme çalışmalarının bir bölümü ilgili bilim adamı ve araştırmacılar tarafından değerlendirilip yayımlanmıştır. Şunu rahatlıkla söyleyebilirim ki, oluşturulan Halk Kültürü Arşivi, eğer bant kayıtlarındaki sesler ve video çekimlerdeki görüntü ve sesler sağlam duruyorsa Türkiye'deki en zengin dokümana sahiptir. Fotoğraflar, slaytlar oldukça çok. Yine bu arşiv Türkiye'nin en zengin Karagöz Tasvirleri koleksiyonuna sahip. Hayali Memduh, Hayali Nafiz, Hayali Küçük Ali, Ragıp Tuğtekin, Tuncay Tanboğa, Orhan Kurt, Metin Özlen, Kemalettin Sevilen, Mustafa Mutlu gibi sanatçıların yaptıkları tasvirlerin yanı sıra yapılan bilinmeyen tasvirlerin toplamı 1500 dolayındadır.

Bakanlık, geleneksel Türk tiyatrosunu yaşatmak adına bir önemli adımı 1990 yılında attı ve Devlet Geleneksel Türk Tiyatrosu Topluluğu Müdürlüğünü kurdu. Kurulmasında şahsımın büyük çabalar harcadığı bu topluluk ne yazık ki, bir türlü kadroları verilip faaliyete başlatılamadı. İşin ilginç yanı devletin bir kurumu geleneksel kültürümüzün önemli ögesi olan geleneksel Türk tiyatrosunu yaşatmak için çaba harcarken, bir başka kurumu kadro vermeyerek bu çabayı engelliyordu. Diğer topluluklara kadro verilmesine karşın bugüne kadar bu topluluğa müdür dışında kadro verilmemiştir. Adı ve müdürü olan ama başka kadrosu olmayan, hiçbir etkinlik yapamayan bu müdürlük 19 senedir varlığını sürdürüyor.

Kültür Bakanlığı 1987 yılında "Karagöz, Kukla ve Ortaoyunu Oyun Metni" yarışması düzenleyerek, yarışmaya katılan oyunlardan değer bulunanları üç ayrı kitap hâlinde yayımlayarak yeni oyun metni yazılmasına olanak sağlamıştır.*

* Adı geçen birimin çalışmalarıyla ilgili geniş bilgi için bakınız; İvgin, Hayrettin; Millî Folklor Araştırma Dairesinin Geleneksel Tiyatro ve Köy Seyirlik Oyunları Konusundaki Çalışması, Türk Folklor

Kültür Bakanlığının yaptığı çalışmalarda yaşatma konusuna bakışını şu şekilde ifade edebiliriz. Derlemeler yaparak arşivlemek ve böylece hem durum tespiti yapmak hem de en son klasik örneklerini müze ortamında sergileyerek gelecek kuşağa sunmaktır. Karagöz, kula ve ortaoyununun yaşatılmasının ise iki şekilde olabileceği, birincisi, klasik yapısının korunarak oynatılması, ikincisi de oyunun konusunun, dilinin yenileştirilerek, aşırıya kaçmadan yeni tiplerin eklenerek, günceli yakalayarak oynatılması görüşü savunulmuştur.

1990 yılında kurulan Milletlerarası Kukla ve Gölge Oyunu Birliği (UNIMA) Türkiye Millî Merkezi Karagöz ve kukla sanatımızın yaşatılması ve tanıtılması konusunda kuruluşundan itibaren yoğun çalışmalara başladı. Çalışmalarını tanıtım, eğitim, yayın, arşivleme alanlarında yoğunlaştırdı. Tanıtım, yurt içi ve yurt dışı olmak üzere iki yönlü ele alındı. Yurt içi tanıtımlarda konuyla ilgili sempozyumlar, açikoturumlar, konferanslar, festivaller, şenlikler ve illerde gezici gösteriler düzenlendi. Yurt dışı tanıtımlarda ise ülkemizde uluslararası festivaller gerçekleştirildi, başka ülkelerde gerçekleştirilen uluslararası festivallere sanatçılarımızın katılımını sağladı. Başka ülkelerin UNIMA Merkezleriyle iletişim kurarak, oradaki gelişmeleri sanatçılara iletmeye çalıştı.

Eğitim çalışmaları çerçevesinde yeni Karagöz ve kukla sanatçıları yetiştirmek, tasvir ve kukla yapımını öğretmek amacıyla kurslar, sanatçıları teknik ve sanatsal yönden bilgilendirmek, yenilemelerine katkıda bulunmak amacıyla seminerler düzenledi.

Karagöz ve kukla sanatı konusundaki yazıların, sanatçıların yaptıkları çalışmaların yer aldığı bülten yayınlanarak sanatçılar bilgilendirilmeye çalışıldı. Konuyla ilgili kitap yayınları yapıldı. UNIMA Türkiye Millî Merkezinde bir arşiv oluşturuldu. Karagöz Tasvir ve Göstermelikleri, kuklalar, tasvir yapım aletleri, Karagöz oynatım araçları, Karagöz ve kuklayla ilgili hediyelik eşyalar, gazete kupürleri, afişler, broşürler, fotoğraflar, slaytlar, video filmler, ses kayıtları arşivde yer almaktadır. Video film arşivinde çok sayıda yabancı kukla gruplarının değişik teknikteki kukla ve gölge oyunu gösterileri, son dönem sanatçılarımıza ait Karagöz ve kukla oyunu çekimleri bulunmaktadır. Ayrıca on beş klasik Karagöz oyununun belgesel video filmi çekilerek arşive kazandırılmıştır. Kütüphanede ise kukla ve gölge oyunu tekniği konusunda kitaplar, değişik dilde dergiler yer almaktadır.

UNIMA Türkiye Millî Merkezi üye sanatçılarına Karagöz ve kukla oyunlarında günün koşullarına uygun yenileştirmeler yapmalarını (dilde, konuda, tiplerde) yeni yeni teknikler denemelerini sürekli tavsiye etmektedir.

Geleneksel Türk tiyatrosunun yaşatılması konusu birçok sempozyum ve kurultaylarda da tartışılmıştır. Sempozyum ve kurultayların sonunda sonuç bildirileri hazırlanarak yapılması gerekenler kamuoyuna ve ilgililere duyurulmuştur. Bu sempozyum ve kurultaylarla sonuç bildirileri hakkında bilgi vermek istiyorum.

Kültür Bakanlığınca 1992 yılında İstanbul'da, 1997 yılında da Mersin'de düzenlenen Tiyatro Kurultaylarında, Türk tiyatrosunun yeniden yapılandırılması konusunda bildiriler sunuldu, tartışmalar yapıldı. Kültür Bakanlığı ve TOBAV'ın işbirliği

Araştırmaları, 1985/1, G. Ü. Basın Yayın Yüksek Okulu Basımevi, Ankara 1985, s. 37-49; Özhan Mevlüt; Geleneksel Tiyatro Derlemelerinin Önemi ve Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü (HAĞEM)nün Derleme Çalışmaları, I. Türk Halk Kültürü Araştırma Sonuçları Sempozyumu Bildirileri, Ankara 1996, yyy., s. 103-112.

ile 15-17 Kasım 1997 tarihinde Mersin’de yapılan Türkiye Tiyatro Kurultayı Sonuç Bildirisi “Türkiye tiyatrosunun 21. yüzyılda yeniden yapılanmasına olanak yaratabilecek görüşlerin bilinmesi ve bu konuda kararların alınması için Türkiye Tiyatro Kurultayı düzenlemesi olumlu bir girişim. Ancak, bundan önceki kurultayın sonuçlarına bakarak bu kez alınan kararların hayata geçirilmesi yönünde somut adımlar atılması gereğini vurgulamak ihtiyacını duyuyoruz.” diyerek başlıyor ve 14. maddesinde “dramatik köylü oyunları ve ritüeller bilimsel yöntemlerle saptanarak arşivlenmeli ve bilim ve sanat kurumlarının yararına sunulmalıdır.

Geleneksel tiyatromuza ait zenginlikler tiyatromuza kaynak olarak korunmalıdır. Kültür Bakanlığı bu konuda gerekli önlemleri almalıdır⁴⁰.

Milletlerarası Kukla ve Gölge Oyunu Birliği (UNIMA) Türkiye Millî Merkezinin 26-28 Kasım 1998 tarihleri arasında Bolu’da gerçekleştirdiği “Geleneksel Türk Tiyatrosunun Sorunları ve Çözüm Yolları Sempozyumu”nun sonunda bir sonuç bildirisi hazırlandı. Bu bildiri geleneksel Türk tiyatrosunun yaşatılması konusunda şu görüşlere yer verildi.

- Devlet tiyatrolarında Geleneksel Türk Tiyatrosu Şubesi açılmalı,
- Okullardaki tiyatro kollarında geleneksel tiyatroya yer verilmeli, bu konuda UNIMA Türkiye Millî Merkeziyle işbirliğine gidilmeli,
- İstanbul’da Geleneksel Tiyatro Araştırma ve Uygulama Merkezi açılmalı,
- Konular güncelleştirilmeli, tipler zenginleştirilmeli, günümüz teknolojisinden yararlanılmalı,
- Derleme, arşivleme, müze kurma çalışmaları yoğunlaştırılmalı,
- Oyun metni yarışmaları, üniversiteler arasında geleneksel tiyatro şenliği ve oynatım yarışmaları düzenlenmeli,
- TRT ve özel televizyon kanallarında geleneksel tiyatro gösterilerine Ramazan dışında da yer verilmeli,
- Yeni sanatçılar yetiştirilmesi için kurslar, seminerler düzenlenmeli,
- Yurt içi festival ve şenlikler daha çok düzenlenmeli, yurt dışı festivallere sanatçılar gönderilmeli⁴¹ gibi daha pek çok konunun yer aldığı bildiri, ilgili kurum ve kuruluşlara bir yazıyla gönderildi.

5-7 Kasım 2009 tarihinde İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Dairesi Başkanlığınca düzenlenen “Dümbüllü İsmail Efendi 110 Yaşında” konulu sempozyumun sonunda da benzeri sonuç bildirisi hazırlandı. Bu bildiri de yukarda sözü edilen görüşlerin yanı sıra üniversiteler bünyesinde Geleneksel Tiyatro Bölümü açılması, Geleneksel Tiyatro Araştırma Merkezi ve Müzesi kurulması, Devlet Geleneksel Tiyatro Topluluğunun etkinleştirilmesi gibi istekler dile getirildi⁴². İyi niyetli düşüncelerle hazırlanan bu öneriler ne yazık ki, uygulamalarda bir türlü gerçekleştirilemedi.

UNESCO’nun Somut Olmayan Kültürel Mirasları listesine konması teklif edilen Karagöz’ün yaşatılabilmesi için yapılması gereken çalışmaları belirlemek amacıyla bir çalıştay düzenlenmiştir. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel

⁴⁰ Bildiriler; Tiyatro Kurultayı, s. 366.

⁴¹ Karagöz Haber Bülteni, S. 10-11, s. 12.

⁴² Dümbüllü İsmail Efendi ve Dünden Geleceğe Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri, s. 221.

Müdürlüğünün katkılarıyla UNIMA Türkiye Millî Merkezince 22 Temmuz 2008 tarihinde Ankara'da düzenlenen Karagöz Çalıştay'ına konuyla ilgili kurum, sivil toplum kuruluşu temsilcileri, sanatçılar, bilim adamları ve araştırmacılar katılmışlardır. Çalıştay sonunda bir eylem planı hazırlanmıştır. Eylem planında; yapılacak çalışmalar ve sorumlu birimler belirlenmiştir.

Sempozyumların sonunda hazırlanan bildirimler kamuoyuna duyurulduğu gibi ilgili kurumlara da iletilmiştir. Bolu'da yapılan Geleneksel Tiyatronun Sorunları ve Çözüm Yolları Sempozyumu sonuç bildirisi, o zaman da başkanı olduğum UNIMA Türkiye Millî Merkezince ilgili kurumlara üst yazıyla gönderilmiştir. Tiyatro Kurultayları Bakanlığın, çağdaş Türk tiyatrosunu oluşturmak, önündeki sorunları çözmek amacıyla yaptığı toplantıydı. Yani Bakanlık; burada çıkan görüş ve düşünceleri değerlendirerek çağdaş Türk tiyatrosunu geliştirecekti. Bu oluşum sırasında da geleneksel tiyatrodan kaynak olarak yararlanacaktı. Ama ne yazık ki, alınan kararlarla ilgili olumlu gelişmeler sağlanamadı. Hiçbir kurumun üzerine düşeni yaptığını söyleyemeyiz. Ne müze oluşturuldu, ne araştırma merkezi kuruldu, ne üniversitelerde bölüm açıldı, ne de topluluğa kadrolar verildi. Her şey eskisi gibi devam ediyor.

Gazi Üniversitesi tarafından 2005 yılında Safranbolu'da gerçekleştirilen Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyumu, 2006 yılında Ankara'da Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyumu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Dairesi Başkanlığı tarafından 2007'de İstanbul'da düzenlenen Dümbüllü İsmail Efendi ve Dünden Geleceğe Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyumu, geleneksel tiyatronun yaşatılması ve korunması adına yeni açılımlar getiren bildirimlerin sunulmasına olanak sağlamıştır. Değişik görüşlerin yer aldığı sunumlar kitap bütünlüğünde yayımlanarak hizmete sunulmuştur.

Uygulamalar

Geleneksel tiyatro üzerine bu tartışmalar yapılırken oyunlarda da değişiklikler yapılmaya başlandı. Avrupa tiyatrosu karşısında zor durumda kalan geleneksel tiyatroyu yaşatma ve tekrar eski hâline döndürme çabaları başladı. Geleneksel tiyatroyu canlandırma ve kurtarma çabaları yine sanatçılara düştü. Avrupa tiyatrosu ve dram tiyatrosu hakkında hiçbir bilgisi olmayan sanatçılar kendilerine göre Avrupa tiyatrosu ile geleneksel Türk tiyatrosunun sentezini yaparak oyunlarda değişiklikler yapıp sahnelemeye başladılar. Örneğin; yeni gelişmekte olan ortaoyununu Avrupa tiyatrosuna uydurmaya çalıştılar. Önce ortaoyununun oyun dağarcığı bozuldu, sözün ve söyleşmenin yerini hareketlerin güldürücülüğü aldı. Tiplerde ve giysilerde değişiklikler yapıldı. Ortaoyunundaki Kavuklu; uşak, Pişekar; efendi oldu. Geleneksel kıyafetlerin yerini Avrupai kıyafetler aldı. Kavuklu'ya giydirilen kıyafeti Ahmet Rasim şöyle tarif eder; "Kavuklu, tıpkı Tanzimat'ı takip eden Elbise Tüzüğü uyarınca başındaki kavuğunu, sırtındaki cübbesini, yırtmaçlı entarisini, belindeki kuşağını, bacağındaki şalvarını, ayaklarındaki paşmağını, yani çedik pabucunu çıkardı; bunların yerine başına, kalıba girse Frengin 'silindir' dediği uzun resmî şapkasını andıran uzun, buruşuk bir fes; sırtına bir ceket, bir pardesü bozması, arada sırada kolları kopuk, haydarî taklidi bir sako; beline muhafazakârlık duygusunu göbek adı, seçtiğine delil olacakmış gibi bir kuşak; bacağına eski millî kıyafetten sıkma'ya dizlik'e yarım şalvara benzer, paçası bol, dar bir pantolon; ayaklarına ne serhatlik'e, ne lapçine, ne de çediğe benzer yanı olmayan potin, yarım kundura takarak; kaşlarına kömür, yanak ve burnuna allık, gözlerine sürme

sürerek; saçı, sakalı ile Karagöz'ün soygunluğu gibi bir çıplaklık ile cascavlak kaldı. Adı Kavuklu iken 'maskara' oldu.⁴³

Ortaoyununda yapılan bu değişiklikler yepyeni bir türü Tuluat Tiyatrosu'nu oluşturdu. 1875 yılında Pişekar Küçük İsmail Efendi, Agah Efendi Kavuklu Hamdi ve Büyük İsmail tarafından ortaya çıkartılan tuluat tiyatrosu kendine göre bir seyirci oluşturdu ve İsmail Dümbüllü'nün ölümüne kadar (1973) sürdü. Sonraki yıllarda bazı gruplar tarafından ara sıra sergilendiyse de uzun süre sürdürülemedi.

Karagöz oyununda da sosyal ve teknolojik gelişmelere göre yenileştirmeler yapılmıştır. Ustadan ustaya aktarılan oyunlar güne göre uyarlanarak oynanmaya başlanmıştır. Katip Salih, Fransız romanlarından esinlenerek yeni konular bulmak için uyarlamalar yapmıştır⁴⁴. Katip Salih, teknik olarak da Karagöz'e yenilikler getirmeye çalışmıştır. Bir anda perdeye üç-dört görüntüyü çıkarmak, oyundan önce ince saz takımına giriş müziği çaldırmak, mum ışığı yerine elektrik ışığı kullanmak, perdeyi renklerle süslemek, oyuna kantoyu sokmak gibi yenilikler Katip Salih tarafından getirilmiştir.

Sanatçılar, Karagöz oyununa canlılık ve hareket getirerek ilgi uyandırmak amacıyla Karagöz'ü perdeden sahneye indirerek canlı oynatma denemeleri yapmışlardır. Katip Salih, Naşit ve Darülbedai sanatçıları Karagöz'ü canlı oynatmışlar ancak bekledikleri ilgiyi görememişlerdir. Canlı Karagöz oynatma denemeleri günümüze kadar zaman zaman yapılmıştır. Bir gölge oyunu olan ve kendine göre özellikler taşıyan Karagöz'ün canlı olarak oynatılması ona bir katkı sağlamamıştır.

Kuklada ise sanatçılar geleneksel oynatım tekniklerinin yerine 1880'li yıllarda İstanbul'a gelerek ipli kukla oynatan Thomas Holden'in etkisinde kalmışlar ve onun tekniği ile oynatmaya çalışmışlardır.

Geleneksel Türk tiyatrosunu yenileştirerek yaşatma çalışmaları Halkevleri döneminde yoğunlaşır. Halkevlerinin diğer sanat dallarına olduğu gibi geleneksel tiyatroya kapılarını açması yaşatma ve tanıtım konusunu yeniden gündeme getirir. Halkevleri geleneksel tiyatronun yaşatılıp yaşatılmayacağı konusunda daha ciddi tartışmalara sahne olur. Sanatçılar, Halkevleri salonlarında ve halk odalarında gösterilerini yaparken oyunları günün koşullarına göre adapte ederek oynarlar. Yeni oyunlar yazılmaya başlanır. Özellikle İsmail Hakkı Baltacıoğlu Karagöz'ü ve ortaoyununu yenileştirme düşünceleri doğrultusunda oyunlar yazarak oynatılmasını sağlar. Köy seyirlik oyunları temel alınarak köylülere eğiten ve sorunlarını işleyen küçük küçük oyunlar oluşturularak bizzat köylülere oynatılır.

Halkevlerinin kapatılması üzerine yine sıkıntılı döneme giren geleneksel tiyatronun yaşatılıp yaşatılmayacağı konusundaki tartışmalar sürdürülür. 1960'lı yıllardan sonra geleneksel tiyatro konusunda yapılan araştırmalar ve değerlendirmeler birçok tiyatro yazarını, sanatçısını, geleneksel tiyatroyu, çağdaş Türk tiyatrosunda kaynak olarak değerlendirme, ondan yararlanma düşüncesine yönlendirir. Haldun Taner yazdığı oyunlarda geleneksel Türk tiyatrosu ile epik tiyatronun bileşimini yaratmaya çalıştı. Geleneksel öğeler içeren oyunlarını 1968 yılında kurduğu Devekuşu Kabare Tiyatrosunda sahneledi. Bu oyunlarda geleneksel Türk tiyatrosunun esnek yapısı, akıcı yönü, sahne ve oyunculuk tekniği, sade dekor anlayışı ağırlıklı yer aldı. Yine oyun

⁴³ Ahmet Rasim; Muharrir Bu Ya, s. 67-68.

⁴⁴ Nutku, Özdemir; Karagöz Üzerine Düşünceler, Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyumu Bildirileri, s. 34.

yazarlarımızdan Sermet Çağan, Haşmet Zeybek, Ömer Polat, Erdoğan Aytekin, Güngör Dilmen, Başar Sabuncu yazdıkları bazı oyunlarda geleneksel tiyatronun oyun yapısını, anlatım biçimini uygulayarak başarılı eserler verdiler.

Ankara Deneme Sahnesi oyuncularını derledikleri köy seyirlik oyunlarından esinlenerek halkın sorunlarını işleyen yeni oyunlar üretilen alanlarda sergilediler. Bu çalışmalara Erdoğan Aytekin'in yazdığı "Al Gülüm Ver Gülüm", İsmail Yeşilyurt'un yazdığı "Tütün", Nurhan Karadağ'ın yazdığı "Gerçek Kavga" gibi oyunları örnek olarak verebiliriz. Geleneksel Türk tiyatrosu (özellikle dramatik yapıya köy seyirlik oyunları) üzerinde çalışmalarını yoğunlaştıran Nurhan Karadağ sahneye koyduğu oyunlarda geleneksel tiyatronun yapısal özelliklerini ön planda tutmaktadır. Deneme sahnesinde başlattığı geleneksel tiyatromuzdan yararlanma anlayışını Ankara Üniversitesi Tiyatro Bölümünde, Devlet Tiyatrolarında sahnelediği oyunlarda sürdürmektedir.

Önemli tiyatro yönetmen ve sanatçılarımızdan Mehmet Ulusoy, Metin Akpınar, Zeki Alaysa, Ferhan Şensoy, Münir Özkul, Erol Günaydın, Müjdat Gezen, Levent Kırca, Münir Caner, Nejat Uygur sahneledikleri oyunlarda ve oyunculuklarında geleneksel tiyatro öğelerinden yararlanmışlardır.

Karagöz oyunlarını da yeniden halka sevdirebilmek için, yeni tiplerin, yeni temaların işlendiği oyunlar yazılmıştır. Hayali Küçük Ali (Asri Karagöz, Karagöz Dans Salonunda, İyilik Eden İyilik Bulur), Aziz Nesin (Karagöz'ün Kaptanlığı, Karagöz'ün Berberliği, Karagöz'ün Antrönörlüğü), Tekin Özertem (Karagöz'üm İki Gözüm), Ünver Oral'ın (Karagöz Dondurmacı, Karagöz'ün Manavlığı vb.) oyunlarını örnek olarak verebiliriz. Sanatçılar da eski oyunları günümüze adapte ederek, klasik oyun kalıplarına uygun yeni oyunlar yazarak oynatmaktadırlar.

Meddahlıkla ilgili yeni denemeler olsa da tek kişilik ve sadece sözlü anlatıma dayanması dolayısıyla yeterli ilgiyi görmemektedir.

Düşüncelerim, Önerilerim

Geleneksel tiyatromuzun yaşatılması konusundaki düşüncelerimi önceki yazılarımda zaman zaman aktarmıştım. Bu düşüncelerimi bir bütünlük içerisinde daha ayrıntılı anlatmak istiyorum.

Geleneksel tiyatromuzun yaşatılması konusundaki görüşlerimi üç başlık altında değerlendirebilirim: a) Müzelik değer olarak, b) Güncelleyerek, c) Kaynak olarak değerlendirerek yaşatmak.

a) Müzelik Değer Olarak Yaşatmak

Geleneksel Türk tiyatrosu bize geçmişimizden gelen kültürel bir mirastır. Bu mirası öncelikle koruma altına almamız gerekiyor. Onunla ilgili var olan bütün yazılı ve basılı objeleri, kostüm, aksesuar, kukla, tasvir, oynatım araçları vb.'lerini bir araya getirip iyi bir ortamda koruma altına almalıyız. Bu objeler çağdaş müzecilik anlayışına uygun yöntemlerle sergilenip toplumun ilgisine sunulmalıdır. Geleneksel tiyatro objeleri hâlen dağınık bir şekilde kurum ve şahıslarca korunmaya çalışılmakta, yeterince ilgililerin ve halkın hizmetine sunulmamaktadır. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Halk Kültürü Arşivi ve İhtisas Kütüphanesinde oldukça zengin doküman ve objeler bulunmaktadır. Topkapı Müzesi, UNIMA Türkiye Millî Merkezi, bazı üniversiteler, arkeoloji ve etnografya müzelerinde çeşitli doküman ve objeler mevcuttur. Bilimsel verilere uygun koşullarda korunmadıkları için büyük bölümü kısa süre sonra bir değer taşımayacaktır. Öncelikle Kültür ve Turizm Bakanlığının öncülüğünde sponsorların

katkılarıyla donanımlı bir Geleneksel Türk Tiyatrosu Müzesi yapılmalı, dağınık doküman ve objeler toplanarak gözden geçirilmeli, tasnif edilmeli ve müzede korumaya alınmalıdır.* Müzedeki sergileme yöntemi, korumanın yanı sıra yaşatmaya, tanıtmaya ve üretmeye dönük olmalıdır.

Müzeye konması gereken materyallerle ilgili bir konuyu özellikle belirtmekte yarar görüyorum. Geleneksel tiyatronun bütün dallarıyla ilgili çekilmiş film ve video kayıtların tamamının birer kopyasının müzeye kazandırılması gerekir. Çekimi yapılmamış ama çekme olanağı bulunan oyunların gecikmeden çekimi yapılmalıdır. Örneğin; Klasik Karagöz oyunlarının on beş tanesi yaşayan ve klasik oyunları bilen Metin Özlen, Orhan Kurt, Tacettin Diker gibi sanatçılardan çekildi. Çekim, Kültür ve Turizm Bakanlığının maddi desteği ile UNIMA Türkiye Millî Merkezince gerçekleştirildi. Elliye yakın klasik Karagöz oyununun sanatçılar tarafından bilinenlerinin de gecikmeden çekimi yapılmalıdır. Çünkü bu oyunlar Karagöz'ün temel taşlarıdır. Yüzyıllarca oynatılarak, sanatçıdan sanatçıya aktarılarak günümüze kadar getirilebilmiştir. Yeni nesil sanatçılarımız bu oyunları oynamamaktadırlar.

b) Güncelleyerek Yaşatmak

Geleneksel tiyatroyu yaşatmak için yapılması gereken ikinci şey oyunların güncellenmesi. Günümüz Karagöz sanatçıları, klasik Karagöz oyunlarının bir bölümünü ustalarından öğrendikleri şekliyle oynatıyorlar. Dil yönüyle her ne kadar güncellemeye çalışsalar da perde gazelleri, ağdalı konuşmalar, müzik, espriler değiştirilmediği için seyircilerin anlaması ve oyundan zevk alması zorlaşıyor. Tiplerin değiştirilmemesi de yine oyuna olan ilgiyi azaltıyor. Klasik oyunların bazıları konu olarak günümüze uyarlanarak oynanabilir. Konu olarak uyarlararken günümüz dilinin kullanılması, perde gazellerinin günümüz Türkçesiyle yazılması, dil oyunlarının, esprilerin anlaşılır olması ve yerinde kullanılması, günümüz müziğinin kullanılması (daha önemlisi oyuna müzik yaptırılması), eski tiplerin yerine güncel tiplerin konulması gerekir. Sanatçının seyirciyle iletişimini iyi sağlayabilmesi, perdedeki tasvirlerin seyirci tarafından net bir şekilde görülebilmesi için gösterilerin en çok yüz, yüz elli kişilik salonlarda yapılması uygun olur. Ancak bu şekilde klasik oyunlar seyirciye sunulabilir. Kukla gösterileri için de aynı şey söz konusudur.

Sanatçıların, yeni Karagöz ve kukla metinlerini sahnelemeleri yaşatılması için gereklidir. Oyun yazarları tarafından yazılan yeni oyun metinlerinin yanı sıra sanatçıların kendilerinin yazacakları, hikâye ve masallardan uyarlayacakları metinleri oynamaları, yeni tipler yaratmaları, Karagöz ve kukla gösterilerine olan ilgiyi artıracaktır. Sanatçıların bu çalışmaları oyun yazarlarıyla, pedagoglarla, müzisyenlerle birlikte grup çalışması şeklinde yürütülmesi en ideal olanıdır. Bu çalışmaların yapılabilmesi için Karagöz ve kukla gruplarının yerleşik tiyatrolarının olması ve devlet tarafından desteklenmesi gerekir. Kukla ve gölge sanatlarının gelişkin olduğu ülkelerde çalışmalar bu şekilde yürütülmektedir. Burada en önemli konulardan biri de sanatçıların eğitimi sorunudur. Yukarıda sözünü ettiğim çalışma yönteminin usta çırak eğitimiyle yetişen sanatçılar tarafından gerçekleştirilmesi zor. Ancak akademik eğitimden geçen sanatçılar yetiştirildiği takdirde bu çalışma daha kolay olur.

Günümüzde diğer sanat dallarındaki sanatçılar alanlarıyla ilgili eğitim veren okullarda nasıl yetiştiriliyorsa Karagöz ve kukla sanatçıları da aynı şekilde

* Müzenin nasıl olması gerektiği konusundaki görüşlerim "Geleneksel Türk Tiyatrosu Müzeciliğinin Önemi" adlı (Türkiye'de Halkbilimi Müzeciliği ve Sorunları Bildirileri, Ankara 2003, Başak Matbaacılık, s. 123-125, Gazi Üniversitesi THBMER Yayını) makalemde ayrıntılı açıklanmıştır.

yetiştirilmelidir. Akademik eğitim alarak yetişen sanatçılar yaratıcılık, yenileştirme ve geliştirme adına sağlıklı ve güçlü çalışmalar yapabilirler. Kolektif çalışmalarla seyircilerin zevkle izleyecekleri eserler ortaya koyabilirler. Bu özellikteki sanatçıları yetiştirebilmek için daha çok gecikilmeden sanat liselerinde, üniversitelerde gölge ve kukla eğitimi (genelde geleneksel Türk tiyatrosu eğitimi) veren bölümler açılmalıdır.

Bu bölümde özellikle Karagöz ve kuklanın yaşatılması üzerinde durdum. Çünkü her iki tür hâlâ yaşıyor ve geliştirilerek yaşatılması da olanaklı. Çünkü her iki tür topluma sanat ve eğitim adına bir şeyler vermeye, sanatçının yaratıcılığına, hayal gücüne, deneysel çalışmalarına açık türler. Ortaoyunu ve Meddahlık, günümüzde artık yaşamamaktadır. Yaşatma çabası da sonuç alınamayacağı için boşuna çaba olur. Ancak, köy seyirlik oyunları ile birlikte bu iki türün çağdaş tiyatroya kaynaklık edecek teatral özellikleri oldukça zengindir.

c) Kaynak Olarak Değerlendirmek

Batı tiyatrosunu incelediğimizde kaynağının, tuluat tiyatrosu olan Commedia Del'arte ve Uzak Doğu'nun ritüel kökenli tiyatrosunun olduğunu görebiliriz. Bu anlamda da geleneksel tiyatromuzu yaşatabilmenin en doğru yöntemi çağdaş tiyatromuzda kaynak olarak kullanabilmektir. Yazımın önceki bölümlerinde bazı oyun yazarlarımızın, sanatçılarımızın ve rejisörlerimizin geleneksel tiyatroyu kaynak olarak değerlendirme çabasına girdiklerinden ve buna uygun oyun metinleri yazdıklarından, oyunlar sahnelediklerinden söz etmiştim. Çağdaş tiyatromuzun bugünkü durumuna baktığımızda bu yararlanmanın yeterli olmadığını görüyoruz.

Geleneksel tiyatronun hangi özellikleri kaynak olarak değerlendirilebilir? Onlara değinmek istiyorum. Geleneksel tiyatronun önemli özelliklerinden biri göstermeciliği tiyatro olmasıdır. Geleneksel tiyatrodaki yaşamın gösterilerek verilmesi ön plandadır. Bu anlamda da seyirci oyunu bir gözlemci gibi izler, bazen aktif duruma da sokulur. Oyunda yabancılaştırma etmenleri kullanılarak izleyiciyi ve oyun arasında bir uzaklık yaratılır ve yaşam ile oyun arasında özdeşlik sağlanır. Bu durum seyircinin oyuncuya, gösterilen şeylere karşı eleştirel ve yargılar durum almasını, olayları ve tipleri uzak açıdan izlemesini sağlar, düşünme ve değerlendirme fırsatı verir. Özdemir Nutku'nun ortaoyunu için belirttiği yabancılaştırma öğeleri geleneksel tiyatronun ortak unsuru olarak verebiliriz⁴⁵. Geleneksel tiyatrodaki yabancılaştırma, oyun metninde, oyun düzeninde, dekorda, sahne ve seyirci arasında uygulanır.

Bilindiği gibi geleneksel tiyatronun yazılı metinleri olmadığından sanatçı oyununu doğaçlama oynamaktadır. Bu nedenle aynı oyun değişik sanatçılar tarafından değişik oynandığı gibi aynı sanatçı tarafından da her sahnelenmesinde değişiklikler gösterir. Sonraki yıllarda metni yazılmış geleneksel tiyatro oyunları içinde aynı şey geçerlidir. Çünkü, sanatçı metnin özünü bozmadan yaptığı doğaçlamalarla oyunu değişik şekillerde oynayabilir. Bu doğaçlamalarla yabancılaştırma sağlanmaktadır. Oysa benzetmeciliği ve yanılısamacı tiyatrodaki metne bağlı kalmak, yönetmenin koyduğu kurallar çerçevesinde oynamak esastır. Oyun ilk gün nasıl oynanıyorsa en son gün de aynı şekilde oynanmaktadır. İkincisi, oyun düzeninde uygulanan yabancılaştırmadır. Oyun düzenindeki yabancılaştırma mekânda ve oyunculukta kendini gösterir. Geleneksel tiyatrodaki mekân, dekor kullanılmadan veya var olan dekorda basit değişiklikler yapılarak çeşitli amaçlarla kullanılmaktadır. Bu durum çoğu zaman basit anlatımlarla gerçekleştirilmekte, aynı mekân, sokak, orman, oda, tren istasyonu vs. olabilmektedir.

⁴⁵ Nutku, Özdemir; Ortaoyununda Yabancılaştırma Kavramı, Ortaoyunu Kitabı, s.157

Oyun her ortamda, ışık sistemi kullanılmadan doğal ışıkta oynanabilmektedir. Karagöz ve kukla oyunlarında da oyun doğal ışıkta oynatılmaktadır. Karagöz perdesinde mekân değişiklikleri dekor kullanılmadan sözle, giriş çıkışlarla verildiği gibi, bir-iki göstermelik konarak ifade edilebilir. Köy seyirlik oyunlarında ise belli bir oyun düzeni olmayıp, aynı olaylar doğal ortamında, doğal ışıkla, değişik ama benzer mekânlarda bölümler hâlinde oynanır. Örneğin saya gezme oyununda köyün bir ucundan başlanır ve her evin önüne varıldığında aynı olaylar tekrarlanır. Burada oynayanda, izleyende olayların akışını ve sonunu bilir. Oyunun bütünü dekorsuz oynanır.

Oyunculuktaki yabancılaştırma ise oyuncu ile konu arasında, oyuncu ile rolü, oyuncu ile hareketleri, oyuncu ile aksesuarı arasında olmaktadır. Oyuncu ile konu arasındaki yabancılaştırma oyuncunun başka konuyu söz ve hareketlerle anlatması ve sonunda olayın gerçek olmadığını ifade eden bir söz ya da davranışla asıl konuya dönmesiyle sağlanır. Örneğin ortaoyununda Kavuklu ile Pişekar'ın bir dolmuşa biniyormuş gibi yapmaları, dolmuşta gidişleri, para vermeleri, ayakta giden yolcu benzetmesi yapmaları, inmeleri gibi yansılama hareketleri, sahnede aynı yerde dönmeleri hem oyuncunun hem de seyircinin konuya yabancılaşmasını sağlar. Yapılan şeylerin bir oyun olduğu hem oyuncu tarafından ifade edilir hem de seyirci ile oyun arasında bir uzaklık oluşturulur. Böylece de seyirci kendini ortadaki olaya, seyrettiği kişilere kaptırmaz, duygusal bir yöneliş içine girmez. Oyuncu ile konu arasında yabancılaşma ortaoyunu ve Karagöz'deki söyleşme (muhavere) bölümünde de olur. Bu bölümde Karagöz veya Kavuklu bir rüya, gerçek olmayan bir hikâye anlatır. Sonunda da bunun bir rüya veya hikâye olduğunu söyleyerek gerçeğe dönüş yapar.

Oyuncu ile rolü arasındaki yabancılaştırma, oynayanın, rolü ile kendi arasına uzaklık koyması ile sağlanır. Seyirlik oyunlarda oyuncunun oyunun bir bölümünde yaptığı rolü ile ilgili bir hareketi beğenmeyip, iyi olmadığını söyleyerek yeniden yapması, orta oyununda Kavuklu ve Pişekar'ın zaman zaman rol yaptıklarını ifade etmeleri vb. gibi. Yukarıda verdiğimiz dolmuşa binip bir yere gitme örneğinde, olayın sonunda Kavuklu'nun bir yere gitmediklerini, aynı yerde durduklarını söylemesi üzerine Pişekar'ın "gidiyormuş gibi yaptık" demesi oyuncu ile rolü arasındaki yabancılaştırmayı gösteren bir örnek. Bu durumda oyuncu aynı zamanda oynadığı oyunun gözlemcisi olur. Oyuncu ile hareketleri arasındaki yabancılaştırmayı ise oyuncu, hem kendini hem de bir başkasını oynayarak sağlar. Bu durum sözlerle ve hareketlerle sağlanır. Oyuncu ile aksesuar arasında sağlanan yabancılaştırmada ise oyuncunun aksesuar olarak kullandığı şeyleri çok değişik araçlar olarak kullanmasıyla gerçekleştirilir. Orta oyununda Pişekar'ın elindeki şakşak'ı yerine göre sopa olarak, yerine göre oyuna tempo veren bir araç olarak kullanması, Meddah'ın bastonunu sopa. tüfek vb. şekilde kullanması gibi.

Geleneksel tiyatrodaki dekor sade ve çok amaçlı kullanılan araçlarla sağlanır. Ortaoyununda yenedünya adı verilen paravan, oyun içerisinde ev, dükkan yerine kullanılarak yabancılaştırma sağlanmaktadır. Sahne ile seyirci arasındaki yabancılaştırmada ise seyirciye tiyatro seyrettiği sık sık dolaylı veya dolaysız olarak hatırlatılır.

Geleneksel Türk tiyatrosunun ikinci özelliği açık biçim olmasıdır. Dramatik bütünlük göstermemesi, olayların parçalar halinde bir bütün oluşturması, eylemde yer ve zaman çokluğu, eylemlerin çeşitlilik ve karşıtlıklar göstermesi, serim-düğüm-çatışma dizisi, yer-zaman birliği olmaması, ana konunun her sahnede bir başka görünümde olması, oyun kahramanının oyunun eksenini olmaması ve eylemin oyun kahramanının davranışlarıyla benimsenmeyip aksine dış dünyanın kahramanının davranışlarını belirlemesi, oyun dilinin çeşitlilik göstermesi, oyun içinde şiir, müzik vb. çeşitliliklerin

yer alması gibi açık tiyatronun özelliklerini Karagöz, ortaoyunu ve köy seyirlik oyunlarda görürüz. Zaten göstermecî tiyatroyu belirleyen temel özellik dramatik olmayan, açık oyun biçimi tiyatro olmasıdır. Geleneksel tiyatronun yabancılaştırma ve açık biçim özelliği uygulamada yararlanılması gereken en önemli özelliklerdendir.

Bir diğer özelliği oyunculuk tarzıdır. Geleneksel tiyatro oyunculuğu yapmacıksız, doğaçlama ve illüzyondan uzak oyun tarzıyla çağdaş tiyatrodaki epik oyunculuğun kaynağını oluşturmuştur. Jean Lous Barraut, Duchartre'in "La Comedia Dell Arte" adlı kitabına yazdığı önsözde tiyatrodaki üç türlü oyunculuktan söz eder. Bunları da; metni ezberleyerek oynayan, suflöre kulak vererek oynayan ve doğmaca oynayanlar olarak üçe ayırır. Doğmaca oynayanların "Her durumu, her sözü karşılayıp yanıtlayacak biçimde hazırlıklı olacağını, ellerini, ayaklarını, kafasını tam bir denetime aldığından her duruma hazırlıklı olacağını söyler."⁴⁶ Geleneksel Türk tiyatrosundaki oyunculuk tarzı Barraut'un sözünü ettiği doğmaca oyunculuğun ta kendisidir. Ortaoyununda Kavuklu ile Pişekar, Karagöz'de Karagöz-Hacivat söyleşmeleri, dil oyunları, yanlış anlamalar oyuncuların yaratıcı yönlerini ortaya çıkararak çağdaş tiyatrodaki metne bağlı, yönetmenin istediği biçimde oynanan oyunculuk anlayışını kırmakta, yeni, özgür ve yaratıcı oyunculuğu getirmektedir. Oyuncunun zaman zaman seyirciye yönelmesi, onlarla iletişim kurması seyirciyi oyunun içine çeker. Epik oyunculukta da oyuncu zaman zaman seyirciye seslenir, seyirci de ara sıra oyuncuyla diyalog kurar.

Ortaoyununun sahneleme tekniği de çağdaş tiyatro açısından değerlendirilmesi gereken bir unsurdur. Oyuncuyla seyirciyi yakınlaştıran, her taraftan seyredilebilen (ortaoyunu, köy seyirlik oyunları gibi) özelliği dolayısıyla oyuncu ve seyirci iç içedir. Sahnedeki oyunu seyirciler her taraftan rahatlıkla izleyebilirler. Dekorlar da ona göre yapılmıştır. Ortaoyununda dekor olarak kullanılan ve yenedünya adı verilen içi boş çerçeve oyunun her yönden izlenmesine engel olmaz. Seyirlik oyunlarda da oyun meydana veya sokak ortasında oynandığı için her taraftan kolayca izlenebilir. Sahnenin seyirci ile iç içe olması oyuncuyla seyirci arasında iyi bir elektriklenme sağlar. Bu elektriklenmede seyircinin gülmesi, kıpırtısı, soluğu oyunun tartımını etkiler, akışını değiştirir ve ona renk katar. Geleneksel tiyatrodaki oyuncunun seyirciyle kurduğu duygusal bağ oyunun süresini de ayarlar. Seyirci izlediği oyunu beğenirse alkışlarıyla ve gülmesiyle tepki verir, beğenmez de uzamasını istemezse yine tepkileriyle belli eder. Sanatçı da bu tepkilere göre oyunu uzatır veya kısaltır. Ortaoyunu, Karagöz ve meddah gösterilerinde bu tepkiler açıkça ifade edilir.

Geleneksel tiyatronun kaynak olarak değerlendirilecek diğer bir yönü toplumsal eleştirileri yapması ve hiciv yönüdür. Karagöz, ortaoyunu ve meddahlıkta toplumdaki bozulmalar, yozlaşmalar, yolsuzluklar, aksamalar acımadan eleştirilir, hicvedilir. Kırıcı değil onarıcı, yıkıcı değil yapıcı olan, kişilerden çok olayları eleştirerek hicveden bu yönü özellikle oyun yazarlarının dikkate alacakları önemli bir yönüdür.

Geleneksel Türk tiyatrosunu yeterince incelemeyen pek çok aydınımız bu tiyatronun basit konuları yüzeysel şekilde işlediğini, suya sabuna dokunmadığını dolayısıyla eğlendiriliciliğinin ön planda olduğunu iddia etmişlerdir. Oysa Karagöz ve ortaoyununu incelediğimizde dönemin siyasal ve ekonomik yapısının, yöneticilerin, insan ilişkilerinin, kötü alışkanlıkların ve toplumu geriye götüren düşünce biçimlerinin alabildiğine eleştirildiğini görebiliriz. Dar bir çevreden alınan ve değişik kesimleri temsil eden tiplerin derinine incelenmemesine karşın onların kişiliklerinde temsil ettikleri toplumun bütün özellikleri, iyi ve kötü yönleri sergilenerek gösterilir. Temel tiplerden

⁴⁶ And, Metin; Çağdaş Oyunculuk ve Sahne Düzeni Açısından Karagöz ve Orta Oyunu, Değişim, s. 12.

Karagöz ve Kavuklu ara sıra dolaylı olarak kurulu düzene tepki gösterirler. Bu tepki bir başkaldırı şeklinde değil, ince mizah anlayışı içerisinde verilir. Oyunlardaki espriler, söz oyunları seyirciyi güldürür ama aynı zamanda da olaylara kuşbakışı bakılmasını, seyircinin kendisinin ve karşısındakinin zaafalarını görebilmesini ve onu yargılayıp eleştirmesini sağlar.

Edebiyat, sanat ve folklorik değerlere yer vermesi geleneksel Türk tiyatrosunun bir başka özelliğini göstermektedir. Karagöz ve ortaoyununda halk edebiyatı ürünlerine (masal, hikâye, atasözü, mani, şiir, bilmece), divan edebiyatına, halk müziği ve sanat müziğine, halk oyunlarına, resim ve süsleme sanatlarına, el sanatlarına ağırlıklı yer verildiğini görürüz. Meddahlıkta, halk hikâyeleri, destanlar en çok yararlanılan konulardır. Karagöz ve ortaoyununda tipler perdeye ya da sahneye gelirken verilen müzikle gelen tipin hangi yöreden olduğunu ne gibi özellikler taşıdığını önceden tahmin edebiliriz.

İtalyanların halk tiyatrosu Commedia dell Arte pek çok çağdaş tiyatro kuramcılarına ve yazarlarına kaynaklık etmiştir. Örneğin, Carlo Gozzi ve Carlo Goldoni, comedia dell arte'yi örnek alarak oyunlar yazmışlar ve bu türe edebi nitelik kazandırmışlardır. Goldoni, uygulamalarında katı tuluat komedyası geleneğini yıkmış, comedia dell arte'ye özgü tipleri gündelik yaşamdan alınan bireysel karakterlere dönüştürmüştür. Goldoni, İtalya'daki gerçekçi komedyanın ve duygusal komedyanın kurucusu olmuştur.

Carlo Gozzi ise Goldoni'nin klasik mask oyunları ile Commedia dell arte'yi duygulu komedyalar hâline getirmesine karşı çıkarak, bu geleneği sürdürmüş, Kommedia dell arte temalarını ve oyun özgüsünü dramatik peri masallarına uyarlayarak fanteziye ve doğaçlamaya açık bir pericilik tiyatrosu yaratmıştır.

Bertol Breht epik tiyatroyu doğunun ritüel, yapmacıksız tiyatrosunu kaynak olarak yaratmıştır.

Avrupa'daki tiyatro kuramcılarının yaptığı çalışmalarda geleneksel türde yararlananlardan Fransız tiyatro sanatçısı ve kuramcısı Jacques Polieri, yeni bir tiyatro anlayışı için yorumcu değil, yaratıcı olan tiyatroyu savunur. Doğal ortamlarda doğal olarak oynanan doğu tiyatrosunu alır, yazılı metinden çok tavıra, fiziki oyunculuğa, söze önem verir.

Batı'daki bu örnekleri daha da çoğaltabiliriz. Oysa ülkemizde, pek ok edebiyatçı, oyun yazarı, sanatçı, eleştirmen, tiyatrocü, geleneksel Türk tiyatrosuna karşı çıkmış, onu kaba, çağını tamamlamış bir tiyatro olarak nitelendirmiştir. Hatta pek çok çağdaş tiyatro temsilcisi geleneksel tiyatroyu bir tiyatro olarak görmemiştir. Tiyatro için metin, oyuncu ve seyirci üçlüsünün mutlaka olması gerektiği, oysa geleneksel tiyatrodaki metin olmadığı, doğaçlamaya dayandığı için tiyatro olarak görülmeceğini ifade etmişlerdir.

Görüldüğü gibi geleneksel Türk tiyatrosu yaşatılabilir mi, nasıl yaşatılabilir tartışmaları yaklaşık 160 senedir süregelen, bugün de sürmektedir. Bu tartışmalardan az da olsa yararlanılmış, sanatçıların, ilgili kurumların ve kişilerin çabalarıyla özellikle Karagöz ve kukla günümüze kadar yaşatılabilmektedir. Her geçen gün ilgi azalsa da gölge oyunumuz Karagöz bilinmekte ve izlenmektedir. Karagöz ve kuklanın değişime açık dinamik yapısı yaşatılmasındaki en büyük etkidir. Eğer değişime, yeniliğe açık yönü ve dinamik yapısı yeterince değerlendirilmiş olsaydı, bugünkü konumu çok daha güçlü olacaktı. Ayrıca geleneksel tiyatronun değişime açık yönü iyi kavranıp değerlendirilseydi çağdaş Türk tiyatrosu dünyada tanınan bir tiyatro olabilirdi.

KAYNAKÇA

- AND, Metin (1962), "Çağdaş Oyunculuk ve Sahne Düzeni Açısından Karagöz ve Ortaoyunu", *Değişim*, (4), 14 Şubat, s. 12-13.
- AND, Metin (1982), *Ataç Tiyatro'da*, Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- AND, Metin (2001), *Çağdaş Tiyatro Açısından Karagöz ve Orta Oyunu, Ortaoyunu Kitabı*, (Hzl.: Abdulkadir Emeksiz), s. 141-146, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- AND, Metin (2005), "Ionesco ve Karagöz", *Karagöz Kitabı*, (Hzl.: Sevgül Sönmez), s. 59-65, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- AND, Metin (2001), "Ortaoyunu Yaşayabilir mi?", *Ortaoyunu Kitabı*, (Hzl.: Abdülkadir Emeksiz), s. 175-183, İstanbul: Erem Matbaası.
- ANDAY, Melih Cevdet (1995), "Ortaoyunu", *Halk Tiyatrosu Dergisi*, Yıl: 1, S. 1, Ocak, s. 6.
- BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı (1939), "Karagöz Nasıl Dirilir?", *Yeni Adım*, S. 255, 16 Teşrinisani, s. 10-11; *Yeni Adım*, S. 256, 23 Teşrinisani, s. 10-11.
- BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı (2001), "Ortaoyunu Nasıl Dirilir?", *Ortaoyunu Kitabı*, (Hzl.: Abdulkadir Emeksiz), s. 184-187, İstanbul: Ecem Matbaası.
- BAŞ, Selma (2006), "Karagöz'ün Modernleştirilmesi Çabalarına Bir Örnek: Aziz Nesin'in Üç Karagöz Oyunu", *Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*, s. 94-119, Ankara: Grafiker Ltd. Şti.
- Bildiriler*; Tiyatro Kurultayı, yyy, yty, ssy.
- BORATAV, Pertev N. (t.y.), "Karagöz Modernleştirilebilir mi?", *Yurt ve Dünya*, s. 26-29.
- DİNÇ, A. Kerim (1995), "Çağdaş Tiyatro ve Ortaoyunu", *Halk Tiyatrosu Dergisi*, S. 4, Nisan, s. 10; S. 5, Mayıs, s. 12-13; S. 6, Haziran, s. 12; S. 7, Temmuz, s. 12; S. 8, Ağustos, s. 12.
- FELEK, Burhan (2005), "Meddah, Karagöz ve Hokkabazda Eksiklerimiz", *Karagöz Kitabı*, (Hzl.: Sevgül Sönmez), s. 247-249, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- FELEK, Burhan (2003), "Meddah", *Meddah Kitabı*, (Hzl.: Ünver Oral), s. 128-130, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- İVGİN, Hayrettin (2001), "Karagöz Sanatı Treni Kaçırarak Üzere", *Karagöz Haber Bülteni*, Yıl: 6, S. 18, Ocak-Şubat-Mart, s. 2, 15.
- KARADAĞ, Nurhan (1988), *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932-1951)*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karagöz Haber Bülteni* (1998), Yıl: 4, S. 10-11, Eylül-Aralık.
- Köy Oyunları* (1977); Ankara Deneme Sahnesi, Ankara: DSİ Basım ve Foto Film İşletme Md. Matbaası.
- "Kültür; Son Günlerin Mühim Olguları", *Yeni Adım*, No: 270, 29 Şubat 1940, s. 7.
- Millî Kütüphane Karagöz Kataloğu*, (Hzl.: Ahmet Borcaklı, Serbil Soyer, Gülten Koçer), Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, (Hzl.: M. Öcal Oğuz, Tuba Saltık Özkan), Ankara 2006, Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayını.

- MUTLU, Mustafa (1976), "Karagöz Sanatçısı Tuncay Tanboğa", *TFA*, S. 329, Aralık, s. 176.
- NESİN, Aziz (1995), "Karagöz'den Günümüzde Yararlanmak", *Halk Tiyatrosu*, Yıl: 1, S. 10, Ekim, s. 8-9.
- NESİN, Aziz (1969), *Üç Karagöz Oyunu (Karagöz'ün Kaptanlığı, Karagöz'ün Berberliği, Karagöz'ün Antrenörlüğü)*, İstanbul: Düşün Yayınevi.
- NİCOLAS, Michele (2007), "Karagöz'de İnsanlık Komedyası", *Doğuda Mizah*, (Hzl.: Irene Fenoglio, François Georgeon), (Çev.: Ali Berktaş), 2. bsk, s. 65-78, İstanbul: Kurtiş Matbaası.
- NUTKU, Özdemir (2006), "Karagöz Üzerine Düşünceler", *Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, s. 32-38, Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayınları.
- NUTKU, Özdemir (2003), "Gerçek Halk Tiyatrosu Olan Meddahlık Günümüzde de Önem Kazanmalıdır", *Meddah Kitabı*, (Hzl.: Ünver Oral), s. 123-127, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- NUTKU, Özdemir (2001), "Ortaoyununda Yabancılaştırma Kavramı", *Ortaoyunu Kitabı*, (Hzl.: Abdulkadir Emeksiz), s. 157, İstanbul: Ecem Matbaası.
- ONAY, Yılmaz (t.y.), "Karagöz'ün Muamması Üzerine", *Karagöz Kitabı*, s. 264-266.
- ORAL, Ünver (1999), *Karagöz Park Bekçisi*, Ankara: Sözcü Basın Yay. Ltd. Şti.
- ORAL, Ünver (2006), *Öğrencilere Karagöz*, İstanbul: ATP Yayıncılık.
- OZANSOY, Halit Fahri (1940), *Yeni Adım*, S. 270, Şubat, s. 7.
- OZANSOY, Halit Fahri (1963), "Karagöz'den Tiyatroya", *TFA*, 8 (173), Aralık, s. 3245-3246.
- ÖZERTEM, Tekin (1994), *Karagöz'üm İki Gözüm*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÖZDEMİR, Nebi (2001), "Bilim ve Teknolojideki Gelişmelerin Köy Seyirlik Oyunlarına Etkisi", *Millî Folklor*, C. 7, Güz, s. 119-129.
- ÖZHAN, Mevlüt (1994), "Türkiye'de ve Dünyada Kukla Tiyatrolarının Durumu", *Gençlik Kültür*, S. 27, s. 39-42.
- ÖZHAN, Mevlüt (2008), "Dümbüllü İsmail Efendi", *Dünden Geleceğe Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyumu Bildirileri*, s. 17-28, İstanbul: Dostlar Matbaası.
- ÖZHAN, Mevlüt (2001), "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Geleneksel Türk Tiyatrosu", *I. Uluslararası Atatürk ve Türk Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*, s. 211-219, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÖZHAN, Mevlüt (1993), "Karagöz'ü Nasıl Yaşatabiliriz", *Kültür Gençlik*, S. 26, s. 39-42.
- ÖZKUL, Münir (1973), "Kitapsız Tiyatrodan Kitaplı Tiyatroya", *Tiyatro 73*, Kasım-Aralık, S. 19, s. 23-25.
- ÖZTELLİ, Cahit (1960), "Karagöz ve Ötesi", *TFA*, 6 (136), Kasım, s. 2257-2258.
- RASİM, Ahmet (1989), *Muharrir Bu Ya*, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- SAV, Ergun (2003), "Geleneksel Seyir Sanatlarımız ve Meddah", *Meddah Kitabı*, (Hzl.: Ünver Oral), s. 117-119, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

- SAV, Ömer Atilla (2001), "Tiyatro Açısından Karagöz ve Ortaoyunu", *Ortaoyunu Kitabı*, (Hzl.: Abdulkadir Emeksiz), s. 153-155, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- SEKMEN, Mustafa (2008), *Meddah ve Gösterisi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- TAN, Nail (2004), "Karagöz'ün Televizyon Sefası", *Karagöz*, Mayıs, S. 22, s. 14-17.
- TAN, Nail (2007), *Derlemeler Makaleler (4)*, Ankara: BRC Matbaası.
- TANER, Haldun (1995), "Soyut Tiyatro Batı'dan Önce Bizde Vardı", *Halk Tiyatrosu Dergisi*, Yıl: 1, S. 2, Şubat, s. 2.
- TOYGAR, Kamil (2005), "Karagöz'ü Nasıl Yaşatabiliriz?", *Karagöz Kitabı*, (Hzl.: Sevengül Sönmez), s. 253-255, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Türkiye Tiyatro Kurultayı* (1998), Ankara.
- TÜRKMEN, Nihal (1991), *Orta Oyunu*, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Yıktın Perdeyi Eyledin Vîrân* (2004), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

CONTEMPORARY THEATRICAL MANIFESTATIONS OF WOMEN'S HOLY DAY The Custom *Revena* From the Northern Banat

Selena RAKOČEVIĆ*

According to ethnographical sources, until the mid of the 20th century, the custom *revena* has been spread between the Serbian population all over Vojvodina, but also across its borders in Serbian villages in the Northern part of Romania (Milosavljević 1971: 335-337; Bosić 1996: 214-218; Malešević 1996: 142-145; Asanović 2008: 40-47).

It has been practiced on the so-called Clean Monday (the first Monday of the period of the Easter Lent) as one segment of the carnival celebrations. Even nowadays, carnival celebrations can last for several days. After a so-called big cleaning of the kitchen, which included fat dishes especially, women would gather together in the house of one of them and start their feast (each women brought a lot of food and alcoholic drinks). At one feast – *revena*, there were ten to twenty women from the same part of the village (mostly neighbors and relatives), which means that those persons very well knew each other so they could behave freely during the celebration. The only man who was allowed to join was the player (bag-piper or accordion player).

During the *revena* all limits of the womens' behavior imposed by patriarchal society could be exceeded. Beside the collective, unlimited overeating and even getting drunk, the obligatory part of this custom was theatrical performances by masked women. Differently from other carnival masks, which could be various (Marjanović 1999: 246), all masks in *revena* were anthropoid.

The standard characters performed by masked women were: pregnant bride, young childish bridegroom, orthodox priest and dead man. Beside masked characters, important guests in each *revena* were also two godmothers (the old one, godmother from last year's manifestation and the becoming one).

The themes of those performances could be various, but as constant theatrical motives there appeared: giving the presents to the godmothers of the *revena*, introduction of the new members of a „clan“, diverse wedding scenes as well as the so-called lamenting of the dead. No matter what the content, all theatrical presentations included lascivious behaviour, off-colour stories and gestures with metaphorical sexual connotations.

While it is almost forgotten in the regions of Srem and Bačka, the *revena* custom is still practiced in the villages of Taraš and Kumane in the Northern Banat. The aim of this paper is to present the *revena* custom which has been video recorded in the village of Taraš in April 2008. The focus will be directed toward the examination of the forms and semantics of the lascivious theatrical presentations of the women during the *revena* in the contemporary village society of this part of Serbia.

The village of Taraš is populated by the small Serbian community (the population counts approximately 1000 people). The place is only several kilometers away from the nearby town Zrenjanin, but the connecting road is very narrow and bad because it was

* Dr. - Department for Ethnomusicology Faculty of Music.

built over the embankment (all around is a swampy terrain). The everyday bus connections exist but include just morning and evening turns.

The inhabitants are mostly farm workers who cultivate their own fields, but some of them also work in Zrenjanin. The gender division of the working processes are still very intensive, which means that hard jobs in the fields are held by men while women are busy with householding and gardening. Once a week most of the families are selling their products at Zrenjanin's markets.

Beside the fact that the traditional age limits are crossed, the marriage customs even nowadays dictate that the bridegrooms should be in their early twenties. In most of the cases the new couple stay in the house so several generations live at one place. Hierarchical order between generations means that all hard jobs are taken by younger people. On the other side, relationships between sexes dictated that women were always put at the back point of it. The position of women in such big families was certainly hard and restricted. The marriage divorces are still very rare and several women explained that the divorces are rare primarily because of the economical reasons.

The *revena* custom held in the village of Taraš in April 2008 has kept all the segments which have been notified in the ethnographical literature. However, it is hard to trace this custom diachronically through periods of the last century because all of the ethnographic data were presented as a kind of, I will use the term of Max Weber, „ideal-typical“ presentation (according to Đurić 1997: 15) However, comparing with the written descriptions, it could be mentioned that no “new“ elements have been recorded and that this year's *revena* has kept all of its previous features.

The female participants of the *revena* were mostly housewives, but between them were also one lady-teacher and several saleswomen. Even all of the women were very involved in the celebration, several of them distinguished themselves from the group by their organizational and leading skills as well as a talent for the theatrical expression.

This year's *revena* began in the early afternoon and lasted till the late night. The whole event started with the collective departures of the godmothers. As all other actions, the departures of the godmothers were organized in the funny way which this year meant that godmothers should sit in the baby chairs. The baby chairs were fixed to the back side of the motor cultivator which was driven by one of the women.

The feast in the house began with singing of *becarci*. This is popular vokal-instrumental genre from this area. Its form implies double-versed lyrics with improvised textual content which is sung on several, but mostly one tune-model. After several lines of *becarci* other popular songs were performed.

The segment of the custom which is called „giving presents to the godmothers“ is next one. The presents this year were small purses, red lipsticks, sexy underwear and cheap jewelry. During this action the players performed other popular vocal-instrumental genre called *cajke*. Its form is similar to form of the *becarci* but the textual content is exclusively lascivious.

The introduction of the new members were held through the action of their baptism. The “priest“ imitated the orthodox ritual but in a funny way and again with direct sexual connotations. The holy image was replaced by the erotic photo of a man, which should be kissed, the ritual bath with marking of the sexual organ by the cleaning brush, and at last there was the cutting of the hair. After they have baptised the new

lady-member, the “priest“ realized that the bas player has also been at the *revena* for the first time.

The steady structural form of the *revena* could be easily explained by the physical isolation of the village of Taraš. The prophylactic connotations as well as the ideas of the potential benefits of the imitating ritual actions, which were notated as dominant semantic dimensions of the *revena* during the first half of the 20th century, have been all, not forgotten, but pushed into deep background of the performers’ minds. That’s why the statements as “It should be done” or “It is good to be performed” are still the part of the local semantic discourse of this custom.

However, the connotations of the pure entertainment and personal self-expressing are the main semantic categories of its contemporary manifestations. In spite of the fact that the common characteristics of the other contemporary theatrical customs in central Balkans and Serbia, as processions of *koledari* or *lazarice* for example, could be summed in the tendencies for realistic dramatic presentations, reduction of the metaphorical meanings and general simplification (Antonijević 1997: 177), in the *revena* which were held in the village of Taras in 2008, the exaggerating in all segments of the custom has been saved as its basic aesthetical principle.

That’s why the theatrical manifestations of this custom should be understood as a kind of the inverted reproductions of the repressive everyday reality of the women not only of the level of the rural social community, but also within the complex family and matrimony relations of this area, which still keeps the forms of the previous times.

REFERENCES

- ANTONIJEVIĆ, Dragoslav (1997), *Dromena* [Dromena], Belgrad: Srpska akademija nauka i umetnosti. Balkanološki institut. Posebna izdanja.
- ASANOVIĆ, Srđan (2008), “Revena u Kikindi“ [Revena in Kikinda], *Etnoumlje*, Jagodina: World music association of Serbia. 40-47.
- BOSIĆ, Mila (1996), *Godišnji običaji Srba u Vojvodini* [Annual customs of the Serbs from Vojvodina]. Novi Sad: Muzej Vojvodine & Prometej.
- DJURIĆ, Mihajlo (1997), *Problemi sociološkog metoda* [Problems of the sociological method]. Beograd: Službeni list & Tersit.
- MALEŠEVIĆ, Miroslava (1996), “Revena - ženski praznik“ [Revena - the women’s festival]. In *Etno-kulturološki zbornik*. Book 2. Svrlijig: Etno-kulturološka radionica. 142-145.
- MARJANOVIĆ, Vesna (1999), “Fenomen maske u narodnoj kulturi stanovništva Banata“ [Phenomenon of the mask in the folk culture of the Banat population]. In *Etno-kulturološki zbornik*. Book 5. Svrlijig: Etno-kulturološka radionica. 243-256.
- MILOSAVLJEVIĆ, Milivoje (1971), “Revena. Običajno-pravno udruživanje ljudi u jelu i picu“ [Revena. Association of the people in eating and drinking in accordance with the customary law]. In *Rad vovodjanskih muzeja*. Novi Sad: Vovodjanski muzej.

GÜNLÜK YAŞAM VE OLAYLARIN KÖY SEYİRLİK OYUNLARINA ETKİSİ

Alparslan SANTUR*

Giriş

Burdur ili, Merkez ilçeye bağlı Başmakçı Köyünde oynanan ve konumuzu oluşturan köy seyirlik oyunu, bir bakıma oyunda başrolü üstlenen “Arap” ın, alanda toplanan köylülere yukarıdakileri söylemesiyle başlar.

İletişim araçlarının en ücra yerlere kadar ulaşmasının, dolayısıyla haber almadaki kolaylıkların, geleneksel kültür değerleri üzerinde doğrudan veya dolaylı etkileri görülmekte, bu durum köy seyirlik oyunlarına da yansımaktadır. Başka bir ifadeyle, başlangıçta köy yaşantısının doğa ile sıkı ilişkisine bağlı olarak yapılan köy seyirlik oyunları, günümüzde köy dışındaki yaşam ve olaylardan daha çok etkilenmeye başlamıştır.

Kültür ve Turizm Bakanlığı -o zamanki adıyla- Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü'nün planlı halk kültürü alan araştırmaları çerçevesinde 02 Kasım 1991 tarihinde Burdur ili, Merkez ilçeye bağlı Başmakçı köyünde derlenen ve yedi bölümden oluşan bu köy seyirlik oyununda da aynı durum söz konusudur.

Anarşi, askerlik, çevre kirliliği, köy yaşamı, iç ve dış politika, köy ve dünya tarihi gibi konuların söz konusu köy seyirlik oyunu üzerindeki etkileri yanında, bu durum bize aynı zamanda, bu tür oyunların geleceği konusunda da bazı ipuçları vermektedir.

Başmakçı Köyü

Araştırma alanı olan Başmakçı Köyü, Burdur Merkez ilçeye bağlı, İlin kuzey batısında ve İle uzaklığı yaklaşık 50 km. dir. 1990 Genel Nüfus Sayımına göre nüfusu 537, hane sayısı 130 kadardı. Köyün bulunduğu bölgede erik ağaçları çok olduğu için, köy halkı çevrede “Erikli Muhacirleri” olarak tanınmaktadır.

Köye ilk gelenler, 1892’de yapılan bir göçmen değişim programı çerçevesinde, 1894 yılında Bulgaristan’ın Deliorman bölgesinden gelip, geçici olarak İstanbul Haydarpaşa’ya yerleştirilirler. Bunların daimi olarak yerleşecekleri bölge kura ile saptanır ve kura sonucunda Isparta İli, Keçiborlu İlçesi, Kavakalan yöresi belirlenir. Ancak yola çıktıklarında başka bir göçmen grubunun buraya yerleştirildiklerini duyarlar. Bunun üzerine grup, 1306 yılında köyün bugün bulunduğu yerin biraz aşağısına, 1307 yılında da, köyün bugün bulunduğu yere yerleşirler. İlk gelenler otuz hane kadardır. Daha sonra bunların akrabaları gelir. 1912 yılında göçmen gelişi tamamlanır.

Köy halkı, çevredeki yerli köylere göre geleneklerine daha bağlı bir görünümde olup, yine çevrelerinde bulunan yerli köylerden öğrendikleri seyirlik oyunları daha canlı olarak yaşatmaktadırlar. Köyde oynanan seyirlik oyunlar, istek üzerine çevre köylerde de oynanmakta, hatta oyuncular, Afyon ve Denizli’de yapılan düğünlere de davet edilmektedirler.

Köy Seyirlik Oyunu ile İlgili Genel Bilgi

Araştırma tarihinde Başmakçı Köyünde oynanan köy seyirlik oyunu, birbirini takip eden yedi bölümden oluşmaktadır. Oyunun başlangıcında, baş rol oyuncusu “Arap”

* Etnolog - Folklor Araştırmacıları Vakfı.

alana çıkararak, oyunda rol alan “Doktor” la sohbete başlar ve kendisini tanıtarak, amacını anlatır. Daha sonra saz eşliğinde bir halk oyunu oynar. İkinci bölümde alana, yanlarında dört “Kız” olduğu halde, iki “Efe” girer. Bu “Efeler”le, “Arap” arasında bir konuşma başlar. Konuşmanın bitiminde “Efeler”, “Kızlar” ve “Arap” hep birlikte yine bir halk oyunu oynarlar. Üçüncü bölümde alana gelen bir bölük “Asker”, “Yüzbaşı” ve “General” tarafından teftiş edilirler. Dördüncü bölümde bir “Deve”, “Deveci” ve “Deveci Yardımcısı” eşliğinde alana gelen “Doktor”, “Askerler”i muayene eder. Beşinci bölümde “Arap” ile “Deveci” arasında bir konuşma geçer. Bu konuşmadan sonra “Arap”, “Deveci”, “Efeler” ve “Kızlar” hep birlikte bir halk oyunu oynarlar. Altıncı bölümde bir “Tren”le alana giren “Milletvekili”, halka çeşitli vaatlerde bulunur. Yedinci ve son bölümde “Arap” ın ve “Gazeteci”nin tek kişilik konuşmaları ile seyirlik oyun sona erer.

Oyunda rol alan kişilerin tümü erkek olup, köy halkındandırlar. Oyuncular, mümkün olduğu kadar rollerine uygun giyim-kuşamlarla oynamaktadırlar. Ayrıca yapma bir deve ile, trene benzetilen bir at arabası, oyunun en önemli iki aksesuarını oluşturmaktadır.

Oyunda Yer Alan Konular

Anarşi

Günümüzde de, ülkemizin gündemini en çok meşgul eden konuların başında gelen terör ve anarşinin ilgili oyunda ele alınışı, bir kara mizah görüntüsü çizmektedir:

Gazeteci- Köyümüzde Tarlacı Hasan’ın evinde yapılan operasyonda çok sayıda göz yaşartıcı soğan, uzun namlulu pırasa yakalanmıştır.

*

Gazeteci- Halit Çavuş’un evinde yapılan operasyonda çok sayıda patlamaya hazır mısır bulunmuştur. Halit Çavuş gözaltına alınmıştır.

Askerlik

Çavuş- Hababam taburu, tozkoparan bölüğü emir ve görüşlerinize hazırdır komutanım.

*

General-Asker. Bir şikayeti olan var mı?

Asker- Komutanım uyuyunca kulaklarım duymuyor, gözlerim görmüyor.

*

General- Şimdi askerler, size bir sualim olacak. Baktınız karşıdan düşman geliyor. Buna karşı ne gibi bir tedbir alırsınız?

Asker- Komutanım baktım ki geliyoru kefere üstüme, atarım kendimi bi çalının içine be, geçerken çullanırım onun tepesine, karnına, böğrüne veririm süngüyü be komutanım.

*

Asker- Komutanım ben izin istiyerem.

General- Sebep?

Asker- Komutanım benim iki çocuğum vardır. Ben izin istiyerem. O çocukların anasını özlemişem be komutanım.

Çevre Kirliliği

Günümüzün en önemli ve güncel sorunlarından birisi olan çevre kirliliği konusu, bu köy seyirlik oyununda “Milletvekili” nin propaganda konuşmasında yer almakta ve ozon tabakasının delinmesi ile deniz kirliliğine karşı kendince çözüm üretmektedir.

Burada halkımızın, milletvekillerinin bazen gerçekleştiremeyecekleri vaatlerde bulunmalarını veya söz verdikleri vaatleri yerine getirmemelerini ince bir dille eleştirmeleri de söz konusu olmaktadır:

Milletvekili- Günümüzde artık bir hava kirliliği söz konusu. Ozon tabakası delindi diyorlar. Allah etmeye gök bir gün geçer. Ne yapacağız? Göğe direk diktireceğiz, göçmesin vatandaşın üstüne diye.

*

Milletvekili- Evet hava kirlenir de, deniz kirlenme mi? Denizler kirlenmesin diye ne yapacağız? Denizlere kapak yaptıracağız. Böyle kapatacağız üstüne.

Günlük Yaşam

Arazi sıkıntısı

Ülkemizde kırsal kesimin en önemli sorunlarından birisi olan ve mevcut arazinin, artan nüfusu geçindirememesi durumu oyunda, yine "Milletvekili"nin propaganda konuşması içinde işlenmiş ve konuyla ilgili ilginç çözümlere yer verilmiştir:

Milletvekili- Bundan böyle düz yerlerden yol geçmeyecek. Düz yerlerden geçen yolları dağlardan, tepelerden, göllerden geçireceğiz. Evet İlimizde arazi sıkıntısı var. Böylelikle düz yerleri tarımda kullanacağız.

*

Milletvekili- Görüyorum ki sabahleyin koca, koca öküzlerle tarlalara gidiyorsunuz. O öküz nasıl doyar, samanı nereden bulursunuz, yemi nereden bulursunuz? Böyle bir şey yok. Bak her yerde fare var. Fareleri besleyeceksiniz. Küçük küçük azalan tarlaları da bundan böyle fareyle süreceksiniz. Zaten arazi de fazla yok. Babadan oğula, oğuldan toruna derken arazi de kaldı bir karış.

Sağlık

Yüzbaşı- Evladım sen rahatsız gibi duruyorsun, neden yani?

Asker- Katır tepti komutanım.

Yüzbaşı- (Çavuş'a hitaben) Viziteye çıkarmadın mı?

Çavuş- Biz ona kurşun döktürdük komutanım

Hava Durumu

Gazeteci- Sakaltaş'tan kabaran kara bulutla, İğdir Çamlığı'ndan kabaran ak bulut, Halilali Kulağı'nda çarpışmış, düşen yıldırım odundan dönmekte olan Kasabalı Hasan'ın sigarasına isabet etmiştir. Zararın 500.-TL civarında olduğu gelen haberler arasında.

*

Gazeteci- Dün yağın şiddetli yağmur sonucu, tarla sürmekte olan Aptilerin Şaban'ı ve sabanı sel sularına sürüklenmiştir. Bulanların Kaleboyu Mahallesi, Aptioğulları sokağındaki evine insanlık namına haber vermeleri rica olunur.

*

Gazeteci- İki gündür Karanlıkdere'yi etkisi altına alan yoğun sisin, Halil Aga'nın isteği üzerine Gökçayır, Tıngaç, Kocameşe, Cezveli istikametinden Cimbilli'yi aşması bekleniyor.

Yiyecek-İçecek

Oyunda rol alan "Deveci"nin oyun içindeki konuşmasından, göç öncesine göre değişen beslenme alışkanlıklarından şikayeti ortaya çıkmaktadır:

Deveci- E bakma aga. Memlekette zabana kalkınca biz yirdik arı bokunan, camız kaymağını. Öğlenleyin bir tencere mamalığa, üstüne içer miydik yarımçığı lahana turşusu. Yuvardık böyle enseyi. Kıcımız sığmaz oldu ydu pıtpıtlara. Anadol'a geldik, yok. Fakir düştük. Yediğimiz içtiğimiz pelvan yağı. Ne ense kaldı, ne dalak.

Politika

Çevre kirliliği ve günlük yaşamla ilgili bölümlerde de belirtildiği üzere, milletvekillerinin bazı tutum ve davranışlarının ince bir dille eleştirilmesi durumu, oyunda sık sık karşımıza çıkmaktadır:

Milletvekili- Gönlü hoş, karnı boş, işi yolunda, sepeti kolunda Başmakçılı hemşehrilerim. Ben sizlerin dertlerinizi en iyi bilen adamım.

Arap- Seçim zamanı olması lazım herhalde.

*

Milletvekili- Kışın yollarımız kapanmakta, hastalarımız şehre götürülememektedir. Bunun için ne yapacağız? Çözüm basit. Şu köyün önünden geçen nehirde çok yakında vapur seferleri başlatacağız. Vatandaşa hizmet getireceğiz.

Arap- Vatandaşa hezimet edeceğiz.

*

Milletvekili- Artık bundan böyle avcılar av için dağa gitmeyecek, dağ dağ dolanmayacak. Ne olacak? Avı eve getireceğiz.

*

Milletvekili- Tarlayı eve getireceğiz. Çiftçi sobanın başında sıcacık çayını içerken, tarlada çiftini süreceğiz.

*

Milletvekili- Köyümüzde yumurta üretiliyor, hepsini satıyoruz. Neden? Yumurta yeme, içme alışkanlığı yok. Vatandaş bundan böyle kolay yumurta için diye bütün yumurtalara sap taktıracğız. Kulplu olacak böyle yumurtalar. Kulpundan tutup içeceksiniz.

Tarih

Köy Tarihi

Oyunda "Arap" ile "Deveci" arasında geçen konuşma sırasında, köyün tarihi ile ilgili bilgilere de rastlanmaktadır:

Deveci- Abe biz Deliorman'dan kalktık buraya geldik be.

Arap- Ne işiniz vardı be canım sizin burada?

Deveci- O yavurcuklar kovalamıştır bizi ordan. Gelmişik Anadolu'ya, İstanbul'a. İstemişik ordan birazıcık yer. Zaptetmiş anasını dinini manav. Tüneyecek bi yer bulamadık be aga.

Dünya Tarihi

Oyunun sonunda Arap, yakın geçmişte meydana gelen Körfez Savaşı çerçevesinde, bazı devlet adamlarının ve ülkelerin tutum ve davranışlarını yorumlayan bir konuşma yapmıştır. Oldukça uzun olan bu konuşma metninin bazı bölümleri aşağıda yer almıştır:

Arap-

Kuveyt Emiri El Cabir El Ahmet El Sabah

Baskına uğradı 2 Ağustos sabah.

*Orta Doğu'da bir ülke onun adı Irak'tı
Dini imanı bir yana bıraktı.*

*Girdi Kuveyt'e dedi ya Allah
Burası bizim Babililerindir size yallah*

*Emir dişini tırnağa takıp Kral Faysal'a attı postu
Çünkü yoktu başka hiçbir dostu*

*En yakın komşuları bile Bahreyn ve Katar
Menfaatleri için anasını bile satar*

*Suriye başkanı Hafız El Esat
Der ki benim işler çok kesat
Emir der sen zaten oldukça fesat*

*Emir bu sefer varır Mısır'a
Geçer üst köşeye oturur hasıra
Hüsni Mubarek der bakma kusura
Ben gelemem arkandan sıra*

Sonuç

Sayın Metin And'ın Anadolu Köy Seyirlik Oyunlarını kümeleme çalışmalarından yola çıkarak, örneğimizi oluşturan oyunda da bazı mesleklerin (ki oyunda doktor, asker, gazeteci ve politikacı örnekleri), tarımsal faaliyetlerin, hayvan benzetmelerinin (ki oyunda deve örneği) işlendiği görülmektedir. Diğer yandan anarşi, çevre kirliliği, politika ve tarih gibi konuların yanında, doğrudan köy yaşamıyla ilgili olan arazi sıkıntısı, sağlık, hava durumu, yiyecek-içecek gibi konuların da ağırlıklı olarak işlendikleri görülmektedir. Karşılıklı ve tek kişilik konuşmaların ağırlıklı olduğu oyunlarda göze çarpan bir başka özellik de, sık sık muhacir/yerli (manav) çekişmesinin gündeme getirilmesidir.

İletişim araçlarının yaygınlaşması sonucunda köy halkının dış dünyayla daha çok ilgilenmeye başlaması, büyük ölçüde bu tür oyunların konularına da yansımıştır. Bu durum, gün geçtikçe kaybolmakla birlikte, bazı yörelerimizde devam etmekte olan köy seyirlik oyunlarının, günlük yaşam ve olaylardan daha çok etkileneceğinin bir göstergesi olması bakımından önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

AND, Metin (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

AND, Metin (2002), *Oyun ve Bugü*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü Halk Kültürü İhtisas Arşivi:

GÖZÜKIZIL, Ömer: *Burdur Halk Kültürü Alan Araştırması*. (Köyün tarihçesi ile ilgili yazılı belge.) YB. 92. 0025

KARATAŞ, Aynur- Mücella KAHVECİ- Ömer GÖZÜKIZIL: *Burdur Halk Kültürü Alan Araştırması*. (Oyunla ilgili slayt ve fotoğraflar.) S. 91. 0167-0679, 0905-0918, 0972-0973, F. 91. 1521-1524

SANTUR, Alparslan: *Burdur Halk Kùltürü Alan Araştırması*. (Oyunla ilgili video bant.)
BVB. 92. 0187

ŞEREFLİ, Ahmet Őerif: *Deliorman Türk Folklorundan Kurtarılanlar*. (Nadir eser.) NE. 92.
0003

KLASİK TÜRK EDEBİYATI İLE HALK EDEBİYATININ KESİŞME NOKTALARINDAN BİRİ: PERDE GAZELLERİ

Süleyman SOLMAZ*

Toplumumuz müşterek bir kültür birikimine sahip, ama zaman zaman seviye farklılıkları gösteren bir toplumdur. Büyük kültür merkezlerinde, bilhassa İstanbul'da başlayan kültür etkinlikleri halka halka genişleyerek Anadolu'nun kasabalarına hatta köylerine kadar inmiştir. Dolayısıyla bu yayılma, halkın bir kısmını da sanat ve edebiyatın içine çekmiştir. Bunun sonucu da halk şiiri ile divan şiiri arasında kesişme, örtüşme noktaları meydana gelmiştir. Bu konuya ilk dikkat çekenlerden biri merhum Prof. Dr. Âmil Çelebioğlu (Çelebioğlu, 1984) olmuş, onu Prof. Dr. Cemal Kurnaz (Kurnaz, 1990) takip etmiştir.

Başlangıçta klasik edebiyata ait olan nazım şekillerini zaman içerisinde halk şairlerinin de tercih ettiğini görüyoruz. Hece ile yazan halk şairleri zamanla aruz vezni ile de eserler ortaya koymuşlardır. Öte yandan Divan şairleri arasında da hece vezni ile şiir yazanların varlığı bilinmektedir (Kurnaz, 1997).

Bunların dışında divan tarzında yazılmış veya söylenmiş bazı gazellerin, mesela Fuzûlî'nin gazellerinin, bazı tekkelerde "gazel söylemek" tarzında bir ezgi ile ve "sıra geceleri"nde saz eşliğinde okunması gibi uygulamalar da halk şiiri ile divan şiirinin müşterekleri arasında sayılmaktadır. Biz bildirimizde sadece Karagöz Oyunu'ndaki perde gazelleri üzerinde durup konuyu değişik boyutlarıyla ele almaya çalışacağız..

Karagöz perdesi hayâl ile hakikatin, ibret ile mizahın, musikî ile şiirin, geçmiş ile geleceğin, çocuk ile yetişkinin buluştuğu ve kaynaştığı bir milli buluşma yeridir.

Giriş bölümünde şarkı söyleyerek perdeye gelen Hacivat, özel olarak yazılmış şiirini okur. İşte perde gazeli budur...

Karagöz'ün vazgeçilmez ögesi olan bu şiirler, Asya gölge tiyatrolarında da görülür. Benzer girişler, şiir veya nesir biçiminde geleneksel tiyatromuzun Orta Oyunu ve Meddahlık gösterilerinde de vardır. Ayrıca halk hikayeleri anlatılırken "saz faslı bittikten sonra bazı âşıkların döşeme (soylama) adını verdikleri mensur bir tekerleme başlar. Tekerlemede, olmayacak şeyler komik bir şekilde anlatılır. Bu hadiseler aynı zamanda âşğın başından geçmiş hadiseler dinleyiciye nakledilir... Azerbaycan sahasında hikâyenin döşeme kısmı ... manzumdur. Bu bölüme adı geçen bölgede "üstâdnâme" adı verilmektedir. Adından da anlaşılacağı üzere, usta bir âşğın şiirlerinden en az üç koşmanın okunduğu bir bölümdür. Döşemeyi Boratav, "hikâyeye tekaddüm eden bu manzum ve mensur kısımların hepsine birden döşeme adı verilir" şeklinde tarif etmiştir." (Alptekin, 1997: 29) Biz perde gazellerinin de döşeme gibi bir işlevinin olduğunu düşünüyoruz.

Perde Gazelleri müstakil bir kitap olarak yayımlanmıştır (Oral, 2007) Daha çok derleme niteliğinde olan bu eser, bir boşluğu doldurması bakımından önemlidir. Biz çalışmamızda bu eserden faydalandık.

Perde gazellerinin dil açısından genel karakteristiği Osmanlı Türkçesiyle yazılmış olmasıdır. Kullanılan kelime ve terkiplerden bir kaçını şöyle sıralayabiliriz: Hakikat perdesi, ibret, ibret perdesi, ibret-nümâ, hayme, çâr kûşe, rü'yet, irfân, ayn-ı irfân, fehmi

* Yrd. Doç. Dr. - Pamukkale Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

eylemek, idrâk etmek, sûret, sîret, gölge, zıll, hayâl, hayâlât, zıll-ı hayâl, hayâl perdesi, hayret, muhabbet, vahdet, kesret, mâsivâ, seyr, temâşâ, nazar kıl, dikkatli olmak, göstermek, işve-nümâ, hikmet, kudret, nakş-ı ezel, sâni, sun', enfüs, âfâk, zâhir, bâtin, Hakk, âl-i âbâ, âlem-i ma'nâ, sahn, sahn-ı gülistân, gül, handân, erbâb-ı himmet, pertev, nûr, cemâl, tecelli, misâl, muamma, nâdân vb. Bu kelime ve terkiplere baktığımızda bunların hepsinin divan sahasında başka kategorilerde yazılmış gazellerde kullanıldığını görürüz. Bu vesile ile kullanılan kelimeler ancak metin içerisinde anlamlandırılmadır diyoruz. Öte yandan perde gazellerinde kafiye ve redif olarak kullanılan ibarelerin çoğu, eşyânın tabiatına uygun olarak perde, temâşâ, seyir, görmek, göstermek gibi kelimeler ve bunların türevleridir. Buradan da şunu anlıyoruz ki bu gazelleri söyleyen insanlar, asıl anlatmak istediklerinin peşindedir; sanat veya hüner göstermek gibi gayretleri yoktur.

Perde gazellerinin ikinci bir özelliği de aruz vezniyle vücuda getirilmesidir, gerçi bu gazellerde sağlam bir aruz uygulaması yoktur. Yeni yazılanlar da ise zaten aruz terk edilmiştir. Üçüncü özellik olarak da eski toplumumuza büyük ölçüde tesir olan ve Karagöz'de var olan tasavvufi özellikleri işlemedir.

Üslup açısından gazeller ancak tek tek ele alınıp değerlendirilirse o zaman bir karar verilebilir. Fakat yine de bir ön bilgi vermek gerekirse şunları söyleyebiliriz:

Gazellerin çoğunda "biz" vardır. Bu hem geniş kitleleri içselleştirmek, kendi yanına çekmek, hem de tasavvuftaki nefisle mücadelede öne çıkan "ben"den kurtulmaktır. İkinci bir husus olarak birçok şiirde perdenin ne olduğu tarif edilmektedir. Üçüncüsünde ise nasihat-âmiz bir tavır söz konusudur (zannetme, bak, anla, dinle vs.). Şeyh Küşteri'yi doğrudan veya dolaylı olarak anma, yad etme de dikkat çeken bir husustur. Son olarak da zamanın padişahına yönelik duâ ibârelerinin varlığını tespit edelim.

Her gösterinin başında bulunan ve Hacivat tarafından okunan bu şiirler "Hayy, Hakk!" nidası ile başlar. Bu iki kelime de Esmâ-yı Hüsnâ'dandır. Yazarı belli olan şu "perde gazeli"nde bu açıkça görülmektedir:

*Hay Hak ! Şeyh Küşteri meydânıdır meydânımız
Eh-i dil, erbâb-ı haktır zümre-i yârânımız (Mustafa Rona)*

Karagözde tasavvuf konusunu ve perde gazellerinde anlatılmak istenenleri daha kolay ve geniş kavrayabilmek için Bektaşîliği bilmek gerekir. Zira perde gazellerinin çoğunu Bektaşî şairler yazmışlardır. Bunlardan birkaçı Mehmed Ali Hilmi Dedebaba, Kemterî, Gubârî, Hüsnî, Sâdık, Latîfî (Oral, 2007: 32 ve devamı) şeklinde sıralanabilir. Kısacası perde gazellerinin açıklaması yapılırken veya bu gazeller okunurken tasavvuf disiplinine yabancı olmamak lazım gelir. Zira bu şiirlerdeki birçok kelime ve tabir tasavvufî anlamlar taşımaktadır.

Yek-âhenk (konu bütünlüğü olan) gazel olarak tavsif edebileceğimiz perde gazellerinin matla' (giriş) beyitlerinde genellikle, perdenin mahiyeti, ne olduğu, ne zamandan beri var olduğu ve işlevinin ne olduğu gibi hususlar dinleyicilere sunulmaktadır.

*Bezm-i hestîde kurulmuş zıll-ı hikmet perdesi
Gösterir nakş-ı ezelden sun'-ı kudret perdesi (Hilmî Dedebaba)*

Varlık meclisinde(bizzat Cenab-ı Hakk'ın yanında) hikmet gölgelerinin perdesi kurulmuştur. Nakş-ı ezelden kudret sanatının perdesini göstermektedir.

Burada hikmet gölgesini Hakk'a uygun düşen sözün ve her şeyin en mükemmelinin yansıması olarak alırsak daha ilk beyitte seyirci veya dinleyicinin kudsî, hatta uhrevî bir havaya sokulmuş olduğunu görürüz.

Nakş-ı sun'un remz eder hüsnünde rü'yet perdesi
Hüccet-i hükm-i ezeldendir hakikat perdesi (Kemterî - Sevin, 1968: 58)

Bu varlık veya görüntü perdesindeki güzellikler asıl güzelliği temsil eder. Hakikat perdesi ise Allah'ın kudretinin delillerindedir (Bu beyitteki hüccet kelimesi ORAL'ın eserinde hâce şeklinde geçmektedir. Anlama hüccet kelimesi daha uygun düştüğü için metne alınmıştır).

Sûret-i zâhiri bir zıll-ı hayâldir perde
Âlem-i kevn-i temâşâyâ misâldir perde (Hüsnî - Oral, 2007)

Bu beyitte de perdenin işlevi âlemin var oluşunu anlamaya misal olarak gösterilmektedir.

Bu anlamın dışında da perdenin işlevi ile ilgili matla' beyitleri yazılmıştır:

Gel ey zâhid kenâr-ı bezm-i irfanda makâl anla
Hakikatdir sözü âriflerin gûş it meâl anla (Sâdık)

Bu isimde bir şair olup olmadığı şüphelidir. Ancak makta beyitinde geçen bu kelime mahlas olabileceğini bize düşündürdü. Oral "doğru insan" şeklinde manalandırmış (Oral, 2007: 56).

Gel ey ham sofu, irfan meclisin kenarına gel ve bir söz duy, anla; zira âriflerin sözü hakikattir, işit ve manasını anla.

Söyleyeni bilinmeyen şu beyitte de sufiye seslenilerek perdeye gaflet gözüyle değil de basiretle bakması gerektiği vurgulanmış:

Tegâfül eyleme sûfi bakma böyle çeşm-i gafletle
Nazar kıl perdeye idüp im'ân basîretle (?)

Dikkatle nazar kıl şu kubbe-i âsumâna
Bu dünyâ misâl-i hayâldir ehl-i irfâna (?)

Şu gök kubbeye dikkatlice bak; çünkü bu dünya arifler için bir hayâlden ibarettir.

Şu beyitte ise perdenin yârân için var olduğunu, onlar neşelendikçe kendilerinin de neşeleceğini vurgulamaktadır şâir:

Seyredüp dikkatle bak yârâna karşı perdemiz
Açılur güller gibi handâna karşı perdemiz (?)

Râşid'in (Râşid ile Kemterî'nin aynı şahsiyet olduğunu Nurettin Sevin bize haber vermektedir (Sevin, 1968: 59) şu gazelinde ise perdenin insaf sahiplerine hikmetler gösterdiği, hatta âlemin nasıl yaratıldığına işaretler verdiği anlatılmıştır:

Çeşm-i insâfa beyâz-ı perde hikmet gösterir
Mebde-i icâd-ı âlemden işâret gösterir (Râşid)

Râşid başka bir gazeline ise fatânat (zekâ sahibi olmak, zekilik) ehlinin perdede hikayeler anlattığını ve hikmetleri özümseyenlere cihanı bu perdeden gösterdiğini söyleyerek başlamış:

Söyler erbâb-ı fatânat dâstânı perdeden

Gösterir hikmet-şinâsâna cihânı perdeden

Gubârî'nin şu beyti ise doğrudan seyirciyi hedef almakta ve seyreden ahbaplara işve gösteren perdeyi ruha gıda, cana safa veren olarak tavsif etmektedir:

Seyr iden ahbâblara işvenümâdır perdemiz

Hem virür ruha gıda câna safâdır perdemiz (Gubârî - Oral, 2007: 36)

Yukarıda verdiğimiz beyitler sadece birer örnektir. Daha farklı olanları da muhakkak vardır. Mesela Hüsnî, diğerlerinden farklı olarak Allah'a hamd ve padişaha dua ile gazele başlamaktadır:

Bihamdillah kuruldu perdemiz bu âli dîvâna

Safâlansın temâşâ eyledikçe zât-ı şâhâne (Hüsnî)

Allah'a hamdolsun ki perdemiz bu yüce vana kuruldu. Padişah onu seyrettikçe safa bulsun.

Biz şimdilik giriş beyitlerden bu kadarı ile yetinip diğer beyitlere geçiyoruz. İkinci beyitlerde hemen ne yapılmak isteniyorsa ya da seyircinin ve oyuncunun orada bulunma sebepleri neyse o söylenmektedir ki bu genellikle perdenin ibret perdesi olduğunu beyan eder:

Kıssadan ârif olanlar hisse almaktır garaz

Karagözdür oynanan ammâ ibret perdesi (Hilmi Dedebara)

Bu beyitten de anlaşılacağı gibi Karagöz gösterilerinin sıradan bir eğlence aracı ya da bir oyun olmadığı, bunun içinde bir kıssa veya kıssalar anlatıldığı, kıssadan maksadın hisse almak olduğu, bu hisseyi ise ancak ârif olanların anlayacağı vurgulanmakta ve bunun da ancak ibret perdesi ile mümkün olacağı kaydedilmektedir.

Diğer bir beyitte ise perdenin her dakika hayret veren, dikkat çeken manzaralar gösterdiği, bu vesile ile ibret alınması gereken bir seyir yeri olduğu veciz bir şekilde ifade edilmiştir. Seyirciyi nereye geldiği konusunda çok açık bir şekilde uyarmakta olan beyit şudur:

Her dakika câlib-i hayret menâzır arz eder

Bir temâşâ-hâne-i ibret-nümâdır perdemiz (?) (Mutlu, 2002: 81)

Bu hayâl-i âlemi gözden geçirmektir hüner

Nice karagözleri mahv etti sûret perdesi (Kemterî - Oral, 2007: 32)

Hüner, nice kara gözlü yiğitleri mahv eden suret perdesi ile hayâl âlemini gözden geçirmek ve ibret almaktır.

Gubârî'nin gazelinde de bu perdenin ibret aynası olduğu ve bunu ancak âriflerin anlayabileceği söylenmektedir:

Ârifâne hep hayâlât-ı cihânı gösterir

Gûyiyâ âyine-i ibret-nümâdır perdemiz (Gubârî - Oral, 2007: 36)

Başka bir şair ise zıll-ı hayâle nazar kılıp ibret almak gereğini ortaya koymaktadır:

Nazar kıl perde-i zıll-ı hayâle ehl-i ibret ol

Ne sûret gösterir bu âlemi ayn-ı basîret ol (Latîfî - Oral, 2007: 40)

Râşid perdenin ışığının hakikat güneşinin pertevinden uyandığını, bu mumun içinin ibretle dolu olduğunu ancak şekil gibi göründüğünü yani bu işin bir de arka planının olduğunu dile getirmiştir:

Pertev-i şems-i hakikatden uyandı şem'ası
Sîreti ibret-nümâdır gerçi sûret gösterir (Râşid - Oral, 2007: 50)

Yazarı bilinmeyen aşağıdaki beyitte ise perdenin zıll-ı hayâlden ibaret olduğunu sanmamak gerektiği ve gönül gözüyle bakıldığında ibret alınacak bir yer olduğu anlatılmaktadır:

Sanma bu perde zıll-ı hayâlden ibârettir
Hakikat ile bakılsa cây-i ibrettir (?) (Oral, 2007: 58)

İbni İsâ Akhisârî ise Şeyh Küşterî'nin bu zıllı, hâl ehlinin fâni cihandan ibret almaları için tarif eylediğini bize haber veriyor:

Hazret-i Şeyh Küşterî bu zıllı ta'rif eyleyüp
İbret alsınlar deyu bu fâni cihândan ehl-i hâl (İbni İsâ Akhisârî - Oral, 2007: 52)

Latifî'nin şu beyitinde Karagöz'ü (perdeyi) boş, aslı esası yok tarzında eleştirenlere bir cevap vardır:

Esâsı yok deyu gel levh ü lûba eyleme nisbet
Misâlidir bu sonsuz âlemin ashâb-ı dikkat ol (Latifî - Oral, 2007: 40)

Gazellerde tespit ettiğimiz üçüncü bir özellik de, yukarıdaki beyitte olduğu gibi, Şeyh Küşterî isminin karşımıza çıkmasıdır. Gazellerde Şeyh Küşterî, Karagöz oyunundaki yeri, perdenin kurucusu, ustası, piri olmak gibi sıfatlarla yad edilmektedir.

Kadîmi yâdigâr-ı Hazret-i Şeyh Küşterî'dir bu
Temâşâ kıl buyur ikbâl ile gel pür-meserret ol (Latifî - Oral, 2007: 40)

Mukbil isimli şair, Şeyh Küşterî'nin perdenin mucidi olduğunu çok açık bir şekilde dile getirmiştir:

On iki bend ile dört kûşe resm-i Küşterî'dir bu
Derûnı aşk ile pür-şu'ledir rahşan olur perde (Mukbil - Oral, 2007: 66)

Latifî'nin mısralarında da insanın, on iki bend ile dört köşeden bu perdeyi seyr ederse himmet erbabı olacağı görüşü işlenmiştir:

On iki bend ile dört kûşeden hayretle bakdıkça
Verâ-yı perdeyi fehm eyleyip erbâb-ı himmet ol (?) (Oral, 2007: 40)

Misâl etmiş anı Şeyh Küşterî gülzâr-ı dünyâyâ
Anunçün Sâdık'a zıll-ı hayâl ile müsemâmâdır (Sâdık - Oral, 2007: 54)

Şeyh Küşterî onu dünya gülbahçesine örnek etmiş, bu sebeple Sâdık için (tevriyeli olarak doğru insana) bu perde hayâl gölgesi ile aynı seviyededir, aynı anlamdadır.

Tehi sanma bunu Şeyh Küşterî'nin yâdigârıdır
Ne gûna gösterir bak âlemi sâhib-kemâl anla (Sâdık, Oral, 2007: 56)

Şeyh Küşterî'nin yâdigârı olan bu perdeyi boş sanma, âlemi kemal sahipleri nasıl anlamış, bak ve anla.

Şeyh Küşterî'nin nakş-ı ziyâsı cihanın ahvalini remz ile anlatmaktadır:

Anlatmış idi remz ile ahvâl-i cihânı

Şu haymede Şeyh Küşterî'nin nakş-ı ziyâsı Ârif (?) (Oral, 2007: 78)

Yine şairi belli olmayan şu beyitte de Şeyh Küşterî, çadırın kurucusu olarak takdim edilmiştir:

*Eylemiş hayme-i dünyâyı Şeyh Küşterî
Hem zelîl ü hem celîl ibret-nümâdır perdemiz (?) (Oral, 2007: 80)*

Hüsnî isimli şair ise, bu perdenin mucidinin de artık hayâl olduğunu, ama perdenin yaşayanlara bir gösterge olarak devam ettiğini söylemektedir:

*Mûcid-i perde de bir zill-ı hayâldir şimdi
Vakt-i müstakbele bir nisbet-i hâldir perde (Hüsnî - Oral, 2007: 46)*

Divan tarzı dışında yazılmış gazellerde de Şeyh Küşterî ta'zimle, saygıyla anılmaktadır:

*Aklı aydın, gönlü zengin, pirimiz Şeyh Küşterî
Derlenen renkler, çiçeklerden oluşmuş Küşterî (Ülker Köksal - Oral, 2007: 30)*

*Her sözünden zevk alıp ibretle hayran oldular (E. Melih ÖZBAY - Oral, 2007: 30)
Asırlar ötesinden Şeyh Küşterî sesinden
Bu hayâl perdesinden gerçek bilmeye geldik (Ünver Oral - Oral, 2007: 30)*

Küşterî meydânı Türktür, Türkle dolsun perdemiz (Orhan Kurt - Oral, 2007: 31)

Makta' beytine kadar arada söylenen beyitler de perdenin içeriğini biraz daha aydınlatmaktadır:

*Bu hayâl-i enfüs ü âfâkı seyrân itdüren
Sâni'nün te'siridir göz göre rü'yet perdesi (Hilmi Dede Baba)*

Dış ve iç âlemdeki hayâlleri seyrettiren Sani'nin tesiridir. Bunu göz bir görüntü zanneder.

*Perdenin rûhu olan meş'ale olmazsa eğer
Mânî-yi rü'yet-i ashâb-ı kemâldir perde (Hüsnî)*

Perdenin özü olan meş'ale olmazsa, olgun insanların gerçeği görmesine perde engel olur.

*Mâverâsında nice esrâr-ı pîr anlaşılır
Âlem-i dünyâyâ teşbih seyrâna karşı perdemiz (?)*

Eğer dünya âlemine benzetilerek seyredilirse, perdenin ötesinden pirin birçok sırrı anlaşılır.

*Bu hayâl-i cümbüşü seyr eyle zîr-i perdeden
Âdeme bir özge şevk ile meserret gösterir (Râşid)*

Bu hareketli hayâlleri bir de perdenin altından seyret, o zaman insana bambaşka bir neşe ve haz verdiğini göreceksin.

*Sûretâ irşad idüp ey cân dirilttin çün bizi
Her kımltı Vâhid'indir kesret ancak bî-mecâl (İbni İsâ Akhisârî)*

Ey can, görünüşte bizi aydınlatıp dirilttin, ancak (sen de bilirsin ki) her kımltı Allah'ındır. Onun dışında kalanların takati yoktur. "Hakk'ın izni olmadan bir yaprak dahi kıpırdamaz" mealindeki ayete telmih yapılmıştır.

*Mecâza haml edenler ehl-i zâhirdir bu esrârı
Sen ibretle nazar kıl fânî dünyâdan misâl anla (Sâdık)*

Dış görünüşe aldananlar bu sırları mecaz zannederler, sen fani dünyadan misal olarak anla ve ibret al. Bu beyitteki ehl-i zâhir; tasavvufta tasavvuf ehli dışında kalan insanlar ve bilhassa medrese uleması için kullanılmıştır.

Perde, zaman içerisinde geçen bütün olayları gösterir, bak da ibret al. Bu aldatıcı (alçak) dünya kimseye mekan olmamış, çünkü Cenab-ı Hak bu mekanı bekâsız yaratmış. Bu yüzden gelenler hep gitmekte, görünen her şey hayâl içinde hayâldir:

*Vukuât-ı zamânı gösterir perde
Neler gelmiş neler geçmiş selefde*

*Bu dehr-i dîn bir kimseye olmamış mekânı
Bekâsız halk etmiş Cenâb-ı Müsteân*

*Gelenler hep giderler mahv olur ta
Hayâl içinde hayâldir görünen esyâ (?) (Oral, 2007: 58)*

*Şem'-i aşka yandırıp tasvir-i cisminde geçen
Âdemi amed-şüd etmekte azimet perdesi (Kemterî)*

Aşk mumuyla yanıp biten senin vücudundur, çünkü insanı geçici kılan bu gidiş perdesidir.

*Âlem-i eşbâha amed-şüd eden her bir nüfûs
Kendi fi'lin zâhir eyler mazhariyet perdesi (Hilmî Dedebaba)*

Bu misal âlemine gelip giden her bir canlı, kendi kabiliyetini, işlerini gösterir. Çünkü burası bir mazhariyet perdesidir.

Bu ve buna benzer ifadelerle perde gazelleri mahlas beyitine ulaşmasını da dördüncü özellik olarak sayabiliriz. Birçok gazelin söyleyeni belli değildir. Bunların bir kısmı "nâ-tamâm gazel" özelliği gösteriyor. Yazarı belli olan gazelerde şairler, mahlas beyitlerinde Hakk'a dua ederler. Dergâh-ı âl-i âbâya sıdk ile bende olmak gereğini dile getirirler. Hak yoluna ulaşmayı engelleyecek çok şey olduğunu (mâsivâ), bilinmeyen kıymetlerinin, anlaşılmayan değerlerinin bir gün anlaşılacağını ifade ederler. Daha sonra da bazı gazelerde zamanın padişahına duâ ederek eser tamamlanır. Tabiidir ki bunları genellemek çok zordur.

*Dergâh-ı Âl-i Abâ'da mustakîm ol Kemterî
Gösterir vahdet elin kalktıkça kesret perdesi (Kemterî)*

Ey Kemterî Hz. Muhammed soyunun yolunda dosdoğru ol. Çünkü kesret perdesi ortadan kalkınca birlik eli(yurdu) görünür.

*Bende ol Âl-i Abâ'ya sıdk ile Hilmi müdâm
Açılır bâb-ı Ali'den Hakk'a vuslat perdesi (Hilmî Dedebaba)*

Hilmî, Peygamber soyuna doğrulukla hizmet et, sâdık ol, zira Allah'a kavuşma perdesi Hz. Ali kapısından açılır.

*Râşidâ durdukça dünya sağ ola şâh-ı cihân
Sâyesinde her kişi hâlince râhat gösterir (Râşid)*

Ey Râşid dünya durdukça cihan padişahı sağ olsun, çünkü onun sayesinde her kişi kendi halince rahattır.

*Latifî var, hulûs-ı kalb ile her dem du'â eyle
İdüp arz-ı amudun bende-i merbût-ı devlet ol*

*Kuruldukça perdemiz sahn-ı gülistânda
Şehenşâh-ı cihânın lütfuna şükrân-ı ni'met ol (Latifî)*

Ey Latifî, gel, her an samimi bir kalp ile dua et; arzını doğrudan doğruya söyle ve daima devlete bağlı bir kişi ol. Perdemiz her zaman gülistan sahnında kuruldukça cihan padişahının iyiliklerine şükredici ol.

Hüsni ise mahlas beytinden önceki beyitle birlikte padişaha dua etmektedir:

*Zihi sultân-ı zi-şân sâhib-i lutf ü adâlet kim
Du'â-yı devlet-i şâhânesi farz oldu insâna*

*Safâda dâim olsun dâimâ sıhhatle ey Hüsni
Vücûduyla şeref verdikçe taht-ı Âl-i Osmân'a (Hüsni)*

İşte lütuf ve adalet sahibi şanlı sultan, insana onun devletine duâ etmek farz oldu. Ey Hüsni, o varlığıyla Osmanlı tahtına şeref verdikçe devamlı safâ içerisinde olsun.

Bunlardan farklı olarak Vâsıf, gazelini, sevdiğine sitem ederek kıymetini bilmediğini, ama bir gün değerinin anlaşılacağını söyleyerek bitirmiştir:

*Sen Vâsıfı ağıyâra fedâ eyledin ammâ
Hoş imdi yâ bir gün bilinir kıymet-i ahbâb (Vâsıf - Oral, 2007: 42)*

Sen Vâsıf'ı başkalarına (rakiplere) değiştin, ama şimdi değilse de bir gün ahbabların kıymeti anlaşılır.

Sonuç olarak perde gazellerinin çoğu perdeyi tanımlayarak başlamakta (bir tanesi Allah'a hamd ile başlamıştır), perdenin içeriğinin (ibret aynası, basiret perdesi vs.) anlatılmasından sonra bazılarında doğrudan veya zımnen Şeyh Küsterî anılmakta, daha sonra dua ile bitirilmektedir. Yukarıda da saydığımız gibi belirli bir sıra takip eden perde gazelleri kültürel kalıplaşmanın bir örneğini teşkil eder.

Divan tarzında yazılan gazellerin dili Osmanlı Türkçesi olup üslûbu "biz" mahiyetlidir. Bu da insanın kendisini evrende nasıl algıladığını, nereye koyduğunu göstermektedir.

Belirtmek istediğimiz son bir husus da perde gazelleri üzerine bu güne kadar akademik bir çalışma ve değerlendirme yapılmamıştır. Bunun da mutlaka ele alınması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

ALBAYRAK, Nurettin (2004), *Ansiklopedik Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, İstanbul.

ALPTEKİN, Ali Berat (1991), *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Ankara: Akçağ Yayınları.

ÇELEBİOĞLU, Âmil (1984), "Karacaoğlan'da Divan Şiiri Hususiyetleri", *Türk Folklor Araştırmaları*, s. 17.

KURNAZ, Cemal (1990), *Halk ve Divan Şiirinin Müşterekleri Üzerine Denemeler*, Ankara: Akçağ Yayınları.

KURNAZ, Cemal (1997), *Tùrkùden Gazele*, Ankara: Akçağ Yayınları.

MUTLU, Mustafa (2002), *Karagöz Sanatı ve Sanatçıları*, Ankara: Kùltür Bakanlığı Yayınları.

ORAL, Ünver (2007), *Perde Gazelleri*, İstanbul: Kùltür Yayınları.

PALA, İskender (1995), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ankara, 3. bs.

SEVİN, Nurettin (1968), *Tùrk Gölge Oyunu*, Devlet Kitapları.

ULUDAĞ, Süleyman (1991), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Marifet Yayınları.

TRADITIONS OF DANCE THEATER IN LATVIA

Rita SPALVA*

Professional Ballet Theater in Latvia was formally established together with the National opera in 1919, but it is initially rooted in the dance performances in various plays of the dramatic theatre, in guest performances of foreign companies, and in private dance studios of the 19th century. The first ballet performances ("Pahita", "Copelia", and "The Nut Cracker") were staged in the National Opera in the 20s-30s of the 20th century by the ballet-master Nikolai Sergeyev invited from Russia and by Aleksandra Fyodorova, the student of the famous pedagogue from Saint Petersburg Agripina Vakanova. In the 20s-30s Latvian ballet theatre largely copied the repertoire of Saint Petersburg's Maria's Theatre and Moscow's Bolshoi Theatre. Large resonance was created in the Latvian society by Michel Fokine's guest performances in Riga, when in the years 1925 and 1929 his most famous ballet-stagings were performed - "Scheherazade", the miniature "The Dying Swan", "Polovtsian dances".

Original repertoire of the Latvian ballet began to develop in the 30s of the 20th century and continued in the post-war period, the 50s. It was made possible by the many professional composers that emerged in Latvia, and the interests of national ballet drew their attention. In a few years time original performances of many Latvian composers and choreographers were staged.

The highly professional ballet stagings of the Latvian ballet theatre are ensured by good dancers and soloists who have mostly studied classical and modern dance at the Riga Choreography School. Good education, historical ballet traditions, cultural environment of Riga and European experiences are factors ensuring high professionalism of Latvian ballet for the future.

Riga has given the world one of today's most popular ballet dancers Mikhail Baryshnikov or simply Misha. His artistic work has influenced a whole generation of ballet dancers around the world.

Mikhail Baryshnikov was born on the 27th of January, 1948 in Riga. He studied at Riga Choreography School and was taught by the exceptionally talented Latvian ballet teachers who laid the fundamentals for a wonderful ballet technique. Misha was very creative and talented and after his first year he was allowed to join the third year students.

At the age of 15 Mikhail Baryshnikov entered the Leningrad Choreography School. Alexander Pushkin became Baryshnikov's pedagogue. The ballet school prepared dancers for Kirov's Ballet Theater and Misha saw a chance to join this theater. Although Baryshnikov's dance technique was exceptionally highly developed, it was obvious that his height did not match the standard. Despite that in a very short period of time Misha obtained golden medals in international ballet competitions - in 1966 in Varna and in 1969 in Moscow. During the 1974 guest performances Baryshnikov, at that time Leningrad Kirov's opera and ballet theater soloist decided to stay in Canada. Two days after his escape from the hotel and from the KGB agents who were everywhere Baryshnikov was dancing on the stage of Toronto ballet. It was a spontaneous decision

* Dr. Professor - Adresse Andromedas gatve 10-31, Rīga LV-1084, Latvia.

to stay in the West, and he wanted to improve himself professionally. Thanks to his high professional abilities he danced the leading parts in the performances of the 20th century most famous choreographers R.Petit , M.Bejart and others.

Later Mikhail moved to live in the United States. The exceptional ballet technique and high professional level made this dancer one of the most remarkable ballet artists around the world. It is difficult to find a ballet dancer with such flights during leaps and elegant moves. With his work Mikhail has influenced a whole ballet dancers' generation of the second part of the 20th century. In 1978 he started to work together with the famous George Balanchine at New York ballet. Between 1974 and 1978 he danced at the American Ballet Theater, between 1978 and 1979 he worked together with George Balanchine at New York City Ballet. Between 1980 and 1989 Baryshnikov was the director of the American Ballet Theater, premier danseur and artistic director and staged the ballets "The Nut Cracker", "Don Quixote", "Cinderella", "The Swan Lake". Between 1990 and 2002 Baryshnikov was the leader of the company "White Oak Dance Project".

In 2002 Baryshnikov ended his career on stage explaining this by his willingness to spend more time with the family.

Mikhail Baryshnikov has starred in cinema and television series and programs, he has also has received an "Emmy" award. "Misha" is the name of the perfume series and "Baryshnikov" is a brand of modern men's clothing. Baryshnikov is not only an exceptional dancer but also a contemporary man.

Latvia boasts another exceptionally talented dancer – Maris Liepa. His name is connected to both Riga ballet and with his work in Moscow's Bolshoi theater.

Maris Liepa (born on the 27th of July 1936 in Riga, died on the 26th of March 1989 in Moscow) is one of the most prominent 20th century ballet artists. His talent can be compared to the distinguished 20th century dancers (V. Nijiskiy, R. Nureyev, M.Baryshnikov), although his name is better known in the former Soviet Union and post-Soviet territory. This can be explained by the "Iron Curtain" and the isolation of the Soviet Union from the worldly cultural processes.

M. Liepa studied at Riga Choreography School. In 1953 he started studies at Moscow Choreography School in the class of Nikolai Tarasov, and initially was developing as a dancer of character parts but he graduated as a classical dancer. In 1960 Maris Liepa was invited to take part in the guest performances of Bolshoi Theater in Poland, after which the leading choreographer Leonid Lavrovskiy offered him a job in this company. On the stage of Bolshoi Theater Maris Liepa had a debut with Basil's role in the ballet "Don Quixote", soon he danced a role that would be of high significance in his future artistic career – graph Albert in the ballet "Giselle". In 1964 Maris Liepa started to work together with Bolshoi Theater's new head ballet-master J. Grigorovic. In 1966 he first danced in the renewed M. Fokin's ballet "Vision of a Rose", in 1968 – in the renewed ballet "Spartak". In 1970 Maris Liepa received the highest state awards for the role of Crassus.

In the beginning of the 70s of the last century the relationship between Maris Liepa and Bolshoi Theater's leading ballet-master worsened and Maris Liepa was not offered the roles in J. Grigorovic's stagings anymore. Afterwards he staged and organized various creative nights of his own. He actively worked together with the new ballet company of Boris Eifman. In 1982 Maris Liepa was asked to leave for pension, but

this leave was not yet the end of his ballet and artistic career. He worked as a ballet pedagogue and from 1983 until 1985 he was the art director of Sofia Folk Opera. In 1989 Maris Liepa established his own Ballet Theater in Moscow.

Maris Liepa has danced in various different parts from "The Swan Lake" till "Spartak". He has performed in many European countries and in the United States. Beginning with 1969 he took part in television broadcasts and films, for example, "Hamlet", "Spartak". In 1971 in Riga the producer Laima Zurgina made a documentary „Maris Liepa". In 1981 Maris Liepa's book "I Want to Dance for Hundred Years" was published in Riga. Maris Liepa has received highest awards of the Soviet Union, various prizes and titles of honor, as well as K. Stanislavski Medal, Paris Dance Academy's Vaclav Nijinski prize and Marius Petipa prize. (*Балет. Энциклопедия, p.313-314*).

The development of Latvian ballet is ensured by several factors:

1. Good classical dance school: Riga Choreography School;
2. Cooperation with Riga Choreography School and the National Opera for the development of repertoire and for the recruiting of new soloists;
3. Distinguished achievements in the raising of new ballet artists (successes in performing competitions and ballet festivals);
4. A successful repertoire policy;
5. Cooperation with the world's choreographers and ballet companies.

The inclusion of Baltic Song and dance festival in the list of UNESCO world heritage of oral and non-material culture master pieces testify that Latvia, Lithuania and Estonia have found a considerable way of preservation of cultural tradition and development. The tradition of song and dance festival in Latvia is protected by the Law on song and dance festival dating from June 28, 2005, saying that "...its aim is to preserve, develop and pas on to the next generations the tradition of Song and dance festival"¹.

Latvia is a small country with a little over 2,3 million inhabitants. In the last festival of song and dance which took place in 2003, the festival united in a common performance 322 choirs (12729 singers) and 538 folk dance groups (13400 participants)² simultaneously preserving both the quality of artistic performance and national identity idea.

Surviving various political regimes and social economic conditions Latvian dance festival (a part of the Latvian song and dance festival) Latvia through 60 years has retained the traditions and artistic values of the national dance assigning new dimensions to dance as a component. The tradition of dance festival has not only survived and preserved the older layers of folk choreography but also facilitated the search of new dance expression means nowadays. Studying the history of Dance festival and theoretical resources in the context of national identity it is being attempted to theoretically substantiate the factors shaping their cultural historic factors.

The realization of national identity in Latvia started in the second part of 19th century under the influence of the national literature, which based upon archetypal models refreshed the old myths in literature as well as the conscious of the nation³. Latvians likewise other nations create their own ethnic space determined a group of people united by special family bonds⁴. This relative space is created by a panorama, historical monuments, the past, myths and heroic epics. The justification of the Latvian

national identity takes place by mean of song, dance and music. Singing and dancing are not only cultural facts and significant elements of cultural but also symbols in terms of which we think about the Latvian folk culture and its borders. Strengthening the national image was facilitated the myth of Latvians singing - all of them, always and everywhere⁵.

Likewise each human being has his/her own character - a combination of inherited abilities shaped from the feelings, necessities, drives and instincts. The writer Z.Mauriņa (1897 - 1978), researching the world outlook of the Latvian concluded the following elements in the Latvian world outlook: loveliness, work, soil, silence⁶. The ethnographer E.Brastiņš (1892 - 1940) side by side of the clear mind and strong will mentions the Latvian harshness and aloofness. He comes to this conclusion referring to the laconic composition of dainas, both in terms of form and content. The emotional reservedness brightly characterizes the Latvian folk artistic thinking and character⁷.

References to the culture of Latvian folk dance culture date back to the 16th century. They are mainly observations of German chronicle writers and travelers. Testimony of dancing, jumping and playing bagpipes are mentioned in the Livonian chronicles. The old danced with the young, man with woman; a couple followed a couple holding a circle. At times Latvians danced around a table - all together men, women and children, using an empty beer barrel as a drum. Colorful dance names have retained:

Sliņķu dancis, Aunu dancis (The dance of the lazy, the dance of sheep) etc. Geographer and traveler J.G.Cole (1808 -1878) has observed that Latvians possess a calm temperament, gentle character and their childish essence demonstrates itself through dancing and dancing setting. Dance steps are small, there are no movements of the head or hands, just the girls swing their scarves or aprons, the boys throe aside the corners of their dresses so as to better see the knees bent in dance. The only change in the course of dance is spins and the stamping of the feet. However these historic facts are poor and fragmented, unable to provide a wholesome historical picture. The main testimony on Latvian choreography are to be found in Latvian folk songs and beliefs⁸. In Latvian folklore there are more that 100 000 songs, fary-tales, proverbs and riddles recounting of dancing.

Simultaneously with the formation of the national state idea in the second part of the 19th century there is a considerable interest in the society towards Latvian folklore, including dance. Composer and theoretician Jurjānu Andrejs (1859-1922) acquiring professional musical education in St. Petersburg and working as a teacher of music in Russia, collects Latvian musical folklore, including dance. A unique work with scientific meaning in the field of folk choreography is his collection of *Latvju tautas mūzikas materiāli*. In this collection Jurjānu Andrejs analyzes songs and music classifying them according to their age and characterizing the structure of Latvian folk dance and games; analyses the traits of nationality and assimilation in them; makes chronological classification of music and dance; does the first primitive notation of folk dance events⁹.

In 20-s and 30-s teacher J. Rinka (1893 - ?) and journalist J.Ošs (1890 - 1937) get involved in the popularization of Latvian dance publishing 4 books with the title of *Latvju tautas dejas*. Considering dance theory the authors classify Latvian dance, believing that the typical Latvian dance forms are the simplest ones with easily perceived melodies and dance step. The researchers think that the major part of Latvian dances is made up of assimilated dances. It is testified through the European salon dance

steps of 18-19 centuries, e.g., waltz, polka and gallop. It is also seen through the space setting which is similar to salon dance – circle, line, cross etc.¹⁰

A significant contribution to the systematization of Latvian dance and development of teaching methods is assigned to the first choreographer of the Latvian dance and dance teacher J.Stumbris (1909-1943) who published a collection of folk dance in two books *Dejosim latviski* (1938). J.Stumbris y means of photos and graphic images illustrates dance providing the basics of contemporary Latvian dance notation and methodics. In 1935 J.Stumbris organizes and leads the first dance group of Latvian folk dance *Diždancis* involving 40 dancers.

A special place in the development of the theory of the Latvian dance is occupied by the scientific work of E.Siliņa *Latviešu deja* (1939) and its modified edition of *Latviešu tautas dejas izcelsme un attīstība* (1982). E.Siliņa studies the rigins of the Latvian dance and continues the periodization of the Latvian dance started by the predecessors. She points out 5 aspects of dance research: dance form, rhythm, melody and content. It is the first time that dance is studied and systemized from the point of view of content defining 4 groups: 1) dance connected with the cult and mystical views; 2) dance connected with human dignity and festivities; 3) change of seasons and household work; 4) fun and entertainment dance¹¹.

The biggest contribution to dance research and classification belongs to H.Sūna (1923-1999), his monographs *Latviešu rotaļas un rotaļdejas* (1966), *Dejas notācija* (1979), *Latviešu ieražu horeogrāfiskā folklorā* (1989), *Latviešu sadzīves horeogrāfija* (1991). H.Sūna had studied the most popular versions of Latvian folk dance, their characteristic traits in different regions of Latvia, created a common terminology of dance, classified Latvian folk dance according to the content and form; an original system of notation of the Latvian folk dance. According to the form dance can be divided into 1) circle dance; 2) line dance; 3) group dance; 4) couple dance¹². According to the form there are 1) games; 2) game dance; 3) folk dance; 4) play-game¹³.

Using the mentioned findings in the research of Latvian folk dance and the latest scientific literature, Latvian dance composition in the perception of contemporary dance theories is researched and analyzed and the structure of Latvian folk dance composition is developed (R.Spalva monogrāfijā *Tēls un dejas kompozīcija* (2004), doctoral theses *Dance composition skills` development in student artistic activities*)¹⁴ Studying historic testimony as well as the stocks of the Latvian Science Academy, Folklore Institute, storing more than 26 000 choreographic processes, a research of the Latvian folk dance has been carried out (origins, systematization, classification). As a result of the research dance terminology has been created, as well as notation enabling the development of the common repertoire necessary for dance festivals; preservation of respective choreographic procedures corresponding to the Latvian folk dance character; the unity of Latvian folk dance style. The research of Latvian folk dance provided a theoretical basis of dance festival; the conclusions acquired in the course of research are used in the practice of the content and form development of the festival.

The historical development of Latvian dance festival can be divided in s development cycles:

1. till 1940 (the period of the formation of the national state);
2. 1948-1985 (the period of Soviet occupation);
3. 199-1998 (the period of restoring the Latvian independence).

The first stage (till 1940) is characterized by the idea of the formation of the national state which in 1918 culminated in the proclamation of the Latvian state. The Latvian dance and organization of various festivals in this period is the facilitator of Latvian identity. The tradition of the Latvian dance festival emerged in the second part of 19th century. The historic roots are found in the German culture and the Latvian Enlightenment movement – the idea of national romanticism and the formation of small nations. Under the influence of national identity Latvian dance and games are taught at school. Teachers believing that physical education is an obligatory element for the development of a versatile personality enter the educational system. The ideal of teachers, so-called new-Latvians, is the education model of the Ancient Greece where the intellectual, moral, esthetic and physical development is a pre-condition of a harmonious formation of personality. Methodically organized physical education and dance classes start to be implemented in the second part of the 19th century when gymnastics – already popular in western Europe – started to be interacted in school programs. With 1919 the obligatory 6-year education is introduced with 2 hours a week devoted to physical education. The study programs for children aged 8-12 include dance and games, 12-15 – rhythmic. In the basis of gymnastics methods are the Czech and Swedish schools of gymnastics. Also the systems of teachers already popular in Europe – P.Leshaft and G.G.Dalcrose are used. In gymnastics a considerable space is left to free movements involving the elements of acrobatics and dance. Physical education. Gymnastics and folk dance training at schools facilitated the organization of various folk festivals¹⁵.

In the 20-30s of the 20th century, in 1926 first Riga schoolchildren's gymnastics festival was organized involving 1100 participants. It consisted of 7 parts: the performance of gymnasts, 3 general rehearsals, gymnastics with cards, plastic gymnastics, games, folk dance and a final procession¹⁶. The thought-over program of the festival and organizational principles were based on the demonstration of physical abilities of children and youth and were considered a significant achievement in the history of Latvian physical culture and folk dance pedagogy. It is influenced also by the traditional Childhood festival having both educational and artistic significance. It started with a festive procession and consisted of dance and musical performances, cinema performances, painting and games.

Different activities of artistic life and the idea of the national identity facilitated the formation of folk dance groups in Latvia. Schools and youth organizations are taught Latvian folk dance; folk dance are performed in the course of theatre performances; open-air performances. Starting with 1932 all Aizsargi (Latvian paramilitary organization) alongside with physical preparation devoted attention to Latvian folk dance classes. A significant event in the cultural life of Latvia is the first Aizsargi gymnastics and dance festival in 1937 which took place on a stadium. 11 folk dances were performed, distinguished novads (a territorial unit akin to parish). A big gymnastics and sports festival took place in 1939 in honor of the 20th anniversary of Aizsargi movement, involving 4000 gymnasts and sportsmen as well as dancers. In September of the same year Mazpulki celebrated their 10th anniversary where 15000 youth participated, 4600 of which were gymnasts and dancers. It was the biggest mass event in the history of independent Latvia.

In the 30s THE representatives of Latvian dance went to congresses, festivals and meetings abroad. In 1934 in International folk dance congress in Vienna, 1935 – London international festival, World exhibition in Paris in 1937, 1939 – 3rd international folk

dance meeting in Stockholm¹⁷.etc. In the 20-30ies of the 20th century objective conditions for folk dance development and the idea of Dance festival tradition were created.

2nd stage (1948-1985)

The loss of independence in 1940 made corrections to the development of folk culture in Latvia. The occupation power did not hurry to refuse from the already existing arts forms. It used the festival tradition to proclaim the Soviet state, communist party and demonstrate that the nation is enthusiastic and united. Already in 1948, 3 years after the war, a decision is made at the level of state to introduce the tradition of Song and dance festival in Latvia. Although there was a lack of dance teachers (killed during the war or left the country), they are recruited among enthusiasts who learned to dance in the way of self-study. In 1948 during the first Dance festival 52 dance groups took part consisting of 920 dancers. The concert took place on a stadium, it was introduced by the symbols of the Soviet authority: pentagonal star on the field, the red flag. In the festival program there were only 12 folk dances because the short preparation time and insufficient experience did not let the wide repertoire happen. The concert included gymnasts using the experience of festival organization of the 30-s. The first dance festival in new social political conditions demonstrated new tendencies: inclusion of dances of other nations, political slogans and communist symbols.

In Soviet times the civil communication function of dance festival tradition transformed. On the one hand, in the conditions of the Soviet regime it was not possible to talk of civil society in its liberal democratic sense because public life was strictly regulated and the chances of the individual to express him/herself freely were limited. On the other hand yet the widespread of amateur performances prove that people are driven to join amateur performances not only out of esthetic and artistic motifs but also because it provided various non-formal communication types and leisure time activities. One of the significant sociologic contributions of the Soviet art is the realization of dual cultural and artistic life: it included the core of communist education, element of artistic creativity and possibility of free communication.

During the Soviet occupation 9 festivals were organized (observing the intermediate of 5 years). Each of them was marked with an increasing number of groups and participants, as well as the complexity of repertoire¹⁸.

In Soviet times the festival acquired the double meaning. The Soviet state supported the tradition although tried to incorporate it into the system of communist ideology. It has been achieved with special governmental directives that the festival repertoire included an increasing number of dances not characteristic to Latvians.

In 1965 and 1970 more than a half of the repertoire of the festival did not correspond to the status of Latvian national dance. The repertoire was mainly made of the dances of the nations of USSR thus symbolizing the friendship of the big Soviet family of nations.

However dancers, choreographers and the audience created hidden codes of festival interpretation which concealed national ideas and feelings. The participants of dance festival in Soviet times understood the hidden symbols of national expression, unity of nation and the hope for freedom.

3rd stage (from 1990)

Regaining state independence the function stresses changed. There was no need searching for hidden ideological meanings. Also the repertoire changed – they dance only Latvian folk dance or choreographies of Latvian authors. The festival continued to confirm the national belonging however started to adapt to the solution of globalization problems: how to retain the national identity in the conditions of mass media and general migration. The current organizational and ideological model is at length inherited from the Soviet times. This statement is proved by research of 2002 by the Baltic study centre *Dziesmusvētki mainīgā sociālā vidē* (The changing social environment of song festival) under the guidance of professor Tālis Tisenkopfs¹⁹. It is based on an implied assumption that the festival carries out significant functions of ideological, artistic and esthetic education and even state representation and that based upon that the state should take on the responsibility for Song and dance festival. It can be called an approach in the spirit of idealistic Enlightenment tradition. However nowadays in the conditions of society fragmentation, market economy relationship expansion, globalization and decrease of state-regulation a question arises if this approach is substantiated and viable. It is impossible to reply definitely if the state should continue the support for the significant Song and dance festival, if we might demand for the implementation of state aims and tasks and if the singing-dancing tradition should not be left to the self-organization of the civil society.

One of the most interesting questions of the above-mentioned research is: “Do you think the Song festival of the Soviet times and nowadays differ?”. 21% of respondents replied in the negative; 32% - hard to say; but 47% confirmed it. Researchers believe that reading the replies asking for formulations of differences are formal rather than referring to the essence of Song festival. Speaking of the meaning of Song and dance festival only 15% of respondents stated that the meaning of the festival decreased; while 24% believe that it increases. This attitude is confirmed by the fact that the festival receives an increasing number of visitors, the cultural level goes up, there are more groups involved. This fact is also confirmed by information, that the tickets of Song and dance festival of 2008 have been sold out in a couple of hours.

Dance festival differs from other festivals in the unity of repertoire. The acquisition of the united repertoire creates the motion of Dance festival. A successful choice of repertoire is one of the most important quality criteria of the festival. It is important to always observe a balance between technically easily implemented and complicated dances, the traditional repertoire and newly created positions. For the repertoire to be successful it has to comply with certain criteria. One of them is availability. Availability meaning the possibility to learn dancing and demonstrate it, as well as perceive it adequately. The second criteria is a balance between the known and the new. It is known that one of the values of traditional artistic activities is novelty. Professionals most often see the artistic quality in the development of new repertoire. While the audience likes the recognizable and popular dances. Dancers prefer to see both the traditional and already approbated repertoire. Therefore to create the repertoire a strictly scientific approach is needed, by which both the professionals’, amateurs’ and audience’s opinions are respected.

Dance festival in its essence is unique in its mass scope and folk character, as well as the fact the artistic values are not lost in the mass scope. Therefore a special motivation to participate in the festival – to acquire and demonstrate a repertoire of high quality – is created.

The approval of any newly created dance in repertoire demands for assessment if it corresponds to the national character, if it has sufficient artistic qualities and it complies with the concert conception. In Latvia it is ensured by annual creative dance contests where competent jury evaluates the artistic and national qualities and provides recommendations for its inclusion in the repertoire. Creative contests in Latvia are well organized and they have a significant strategic influence on the supplement of dance festival repertoire and process development.

A significant factor in the preparation of Dance festival is choreographers' and dance teachers' education and professional competence. Most Latvian dance festival organizers and directors of dance groups are educated professional choreographers and dance teachers who acquired education in Latvian higher education institutions. The programs of dance teachers and choreographers include study courses ensuring also dance festival process development – Latvian dance, Composition of Latvian dance, Dance notation. Therefore the balance of education and folk dance development processes becomes one of the guarantees of qualitative repertoire acquisition. That is why in Latvia dance groups are able to acquire the repertoire of dance festival in a short time – in one concert season.

In research conducted by the University of Latvia in 2008, *Dziesmu un deju svētki mainīgā sociālā vidē* (Song and dance festival in a changing social environment) (manager prof. T. Tisenkopfs) in the frames of expert group the functions of the festival of 2013 were modeled²⁰. The expert group came up with an assumption that in future 4 basic functions will dominate: artistic, communicative, entertainment and ideological.

In the evaluation of the artistic function the choice of repertoire dominate. The experts agreed that the core of the repertoire should remain unchanged preserving the traditional approach in the content of dance festival. Secondly, elaborating the repertoire it is important to observe reasonable proportions between the classical repertoire and the new one.

The communicative function was interpreted in two ways: firstly, as communication in the process of dance festival, inside, e.g., contacting each other in the group. Secondly, as public relations, or external communication. One of the most important expressions of internal communication is informal. It is common trip to the festival, for instance. It is an important component of the process of Song and dance festival. It has been concluded that communication has to be expressed at other levels, e.g., performing repertoire dances for the community, family, at general rehearsals etc. Activities of dance festival.

The entertainment function received less attention because during the festival dancers are busy in general rehearsals and concerts. However the expert group believes that it is required to provide the festival with participants, planning common entertainment event program. The inclusion of the elements of show in the concert program or in city decoration were considered as a future necessity and at the same time a problem by the experts.

The experts believe that the ideological function will gradually decrease its meaning in comparison with the time of Soviet occupation. However even in the era of globalization it is worth developing the feelings of patriotism, which would be the direct function of the festival.

Getting back to the assumption set out in the beginning of the article – concerning the poli-functionality of dance festival – I believe that nowadays the functions of national identity still prevail caused by the processes of globalization and the necessity of each nation to self-acknowledge. To a certain extent it includes the ideological function. The function of communication expressed through building the relationships among the participants and communicating with the audience, includes also the function of entertainment. The artistic function, balancing the choice of repertoire between the traditional and innovative, ensures emotional experience both for the audience and dancers. The interconnection of functions also contributes to the quality of Dance festival. The factors facilitating the quality of dance festival in contemporary cultural life of Latvia are as follows:

1. accumulated organization experience,
2. protection from state (the Law on Song and dance festival),
3. financing from the state, municipalities and the private sector,
4. clear strategy of the festival.
5. cooperation with researchers.

The disturbing factors are as follows:

1. insufficient purposefulness of the coordinators,
2. no common image of the festival (model),
3. the Song and dance festival is not perceived as a process by the society,
4. problems of repertoire development.
5. social problems²¹.

In the conditions of globalization Song and dance festival has become a unique way of preservation of Latvian folk traditions and a form of national identity self-expression. Dance festival retains the Latvian ethnic identity and alongside with it – the social and political unity. It provides rich emotional experience and the feeling of unity. Saying that dance festival is the process of retaining the Latvian ethnic identity, we can conclude that the connection is mutual – the identity retains the Song and dance festival. The function of national identity at dance festival is characterized by the repertoire core, association of the national symbol with the festival, the direct and indirect expression of national ideas. The artistic and esthetic functions are characterized by a united repertoire, arranged educational system of dance teachers' and choreographers' education capable of ensuring a high quality of performance. During the dance festival the creative contests is a guarantee of the quality of new repertoire development.

The function of communication forms the basis of dance movement, amateur activities and festival mass scope. Civic participation is not to be divided from communication; it is expressed in family traditions, amateur performances in parishes and cities, the parties of dance groups, voluntary participation and readiness to devote time and other resources to dancing. With participation and communication amateur performers and festival audience receive emotional satisfaction and social fulfillment.

In contemporary Latvia dance festival is influenced primarily the change of balance of the individual and collective values, marker relationships, the attempts of the state to decrease its involvement in cultural activities, the change of the economic situation of inhabitants (amateur performers, audience), regaining and strengthening independence, integration in EU and NATO - decreasing the formerly strong national motifs. Artistic activities should compete with other leisure-time and entertainment options. Thus the hypothesis set out in the beginning – that dance festival as a social

phenomenon is formed by the unity of functions of national identity, artistic and civic communication is confirmed

The model of dance festival is determined by social and political conditions, and this model is changing historically. In different social and political conditions different function were brought forward however none of the historic changes cancelled any of the essential functions and meanings. It means that dance festival adapts and is adapted to concrete social conditions forming the stability of this phenomenon.

Thus the structural model of dance festival which is made up by its esthetic, national, social and civic functions, is variable. When social and political regimes change concrete main functions are transformed and change their meaning however remain. Also the issue of the continuation of festival tradition is viewed in this same context of this statement. It can be threatened only by changes completely cancelling one of the essential functions of the festival.

Sources Used

- ¹ http://www.likumi.lv/doc.php?id=111203&menu_body=KDOC
- ² Saulīte I.(1993) *Deju svētki Latvijā*. Rīga: TMC, pp220
- ³ Kursīte J.(1999) *Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā*. Rīga: Zinātne, pp.355
- ⁴ Anthony D. Smith (1991) *National Identity*. Penquin Books, pp.30
- ⁵ Bula D.(2000) *Dziedātājtauta.Folklorā un nacionālā ideoloģija*.Rīga: Zinātne, pp.17
- ⁶ Mauriņa Z. (1992.) *Domu varavīksne*. Rīga: Liesma, pp.269
- ⁷ Brastiņš E.(1925) *Latvju raksta kompozīcija*. Rīga, pp.15
- ⁸ Siliņa E.(1982) *Latviešu tautas dejas izcelsme un attīstība*. Rīga: Avots, pp.12.
- ⁹ Jurjānu Andrejs (1922) *Latvju tautas mūzikas materiāli*. Rīga: Latvijas kultūras fonds, pp.6
- ¹⁰ Rinka J.,Ošs J. (1938) *Latvju tautas dejas. 2. burtnīca*.Rīga: Valters un Rapa, pp.4
- ¹¹ Siliņa E.(1982) *Latviešu tautas dejas izcelsme un attīstība*. Rīga: Avots, pp.25
- ¹² Sūna H. (1966) *Latviešu rotaļas un rotaļdejas*. Rīga: Zinātne, pp32
- ¹³ ibis pp.12 – 14
- ¹⁴ Spalva R. (2007) *Dance Composition Skills` Development in Student Artistic Activities*. Doctoral Dissertation, Latvijas Universitāte pp.68
- ¹⁵ Adviljone D. (2001) *Dejas nozīme bērna fiziskajā, emocionālajā un intelektuālajā attīstībā*. Maģistra darbs. Latvijas Mūzikas akadēmija, pp.82-84
- ¹⁶ ibis pp.90
- ¹⁷ Saulīte I.(1993) *Deju svētki Latvijā*. Rīga: TMC, pp. 16-17
- ¹⁸ibis pp.14
- ¹⁹ *Dziesmu svētki mainīgā sociālā vidē*. (2002) Latvijas Republikas Kultūras ministrijas pētījums. Rīga, Baltijas studiju centrs, 5.lpp.
- ²⁰ *Dziesmu svētki mainīgā sociālā vidē*. (2008) Latvijas Republikas Kultūras ministrijas pētījums. Rīga, Latvijas Universitāte, 40.- 43.lpp

²¹ibis, 43.-46.lpp.

REFERENCES

Bite I. *Latvijas balets*. Rīga: Pētergailis, 2002.

Bāliņa G., Bite I. *Latvijas baleta enciklopēdija*. Rīga:Pētergailis, 2006.

Liepa M. *Es gribu dzīvot simt gadu*. Rīga:Liesma, 1981.

Saulīte.I. *Deju svētki Latvijā*. Rīga:V/A Tautas mākslas centrs, 2005.

Аловерт Н. *Михаил Барышников :я выбрал свою судьбу*. Москва : АСТ-Пресс книга, 2005.

Балет./сост. Ю.Григорович, энциклопедия. Москва:1981.

www.kultura.lv/lv/persons/14/-23k

www.ballett.classical.rub_mliepa.html

www.opera.lv

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDE KANTO'NUN YERİ VE İCRA TEKNİĞİ

Emel ŞENOCAK*

Osmanlı İmparatorluğunda batılaşma süreci 1699 Karlofça ve 1817 Posarofca anlaşmaları ile başlamıştır. 1826 yılında Osmanlı Askeri Bando takımı kurulmuştur. Mızıkay-ı Hümayun'un kurulması ilk batı'dan davet edilen müzisyenlerden Fransız Manzel, İtalyan Donizetti ile çalışmalar başlatılmıştır. Batılaşma her alanda olduğu gibi sanatta da kendini hissettirmiştir.

2. Mahmut'tan sonra tahta gelen Abdülmecit batıdan gelen müzik eğlence akımından zevk almış ve desteklemiştir.1848 yılında Beyoğlunda kurulan "Hoca Noum Tiyatrosu" açılmıştır. Tiyatroya gelen İtalyan Opera Topluluğunu izleyen Padişah topluluğun şefi Guatelli'den Mızıkay-ı Hümayun orkestrasının şefi olmasını istemiştir. Guatelli Beyoğlu'nda Operaları yönetmek şartı ile Donizetti Paşa'nın himayesinde çalışmaya başlamıştır. Tanzimatla bu değişimler olurken, İstanbul halkı içinde de değişimler başlamış.

İstanbul eğlence merkezi Direkler arası ve Şehzadebaşı'dan sonra azınlıkların yaşadığı Pera'da (o dönem şimdi ki Beyoğlu) İtalyan ve Fransız tiyatro, opera ve operet topluluklarının oyunları sergilenmiş, bu yenilikleri gören halk Karagöz ve Ortaoyunundan başka gösteri izlemeyen halkın tiyatro anlayışı kısa zamanda değişime uğramış, batılı anlamda sahne sanatları ile tanışmıştır.

16 Mayıs 1870'de Güllü Agop tarafından ilk Osmanlı Tiyatro Topluluğu kurulmuş, ilk Türkçe oyun oynama ayrıcalığı bu topluluğa verilmiştir.

Karagöz ve ortaoyunu ustalarından abdi ve Kel hasan gibi Türk asıllı sanatçılar, oyunlarına batı anlayışındaki sahne ve dansı ekleyerek yeni bir Tiyatro türünün çıkmasına neden olmuşlardır.

İstanbul dışında Bursa'da Ahmet Vefik Paşa tiyatrosunda orta oyunu toplulukları doğaçlama oyun geleneklerini sahnede ve dans ile sergileyerek farklı bir türün ortaya çıkması ile Tuluat Tiyatrolarını yarattılar.

Türk Tiyatrosu özellikle ramazan aylarında eğlence merkezi olan Şehzade başı, Veznecikler ve Direkler arasında oyunlarını sahnelediler. Batı tiyatrosu'da Pera'da sahnelenmeye devam etti. Opera, Operet, tiyatro ile birlikte batı müziğindeki değişim yeni anlayışların yeni türlerin gelişmesini sağladı. Popüler kültürün değişimlerinden biride kanto'dur.

Kanto adı; İtalyanca Şarkı söylemek anlamına gelen "Cantare" kelimesinden alınma bir deyim olarak 1870 tarihinde İstanbul'a gelen gezgin tiyatrodan kalmıştır. Popüler kültürde hizmet veren Kanto Tuluat Tiyatrosundan doğmuştur. Tuluat tiyatrosunun ayrılmaz bir ögesi olmuştur. Sahnede şarkı söyleyerek dans ile birlikte sergilenen şarkılar Türk müziğinden ayırmak için " Kanto " adı verilmiştir.

Kanto; Türk tiyatrosunda sadece dans ile söylenen bir şarkı değildir. Tuluat tiyatrosu ile başlamış bir formdur.

Tuluat Tiyatroları, batı tiyatrolarındaki izledikleri sahne ve oyun sistemini kendi sahnelerine de taşımıştır. Batı tiyatrolarında kullanılan müzik enstrümanlarından

* Dr.- İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü.

Keman, Klarnet, Trombon, Trompet, kontrbas, gibi çalgılardan oluşan orkestra kurulmuştur.

Oyun başlamadan seyirci toplayabilmek amacı ile konserler vermiştir. Bu konserlere Antrak müzik ismi verilmiştir. Tiyatro oyunları daha sonra orkestranın çaldığı uvertür ile başlanmış, balletto, raks, sanson, kanto, düetto, trio guartettolardan sonra tuluat oyunları başlamıştır.

Kıvrak ritmik yapısı, kadın erkek ilişkilerini konu alan kantolar kısa zamanda halk tarafından kabul edilmiştir. Oyun öncesi söylenecek kantoların güfteleri o gün oynanacak oyuna göre yazılıp, icra eden kişinin kıvrak dansı, müziği ve mimikleriyle güftenin anlatımı desteklenmiştir. Kanto müzikal bir formun doğuşunda da etken olmuştur. Daha çok kadınların seslendirdiği kanto Galata ve Direkler arası eğlence merkezinde bıçkın delikanlılar kanto seslendiren sanatçıları izlemeye giderlermiş.

Ahmet Rasim Bey'in anlatımına göre " Birinci perde ekseriya soğuk, pandomim usulünde; bir komedyen veya zamanın komikleri Paskal Andon, Corci, Todori gibi aktörlerin Rum şiveleriyle, bozuk Türkçeyle oynayıp, namına tiyatro dedikleri, ortaoyununun sahneye çıkarılmış kaba bir taslağından ibaret, saçma sapan söz döküntüleridir. Tiyatronun " devrişme orkestrasının ahengi " arasında kemani Kıvırcık Toni yahut klarnetçi Salih Efendi, "Peruz'un ya da Küçük Amelya'nın gelişini müjdeler."

Dönemin gazetecilerinden Sermet Muhtar Alus'un 11 Temmuz 1934 tarihinde Yedigün gazetesinde yayınladığı makalede Kanto'yu;

"Önce aranağme sonrada güfte, keman solo ile omuz titretme, mihveri etrafında dönme, cafaçflı gerdan kırıp, göbet atma, en nihayet de harekete gelip, tangonun birkaç sene evvelki figürvari ayak dolayışları ile ortada keklik gibi sekme ve yavaş yavaş kapanan perde arkasından kaybolmadır" diye anlatmaktadır. (Ünlü, 1998: 6).

Dönemin kantocuları o günün olaylarına göre besteledikleri basit ezgili kanto'lar en çok kadın erkek ilişkilerini anlatan güftelerden oluşmuştur.

Peruz, Şamram, Kamelya, Eleni, Küçük ve büyük Amelya, Mari Ferha, Versin gibi kantocu hanımlar solo düet yapan Niko, Nasid, erken dönemin kantocularıdır.

Türk Tiyatrosunun öncüsü İsmail Dümbüllü ilk kadın kanto icracısının isminin Aranik Hanım olduğunu söylemektedir. Vasfi Rıza Zobu'nun hatırlarında ise ilk Müslüman Türk kadın olan Kadriye Hanım 1839 yılında Amelya takma ismiyle sahneye çıkmıştır. Afif Jaleden önce sahneye çıkan ilk Müslüman Türk kadını Kadriye Hanımdır.

Cumhuriyetten sonra sosyal yaşamın getirdiği değişim kültür ve sanat hayatına yeni boyutlar kazandırdı. Türk hanımları rahatlıkla sahneye çıkabildiler. Bu dönemde Kanto'ya ilgi azalmıştır. Galata ve Direkler arası tiyatrolarının kapanmasıyla hanımlar daha seçkin biçimde sahnede olmayı arzulamışlardır. Bu dönemin en güçlü kantocusu Tömbül Zarife Hanımdır.

1935'de Kanto popüler kültürlerde yerini almış Türk Müziğinin Nihavend, Rast, Hüzzam, Hicaz, Hüseyini, makamlarında Kaptan zade Ali Rıza Bey, Refik Fersan, Dramalı Hasan, Sadedin Kaynak, Cümbüş Mehmet gibi bestekârlar yeni kantolar bestelemişlerdir.

Makbule Enver, Mahmure, Neriman gibi hanımlar da seslendirmişlerdir. Kanto notaları ve kayıtları günümüze kadar ulaşmamıştır. Nuhbe-i Elhan mecmuasında tespit edilmiş 89 kanto bulunmaktadır.

Sadi Yaser Ataman'a göre kanto; "1870 yılında İstanbul'a gelen gezgin bir İtalyan tiyatrosunun verdiği temsillerde, ilk kez Kanto oynanmış, bundan sonra tuluat tiyatrolarımıza asıl oyun başlamadan önce, bir çift uvertür olarak yapılan, caz davul, trompet, keman ve zilden ibaret çalgı takımının çaldığı kırık havalarda oynanan şarkılı ve çiftetelli karışımı şarkılı oyunlara "Kanto" adı verilmiştir." (Ataman, 1997: 271).

Murat Belge göre Kanto; "Kanto, toplumda bir değişim ürünü ve aynı zamanda ürünü olduğu değişim hakkında bir "commentaire"dir. Sırf bir şarkı olarak baktığımızda, ezgisi temposu, sazları ve söyleniş biçimi ile o zamana kadar bilinen bütün şarkılardan farklıdır. İlk kanto örneklerinde çok belirgin olamayan bu farklılıklar(örneğin " Seni her dem anıyorum" gibi bir parça "Curcuna" gibi usulünde bir şarkı da kanto tavrında söylenebilir, ikisine de gider. Bütün bu farklılıklar içinde en çarpıcı olanı, kadının varlığıdır. Kadının kendini sahnede göstermesi yetmiyormuş gibi, elbisesi de onu hiç alışılmadık bir şekilde gösterir. Ama kanto yalnız bir şarkı değildir. Aynı zamanda kendini izleyecek oyunun bazı teatral özelliklerini de içerir Şarkıyı söyleyen jest ve mimikleriyle güfteyi pekiştirir. Ayrıca sözlerin arasındaki müzikli bölümlerde küçük bir dans icra edilir. Düet'in ortaya çıkmasıyla bu teatral özellikler iyice ön plana çıkar. Düet'in en yaygın biçiminde bir kadın ve bir erkek vardır, ama bazılarında yer yer başka figüranlarda belirip güftede anlatılan bir durumu dramatize edebilir." (Belge, 1998: 20-21).

Yetenek ve çalışma ile en etkileyici ensturmanlar dan biri olan insan sesi müzik sanatı alanının temel dalların oluşumunda üç ana yapı görev alır.

a. Jeneratör sistem (Güç kaynağı Akciğer)

b. Vibratuvar sistem (Larenks , Gırtlak)

c. Rezanatör sistem (Bütün bu sistemlerin beraber çalışması ile düzgün ses elde edilir. Bütün bu görev ve fonksiyonları idare eden beyinde işitme ve konuşma merkezinin ortak çalışımı şarkı söylememizde en önemli rolü oynar.)

a. Jeneratör Sistem: Konuşma ve şarkı söylemek için larenkste bulunan ses tellerinin (vokal kordların) titreşmesinin meydana gelmesinde akciğerlerde bulunan havayı gırtlığa doğru itilmesiyle meydana gelir.

b. Vibratör Sistem: Hava titreşimlerinin sese dönüşmesinde en önemli organ larenks tir. Akciğerden gelen hava sesin titreşmesini sağlar. Beynimizin verdiği emir ile gırtlak sınırları hareketiyle ses tellerini titreştirir ve ses ortaya çıkar.

c. Rezanatör Sistem: Bu bölgedeki organlar hançereden çıkan ses rezonans boşluğu dediğimiz (Dil-Dudak-Ağız-Burun) boşluklarında yarattığı titreşimle zenginleşerek olgunlaşır. Harflerin oluşumunda rezanatör sisteme büyük görev düşmektedir.

Avrupa Vokal Müziğin vatanı İtalya'da napolü ekolünün öncüsü olan Alessandro Scarlatti'nin Güzel sitil yoluyla öncü olmuş ve XVII. Yüzyılda bu stile Bel - Canto tekniğini olarak isimlendirilmiştir. Almanların Hamburg ekolünün doğmasına neden olan Gluk Bel - Canto tekniğine yeni bir anlayış kazandırmıştır. Fransız Lulu İtalyan tekniğe farklı bir anlayışla dramatik vokal sistemini uygulamış ve bu sistemi Fransız vokal sistemi olarak kabul ettirmiştir. İtalyan Bel - Canto tekniği Göğüs ve Kafa (ön mask) rejistiği olarak ikiye ayırmıştır. Bel - Canto tekniği doğru nefes güzel şarkı söyleme sanatının gelişmesini sağlamıştır.

Günümüze ulaşan taş plaklardan anlaşıldığına göre Tanzimat döneminde İstanbul'a gelen İtalyan opera topluluklarından etkilenen ilk dönem Kanto icra eden sanatçılar icralarında ön mask sesini ve tamamen üst rejistir bölgeyi kullanmışlardır.

1950'den sonra Türk müziği makamlarının ezgileri ile okunan ve radyo kayıtlarından edinilen kayıt örneklerinde Kanto seslendiren sanatçılar ön mask ve orta rejistiği kullanmışlardır.

Ensturman icralarında yeni kayıtlarda Akordiyon, Piyano, orkestranın içine girmiştir.

Taş Plaklardan Günümüz Kadar Ulaşan Kantolardan Örnekler:

1. Kantonun adı : Ölsün mü Dersin

Beste ve Seslendiren: Şaman Hanım

Bu kantoda Klarnet, Keman, Trompet, Trombon eşliğinde söyleniyor. İcra tekniği tamamen İtalya Bel - Canto tekniği ön mask ön rejister kullanılmış.

2. Kantonun adı : Ben kalender Meşrebim

Beste ve Seslendiren: Agopos Efendi

Trompet, Trombon, Klarnet, Keman, Kontrbas gibi ensturmanlar dan kurulmuş bir orkestra. Burada da ses sanatçısı ön rejister kullanmıştır.

3. Kantonun adı : Lelebici Kantosu

Beste ve Seslendiren: Hafız Aşir Efendi.

Hayatın içinden konuları içeren kantolar bu kanto ile meslek gruplarını ele almıştır. Naşit, Dümbüllü İsmail gibi birçok sanatçılarda bu kanto'yu seslendirmiştir.

4. Kantonun adı : Mavi Kordela

Beste ve Seslendiren : Matmazel Roza

Türk müziği sazları ile okunmuş daha çok türkü formunu andırıyor. Ses icrasında orta ve ön rejistir kullanılmış.

5. Kantonun adı : Lira Liralar

Beste ve Seslendiren : Peruz Hanım

Tamamen ön mask bölgesini kullanarak seslendirdiği kanto'da İtalyan tekniği hâkimdir.

6. Kantonun adı : Yeni Çoban Kantosu

Beste ve Seslendiren : Peruz Hanım

Nefesli ensturmanlar ve Keman, kontrbas orkestrayı oluşturmaktadır.

Peruz Hanım tüm okuyuşlarında İtalyan tekniğini kullanmıştır.

7. Kantonun adı : Kavrulmuş Badem Şekeri

Beste ve Seslendiren : Hafız Aşir

Orkestra nefesli ve Yaylı enturmanlar kullanılmıştır. Solist ön mask bölgesinde sesini kullanmaktadır.

8. Kantonun adı : Horoz Kanto

Beste ve Seslendiren : Hanende İbrahim Efendi

Hafız İbrahim Efendi icrasında üst ve orta rejistrları kullanmıştır.

9. Kantonun adı : Ceviz içi Badem

Beste ve Seslendiren : Hanende İbrahim Efendi

10. Kantonun adı : Bar Çiçeği

Beste : Kaptan Zade Ali Rıza Bey

Seslendiren : Makbule Enver Hanım

Cumhuriyet dönemi kantolarından Türk müziği makamının hâkim olduğu bu kanto Türk müziği ensturmanları hâkim. Solist tamamen orta rejistirda icra etmiş.

11. Kantonun adı : Bereli Kız

Beste : Mildan Niyazi Bey

Seslendiren : Mahmure Handan Hanım

12. Kantonun adı : Bakıyor Kadın

Beste : Hayri Yenigün

Seslendiren : Fikriye Hanım

Okuyuşunda tamamen batı İtalyan tekniği hâkim.

13. Kantonun adı : Karşıyakalı

Beste : Udi Cemal Efendi

Seslendiren : Behice Osman Hanım

14. Kantonun adı : Otuz Altı Modeli

Beste : Udi Kadri Şençalar

Seslendiren : Şükran, Kadri Şençalar

15. Kantonun adı : Dilenci Kantosu

Beste : Mildan Niyazi Bey

Seslendiren : Behice Hanı – Ata Bey

16. Kantonun adı : Kanamam Aldanamam

Beste : Dramalı Hasan

Seslendiren : Küçük Nezihe

Sonuç olarak, Tanzimat yaşamın her evresindeki değişim Tiyatro sanatında da kendini göstermiş, Karagöz ve Ortaoyunlarının değişime uyarak farklı kültürlerin etkisinde kalarak daha çok azınlıkların oluşturduğu tuluat tiyatrolarının ortaya çıkışını ve bu tiyatrolarda halkı kanabilmek adına popüler kültüre hizmet veren “ Kantolar” hayata geçirilerek müzikal formun doğuşuna etken olmuştur.

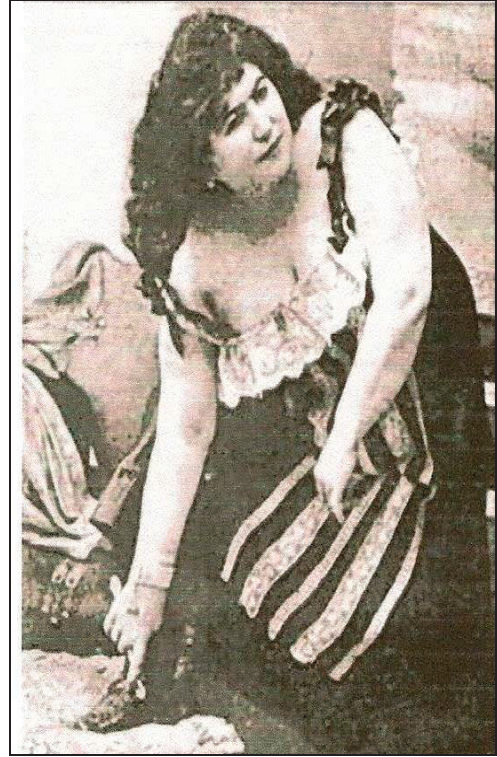
1950 Yıllarında kanto tamamen unutulmaya yüz tutmuş. 1960’lı yıllarda Üsküdar’da kurulan bir tiyatrodada tekrar canlanarak kanto geceleri düzenlenmeye başlamıştır. Nurhan Damcı oğlu, Oya Alaysa, Meral Küçükerol gibi sanatçılarda günümüz

sahnelerine kadar taşımıştır. Ramazan aylarının vazgeçilmez eğlenceleri arasında yerini almıştır.

EKLER



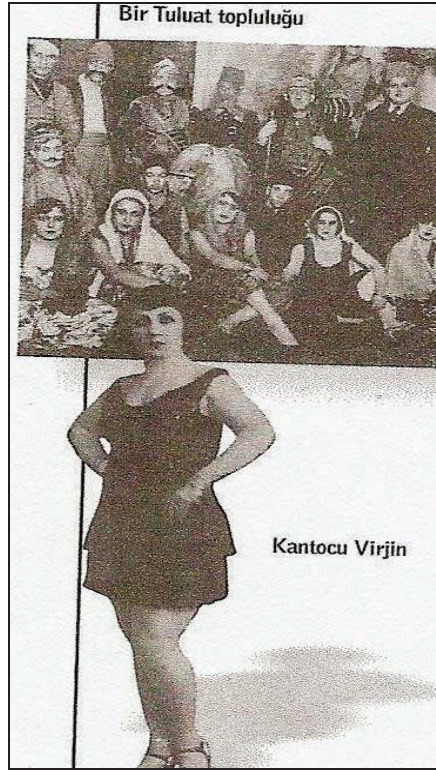
Direklerarası



Kantocu Perruz Hanım



Minyon Virjin



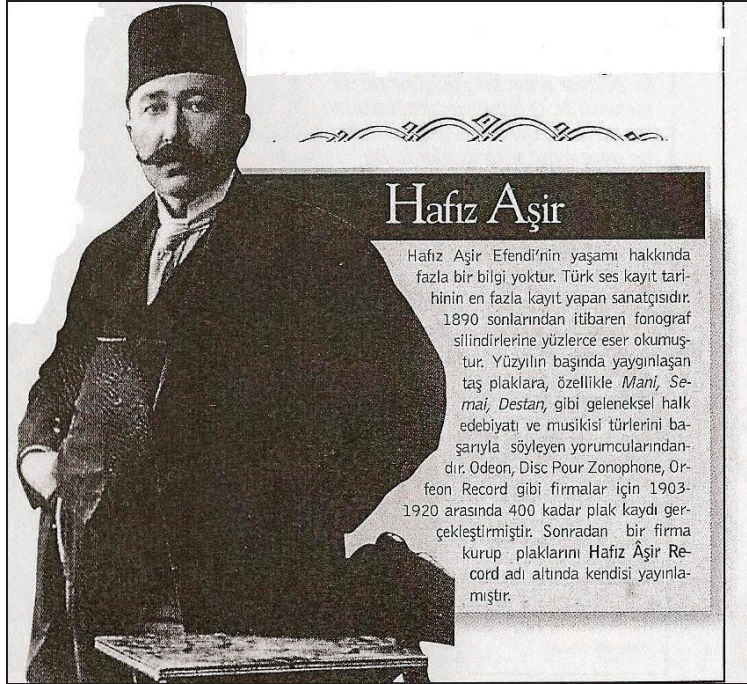
Kantocu Küçük Virjin



Kanto Orkestrası



Tuluat Topluluğu



İsmail Dümbüllü



Kantocu İspanyol Saadet

İZMİR YILDIZI BAYAN ŞÜKRAN

Bayan Şükran İzmir'in en kıymetli ve sevimsiz muganniyesidir. Kendine has okuyuş tarzı bütün musiki meraklılarının alkışlarına maz olmaktadır, bu müvaffakiyeti sayesinde nih İzmir Yıldızı ünvanını almıştır. Bayan Şükran İzmir ve civar halkımızın musiki arzularını için, "Sahibinin Sesi" ne bir kaç plak okuyuşu bu suretle taganni sanatının en güç kısmı müvaffak olmuştur.



Mahmure Handan Hanım.



Küçük Nezihe Hanım.



Kantocu Muzaffer





Niyazi Bey Orkestrası

**Direklerdenasından
Peraya**

ACAFAVGA

Kanto

TÜRKİYE İŞ BANKASI

1 Ösün Mü Dersin
Seslendirilen: Samram Hanım

2 Ben Kalender Meşrebim
Seslendirilen: Agepos Efendi

3 Leblebici Kantosu
Seslendirilen: Haliz Asir Efendi

4 Mavi Kordela
Seslendirilen: Matmazel Rosa

5 Lari Liralar
Seslendirilen: Samram Hanım / Periz Hanım

6 Yeni Çoban Kantosu
Seslendirilen: Feriz Hanım / Samram Hanım

7 Kavrulmuş Badem Şekeri
Halktan Kanto
Seslendirilen: Haliz Asir Efendi

8 Horoz Kanto
Seslendirilen: Hanende İbrahim Efendi

9 Ceviz İçi Badem
Seslendirilen: Hanende İbrahim Efendi

10 Bar Çiçeği
Bese: Kaptanzade Ali Ruza Bey
Seslendirilen: Makbule Erver Hanım

11 Bereh Kız
Bese: Mıdan Niyazi Bey
Seslendirilen: Mahiure Handan Hanım

12 Bakıyor Kadın
Bese: Hayri Yılmaz
Seslendirilen: Elkiye Hanım

13 Kaşyakalı
Bese: Uğur Cemal Efendi
Seslendirilen: Behice Derman Hanım

14 Oruz Altı Modeli
Bese: Udi Kadri Sengül
Seslendirilen: Bayan Sükran / Kadri Sengül

15 Bir Balı Gecesi
Bese: Kadri Sengül
Seslendirilen: Elkiye Hanım

16 Dilenci Kantosu
Bese: Mıdan Niyazi Bey
Seslendirilen: Behice Hanım / Ata Bey

17 Kahraman Aldanamam
Bese: Dramalı Hasan
Seslendirilen: Küçük Nezine

ERKEĞİN PENCERESİNDEN KADININ SİSLİ DÜNYASINA BAKIŞ: MEDDAH HİKÂYELERİNDE KADIN

Gülçin TANRIBUYURDU*

Giriş

İnsanoğlunun tarih sahnesine çıktığı günden bugüne erkeğin yanında yerini alan kadın, nesillerin devamının sağlanmasında olduğu kadar kültürün taşınması ve aktarılmasında da önemli bir rol üstlenmiştir. Türk kültürünün tarihsel sürecinde hak ettiği değeri elde eden kadın, toplumda sadece cinsellik vasfıyla değerlendirilmeyip yetkin bir birey kimliği kazanmıştır. Böylece, kendini tanıyan ve bilen kadın ortaya çıkarken aynı zamanda üstlendiği eş ve ana gibi rollerle köklü Türk aile sistemlerinin oluşumunu da hızlandırmıştır.

Bu konuya ilişkin olarak, ilk yazılı kaynaklardan olan Orhun Abideleri, kendi döneminde kadına verilen değeri yansıtan önemli bir kaynaktır. Bu yazıtlarda dişi ve kutsal bir varlık olan *Umay* dan söz edilmektedir. “Umay gibi annem hatunun kutu sayesinde, kardeşim Kül Tigin erkeklik adını elde etti..., ...annem Hatunu yücelten Tanrı, (onlara) devlet veren Tanrı...” (Tekin, 2008: 33, 59) gibi ifadeler kadının kutsallığına işaret etmektedir.

Türk kültüründe kadına ilişkin bilgiler kozmogonik mitlerde de karşımıza çıkmaktadır. Verbitskiy'nin topladığı bir Altay yaratılış efsanesinde görülen “Ak-Ene” motifi, kadının yerini ve önemini göstermesi bakımından son derece değerlidir. Bahaeddin Ögel'in verdiği bilgiye göre; Tanrı Ülgen dünyayı yaratmayı düşünürken, su içinden birdenbire “Ak-Ene” görünmüştür. Efsane metninde yer alan “Ak-Ene'nin buyruğu üzerine Tanrı böyle yaptı” ibaresi, Ak-Ene'nin -Ülgen'den güçlü olmasa bile-akıllı ve bilgili olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda Tanrı Ülgen'in ancak denizden çıkan Ak-Ene'nin tavsiyeleri üzerine dünyayı yaratabildiği gerçeğini de gözler önüne sermektedir (Ögel, 1993: 427, 570). Ak-Ene, kadının doğurganlığını sembolize ederken “Ülgen, doğuran doğanın doğuran parçası olabilmek için kendi karşıtıyla (Ak-Ene) buluşmuştur” (Korkmaz, 2003: 18).

Türk destanlarında, göçebe toplum yapısı ve yerleşik hayata geçişin, kadının ele alınışında etkin rol oynadığı görülmektedir. Göçebe toplum yapısı içindeki kadın destan kahramanları bir erkek kadar aktif ve dışa dönüktür. Ava gider, kılıç kuşanır, ok atar, ata biner. Yerleşik hayata geçmiş toplum yapısında ise kadın tüm etkinliğini kaybetmemiş olmakla birlikte daha pasiftir (Çobanoğlu, 2001: 134).

Türk destan geleneğinin en önemli halkalarından birini teşkil eden Dede Korkut destanlarında kadın, saygın bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Metin Ekici, bu destanlardaki ideal anne, ideal eş ve ideal sevgili olmak üzere üç tip kadına işaret ederken; hain ve kötü kadın tipine hiç yer verilmemiş olmasını da önemle dile getirmektedir (Ekici, 2000: 123- 138).

Değişen ve gelişen sosyo- kültürel süreçte inanış ve dinin de etkisiyle kadının toplumdaki konumunun farklı bir yapıya büründüğü görülür. Selçuklular döneminde göz önünden uzaklaşan kadın, Osmanlı sosyal yaşamında, toplumsal rolünü büyük ölçüde

* Arş. Gör. - Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

yitirmiştir. Doğurganlık ve aile bütünlüğünün sürdürülmesi gibi görevlerle sınırlı bir mekâna sığdırılan kadının, toplumsal rolünün belirlendiği yegane mekanın “ev içi” olduğu gerçeği ön plana çıkmıştır.

Kadının bu dönemde, siyasi ve sosyal gelişmelerden habersiz, “kafes ardı”nda ve kapalı kapılar arkasında sürdürdüğü yaşamı, başlı başına bir çalışmanın konusu olmuştur. *Fanny Davis*, “Osmanlı Hanımı” adlı çalışmasında, kapalı kapılar ardında sürdürülen bu yaşamın kısıtlı da olsa büyük bir etkinliğin odağı olduğunu vurgulamaktadır. Kitapta, Osmanlı hanımının, açıkca kullanmasa da, belli bir nüfuza sahip olduğunun ve aile dışındaki ilişkileri, kadınlarla sınırlı olsa da sosyal yaşamdan yoksun olmadığı gerçeğinin altı çizilmektedir (Davis, 2006: 17).

Osmanlı toplumunda kadın gerçekten kafes ardında mıdır? Kapalı kapılar ardında sürdürülen bu yaşamda kadınların sevinçleri, hüznüleri, aşkları, nefretleri ve ihtirasları nasıl şekillenmektedir? Bu ve benzer bir takım sorular zihinleri meşgul ederken bu dönem anlatılarında kadınların, bekleyen, itaat eden, suskun ve pasif figürler olarak çizilmesi gözlerden kaçmamaktadır. Bu anlatılardaki anlatıcıların erkek olması ise kadının varlık alanının ev içi olduğu düşünülüp anaerkil söylemin, babaerkil söylem tarafından bastırıldığını göstermektedir. Anaerki, ataerkil söylemden önce gelen kültürel döneme aitken, ataerkil söylemin ağır basmasıyla gerilemeye başlamıştır..... Dişil ad yerini eril olana bırakırken, anayla kız kardeş de söylencelerdeki yerlerini alan ya da onlarla sıra değişimi yapan babanın ve erkek kardeşin üstün gelmesine izin vermiştir (Bachofen, 1997: 99, 102- 103).

Tanzimat döneminde bile kendi adlarıyla yazı yazamayan ve erkek isim, mahlas ve lakaplarla edebiyat yapan kadınlar görüldüğünde, babaerkil söylemin sadece edebiyatta değil, kolektif benliğimizi oluşturan masallarda, mitlerde, destanlarda hatta kutsal metinlerimizde nasıl da dominant bir unsur olduğu gözlerden kaçmaz (Sarı-Ercan, 2008: 17).

Evrin Ölçer'in “Masal Mekânında Kadın Olmak” adlı çalışmasında, “saf cinselliğin simgesi olarak bakirelikten, cinsel solgunluk dönemi olan kocakarılığa uzanan yolda “kadınların sözü”” (Ölçer, 2006: 23) olarak nitelediği masallar bile erkek egemen bir söyleme sahiptir. Bu erkek egemen söylem, kadınların anlatıya sarılmasını ve içlerinde yaşadıkları duygusal dalgalanmaları bizzat kendi dillerinden aktarmalarını engellemiştir.

Buraya kadar kadının Türk kültüründeki yerine kısaca değinilen bu çalışmada bir erkek anlatıcının, meddahın hikâyelerinden yola çıkılarak kadının dünyasına girmek hedeflenmektedir. Çalışma, metin merkezli olarak geliştirilmiş ve kaynak olarak *Özdemir Nutku*'nun “Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri” adlı eseri seçilmiştir. Çalışmada, öncelikle meddahlık geleneği ile ilgili kısaca bilgi verilecek, ardından hikâyelerde yer alan kadınların adları, fiziksel ve ruhsal özellikleri ile toplumdaki statüleri tespit edilerek bir erkeğin gözünden hikâyelere yansıyan bu özellikler değerlendirilecektir.

Meddah Hikâyelerinde Kadın

Kadının anlatıya dâhil olamadığı türlerden biri olan meddahlık, geleneksel Türk tiyatrosu başlığı altında değerlendirilen bir sanattır. Bir takım aksesuarların yardımıyla taklit ve hareketle hikâye anlatma esasına dayanan bu anlatım sanatı, halk tiyatrosu içerisinde önemli bir yere sahiptir.

Nutku, meddahlığın kaynağı olarak Orta Asya Türklerinin yarı şaman durumunda olan ve *bakşi* denilen hikâyecilerini göstermektedir. Bu kişiler, daha sonra ozan adını

olarak halk arasında hikâyeler anlatmışlar, Anadolu Selçukluları döneminde ise Arap meddahlar ile etkileşim içine girerek İstanbul ve Anadolu meddahları olarak hikâye anlatım sanatının ustaları olmuşlardır (Nutku, 1997: 145).

Halk anlatılarını ve özel olarak Türk halk anlatı geleneğini mitten- meddaha doğru bir gelişim süreci içerisinde değerlendiren *Metin Ekici*'ye göre meddah; hikaye türünü kırsal kesimden kent ortamına yeni bir sosyal bağlamda taşıyan özel bir anlatıcı tipidir (Ekici, 2006: 83-89). Tarihsel gelişim içinde, genellikle okumuş ve eğitilmiş kişiler olarak görülen meddahlar kimi zaman çeşitli kaynaklardan gelen hikâyeleri anlatmışlar kimi zaman da günlük yaşamdan alınan kesitleri eleştirel bir tavırla dinleyiciye sunmuşlardır. Bu eleştirel tavır içerisindeki erkek anlatıcının anlattığı hikâyelerde kadın, önemli bir yer tutmaktadır. Meddah hikâyelerine yansıyan kadınlar, adları, fiziksel ve ruhsal özellikleri ve sosyal statüleri ile hikâyenin gelişimini destekleyen ve anlatıları bir sonuca götüren tiplerdir.

Bugüne kadar geleneksel Türk tiyatrosuyla ilgili olarak yapılan çalışmalarda kadın tipini ele alan araştırmacılar, özellikle gölge tiyatrosu geleneğindeki kadın tipini esas alarak kadınlar hakkında son derece olumsuz yargılarda bulunmuşlar ve meddahlık geleneği içerisindeki kadın kahramanları da bu guruba dâhil etmişlerdir. *Umay Günay*, meddah hikâyelerindeki kadınlar için "kusurlu kahraman tipi" ifadesini kullanırken aynı zamanda bu kadınlarla ilgiyi olarak şunları söylemektedir: "Kadınlar, meddah hikâyelerinde hep olumsuz tipler olarak çizilmişlerdir. Hepsi ahlak kurallarını çiğneyen, kocalarını aldatan, evlilik dışı pek çok ilişkiye giren, maddi çıkarlarını önde tutan kurnaz ve hafif meşrep kişilerdir... Kadınlarda hiçbir olumlu niteliğin bu eserlere yansımamış olması kadınların yalnız cinsel kimlikleriyle hayata katılmalarından kaynaklanmaktadır." (Günay, 2006: 32).

Peki meddah hikâyelerinde tesadüf edilen kadınlar gerçekten böyle kusurlu tipler midir? Hikâyelerdeki kadınların hepsi hafif meşrep midir? Eğer böyle ise sebebi nedir? Değilse şimdiye değin neden bu şekilde algılanmıştır? Bu sorulara *Özdemir Nutku*'nun "Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri" adlı kitabında yer alan "Sadabad'ın Ölü Kadını", "Hacı Vesvese", "Sandıktaki Kız" ve "Sandıklı Ebe" adlı hikâyelerdeki kadın kahramanların, başta adları olmak üzere fiziksel ve ruhsal özellikleri ile sosyal statülerinden yola çıkılarak cevap aranacaktır.

Sâdâbâd'ın Ölü Kadını

III. Ahmed'in gözde eşi Mihrimah Sultan'ın diğer gözde cariyelerden Zeynep tarafından öldürülmek istenmesi ile denize atılışının ardından Mihrimah'ın kurtuluş Zeynep'in ölümüne kadar geçen süreci anlatan hikâye, tarihsel bir olayın masalsi bir kurguyla sunumuna dayanmaktadır.

Mihrimâh ile Zeynep arasındaki karşıtlıktan yola çıkılarak, düalizm prensibine dayalı iyi- kötü çatışması üzerine kurulan ve masallarda olduğu gibi sonunda iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırıldığı bu hikâyede kadınlar, olayların başlangıcından sonuna kadar etkin bir rol üstlenmektedir.

Mihrimâh: Hikâyenin başkahramanı ve III. Ahmed'in gözde eşidir. Bu kadın için "ay ışığı" anlamına gelen Mihrimâh adı, özellikle seçilmiştir.

Bilindiği gibi kişi adları, bir milletin dünya görüşünü ve kültür düzeyini her yönüyle bilmek açısından son derece önemlidir. "İlkel insan için ad yalnızca bir sözcük, seslerin birleşmesi değildir, varlığın bir parçasıdır, hatta olmazsa olmaz önemdedir." (Roux, 2005: 247). Eski Türklerde adın sihri gücüne, kutsal ve gerçek olduğuna inanılıp

ad koyma gelenekleri uygulanmıştır. Bu dönemde kişi adları, toplumun dünya görüşünü, gelenek ve göreneklerini, inançlarını kapsamakta aynı zamanda toplumsal sınıflar arasındaki farklılıkları da göstermektedir (Abdurrahman, 2004: 124-133). Toplumlarda milli ve dinî bir çizgi arz eden adlar, kişinin karakterini yansıması bakımından önemlidir. Adlar ile bu adların anlamlarından yola çıkılarak kişinin fiziksel ve ruhsal özellikleri bir incelemeye tâbi tutulursa adın kişi üzerindeki küçümsenmeyecek etkisi görülecektir. Buradan da anlaşılıyor ki hikâyede, adı ile var olan bu kadın için hem fiziksel ve ruhsal özellikleri hem de toplumsal statüsüyle örtüşen bu ismin seçilmesi tesadüfî değildir.

Mihrimah, yüzüne yapışacak kadar uzun ve bukleli saçları olan, göz kamaştıracak kadar güzel bir kadındır. Uzun saçlarını İtalyan altını takarak süslemektedir. Yüzünün güzelliği bu kadının karakterine de yansımıştır. Yiğitlik ve bilge düşüncelerin babası olan güneşin ilham verdiği bir kadın olarak tasvir edilen Mihrimah, sabırlı, anlayışlı, her işini düşünerek ve planlı yapan, tevekküle inanan bir tip olarak sunulmaktadır

Mihrimah, meddah hikâyelerindeki kadınların sosyal statülerini tespit edebilmek adına da önemli bir karakterdir. Her ne kadar erkek anlatıcının gözüyle daha çok göz alıcı güzelliğinin anlatımıyla dişiliği ön plana çıkarılsa da o bir saray mensubudur, padişah tarafından kendine ve sözlerine değer verilen ve sözü dinlenen asil bir kadın kahramandır.

Zeynep: Mihrimâh'ın karşısında yer alan ve onu öldürmek için varolan Zeynep, saraydaki cariyelerden biridir. "Değerli taş ve mücevher"¹ anlamına gelen Zeynep adı, sarışın, zarif ve çekici gibi sözlerle güzelliğine gönderme yapılan bu kadının fiziksel özellikleri ile örtüşmektedir. Ancak göz alıcı ve ışıltılı parlayan mücevherlerin işlenmeden önce basit bir taş olduğu gerçeği akla getirilince "bulutun ay ışığını gizlemesi gibi kiskanç, selvi kokusunun çektiği sırtlan gibi kötü ruhlu" (Nutku, 1997: 201) olarak tasvir edilen Zeynep'in ruhsal özelliklerinin de fiziksel özellikleri kadar adı ile uyumlu olduğu görülecektir. Kiskanç bakışlarının kaplan gözü rengi ile eş tutulduğu bu kadın, kibirli, gururlu, yalan söylemekte başarılı ve bir cinayeti yönetecek kadar da soğukkanlıdır.

Mihrimah ve Zeynep arasındaki tezatlıklar üzerine kurulmuş bu hikâyede Zeynep, güzellik bakımından Mihrimah ile eş değer durumda ise de karakter özellikleri bakımından tamamıyla onun karşısında yer almaktadır. Mihrimah ne kadar asil, bilge ve tevekküle inanan sabırlı bir kadınsa; Zeynep, o kadar fitneci, dikbaşı, kibirli ve sabırsız bir kadındır.

Zeynep ile Mihrimah karşıtlığı sosyal statü konusunda da dikkati çekmektedir. Zeynep, saraydaki gözde cariyelerden biri aynı zamanda da şarkıcıdır. Sultanın gözde eşi Mihrimah ile yarışıp ona içten içe kin duyarken, sonunda Mihrimah'ı ölüme götürecek planı yapan ancak kendi ölümüne zemin hazırlayan Zeynep, bu anlamda Mihrimah ile bir statü çatışması yaşamaktadır.

Hacı Vesvese

Meddah hikâyelerinin on altıncı sırasında yer alan bu hikâyeye, zengin ancak cimri bir kişi olan Hacı Vesvese'nin başına gelenleri konu almaktadır. Hacı Vesvese'nin oyuna getirmek için ikinci eş olarak aldığı Cemile'nin, kendisine oynadığı oyunlarla Hacı Vesvese'yi ölüme kadar götürdüğü süreç anlatılmaktadır.

¹ www.tdk.gov.tr adresinde yer alan Kişi Adları Sözlüğü'nden yararlanılmıştır.

Hacı Vesvese adlı hikâyede Cemile, Hasibe, Naile ve Salmagöt Ebe lakaplı dört kadın tipi dikkati çekmektedir. Bu kadınlardan Cemile ve nispeten de Salmagöt Ebe oyunda son derece aktif ve oyunun sonuca ulaşmasında etkilidirler.

Cemile: “Bakışı afet, yosma kıyafet, dilde letafet, cemâle nasfet, velvele-i ârân, şemm-i şemidân, afet-i devran, bir bakış gerden, ol nurî cemâl, güzelliği nurlu, püskürme benli, baştan tırnağa dek mâhitâbân” (Nutku, 1997: 216) sözleriyle güzelliği anlatılan Cemile, 25 yaşlarında alımlı bir genç kız modelidir. “Güzel kadın ve başkasına yaranmak için iyilik etme” (Devellioğlu, 1996: 132) anlamlarına gelen Cemile adı, güzelliği ile ön plana çıkan ve Hacı Vesvese’den intikam almak pahasına ona iyilik edip yaranmaya çalışan bu kadının fiziksel ve ruhsal özellikleriyle uygunluk göstermektedir.

Hikâyedeki olayların gelişmesindeki ana eksenini oluşturan Cemile, güzel olduğu kadar da akıllı ve uyanıktır. Hacı Vesvese’nin güvenini kazanmak için türlü oyunlar yapan bu kadın, aynı zamanda oynadığı oyun içerisinde dönem kadının kayıtsız şartsız kabul ettiği, eşine boyun eğen kadın tipine de başkaldırmaktadır. “Kadının fendi erkeği yendi” sözü, Hacı Vesvese’yi “mecmualar kenarına kayd, meddahlar diline destan eden” Cemile ile hayat bulurken hikâyenin sonunda ödüllendirilen de kendisidir.

Nâile Hanım: Pintiliği ile ön plana çıkan Hacı Vesvese’nin çaresiz karısı rolünde gördüğümüz bu kadına ilişkin hiçbir fiziksel özellik belirtilmemiştir. “İsteğine kavuşmuş” (Devellioğlu, 1996: 831) anlamına gelen ismi, zengin bir kocası, çocukları ve bir yuvası olan bu aciz kadın için yerli yerinde kullanılmış bir addır. İyi niyetli, saf, kocasına karşı saygılı, evine ve çocuklarına bağlı bu kadının karakter özellikleri, aynı zamanda o dönem kadının yerinin ev, toplumsal statüsünün genel olarak eş ve analık rollerinden ibaret olduğu gerçeğini göstermektedir.

Hasibe Hanım: Hikâyede Cemile’nin annesi rolündeki kadındır. “Değerli, saygın” anlamlarına gelen adı, kocasının yanında itibarlı ve sözü dinlenen bu kadını layıkıyla temsil etmektedir. Naile Hanım’da olduğu gibi bu kadına ait olarak da hiçbir fiziksel özellik verilmezken üstlendiği eş ve analık rollerinin altı önemle çizilmektedir.

Hasibe Hanım, Naile Hanım’ın içinde bulunduğu durumdan haberdardır. Kadının Hacı Vesvese’nin cimriliği yüzünden çektiklerini bilmekte ve zaman zaman karnı doyasıya yemek yesin diye onları yemeğe davet etmektedir. Burada bir kadın dayanışması içinde gördüğümüz Hasibe Hanım’ın kızı Cemile’nin zengin ancak pintiliği dillere destan Hacı Vesvese ile evliliğine karşı olmayışı dikkat çekicidir.

Salmagöt Ebe: Hikâyenin gelişimi ve sonuca bağlanmasında önemli rol üstlenen bu ebe kadın, kendi adıyla değil mesleğinin önünde taşıdığı Salmagöt lakabıyla anılmaktadır. Bazı hikâyelerde adın yanında kişilere verilen lakabın da önemli rol oynadığı görülmektedir. Bilindiği gibi lakap, bir kimseye kendi adından ayrı olarak, sonradan takılan ve o kimsenin bir özelliğini belirten sıfattır. “Toplumda, özellikle belli bir fonksiyonu olan şahsiyetler lakapla veya mahlasla anılırlar.... Özellikle şahıs lakaplarının, kişinin alışkanlıkları ve davranışları, fiziksel özellikleri, meslekleri, yerleşme ve göçme gibi nedenlerle verildiği bilinmektedir.” (Koçak, 2002: 126).

Hikâyede “hile deryasında peştamal kuşanmış, abdest leğeninde kalyon batırmış, anasının ipliğini bitpazarında satmış, kayık kıçlarında mani çığırılmış, yedi sene iskelelerde kâhyalık etmiş, kırk yıl fahişelik etmiş, kırkıktan sonra kerhanecilik, ol hünelerinde meşhur, ebelik sanatında tahsilli, serçe parmağını deryaya salsa bulandırır.” (Nutku, 1997: 222) sözleriyle dinleyiciye sunulan bu kadına Salmagöt lakabının, hem davranış ve alışkanlıkları hem de mesleği ile ilgili olarak verildiği aşikârdır. “Salmagöt”

tabiri, “fahişelik”, “kerhanecilik” gibi toplum tarafından hoş karşılanmayan bir takım işler yanında o dönem Osmanlı toplumu için son derece önemli ve hayırlı bir meslek olarak kabul edilen ebelik mesleğini yapan bu kadının, toplumsal statüsünün kodlanmış şeklidir aslında. Osmanlı toplumunda “yaşlı başlı, terbiyeli, son derece temiz ve zarif kimseler” (Adülaziz Bey, 1995: 346) olarak adlandırılan ebe kadın rolü, bu kadının şahsında iffetsiz bir tipe dönüşmüştür.

“Salmagöt” tabiri, hem kadınların hem de erkeklerin bulunduğu mekânlara rahatlıkla girebilen yani kendini her topluluğa kolaylıkla dâhil edebilen bu hafif meşrep kadın için yerli yerinde kullanılmış bir lakaptır. Ebelik vasfıyla doğum yaptırırken her türlü eve girip çıkarak kadın topluluğuna dâhil olan, meddahın söylemiyle “kayık kıçlarında mani çığırarak ve iskelelerde kâhyalık ederek” erkeklerin bulunduğu ortamlara da dâhil olmaktadır. Ebe kadın tipi görülüyor ki “kafes ardındaki kadın”dan farklı bir noktada hatta kafesin diğer tarafındadır.

Sandıktaki Kız

Resimden ve rüyadan âşık olma motiflerini işleyen bu hikâye tamamıyla bir masal özelliği göstermektedir. Hikâyede, rüyasında gördüğü erkeğe âşık olduğu için babası tarafından ölüm emri verilen ve bir sandığa saklanarak kaçan Hint padişahının kızının öyküsü anlatılmaktadır. Hikâye, sevdiğini bulduktan sonra ahlaksız erkeklerin sarkıntılıklarına maruz kalan ancak her seferinde namusunu korumayı başaran bu kızın Hint kraliçesi olup sevdiğiyle evlenmesiyle son bulmaktadır.

Sandıktaki Kız: Bu hikâyede masalarda olduğu gibi adı olmayan bir kadına tesadüf edilmektedir. Sandıktaki kız olarak adlandırılan Hint padişahının kızı, resimden âşık olunabilecek kadar güzel, güzellikte misli cihana gelmemiş, ay gibi bir kızdır. Belli bir adı olmayan ve bu adla anılan genç kız, sandıkta saklanacak kadar değerli ve güzel bir varlıktır. Türk toplumunda en özel ve değerli nesnelere sandıkta saklandığı gerçeği düşünülünce kullanılan “sandıktaki kız” tabirinin de ne derece yerinde bir seçim olduğu görülecektir. Babası tarafından ölüm emri verilince sandığa saklanan bu kız, yolculuğu boyunca önüne çıkan her türlü engeli aşarak her seferinde namusunu korumayı başaramış ve hikâyenin sonunda sevdiği erkeğe de kavuşmuştur.

İslamî dönem Türk toplumunda, “kadınla erkeğin insani ilişkileri olamayacağı ve yalnız cinsel ilişki için bir arada bulunacağı kabulünün etkisi” (Günay, 2000: 8) kadın ve erkeğin iletişimini koparmıştır. Karşılaştığı erkeklerle mücadele yolunda kadını iffetli, ahlaklı ve üstün gösteren meddah, bu toplumsal gerçeği dile getirirken öte yandan “namus” kavramına ve namusunu koruyan kadın modeline de işaret etmektedir. Ahlak denilince hemen akla gelen kavramlardan biri “namus” tur öyle ki günlük hayatta ahlak, neredeyse “namus” ile aynı anlamda kullanılır. Namus için yaşanıp namus için ölünen Türk toplumunda namus değerinin bireysel bir yanı olduğu kadar toplumsal bir yanı da bulunmaktadır (Koçak, 2002: 33).

Kadınları yalnızca cinsel bir meta olarak gören erkeklere rağmen kadının gerçek ve temiz bir aşka değer verip bu konuda her türlü zorluklara göğüs germesi ve Sandıktaki Kız’ın hikâyenin sonunda bey oğluna söylediği “Beyim, kadınlar aşk-ı muhabbet bahsinde daima erkeklerden merddirler.” sözü meddahın kadını destekleyen tavrını da göz önüne sermektedir.

Sandıktaki Kız’ın fiziksel ve ruhsal özellikleri yanında toplumsal statüsü de seçkin bir konumdadır. Hikâyenin başında Hint padişahının kızı olarak anılan bu karakter, hikâyenin ilerleyen bölümlerinde Hint ülkesine kraliçe olacaktır. Ancak bu kadar uyanık,

akıllı ve etkin bir kadının bile padişahlığı kocasına bırakarak ikinci plana çekilmesi o dönemdeki kadının toplumsal rolüne dikkat çekmesi bakımından önemlidir. Bu statü kaybı, *Umay Günay*'ın deyişiyle o dönem toplumunda bir kadının tek başına toplumda varolamayacağını, bağlı olduğu erkeğin yaşama alanı içerisinde kendini gerçekleştirip, üretken olabildiğini göstermektedir (Günay, 2000: 8).

Sandıklı Ebe

Evli çiftler arasındaki yaş farkından kaynaklanan dengesizliği ve bunun sonuçlarını ele alan bu hikâyede bu tip evliliklerin sonunun hüsrana olacağı gerçeği sunulmaktadır.

Hasan Efendi'nin karısı: Hikâyede yer alan Hasan Efendi'nin karısı rolündeki genç kadının adı yoktur. Kadın, eşinin adıyla anılmaktadır. Topuklarına kadar lepiska saçlı, endam aynası gibi gerdanlı, elma yanak, hokka ağız ve kiraz dudaklı bu kadın fiziksel olarak mükemmeldir. Kadının ruhsal durumuyla ilgili fazla bir bilgiye yer verilmezken kocasına her istediğini yaptıran, tatlı dilli, uysal ama bir o kadar da uyanık kadın tipi çizilmektedir.

Genç kadının, kocasını kandırarak sevdiği genç erkeği türlü oyunlarla eve alışı, bu kadına hafif meşrep ve olumsuz bir yan katarken, hikâyede, evlilikte çiftler arasındaki yaş farkının bu duruma verdiği sebebiyet, kadının karakterindeki bu olumsuzluğu bir nedene bağlar niteliktedir. *Çiğdem Kılıç*, "Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler" ismini taşıyan çalışmasında kadının bu olumsuz yanının abartılışını şu sözlerle vurgulamaktadır. "Osmanlı toplumunun kapalı yapısı düşünülünce bu durum biraz abartılı gelebilir. Kadının peçeyle sokağa çıktığı, eğlencenin sınırlı olduğu, katı din kuralları ve toplum kurallarıyla yoğrulmuş bir yaşantıda, kadının yalnız başına gezmesi, kocasına kafa tutabilmesi, aşıklarının eve alabilmesi... mizah unsuruyla süslenmiş abartılardır." (Kılıç, 2007: 175).

Evli kadının, eve aşığını alması bahsi her ne kadar abartılarla süslenmiş bir durum olarak açıklansa da bu konuda, o dönem kadının kapalı toplumsal yaşam içerisinde dışa açılan dünyası olan "kafes ardı"ndan ya da bu hikâyedeki şekliyle "pencere" gerçeğinden söz etmek yerinde olacaktır. *Evrin Ölçer* "Masal Mekanında Kadın Olmak" adlı çalışmasında "pencere" gerçeği ile ilgili ilginç tespitler ortaya koymaktadır. O dönem kadının toplumsal rolünün belirlendiği en önemli mekân kuşkusuz "ev içi" dir. Ev içi ile dış dünya arasında iletişim kurulabilecek yegâne mekan ise "evin pencere" sidir. Pencere, evlerin kapılardan sonra dış dünyaya açılan en önemli parçalarıdır. Özellikle evli bir kadının pencereyle olan ilişkisi irdelendiğinde, bu ara mekan, özelde kadına genelde ise ailenin bütünlüğüne yönelik bir tehdit oluşturmaktadır. Evli bir kadının pencerenin önünde fazla vakit geçirmesi, bu onun dış dünyanın tehlikelerini içeri davet etmesi anlamına gelmektedir (Ölçer, 2006: 60-64). Hasan Efendi'nin karısının da "kafes ardı"nda yani "pencere"de geçirdiği vakitlerden sonra dışarıdaki hareketliliği görüp mesire yerlerine gitmek istemesi ve eve aşığını almasına kadar geçen süreç, Ölçer'in tespitiyle ailenin bütününe yönelik ciddi bir tehdit oluşturmuş ve sonuçta kadının evliliğini bitirmiştir. "Bu bağlamda, kadınların mesire yerlerine gittiklerinde başlarına kötü şeyler gelmesinin nedeni Osmanlı toplumsal yapısındaki değişmelere koşut olarak kadının kamusal mekâna katılmasına karşı oluşturulmuş bir toplumsal eleştiri olarak yorumlanabilir." (Ölçer, 2006: 44)

Sandıklı Ebe: Hikâye'de Mehmet'in annesi rolüyle gördüğümüz bu kadına ilişkin hiçbir bilgi verilmemiştir. Oğlunun adıyla anılıyor olması, erkeğin gölgesindeki kadın tipine ikinci bir örnektir. Kadının sosyal statüsünü analık yanında "ebe"lik mesleği de

belirlemektedir. Hacı Vesvese hikâyesinde kadın dayanışması içinde ve entrikacı bir tip olarak gördüğümüz Salmagöt Ebe'nin yerini bu hikâyeye de adını veren Sandıklı Ebe almıştır. Her eve rahatlıkla girebildikleri için kadınlarla dış dünya arasında bir araç görevi üstlenen ebeler de meddah hikâyelerine yansıyan şekliyle “pencere” kadar tehlikelidir ve ailenin devamının sağlanmasına yönelik ciddi bir tehdittir denilebilir.

Hikâyelerdeki kadın tipleriyle ilgili bu bilgiler ışığında şu değerlendirmeleri yapmak mümkündür:

Tarihsel olayların masalsi kurgularla anlatılıp, anlatıya realist bir yön verilmek istenen hikâyelerde, kadınların adları verilmiştir. Ve bu kadınların adları, gerek fiziki yapıları gerek ruhsal yapıları gerekse sosyal statüleri ile birebir örtüşürken bu isimlerin seçilmesinin tesadüfî olmadığı da görülmektedir. Kadınların adlarının yer almadığı hikâyeler ise daha fazla masal ekseninde dönmektedir. Realist bir kaygının taşınmadığı bu hikâyelerde kadınlar ya meslekleri ile ya da eşlerinin ve oğullarının adları ile anılmaktadırlar.

Hikâyelerde yer alan genç kadınlar, karakter olarak ister iyi ister kötü olsunlar yine de bir tanrıça kadar ve hatta resimden âşık olunabilecek kadar güzeldirler. Hepsi ay ışığı gibi parlak, hepsi uzun lepiska saçlıdır. Yaşça ilerlemiş kadınlara ait ise fiziksel hiçbir özelliğe yer verilmemiştir. Bunun nedeni ise; genelinde erkek dinleyiciye hitap eden bu hikâyelerde meddahın, ilgiyi canlı tutmak adına genç kadınları güzel gösterirken yaşlı ilerlemiş olanları ise gülme unsuru katmak için çirkin göstermesidir.

Hikâyelerin bütününde akıllı, uyanık ve anlayışlı bir kadın tipine mutlaka yer verilirken, erkek anlatıcı sinsî, fitneci, kötü karakterli kadın tipini değil saygılı, kocasına ve evine bağlı, itaat eden kadın tipini desteklemekte, hikâyenin sonundaa da onu mükâfatlandırmaktadır.

Hikâyelerdeki kadınlar arasında padişahın karısı ve kızı gibi tiplere yer veriliyorsa da erkek anlatıcının gözünden seyrettiğimiz kadının toplumdaki yeri ve görevi bellidir. Kadın anadır, kocasına ve evine bağlı bir eştir. Padişah eşi olan Mihrimah Sultan bile başından geçenleri eşine anlatmış, Zeynep'ten intikam almak yerine olayların sonucunu padişaha bırakarak kocasına itaat eden kadın tipine bürünmüştür.

Meddah, hikâyelerde anlattığı kadınların şahsında kimi zaman toplumsal eleştiri yapmaktadır. Evlilikte çiftler arasındaki yaş farkının, ne gibi sonuçlar doğurabileceğini gözler önüne sererken, yaşlı kocasını bırakıp kendisi gibi genç sevgilisini eve alan kadını da mazur göstermektedir. Genç kadını aşığı ile evlendiren meddah, kadının yaşlı kocasını ise annesiyle evlendirerek evlilikteki “yaş farkı” unsurunu ortadan kaldırmaktadır. Bazı hikâyelerde de namus gibi önemli bir toplumsal değerini altını çizerek iffetini koruyan kadını ödüllendirmektedir. Meddah, Hacı Vesvese'ye olmadık oyunlar eden Cemile'nin şahsında olduğu kimi yerde de erkeğe yenilmeyen ve dik durabilen kadın modelini de yücelterek sunmaktadır.

Bu anlatılarda gözden kaçırılmaması gereken bir diğer kadın tipi, “ebe”lerdir. Anlatıcı, onları genç ve güzel kadınlardan farklı bir noktada ele almakta ve bazı hikâyelerde hafif meşrep, ahlaksız kadın tipine onları örnek göstermektedir. Ebe kadınlara yer verilen hikâyelerde kadın dayanışmasını destekler şekilde onlarla işbirliği yapan kadınları muradına erdiren meddah, toplumun her kesiminde rahatlıkla boy gösterebilen, erkekli kadınlı her türlü meclise girip çıkabilen bu kadın tipini desteklememektedir. Meddah, ev içinde görmeye alıştığı, “pencere” ardındaki kadından

yanadır. Ve onun nazarında evin içine girmesi muhtemel her ebe kadın, potansiyel bir tehlikedir.

Bu şekilde bir sınıflandırma yıllardır tekrar edilen “meddah hikâyelerindeki kadınların hepsi hafif meşreptir, ahlaksızdır” söylemini ortadan kaldırmaktadır. Hikâyelerde yer alan kadınların bu şekilde değerlendirilmesi, bugüne kadar herkesçe bilinen bir meddah hikâyesi olan Hançerli Hanım’ın esas alınmasıyla daha önce Meddah hikâyelerindeki kadınlar ile ilgili metin merkezli bir çalışmanın yapılmamış; Karagöz ve Ortaoyunundaki zenne tipi ile ilgili özelliklerin meddah hikâyelerindeki kadın tipine indirgenmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Meddah hikâyelerinde elbette ki hafif meşrep kadın vardır ancak iffetli, evine ve kocasına bağlı ahlaklı kadın ön plandadır.

Sonuç olarak, Türk kültürünün ilk devrelerinde toplum içinde son derece aktif bir role sahip olan Türk kadını, sonraki dönemlerde dinin de etkisiyle bu aktifliğini kaybetmiştir. Özellikle Osmanlı dönemindeki kapalı toplum yapısı, kadının toplumsal rolünün belirlendiği yegâne mekânı ev içi olarak belirlemiştir. Bu sınırlı mekânda eş, ana, cariye gibi roller üstlenen Türk kadınının dış dünya ile tek bağlantısı sisli bir yaşantının kapılarını aralayan ve “kafes ardı” olarak adlandırılan “pencere”dir. Kadının dış dünyayı sadece pencere ardından izleyip sosyal yaşantıya dâhil olamaması kadın ile erkek arasındaki bağlantıları koparıırken kadının çeşitli yasaklarla baskılanması sonucu anlatılara dâhil olamaması sorununu da beraberinde getirmiştir. Yıllarca ataerki söylem tarafından baskılanan anaerki söylemin gittikçe gerilemesi yüzünden, kadınlar yüzyıllarca kendilerini hep erkeklerin gözünden seyretmişlerdir. Geleneksel Türk tiyatrosu içerisinde de kadınların sahneye çıkmaları yasak olduğundan erkekler tarafından zenne adı altında oyuna dâhil edilen kadın tipleri, meddah geleneğinde de erkek anlatıcının söylemi ve taklitleriyle hayat bulmuştur.

Tarih boyunca Türk karakter ve kültürünün yüksek değerini ifade eden Türk kadınının, bundan sonra da hak ettiği yerde olup toplumun şerefli bir ferdi olarak ihtişam içinde ve saygı görerek yaşaması temennisiyle...

KAYNAKÇA

- ABDURRAHMAN, Varis (2004), “Türklerin Ad Koyma Gelenekleri Üzerine Bir İnceleme”, *Milli Folklor*, Yıl 16, S. 61, s. 124-133.
- Abdülaziz Bey (1995), *Osmanlı Âdet Merasim ve Tabirleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- BACHOFEN, J. Jakob (1997), *Söylence, Din ve Anaerki*, (Çev.: Nilgün Şarman), İstanbul: Payel Yayınevi.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (t.y.), “Türk Destanları”, *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, C.1, Ankara: AKMB Yayınları.
- DAVİS, Fanny (2006), *Osmanlı Hanımı*, İstanbul: YKY.
- DEVELLİOĞLU, Ferit (1996), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Ankara: Aydın Kitabevi.
- EKİCİ, Metin (2004), “Dede Korkut Kitabı’nda Kadın Tipleri”, *Uluslar arası Dede Korkut Bilgi Şöleni Bildirileri*, s. 123-138, Ankara: AKM Yayınları.
- EKİCİ, Metin (2006), “Türk Sözlü Geleneğinde Anlatıcılar ve Anlatmalar Arasındaki İlişkiye Art Zamanlı (Diyakronik) ve Eş Zamanlı (Senkronik) Bir Bakış”, *Mitten*

- Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, s. 83-89, Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayınları.
- GÜNAY, Umay (2006), "Türk Halk Hikâyelerindeki Örnek İnsan Tiplerinden, Meddah Hikâyelerindeki Kusurlu İnsan Tiplerine Geçiş", *Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, s. 29-35, Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayınları.
- GÜNAY, Umay (2000), "İslâmi Dönemde Türk Toplumunda Kadının Yeri Ve Önemi", *Milli Folklor*, S.46, s. 4-9.
- KILIÇ, Çiğdem, (2007), *Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler*, İstanbul: Kitap Yayınları.
- KOÇAK, Aynur (2002), "Karagöz Oyunlarındaki Tuzsuz Deli Bekir Tipi Üzerine Bazı İncelemeler", *Milli Folklor*, Yıl 14, S. 56, s. 121-129.
- KOÇAK, Aynur (2002), "Mahalle Namusu ve Baskın Kavramları Ekseninde Baskın Destanları", *Folklor/Edebiyat*, C.VIII, S. XXXII, s. 33-44.
- KORKMAZ, Esat (2003), *Eski Türk İnançları ve Şamanizm Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- NUTKU, Özdemir (1997), *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Ankara: AKMB Yayınları.
- ORAL, Ünver (2006), *Meddah Kitabı*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- ÖGEL, Bahaeddin (1993), *Türk Mitolojisi*, C.1, Ankara: TTK. Yayınları.
- ÖLÇER, Evrim (2006), *Masal Mekanında Kadın Olmak*, Ankara: Geleneksel Yayınları.
- SARI, Ahmet - Ercan, Cemile (2008), *Masalların Psikanalizi*, Ankara: Salkım Söğüt Yayınları.
- TEKİN, Talat (2008), *Orhun Abideleri*, Ankara: TDK Yayınları.
- YILMAZ, Ayfer (2004), "Türk Kültüründe Kadın", *Milli Folklor*, Yıl 16, S. 61, s. 111-122.

TEATRAL GÖSTERGELER MEYDANI: ORTAOYUNU

Erhan TUNA*

Ortaoyunu ortaoyuncuların deyimiyle bir “meydan-ı sühan” yani söz meydanıdır. Gerçekten de söz, söz sanatları, şiirler, Ortaoyunlarında önemli yer tutar. Ama Ortaoyuncuların “meydan-ı sühan” sözü ile bahsettikleri şey sözün meydana çıkmasıdır. Yani başrol sözdedir Ortaoyunculara göre. Söz Ortaoyunu’nda oyunun kurgusundan, sahnesine, kostümünden dekoruna kadar en büyük belirleyici olarak başrolü üstlenir gerçekten. Ama kostümüyle, dekoruyla, oyun alanı ile belirlenmiş (kodlanmış) bir iletişim biçimi oluşturan Ortaoyunu bir halk tiyatrosunun içinde barındırdığı pek çok ögeyi çok biricik ve kendine has bir üslupla içinde barındırarak, görsel açıdan da keyifli bir tiyatronun görünümünü sunar bize.

Ortaoyunu’na göstergebilimsel açıdan baktığımızda göstergebilimin temel sorunu olan gösterinin gösterge sistemini, iletişim kodlarını, anlam yaratma biçimini ayrı bir şekilde incelemek, ama oyunun semantik yapısını olaylar dizisini, eklemlenmesini, oyun kişileri ve onların birbirleriyle olan ilişkilerini ise yapısal bir biçimde çözümlenmek şeklinde oluşan iki ayrı ama birbirine bağlantılı yaklaşım tarzını benimsemek gerekemeyebilir. Çünkü yapısal bir dille söylersek Ortaoyunu bütüncesini oluşturan tek tek oyunlar temel ve zorunlu bir gramer yapısına sahiptir.

Ortaoyunu giriş+muhavere (Arzbar ve tekerlemeden oluşur) +Fasıl+Bitiş’ten oluşan bir gramer yapısına sahiptir. Tek tek ortaoyunları konularını bu gramer yapısına uydurmak zorundadırlar. Bu gramer yapısının belirleyiciliği Ortaoyunun dizisel yapılanmasının oyun konuları ile ilintili olarak belli bir dizimsellik içinde sunumudur. Aynı zamanda bu temel gramer yapısı Ortaoyunun en önemli sayıntısıdır. Bu sayıntının zamanı Ortaoyunun zamanıdır. Bu temel gramer yapısı mekanın ve kişilerin oluşturduğu temel sayıntıların kaynağıdır. Sonuca yönelik bir söz söylemek gerekirse seyircinin bu gramer yapısını algılaması, bu temel sayıntıyı kabul etmesi, diğer tüm sayıntıların oluşumunun ve kabulünün tek koşuludur.

Ortaoyunun’da genel olarak olay dizisi bu gramer yapısının belirleyiciliğinde şöyle oluşur; Oyun Pişekar’ın seyirciyi selamlayarak meydana girmesiyle girmesi ile başlar.

Pişekar: Efendim, cümleten sefa geldiniz (Zurnacıya hitaben) Ama benim pehlivanım.

Zurnacı: Buyurun benim pehlivanım.

Pişekar: Bahçe oyunun taklidini aldım, haydi çal da oyunumuz başlasın, teşrif buyuran hazırun efendilerimizde zevkyab olsun. (Kudret, 1973: 113- 114).

Bu giriş sözlerinde hemen dikkatimizi çeken nokta bir olayın taklidi değil de bir oyunun taklidinin alınmasıdır; bu durum seyircinin gerçeklikle kurduğu ilişkinin baştan belirlenmesidir. Seyirci Ortaoyunu repertuarı içinde olan bir oyunun taklidini seyredecektir. Dolayısıyla oyun vurgusu iki kez yapılarak Ortaoyunun yapısal

* Doç. Dr. - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü.

belirleyiciliğinin oyunun oynanma üslubunun ne kadar temeli olduğu seyirciye hissettirilmektedir.

Muhavere bölümü Kavuklu' nun kavuklu arkası diye tabir edilen cüce ile ya da yalnız meydana girmesi ve Kavuklu ile Pişekar' ın yanlış anlamalarla uzayan tanışmaları ile Arzbar adı verilen alt bölümü ile devam eder.

Kavuklu' nun geçmişte neler yaptığının sorulması ile başlayan tekerleme kısmı ise Kavuklu' nun çoğu zaman başından geçmiş gibi anlattığı bir rüyadan oluşur.. Ama bazı tekerlemeler rüya değildir. Çingene Vapuru tekerlemesinde olduğu gibi anlatılanlar Kavuklu' nun başından geçmiş olaylardır.

Tekerlemenin ana izleği olayların gerçek düzleminden, gerçeküstü düzlemine bir anda geçişidir. Bu geçiş oranların çarpıtılması ile belirginleşir. Dev lahanalar, dev balıklar, telgraf tellerinin içine, çeşmenin içine giren Kavuklu gibi. Gerçek yaşamda ki nesnelere oranları ile oynanır. Zaman da bu oran çarpıtılmasına uygun olarak uzatılır ya da kısaltılır. Büyük deniz yolculukları yapılıp, balonla Amerika'dan gelinir, v.b.

Tekerleme de ki temel öge, fasıl bölümünün belirleyiciliğindeki Kavuklu'nun işsizliğidir. Tekerlemelerin kurgusuna göre bir betimleme çalışması yapmak gerekirse tekerlemeler çoğu zaman Fasil'in temel objesi ile bir eğretileme ilişkisine girerler. Örneğin Ferhad ile Şirin oyunundaki tekerlemede su temel göstereni Ferhad'ın dağdan su getirmesi ile eğretilemeli bir benzerlik taşır. Ya da Hamal oyunu tekerlemesinde Kavuklu'nun bir kabağın izine düşmesi ve bu kabağı satın alan kişinin kabağı, içinde kavuklu ile birlikte kaynatması ve sıcak "Hamal" oyununun temel gösterenlerinden biridir.

Fasıl bölümü ise Kavuklu'nun çoğu zaman tekerlemenin sonunda ya da başında öğrendiğimiz evsizliğine ya da işsizliğine Pişekar'ın bir çare aramasıyla başlar.

Ortaoyunu fasıllarının konularını Ortaoyunu'nun temel gösterge bilimsel betimlemesine ve Ortaoyunu'nun derin yapısına ulaşma kaygısı ile sınıflandırdığımızda:

1. Bir obje ile ilgili oyunlar.

Fotoğrafçı, Hamam, Çifte Hamamlar, Kağıthane Sefası, Ödüllü, Pazarcılar, Sünnet, Bahçe, Kızlar Ağası.

2. Kavuklu' nun kendini bağımsız bir dolantıda başka kişilere ait bir olay içinde bulduğu oyunlar.

Çivi Baskını, Eskiçi Abdi, Ferhad İle Şirin, Gözlemeci, Kanlı Nigar, Kunduracı, Mahalle Baskını, Mandıra, Sandıklı, Tahir İle Zühre, Telgrafçı, Tireli.

3. Kavuklu' nun karısından ya da alacaklılarından kaçtığı oyunlar. (Kavuklu' nun temel yönelimi iş bulmak değil ev bulmaktır.)

Büyücü Hoca, Büyücü, Çeşme diye sınıflandırabiliriz.

Bütün bu oyunlarda temel öge; içinde Kavuklu' nun bir şekilde bulunduğu bir duruma çoğu zaman tekerlemede ki bir öge ile eğretileme ilişkisine girerek dahil olması ile oluşan olaylar dizisinin oynanmasıdır.

Buna göre bir olay dizisine yamanmış olan Kavuklu vasıtasıyla ya bir obje ile ilgili;- Fotoğrafçı oyununda olduğu gibi- fotoğraf çekirmek maksadıyla Kavuklu' ya gelen taklitler ve bu taklitler ile Kavuklu' nun yanlış anlamalarla dolu olan ilişkisi ya da Kavuklu' nun kendini bağımsız bir dolantı içinde bulunduğu Mahalle Baskını oyununda

olduğu gibi sevdiği için babalığından kaçan zennenin sevgilisi ile eve kapanması sonucu, taklitlerin onlara baskın yapmaya çalışmaları ve becerememeleri üzerine kurulu oyunlarda ya da Kavuklu' nun alacaklılarından kaçtığı oyunlarda temel nokta, bir temel duruma, Ortaoyunu kişilerinin Ortaoyunu'nun grameri gereğince dahil olmasıdır.

Dolayısıyla Ortaoyunlarında bitiş çoğu zaman olaylar dizisinin zorunlu bir sonucu olarak değil, Ortaoyunu' nun yapısını oluşturan gramerin buyrultusallığında gelir.

Ortaoyunu oyun kişileri ise kişileştirmenin temel özellikleri anlamında tiptirler.

“Bunlar durağan ve değişmez genellemelerdir. Kendi istemlerini kullanma güçleri yoktur. Bu yüzden sürekli olarak kendilerini yinelerler. Onlardan belli durumlar karşısında belirli davranışlar bekleriz. İlişkilerinde de bir değişmezlik vardır. Kişilikleri silinmiştir, belli bir zamana oturtulmamıştır ve belirli bir geçmişleri ve gelecekleri yoktur. Olaylar onlara bir şey katmaz, onlar üzerinde yaşantılar bir iz bırakmadığı gibi, davranışları da değişmez. Belirli kusurlar özellikle tek bir kişide büyütülmüştür. Dış ve fizik görünüşleri önemlidir, kişinin özünü tamamlar. Dramda bir kez olup yinelenmeyen tersine tipler genelleştirilmiş ve soyutlaştırılmıştır. Bu da yalınlaştırma ve şiddetlendirme ile ya da karşılaştırma ve genelleştirme ile olur. Canlı oldukları yanılmasını (illusion) yaratmazlar. (And, 1985, 457).

İlişkilerinde bir değişmezlik barındıran bu tipler, doğaldır ki aksiyonu iletmezler. Duruma kendi tipsel özelliklerinin izin verdiği oranda müdahale ederek, durumun bir çeşitlemesini sunarlar. Zaten insani bir özellik (hırs, cimrilik, korkaklık) tarafından tipeleştirilmedikleri gibi, mesleki ya da toplumsal, sınıfsal özelliklerle de tipeleştirilmemişlerdir.

Onlar Osmanlı toplumunu oluşturan yöresel özellikleri (Hırbo, Kayserili, Eğri, Kürt, Arnavut v.b.) gösteren tipler ya da azınlıkları gösteren (Ermeni, Rum, Yahudi v.b.) tipler ya da bunların dışında kalan (Çelebi, Denyo, Matiz v.b.) gibi insani bir kusurun ya da fiziki görünümün oluşturduğu tiplerdir.

Tipler Türkçeyi farklı kullanışları ya da yöresel özelliklerine göre gösterdikleri tepkilerle sembolleşmiş kişilerden oluşur.

Dolayısıyla onlar ile ilgili bir eleştiri ya da aşağılamanın önüne bu sembolik karakterleri ile set çekerler.

Ortaoyunu yapısında ki özelliklerden dolayı aksiyona değil, duruma yönelik bir tiyatroyu oluşturur. Dolayısıyla konuları ve bu konuların derin yapı anlamındaki göstergeleri Ortaoyununun kendisini işaret eder.

Bu tiyatro biçimi sözün egemenliğinde kurulan göstergelerin çoğu zaman kendine dönüşlü olması sebebiyle oyunun işaret ettiği bir şeyden çok, oyunun kendisini işaret eder.

Bilindiği üzere Ortaoyunu “Palanga” adı verilen bir oyun meydanını seyircilerin çevrelemesiyle hayat bulur.

Bu oyun meydanı: Oyuncuların giyim kuşamlarının bulunduğu “Sandık Odası”, oyuncuların oyun yerine girip çıktıkları “Kapı” adı verilen aralık, çalgıcıların bulunduğu yer, “Dükkan” denilen bir arşın yüksekliğinde masamsı kafes, “Yeni Dünya” adı verilen 1,5 metre yüksekliğinde bir kafes, “Mevki” denilen erkek seyircilerin oturduğu kesim, “Kafes denilen kadın seyircilerin oturduğu kesim ve “Parmaklık” denilen kazıklar arasına ip bağlanarak, seyirciyle oyun yerini birbirinden ayıran bölümden oluşur.

Bu oyun alanının örgütlenmiş bir bina içinde değil de herhangi bir yaşam alanında oluşturulması tiyatrosal göstergenin doğasına en açık örneği teşkil eder. Örgütlenmiş bir yapı örgütlenmiş gösterge yaratma biçimlerini kullanırken, yaşam alanı içindeki tiyatro daha doğrudan gösterge yaratabilmektedir.

Ortaoyunu, göstergeleri bağlamı içinde ya da dışında çabucak dönüşebildiği için oyunsuluk duygusu oyunun bütününe hakimdir.

Oyun meydanı Ortaoyunu'nun gerçek - oyun arasındaki eğretilmeli ilişkisinden kaynaklanan iletişim kodunun en temel dayanağıdır. Oyunla gerçek arasındaki bu eğretilmeli ilişki; oyun alanının yaşam alanı içinde olması, oyunun proksemik ilişkilerinin dahi bir kod olarak kullanılmasını gerektirir. Ortaoyunu kendi kodları içinde belirlenmiş proksemik ilişkileri dahi alay konusu edebilir. Örneğin; Yeni Dünya'dan Dükkan'a kadar olan yürüme mesafesini dönerek vermeye çalışan Pişekar'ın teatral kodunu Kavuklu "Bir saattir harman öküzü gibi bu meydanda dönüp duruyoruz." (Kudret, 1973: 274) diyerek kırar.

Dekorda bundan nasibini alır. Çoğu zaman evi simgeleyen Yeni Dünya ve Dükkan'dan oluşan dekor konvansiyonu Kavuklu tarafından kırılarak bütün bunların Ortaoyunu'nun dilsel özelliklerinden kaynaklanan temel kodların varyasyonları olduğu vurgulanır.

Ortaoyunu'nun yaşam alanı içinde palanga denilen meydanlarda oynanmasının gereği olarak zaman zaman ayrıntılı bir dekor tanımına oyunlarda yer verildiği görülür. Örneğin; Kağıthane Sefası, su kenarındaki bir oyun alanında oynanabilir ya da Sünnet oyununda süslü sünnet yatağı, balonlar v.b. aksesuarlarla mekanın da el verdiği gerçeğe benzer bir dekor arayışına gidilebilir. O halde yenedünya ve dükkan bir dekor parçası olmaktan öte ortaoyunlarının temel konvansiyonlarını barındıran göstergesel bir buluş olarak yer alır.

Kendi sayıntısının kırılmasıyla işaret eden (indexical) ya da sembolik sayıntısından kurtulan Yeni Dünya, tiyatroya ilişkin teknik bir görünüş olma özelliğini değil ortaoyununun kendisini gösteren ikonik bir göstergeye dönüşür. Yeni Dünya tiyatroya ilişkin teknik bir görünüş olarak kabul edilemez çünkü kullanım biçimi olarak bir eve benzememesi dolayısıyla teknik herhangi bir görünüm sunmaz. Sadece sözel düzeyde ev olduğu vurgulandığı için indexical bir gösterge olarak var olurken Ortaoyunu'na özgü bir gösterge olması nedeniyle bir Ortaoyunu ikonudur.

Fakat temelde bu ikonik yapısına rağmen oyun içinde kullanımında evi simgelediği düşüncesi ile çoğu zaman Kavuklu ve diğer taklitler alay ederek onu Hiçbir şeye benzetemezler. Onun Pişekar tarafından "Leb-i Derya" iki katlı güzel bir konak olduğu söylemi ile alay ederek işaret ettiği göstergesini onun ikonik özelliğini vurgulayarak dönüştürürler.

Göstergelerin oyun kişilerince işaret ettikleri ya da sembolize ettikleriyle bağıntısının kırılması göstergenin kendine dönüşlü (self reflexive) özelliklerinin ortaya çıkarılması Ortaoyunu'nun sadece söze dayalı değil gösterge bilimsel anlamda bir teatral göstergeler meydanı olduğunu da kanıtlar.

Tiplerin kostümlerindeki ayrıntı ve özen, kostümlerin belli bir biçimde değişikliğe izin vermeyecek şekilde tanımlanmaları onların gerçeklik ile olan ilişkilerinden öte sembolik bir gösterge olarak belirginleştirilmelerinde olduğu gibi Kavuklu ve Pişekar'ın da gerçek bedenler arasından alınarak oyun kurucu ve oyunun belirleyici kişileri olarak, gündelik hayatta karşılaşılmayacak bir sahne kostümüyle

ortaya konulmaları Ortaoyunu'nun temel göstergesinin oyunun kendisi olduğunun bununda aynı zamanda göstergebilimsel bir olguyu ortaya konusu olduğunun kanıtıdır.

Kavuklu'nun çeşitli çağrışımlara açık kırmızı binişi ve kavuğu (Kavuklu bu kostümüyle oyun kişileri tarafından bazen bir yangın kulesine bazen de mezar taşına benzetilir.) sadece Ortaoyunu'na özgü bir oyun kişisi olduğu ve temel göstergesinin kendini ve oyunu işaret ettiğinin kanıtıdır.

Ortaoyunu kendi gramerini oluşturan buyrultusal yapısı ile, zamanı belirsiz bir sahne zamanına çevirme becerisiyle, olaylar dizisinin değil durumların yan yana eklenmesi ya da bir durumun çeşitli kişiler tarafından gösterilen varyasyonlarıyla, dekor, kostüm, aksesuar ve uzamı sadece kendine özgü kullanımıyla halk tiyatrosunun temel niteliklerini içinde barındırmakla birlikte, göstergelerin oluşumu, kendine dönüşlülüğü, bir tiyatro biçiminin ikonik göstergeler oluşturma becerisi ile diğer halk tiyatrolarından farklı ve sadece kendine özgü bir tiyatro üslubunu ortaya koyuşu ile ayrılır.

Ortaoyunu'nun temel iletişim kodu bir şeyleri açıklamak, göstermek için bir araç değildir. Onun temel yönelimi kendini göstermeye yöneliktir.

Dolayısıyla Ortaoyunu eylemden çok durumların gösterildiği, göstergelerin bir ana göstergeye gönderme yapmadıkları kendi göstergelerini hem sembol hem oyuncu olarak gösterdikleri bir oyun olmaktadır.

Bu temel yapısal durum göstergebilimsel olguların Ortaoyununda özgür bir şekilde bulunmalarına yol açar.

Ortaoyununa göstergebilimsel bir olgu olarak hatta bir göstergeler meydanı olarak bakma çabası ise aslında kendimizi onun karşısında bir seyirci olarak hayal ettiğimizde alacağımız zevki tahmin etmemizi sağlar. Seyircinin Ortaoyunun'dan aldığı keyfin kaynağında aslında "Açık Biçim" tiyatro üslubunun en temel niteliklerini içinde barındıran ama oyunsuluk duygusunu kendi gramerinden oluşan yapısı ile oluşturan bir tiyatro biçiminin üstelik yaşam alanlarının sevincini paylaşan bir meydana gerçekleştirilmesinin payı büyüktür. Oyunun doğaçlama oynanışı ise oyuncuların oyunculuk yeteneklerinin açık bir biçimde ortaya konmasını gerektirir. Bu doğaçlama oyunun oyunsuluğu ise oyunun yapısının ve sahne göstergelerinin kurallı fakat özgür kullanımını gerektirir. İşte bu anlamda Ortaoyunu yaşam alanları içinde oynanan göstergebilimsel bir zenginliği içinde barındıran bir göstergeler meydanı olarak tanımlanabilir.

KAYNAKÇA

AND, Metin (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

BROOK, Peter (1990), *Boş Alan*, (Çev.: Ülker İnce), İstanbul: Afa Yayınları.

ECO, Umberto (t.y.), "Tiyatro Gösteriminin Göstergebilimi", (Çev.: Aysin Candan)

ELAM, Keir (1980), *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Methoen London and New York.

KUDRET, Cevdet (1973), *Ortaoyunu Cilt I, II*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

LEWIS, William Ray (1981), *A Semiotic Model For Theatre Criticism*, A Dissertation Submitten in Partial Fulfillment of the Requirements for the Doctor of Philosophy Degree, Department of Speech Communications/ Theatre in the Graduate School Southern Illinois University (University Microfilms International).

PROPP, Vladimir (1985), *Masalın Biçimbilimi*, (Çev.: Mehmet Rifat), İstanbul: Bilim Felsefe Sanat Yayınları.

RIFAT, Mehmet (1982), *Dilbilim ve Göstergebilim Sorunları*, İstanbul: Alaz Yayınları.

YÜKSEL, Ayşegül (1981), *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*, İstanbul: Yazko Yayınları, İstanbul.

GAZİANTEP İLİNDE SEYİRLİK KADIN OYUNLARI

Gonca TOKUZ*

Gaziantep seyirlik kadın oyunlarının incelendiği bu çalışmada oyunlarının, halk tiyatrosu içerisindeki yeri irdelenerek, seyirlik oyunlarda geçiş dönemlerinden evlilik konusunun işlendiği oyunlarından örnekler sunulacaktır.

Bilindiği gibi “halk hayatını hareket haline getirerek eğlenmek ve kendi üzerine düşünmek için göstermeye çalışan geleneksel dram sanatına halk tiyatrosu adı verilmektedir.” (Sözlük, 198) Genelde, gölge oyunu (Karagöz), orta oyunu, kukla, meddah ve köy seyirlik oyunları olarak beş kısımda incelenen geleneksel halk tiyatrosu içerisinde seyirlik oyunlar; köy oyunları ve halk tiyatrosu geleneğini içerecek bir biçimde, hem sözsüz, hem de söze dayanan dramatik nitelikli oyunlar için kullanılmaktadır.

Geleneksel Türk tiyatrosunun gerek kırsal, gerekse kentsel kesiminde görülen türlerinin ortak özelliklerinin başında, doğaçlamaya dayanması, belirli bir tiyatro yapısı ya da sahne gerektirmemesi, şarkı, dans, söz oyunları ve taklidin bu oyunların vazgeçilmez öğeleri olması gelmektedir.

Köy tiyatrosu geleneği Metin And’ın belirttiği gibi “köye bağlı, daha çok tarih öncesi bolluk törenlerinden ve canlılık (animizm) inançlarından çıkmıştır; soy kadar, üzerindeki yaşanan topraklara da sıkı sıkıya bağlıdır.” (And, 9) Oyunlar Pertev Naili Boratav’ın, oyun kümelemesinde sözünü ettiği “... büyü, töre, kader olguları ile şartlanan davranışlar, taklitler, sanat yaratmaları” grubundaki oyunlara (Boratav, 296) girmektedir. Köy seyirlik oyunları genelde “dinsel- büyüsel ve “din dışı” oyunlar olarak iki bölümde incelenmektedir. Gaziantep seyirlik kadın oyunları - biraz zorlanarak- Erman Artun’un köy seyirlik oyun tasnifindeki (Artun, 67) ikinci grup içerisinde “kış geceleri kına, nişan törenleri, çeşitli toplantılarda çıkarılan bugün eğlence amacına yönelmiş oyunlar” kategorisinde ele alınmıştır.

Gaziantep Seyirlik Kadın Oyunları bilimsel sınıflamada halk tiyatrosu içerisinde köy seyirlik oyunlarına çok yakın bir yerde olmasına rağmen, köy seyirlik oyunlarından bir hayli farklıdır. Yörede “oyun çıkarma” denilen bu oyunlarının konusu kent yaşamına yöneliktir. Herhangi bir takvime, olaya, törene bağlı olmadan gerçekleşmektedir. Oyunlar özel olarak organize edilmezler, kadınların “gece oturması” veya “sıra gecesi” adını verdikleri toplantılarında eğlencenin sadece bir bölümünü oluştururlar. Sıra gecesi daha önce kararlaştırılmıştır ama seyirlik oyunun oynanıp oynanmayacağı belli değildir. Toplantılarda önce sohbet edilir, çeşitli ikramlarda bulunulur. Yüzük oyunu, peçiş, ceviz kırma, soğan kalktı havuca gibi çeşitli oyunlar oynanır. Ortam “oyun çıkarmaya” uygun ise, yani toplantıda çok fazla yaşlı, çocuk yok ve zaman kısıtlı değilse ve hepsinden önemlisi bulunanlar arasında “oyun çıkarabilecek” kadın var ise seyirlik oyun gerçekleşir. Oyunların daha önceden organize edilerek gerçekleştirildiği tek toplantı “Kuduz Kına Gecesi” dir.¹ Ortamda daha çok gençler bulunduğu ve eğlenceler

* Gaziantep Üniversitesi.

¹ “Kuduz Kına Gecesi” veya “Kuduz Gecesi” denir. Rüyasında kuduz köpek tarafından ısırıldığını gören kişiler için düzenlenen bir gece olup, ya mevlitli veya eğlenceli düzenlenir. Mevlitli düzenlendiğinde önce mevlit okunup, sonra oyunlar oynanmaktadır. Halk inanmasına göre, kişi rüyasında kuduz köpek tarafından ısırıldığını görürse, rüyanın görüldüğü tarihten itibaren 40 gün sayılmalı, 40. gecede hiç

sabaha kadar devam ettiğinden Kuduz Kına Gecesinde “oyun çıkarma” diğer oyunlara göre daha ağırlıklı olarak yer alır.

Gaziantep ilinde kent merkezinde tespit edilen seyirlik oyunların tümü kadınların tekelindedir. Tamamen göstermeci bir özellik taşıyan bu oyunlarda dans, müzik, şiir ve taklit iç içedir. Oyunların temel ögesi güldürüdür. Yörede tespit edilen oyunlardan sadece kuma oyunları ve “Ölü Oyunu” dramatik oyunlardır. Bu oyunlardan sadece ölü oyununda ölüp dirilme motifine rastlanır. Oyunların konuları çok sade, basit ve didaktiktir, genellikle günlük yaşamdan alınmıştır. Sevgi, aşk, evlilik, ayrılık, çok eşlilik, sadakatsizlik, hastalık, yoksulluk, görgüsüzlük, ahlaksızlık, hırsızlık, yalancılık en fazla işlenen konulardır. Oyular duruma göre bazen eklemelerle uzatılabilir veya kısaltılabilir. Oyunlar sürekli değişirler ama değişiklikler oyunun ana temasını, verilecek mesajı asla bozmazlar.

Oyunlarda tiyatronun temel unsurları oyun yeri, seyirciler, oyuncular, dekor vs. hepsi mevcuttur.

Oyun yeri kapalı mekanlar yani evlerdir. Seyirci, toplantı nerede yapılıyor ise orada bulunanların hepsidir. Yaş grubu genç ve orta yaşlı kadınlar denilebilir. Çok az sayıda yaşlı kadın veya çocuk bulunabilmektedir.

Oyuncular orada hazır bulunan tüm kadınlardır. Oyuncuların hepsi amatör, tamamen özgür ve isteklidirler. Oyunlar için yöneticiliği üstlenecek deneyimli “oyun çıkarıcı” ve ona yardımcı olabilecek oyunu bilen kadınlar bulunur. Bu yetenekli kişiler yakın çevre tarafından bilinir. Örneğin kadınlar arasında “Güceylinin Fatması iyi oyun çıkarır” derler. Oyunu iyi bilenler hem oyunu kurgular, yönetir, hem de rol alırlar. Oyunu bilmeyen veya yetenekli olmayanların rol almaları pek hoş karşılanmaz. Oyundan önce gerekli hazırlıklar yapılır, oyunda kullanılacak eşya ve kıyafetler hazır bulundurulur. Erkek rolleri için kadınlar kılık değiştirir, makyaj yaparlar.

Oyunların büyük bir kısmında müzik vardır. Müzik darbuka ve tef eşliğinde gerçekleşir. Müzik hem oyun hareketlendirir, canlandırır, seyircilerin oyuna aktif olarak katılmasını sağlar. Bazı seyirlik oyunların kendi özel mani veya türküsü vardır. Örneğin, Karaoğlan, Karı Kıza Sini Gelmiş (Sürütme) oyunu gibi. Bu oyunlarda değişiklik yapılırsa bile müzikle eşleşen kurgunun dışına çıkılmaz. Seyirlik oyuna ait türkü, mani olmasa bile oyundan önce veya sonra türkü veya maniler mutlaka söylenmektedir. Cumbullu, Ölesin Usta, Don Oyunu gibi türküsü olan oyunlarda, oyuncu kadın veya kadınlar, darbuka ve tef eşliğinde, türküyü söylerler, nakarat kısmı seyirciler tarafından tekrarlanır.

Oyunlar için özel dekora gerek yoktur, odaların dekoru yeterlidir. Oyuncuların rahat hareket etmesi için gerekirse bazı eşyaların yeri değiştirilir. Oturma düzeni genelde, yere serilmiş halıların, kilimlerin üzerine minderler veya sandalyeler konularak gerçekleşir.

Oyun için özel kıyafetlerin hazırlanması söz konusu değildir. Hazır bulunanlar ile yetinilir. Aksesuarlar ve makyaj kostümden daha da önemlidir. En fazla kullanılan eşya ve malzemeler etek, pantolon, şalvar, ceket, çarşaf, cübbe, eşarp, atkı, şapka, kuşak, tespih, mendil gibi malzemelerdir. Makyaj için kadınların makyaj malzemelerinin,

uyutulmamalıdır. Bu arada kişinin yıldızları görmemesi gerektiğinden rüyayı gören kişinin başı örtülür. Oyun ve eğlenceler sabaha kadar devam eder. Canı eğlenmek isteyen gençlerin, ailelerinin bu geceye itiraz etmeyeceklerini bildiklerinden, rüyalarında kuduz köpek görmedikleri halde, sık sık ailelerini kandırarak “Kuduz Kına Gecesi” düzenledikleri ifade edilmiştir. Gaziantep 1960’lı yıllardan sonra yapılmayan bir gecedir.

çocukların boya kalemlerinin yanı sıra kömür, un, yün gibi doğal malzemeler de kullanılır.

Oyunlar

Oyunların, bu ilkel tiyatronun ana ekseninde daima kadınlar vardır. Kadınlar, günlük tasalarını, sevinçlerini, korkularını bu oyunlarda serbestçe dile getirirler. Oyunların ait olduğu zaman diliminde adet, gelenek ve göreneklerin, aile kurumu üzerindeki baskıları daha yoğundur. Çekirdek aileler pek yaygın değildir. Genellikle kalabalık aile bireyleri aynı evi paylaşırlar. Kadınların kocalarına saygısı ve itaati tamdır. Bu itaat sadece koca ile sınırlı değildir, kayınvalide, kayınpeder, kayın biraderler ve diğer yakın akrabalar için de söz konusudur.

Gaziantep il merkezinde 1925- 1960 yılları arasında oynandığı tespit edilen seyirlik kadın oyunlar şunlardır. Deli Kıza Düğür² Gelmiş, Kız Sana Düğür Gelmişler, İki Yüzlü Komşu Kadın, Düğürçü-Kekeme Kız Oyunu, G'arı Kıza Tepsi Gelmiş (Sürütme) Oyunu, Eşgili Oyunu, Komşunun Oğlu, Karnım Kaç Aylık?, Karaoğlan Oyunu, Ölü Oyunu, Nökerim³ Şekerim Oyunu, Hacı Oyunu. Bu oyunların dışında gelin ve kaynana ile kuma oyunları başlıkları altında çeşitli seyirlik oyunlar ile "oyun çıkarma" grubuna girmeyen müzikli oyunlar da oynanmaktadır. Cumbullu, Don Oyunu gibi.

Halk kültüründe geçiş dönemleri içerisinde yer alan evlilik olayının her evresi - evlilik isteğinin belli edilmesinden, evlenilecek kişinin seçiminden, nişana, düğün ve sonrasında birlikte yaşamın her parçası - seyirlik oyunlarda karşılığını bulabilmektedir. Sosyal normlarla çevrili, çeşitli pratiklerle örülmüş bu önemli olay, seyirlik oyunlarla bize ait olduğu zaman diliminin kültür kalıplarını, sosyal, kültürel, ekonomik, sosyolojik, dini tüm bilgilerini aktarmaktadır. Evlenme; adet, gelenek ve görenekleri, törenleri çeşitli zaman dilimlerinde, tüm coğrafyalarda, kültürlerde her açıdan zengindir. Bu zenginlik geleneksel halk tiyatrosunda da yansımaları bulur. Toplum hayatının en küçük parçası olan aile kurumu Gaziantep seyirlik kadın oyunlarının en gözde konularındandır.

İlk dört oyun evlilik evrelerinden "görücü" olayı etrafında gelişir. "Gar'ı Kıza Tepsi Gelmiş" oyununda nişan arkasından oğlan evi tarafından kız evine gönderilen hediyeler esprili bir dille anlatılır. Eşgili, Komşunun Oğlu, Karnım Kaç Aylık? oyunlarında yasa dışı kadın erkek ilişkileri anlatılır. Karaoğlan ve Ölü oyunlarında kadın ve erkek arasında aşk, sevgi ve cinsellik vurgulanır. Kuma oyunlarına "Nökerim Şekerim", gelin kaynana oyunlarına "Hacı Oyunu" örnek verilebilir.

Deli Kıza Düğür Gelmiş

Oyunda diğer oyunlara göre kalabalık bir oyuncu grubu vardır. Anne, oğlu, görücü kadınlar ve görücü gidilen kız gibi. Oyunun başında işsiz, avare bir oğul elinde bir değnek ve değneğin ucuna bağlanmış bir mendille kuş uçurma taklidi yapmaktadır. Oğlan bir süre sonra annesinin yanına giderek, ondan kendisini evlendirmesini ister. Birkaç kez bu isteğini tekrarlar. Anne, akrabalarından iki kadını yanına alarak, oğlu için kız aramaya başlar. Yetişkin kızlarının bulunduğu öğrendikleri bir eve giderler. Evin kızı kapıyı açarak konukları içeri alır ve annesinin evde olmadığını söyler. Görücülerin

² Yörede "düğür gitmek" deyiimi bir erkekle evlendirmek için bir kız istemeye gitmek, "düğür düşmek" ise "evlendirmek için istemek" anlamını ifade etmektedir. Kızı istemeye giden kimse veya heyete ise "düğürçü" denilmektedir. Sözcük "görücü" anlamında "sadece görmek amacıyla gitmek" anlamında kullanılmıştır.

³ Bilindiği gibi yörede yasal karısı olduğu halde erkeğin ikinci bir eşle evlenmesine "kuma getirmek, ikinci eşe de "kuma" veya "nöker" denilmektedir.

girdikleri oda çok pis ve dağınıktır. Konuklar odanın halini beğenmezler. Beğenmediklerini yüz ifadeleriyle ima ederler. Durumu fark eden kız, eline bir süpürge alır, temizlik yapmaya başlar. Görücülerin oturdukları minderleri altlarından çeker. Görücü kadınlar yere yuvarlanırlar. Kız hiç aldırış etmeden temizliğine, kadınları rahatsız etmeye devam eder. Görücüler bir an önce gitmek istemekte, ancak kız gitmelerine engel olmaktadır. Kız deli dolu hareketlerle, abuk sabuk konuşmalarla görücüleri rahatsız etmeye devam eder. Kadınlar sonunda kızın elinden kurtulup, kendilerini evden dışarı atar, kurtuldukları için sevinip derin bir "ohh..." çeker, arkalarına bakmadan koşarak uzaklaşırlar. (K 8, 9, 11)

Kız Sana Dügür Gelmişler

Oyunda, birisi hiç evlenmemiş, yöre deyimıyla "evde kalmış", çirkin ve kendini beğenmiş bir kız, diğeri kızı çekiştiren bir tanıdık rolünü oynayacak iki kadın vardır. Oyuncu kadınlar oyunu ve türküsünü bilirler. Darbuka ve tef eşliğinde oyun başlar. Evde kalan kıza düğür gidilmiş olup, arkasından konuşulmaktadır. Oyunu tanıdık rolünü üstlenen oyuncu başlatır.

*"Kız sana düğür gelmişler?
Haniya nerede kalmışlar?
Gelip geri gitmişler
Ne kusurunu görmüşler?
Ayağına da topal demişler"* der.

Kız, topal gibi yürüyerek;

*"Anam dön de beri bak,
Bacım dön de beri bak,
Benim ayağım topal mı ? "* der.

Diğeri oyuncu bu kez:

*"Kız sana düğür gelmişler
Haniya da nerede kalmışlar?
Gelip geri gitmişler
Ne kusurunu görmüşler?"*

Gözü de şaşkı demişler" deyince, kız gözünü şaşkı yaparak;

*"Anam dön de geri bak
Bacım dön de geri bak
Benim gözüm şaşkı mı? "* der.

Kıza sırasıyla "çolak", "kambur" ve "gebe" denir. Kız, üzgün ve kırgın rolü yaparak her defasında söylenenleri yalanlar. Her kıta arasında darbuka ve tef çalınırken, ortada iki oyuncu oynamaya devam eder. (K 8, 9)

İki Yüzlü Komşu

Oyunda görücü birkaç kadın, görücü gittikleri evin sahibi ve kızı ve meraklı, kötü kalpli bir komşu kadın vardır. Görücülerin eve girdiğini gören komşu kadın aceleyle onlarla birlikte odaya kendini atar. Komşu kadın yüze gülen, arkadan konuşan kötü bir kadındır. Komşu kadın kızı ve annesini düğürcülere över. Ne kadar çalışkan, ne kadar hamarat, ne kadar temiz olduklarını söyler. Kadın güzel sözler söylerken, mimik ve hareketlerle söylediklerini hepsini yalanlar. Komşu kadın bir pandomim sanatçısı kadar

başarılıdır. Dügürcü kadınlar komşu kadının etkisi altında kalır ve hemen kalkıp giderler. (K 11)

Kekeme Kız Oyunu

Oyunda; birisi hiç evlenmemiş bir kekeme kız, kızın annesi, kardeşleri ve düğürcü kadınlar rol almaktadır. Anne, kızı kekeme olduğu için şimdye kadar evlendirememiş, yöre deyimiyile “gelin edememiş”tir. Kızına çok düğürcü gelmekte ama gelen düğürcüler kızın kekeme olduğunu anlayınca beğenmeyip gitmektedir. Anne, çok üzgündür. Kekeme kıza yine düğürcü gelecektir. Anne ve kızlar düğürcülerin gerçeği anlamaması için ne yapacaklarını tartışırlar. Bu arada kardeşleri kekeme kıza bazı sözcükleri söyletmeye çalışırlar. Kekeme kız kardeşlerinin söylediği sözcükleri kekeleyerek ve değişik şekillerde telaffuz ederek söyler. Her defasında üzülen anne dövünür, ağlar, dilinin düzelmesi için dualar eder. Bu arada kekeme kız kardeşlerinin söylediği sözcükleri tekrarlamaya çalışmaktadır. Sonunda kardeşleri vazgeçerler. Kardeşlerine düğürcülerin yanında hiç konuşmamasını söylerler. Kardeşlerine makyaj yapar, en güzel elbiselerini giydirebilirler. Onlar hazırlıklarını tam bitirdiği sırada kapı çalınır. Kardeşlerden biri kapıyı açar. Gelenler düğürcü kadınlardır. Kadınlar kızı çok beğenirler. Sohbet koyulaşır. Bu arada kekeme kız hiç konuşmamaktadır. Kendisine sorulan soruları ya annesi ya da kardeşleri cevaplamaktadır. Kız sürekli başını önüne eğer, utanmış gibi yapar, nazlanır. Görücüler anneye neden konuşmadığını sorunca annesi kızlarının çok saygılı olduğunu, büyüklerin yanında hiç konuşmadığını söyler. Düğürcüler kıza soru yöneltmeye devam ederler. Kız hiçbirine cevap vermez, başını önüne eğer. Annesi kızının çok utangaç olduğunu söyler. Düğürcü kadınlar kızı konuşturmaya kararlıdır. Kekeme kıza soru yağmuruna tutarlar. Kekeme kız dayanamaz, sonunda ayağa kalkar ve düğürcü kadınların karşısına geçer, kekeleyerek “Öff be, anam bana çöleme” dedi. “Çölemem.. çölemem..çölemem.. Anam bana çöleme” dedi. “Çölemem” der. Gelen görücüler kızın kekeme olduğunu öğrenince, hemen kalkıp giderler. (K 11)

Karı Kıza Tepsi Gelmiş (G’ari Kıza Tepsi Gelmiş)

Oyuna “Sarı Kıza Tepsi Geldi” ve “Sürütme” oyunu da denir. Oyun kalabalık bir grupla oynanır. Oyun yaşlı, nişanlı bir kıza oğlan evi tarafından gönderilen hediyeler alaylı bir dille konu edilir. Oyunculardan birisi ; “Garı kıza tepsi gelmiş” diyerek elindeki tepsi ile odaya girer. Üstü bir örtüyle kapatılmış tepsiye eski bir ayakkabı, süpürge, bir tabak, toplu iğne, küpe, eski elbise, kırık bir tarak ve buna benzer malzemeler konulmuştur. Oyuncu kadınlardan biri örtüyü açar, tepsiyi getiren oyuncu tepsideki eşyaları tek tek eline alır. Örneğin şöyle der “G’ari kıza ayakkabı geldi.” Seyirci kadınlar hep bir ağızdan “Ayağı yok ki takına” diye bağırlar. Karı kız rolündeki oyuncu ve annesi bu sözlere şiddetle itiraz eder, kadınları iteler, komik hareketler yapar. Kadın eşyaları saymaya devam eder. “G’ari kıza tarak geldi” der. Seyirciler hep bir ağızdan “Saçı yok ki tarana” derler. Karı kız buna da itiraz eder. Tepsideki tüm malzemeler tek tek söylenir, tepkisi aşağı yukarı aynıdır. Garı kız rolündeki kadın her defasında, söylenenlerin iftira olduğunu söyleyerek itiraz eder ve seyircilere saldırır. Tepsideki eşya ve malzemelerin sayımı bitince oyun da sona erer. (K 8, 9, 11)

Gelin Kaynana Oyunları

Gece toplantılarında, eğlencelerinde en fazla ilgi çeken oyunlar gelin, kaynana çekişmesini anlatan oyunlardır. Bu oyunlarda genelde gelin ile kaynana arasında geçen tartışmalar, sataşmalar, imalar vs söz konusu edilir. Oyunlarda çoğunlukla gelin haklıdır ama kaynana daha baskın çıkmaktadır. Bazen koca olaya el koyar, işi tatlıya bağlar, bazen de kaynana haksızlığını anlar, gelinle barışır. Atışmalar türkü söyleme ve mani

okuma şeklindedir. Müzik aleti olarak darbuka ve tef vardır. Bu türkülere örnek olarak “Kaynana Türküsü” verilebilir. Ortama göre türkünün sözleri sürekli değişir. Örneğin, ortamda kaynana varsa gelin oyuncu ise seçtiği sözcüklere, yaptığı hareketlere özellikle dikkat eder. Aynı yaş grubunun bulunduğu samimi ortamlarda cinsellik içeren söz ve hareketler, argolar oyunlarda çok yer alır.

Kuma Oyunları

Tahmin edileceği üzere kuma oyunları genelde dramatik oyunlardır. Oyunlarda; kadın, koca ve kuma olmak üzere en az üç kişi bulunur. Komşu kadın ve akrabalar da oyuna katılarak oyuncuların sayısı artırılabilir. Kocanın ikinci bir eş alması konu edilerek kadınların yaşadığı sorunlar, acılar dile getirilir. Oyunda türkülerin yerini bu kez ağıtlar alır. Oyunun sonunda yaptığı hatayı anlayan koca eşine döner. Mutlu tüm seyircilerin de katılımıyla darbuka ve tef çalınarak, türküler söylenerek kutlanır.

Sonuç

Sadece eğlence amaçlı görünen bu oyunların aslında eğitici ve öğretici fonksiyonlarının yanı sıra kültür kalıplarının yeni kuşaklara aktarılmasında ne kadar önemli olduğu bilinmektedir. Asya’dan Anadolu’ya, beyliklerden imparatorluğa, imparatorluktan, cumhuriyete tarihsel, kültürel süreçleri içinde yüzlerce yıldan, binlerce yıldan beri günümüze kadar varlığını etkileyerek, etkilenererek, gelişerek, geliştirerek sürdüren oyunların pek unutulmuştur ya da unutulmak üzeredir. Gaziantep’te belli bir yaşın üzerindeki kaynak kişilerin anı dağarcıklarından ortaya çıkartılan, sadece iki tanesi yapay ortamda kayda alınabilen bu oyunlar, 1960’lı yıllardan sonra sahnesini ve oyuncularını yitirmiştir. 1900’lerin ilk yarısında Gaziantep kent merkezinde, sadece kadınlar için, kadınların sorunlarına yönelik, kadınlar tarafından üretilen bu özel halk seyirliklerinin, halk bilimi disiplini içerisinde konumlandırılması, otantik haliyle yapay ortamda da olsa kayda alınması ve modern tiyatromuz olanaklarıyla yeniden yorumlanmasında yararlar olacaktır.

KAYNAKÇA

- AKSOY, Ömer Asım (1947), *Gaziantep Ağzı, Sözlük ve Kullanılmayan Kelimeler*, III. Cilt, İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi.
- AND, Metin (1969), *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Kukla, Karagöz Orta Oyunu*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- ARTUN, Erman (2008), *Seyirlik Köy Oyunları ve Anonim Halk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- ATALAR, Ali (t.y.), *Gaziantep Kültüründe Oyun*, Gaziantep: Gaziantep Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- ARSUNAR, Ferruh (1962), *Gaziantep Folkloru*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Umum Müdürlüğü Yayını.
- BORATAV, Pertev Naili (2000), *Yüz Soruda Türk Folkloru (İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar)*, 10. baskı, İstanbul: K Kitaplığı.
- GÜZELBEY, Cemil Cahit (1959), *Gaziantep Folklorundan Notlar*, Gaziantep: Gaziantep Kültür Derneği, Kitap ve Broşür Yayınları.
- TOKUZ, Gonca (2004), *20. Yüzyılda Gaziantep’in Eğlence Hayatı*, Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Vakfı Yayını.

Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

ÜNLER, Ali Nadi (1964), "Gece Toplantıları", *Gaziantep Kültür Dergisi*, Şubat, Cilt 7, s. 43.

Kaynak Kişiler

1. Eralp, Nazire, 1915 Gaziantep doğumlu, okur-yazar, ev kadını, Kalealtı, Bostancı Camii civarı ile Eyüpoğlu ve Bey Mahalleleri
2. Budak, Mübeccel, 1944, Gaziantep Doğumlu, öğretmen, Bostancı, Kolejtepe ve Emek Mahalleleri, Gaziantep
3. Göğüş, Naime, 1913, Gaziantep doğumlu, okuryazar, ev kadını Kalealtı Bostancı Camii Alaybey, Suburcu Mahalleleri, Gaziantep
4. Göğüş, Raife, 1940, Gaziantep doğumlu, okuryazar, ev kadını Kalealtı Bostancı, Kavaklık Mahalleleri, Gaziantep
5. Güllü, Müvedded, 1931, Gaziantep doğumlu, ortaokul mezunu, ev kadını, Dayıahmet Ağa, Kolejtepe, Alleben Mahalleleri, Gaziantep
6. Mülhim, Celile, 1949, Gaziantep doğumlu, lise mezunu, emekli memur, Sarıgüllük Mahallesi. Gaziantep
7. Sancılı, Emmun, 1925, Gaziantep doğumlu, okuryazar, ev kadını, Şhreküstü, Şhitler Caddesi, Gaziantep
8. Tan, Hatice, 1920, Gaziantep doğumlu, okuryazar, ev kadını, Karatarla ve Alaybey Mahalleleri, Gaziantep
9. Tan, Yüksel, 1941, Gaziantep doğumlu, Kız Meslek Ortaokulu mezunu, ev kadını, Şihcan Mahallesi, Gaziantep
10. Topalkara, Nevin, 1934 Gaziantep doğumlu, lise mezunu, ev hanımı, Gaziler Caddesi, Kalealtı Civarı, Değirmiçem Mahallesi
11. Özyazıcı, Münire, 1923, Gaziantep doğumlu, okur-yazar, ev kadını, Kalealtı, Bostancı, Alaybey, Suburcu Mahalleleri

HALK DANSLARI ADIMLARINDAN DANS TİYATROSU OLUŞTURULMASINDA ÖRNEK BİR UYGULAMA: “Koy-u Kırmızı”

Ö. Barbaros ÜNLÜ*

Ferruh ÖZDİNÇER**

İnsan, kendi yaşamının bitimliliği ve eyleminin sınırlılığı karşısında, doğanın sürekliliğini ve döngüsellliğini görerek kutsal törenler yoluyla bu karşıtlığı aşmaya, doğayla bütünleşmeye çalışmıştır. Sakınma ve egemen olma güdülerinin yansıdığı bu törenler, tanrıların (doğanın/evrenin) düzeniyle insanın düzeni arasında bir uzlaşma arayışıdır. Bu uzlaşma soyut güçleri insansı niteliklere büründürüp dans, hareket ve söz ile onların ritmine öykünülmesiyle oluşturulur.

Sanat ise insanın doğadan, toplumdan ve içinde yaşadığı kültürden aldığı verilerin bilinçte ve bilinçaltında harmanlanıp estetize edilmesidir. Halk sanatında ise bu eylem, ritüelistik dönemden ulus devlet çağına kadar rafine edilerek gelen bazı değişmez kamu değerleri üzerine kurulur. Bu yolla bir toplumun sanatı diğerinden ayrılır ya da ortak yaşam gereksinimlerin sonucu diğeri ile belli noktalarda benzeşebilir.

Geleneksel Türk tiyatrosundan söz edilirken iki olgu akla gelir: Kent merkezli gelişen “popüler halk tiyatrosu” ve kır kökenli “seyirlik köylü oyunları”. Osmanlı şenliklerindeki dramatik nitelikli gösteriler, Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu “popüler halk tiyatrosu” nu oluşturur. Döneminde profesyonel oyuncular tarafından icra edilmiş, değişik halk katmanları tarafından sevilerek izlenmiş, kahvehanelerden sarayın düzenlediği şenliklere ramazan eğlencelerine dek geniş bir uzam ve zamanda sunulmuştur. “Seyirlik köylü oyunları” ise Sevda Şener’in deyişiyle “doğanın üretici ve yaşatıcı güçlerini kutsama kökeninden gelen halk güldürüleri” dir. Bu oyunlarda Anadolu halklarının ritüelleri, şamanistik kültürün izlerini de içerecek şekilde oyuna dönüşmüştür. Yılın belli zamanlarında oynanır, oyuncular sürekli değişebilir, izleyici katılımcı ayrımı yoktur. Kolektif bilinci tazeler. Önceleri köy kültürü içinde göçebe alışkanlıkları, yaşam görüşü daha kolay korunmuş, köylünün tutuculuğu, koruyuculuğu, saklayıcılığı kültürel ürünlerine dolayısı ile “seyirlik köylü oyunlarına” da yansımıştır. Ancak köy sosyolojisinin değişimi ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasına paralel olarak ritüelistik hava git gide eğlence yönünde evrilmiştir. Bununla birlikte biçim özellikleri (grotesk hale getirilmiş giysi, makyaj ve karakterler, dilde kırılma döngüsel zaman anlayışı v.s) korunmuş ayrıca çağdaş konuları ele alabilme gücü ve esnekliği tiyatro adamları tarafından fark edilmiştir. Halk dansları ise yukarıda anlatılan her iki geleneksel gösterimde müzikal uzantıları ile birlikte yer alır ve vazgeçilmez unsurlardan biridir.

Bu noktada akışımızı kesip halk danslarının nasıl bir ortamın ürünü olduğunu hatırlamak yararlı olur. Geleneksel köy yaşamı, tarımsal üretimin ekonomik model olarak yürütüldüğü insanlarla ilişkilerin çeşitli nedenlerle sıcak ve içten tutulduğu yaşam biçimidir. Buradaki en önemli kaygı üretimde insana ve insan emeğine duyulan yoğun ihtiyaç, bu potansiyelin tek elde toplanabilmesi ve maksimum faydanın sağlanabilmesidir. Böylesine bir amacın gerçekleştirilebilmesi için grup üyelerinin

* Öğr. Gör. - Ege Üniversitesi D.T.M Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü.

** Öğr. Gör. - Ege Üniversitesi D.T.M Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü.

karşılıklı güvene, samimiyete ve ortak çıkarlar doğrultusunda hareket edebilme yeteneğine ihtiyaç vardır. Bunun somut görünümü ise dinsel törenlerde, topluluğun özel günlerinde (düğün, bayram, hasat sonrası yapılan törenler v.b “köy seyirlik oyunlarının” yer aldığı süreçler) bireylerin kolektif davranışlarında ve ritimli bedensel hareketlerinde yani halk danslarında ortaya çıkar.

Kırsal kültür içinde dansın tutkuları, duyguları dışa vurma açısından her zaman özel bir anlamı olmuştur. Köy seyirlik oyunlarından törensel ve büyüsel olanlar seyircilerinde katıldığı toplu dansla başlar. Kimilerinde ölüm sonrası dirilme yine dansla ifade edilir. Hayvan ve doğayı taklit eden danslar, gündelik yaşama dair danslar ya anlatımı güçlendirir ya da oyunun bölümleri arasında geçiş işlevi görür. Taşlama (yergi) sonrası oluşan gerilimli havayı dağıtır. Eğlenceyi artırır ve topluca katılıma olanak verir.

“Popüler halk tiyatrosunda” da geleneksel dans ve müzik anlatım aracıdır. Meddahların hikâyelerini anlattıkları kahvehaneler aynı zamanda köçeklerin ve çengilerin gösteri yaptıkları mekânlardır. Orta oyununda her tipin meydana gelmeden önce çalınan bir havası vardır. (light motif işlevi) Bu sayede seyirci daha gelmeden hangi tiplerle karşılaşacağını bilir. Ortaya gelirken söylenen türkü ya da sergilenen yöresel adımlar karakterin kim olduğu hakkında ipuçları verir. Arnavut, Laz gibi tipler yöresel danslarını yaparken, Balama alafranga tarzda icra edilen bir polka eşliğinde gelir ve dans eder. Kimi dans ve şarkılar ise Kürt’ün, Laz’ın ve Kayserilinin çıkışında olduğu gibi mizah yaratmanın bir yöntemidir. Ayrıca şarkı ve danslar orta oyununun yaslandığı “yabancılaştırma” mantığı açısından da önemli işleve sahiptir.

Tanzimat’tan Cumhuriyete uzanan süreçte Batı uygarlığına ve Batılı insana ulaşma çabasına giren toplumumuz sanatında da aynı yolu izlemiştir. Çağdaşlaşma adına geleneksel olan her şey gibi, geleneksel tiyatro da “ilkel” ya da “halk sanatı” olarak görülmüştür. Ama özellikle 1960 sonrası Türk tiyatrosunda seyirciye ulaşma, onu farklı yerlerde arama kaygısı ağırlık kazanmıştır.

Geleneksel Türk tiyatrosunun, kimlik tartışmaları devam eden çağdaş Türk tiyatrosu için özgün tavrını ortaya koyma adına en önemli kaynak olduğu ortak kanıdır. Hem ulusal kimliği yansıtmaya hem de evrensel bir içeriği biçimlendirme potansiyeline sahip, kaynağını köklerinden alan yeni bir Türk tiyatrosu modeli tartışılmış ve arzulanmıştır. Bu tartışmalarda da çağdaş türlerin geleneksel yapıya uyarlanması değil, Türk plastik sanatlarının yapısal özelliklerinin bulunup çağdaşlaştırılması üzerinde durulmuştur. Bu söylemle başarılı çalışmalar da yapılmış ve seyirci ile sıcak ilişkiler kurulmuş ve Türk oyun yazarlığının ve sahne sanatlarının başarıları sayılabilecek eserler ortaya çıkmıştır.

İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu bünyesindeki “Tiyatro Araştırma Laboratuvarı”. TAL bünyesinde 1997 yılında, “Anadolu insanının kültürel kimliğinde oyun/Geleneksel Türk Tiyatrosu” adı altında bir araştırma ve uygulama birimi kurulmuştur. Çalışmalarını “Anadolu insanının kültürel kimliği, oyun ve kültürlerarası karşılaştırmalı tiyatrodaki çağdaş gelişmelerin değerlendirilmesi” alanlarında iç içe sürdürmeyi amaçlayan birim çalışma alanını şöyle saptar:

“Anadolu insanının kimliğinin araştırılmasına yönelik, geleneksel tiyatromuzun kaynakları olan: Ozan, Şaman, Meddah, kukla, Karagöz, Ortaoyunu, İbiş, Cambaz, Köy seyirlik Oyunlar, Destan Kolları, Folklor vb. gibi oyunlar ve göstermeler aracılığı ile ulusal kültüre, dile, üsluba ve tavırlara katkıda bulunmak, bu konularda araştırma ve uygulamayı birlikte yürütmek”.

Ancak “seyirlik köylü oyunlarının” ayrılmaz bir parçası olan geleneksel halk danslarının macerası farklı olmuştur. Bu konudaki kuramsal ve pratik çalışmalar önceleri genç cumhuriyetin “milli folklor”unu oluşturma amacıyla yapılmış, sorun çağdaşlaşma olduğunda ise kaygı yukarıda anlatılandan farklı olmuştur. Uluslararası tanıtım fikri, geleneksel Anadolu danslarının koreografik yapısının ve anlatım özelliklerinin çağdaş türlerle nasıl birleşebileceği sorunsalının önüne geçmiştir. Geleneksel dans adımların yeni anlamları taşıyabilme ve iletebilme gücü gözden kaçmıştır. Bu konudaki pratikler birkaç üniversite de yapılan deneysel çalışmalarla sınırlı kalmıştır.

“Türk Halk Dansları Gösterimin” Cumhuriyet Tarihi İçindeki Değişimi ve Dönüşümü:

Selim Sırrı Tarcan’ın 1912’de Paris’te yapılan Beden Terbiyesi Kongresi’nde, Aydın Yeni Kale’de öğrendiği bir Zeybek dansını sergilemesinin üzerinden yaklaşık bir asır geçti. Söz konusu süreyi sahne üstünde geçiren halk dansları, uluslaşma hareketinin önem verdiği folklor çalışmalarının ayrılmaz bir parçası olurken, uzun yıllar ülkemiz gençliğinin de dans (hareket) ihtiyacını karşıladı. Halk Evleri hareketi ile yurt genelinde yayıldı, tanındı. Dahası el değiştirdi. Birden çok yöre dansını aynı çatı altında toplayan “Komple nitelikli dernek” kavramı ortaya çıktı. Üreticisi ile tüketicisi dolayısı ile işlevi değişti. 1973 yılından sonra bu konuda devlet eliyle profesyonel bir topluluk kurulması ve sahneleme işinin başına devlet balesinin koreograflarından Duygu Aykal’ın getirilmesi ile birlikte halk dansları, diğer sahne sanatlarının nazarında farklı bir kimlik kazandı. Sahnelemede izlenen yol ise, klasik bale ile aynı idi. Kordo danslarda simetri-uyum-dinamizm, sayısız tekrarlarla elde edilen kusursuzluk, adım-müzik eşleşmesi vs. Böylece cumhuriyetin ilk yıllarında bir halk dansları gösterisinin değerlendirilmesinde kullanılan estetik ölçüt “incelik ve uyum” iken günümüzde bu betimleme yerini, dinamizm, sahne üzerinde çok sayıda patern oluşturabilme gücü ve kusursuz geri bildirim! Kabul edilen akışlara bırakmıştır.

Gelenekselden yola çıkarak Çağdaş Türk dansının oluşturulması ise klasik bale sanatçılarımız tarafından atılması gereken bir adım olarak görülmüş, Türk devlet balesinin kurucusu Madam Nin de Valua’nın yalnızca öğrencilerine geleneksel tarza bir örnek oluşturmak amacıyla yaptığı Çeşme Başı özgün koreografisi biricik ve doğru model olarak görülmüştür. Çağdaş Türk dansı fikri ısıtılıp ısıtılıp gündeme geldiğinde ise çeşitli sebeplerde kesintiye uğramıştır.

Bu yazının amacı, böyle bir ortamda, halk dansları adımlarının çağdaş sahne sanatları formlarından biri olan “Dans Tiyatrosu” içinde nasıl bir iletişim değeri kazanabileceği üzerine yaptığımız başlangıç düzeyindeki bir çalışmayı sizinle paylaşmaktır.

“Dans Tiyatrosunu” genelde tanımlarsak; anlatım kaygısının virtüözitenin önüne geçtiği, öykülemenin amaç görüntülemenin ise araç olarak kabul edildiği dans gösterimi diyebiliriz. Sahne üzerindeki köklerini balenin büyük babası Geoege Nover’in ideallerine kadar götürebileceğimiz bu form batı sahne dansı tarihi içinde “Bale dö aksiyon”, “Bale Komik (buradaki anlamı komik değil, dramatik bir eylemi, mantıksal gelişimi içinde anlatmayı amaçlayan”, “Dramatik Bale” gibi isimlerle karşımıza çıkar. Modern dans söz konusu olduğunda ise anlatımcılığı savunun Martha Graham gibi öncü sanatçılarla devam eder. “Dans Drama” gibi isimler alır.

Ancak özel anlamda tanımlanması daha güç bir formdur: Mim, dans ve tiyatro... Eylem, öykü yerine temalar, imgeler geçidi ve kolaj tekniği, koreografi/hareketin

dramaturjisi, illüzyonların kırılması ve pathos. Bu kavramların çağdaş dram sanatı içerisindeki uzantısı... İzleyenin belleğine ve kodlarına didaktik bir saldırıdan çok, insan bedeni ile zihinde oluşturulan eskizler yardımıyla, bireysel uzlaşma... Çoklu düzeyde gösterim. Tüm bunlar günümüzde “çağdaş dans tiyatrosunun” tanımını yapmaya çalışırken beyin fırtınasının bize ilk sunduğu ipuçlarıdır.

Akademisyenler ve eleştirmenler tarafından çağdaş tiyatro, fiziksel tiyatro ya da post modern tiyatro kapsamında değerlendirildiği gibi dans alanına bütüncül bakışı yeğleyenler için çağdaş bale ve modern dans ile birlikte “yeni dans” olarak ta tanımlanmıştır. Dahası kadın merkezli bir dans tarihi yazma uğraşı içine girenler, Pina Baush ve onun Almanya Wuppertal’daki işlerinden dolayı, dans tiyatrosuna geniş bir bölüm ayırmak durumunda kalacaklardır. İkinci dünya savaşı öncesi ortaya çıkan ve alman dışavurumculuğundan beslenen “Austruck tans” yani anlatım dansı Berthold Breht’in epik tiyatro estetiği ile birleştiğinde Alman dans tiyatrosunun temelleri atılmış. Çağdaş tiyatro hareketi içinde evrilerek bu günkü şeklini alır.



Bize Koy-u Kırmızı dans tiyatrosu denemesini yaptıran kuramsal nedenlere gelince; geleneksel Türk tiyatrosunun ürünleri kayda geçirilemez bir özgürlüğe sahiptir. Doğmacadır ve sözlü kültür kapsamında değerlendirmeye daha müsaittir.

Yazılı kültür ise, Walter J. Ong’un olağanüstü aydınlatıcı çalışmasında belirttiği gibi, anlatıyı bir öykü çizgisine oturtur ve bu çizgiyi değişik yönlerden geliştirir. Oysa sözlü kültür, yalnızca belleğe güvenir, belleğin taze kalabilmesi için tekrarlara ve bu tekrarların oturacağı ritme ihtiyacı vardır. (Bu nedenle Türk halkı aynı geleneksel dansları defalarca icra etmekten ve izlemekten bıkmamıştır). Sözlük kültürün düşünce biçimi, anımsanabilir şeyler düşünmek üzerinedir. Kalıplar ve tekrarlar, sözlü kültür ürünlerinin “dogmatik” ya da “derinliksiz” olmalarından değil, bizzat bu anımsanma zorunluluğundan kaynaklanır. Belirli izlekler, simgelere dayanan anlatım, temsili kişiler, ses uyumları ve uyumsuzlukları üzerine kurulan dil ve dairesel ilerleyen ritim, sözlü düşünme ve kültür üretmenin doğal sonucudur. Yazı, birbirini hiç tanımayan ve kim oldukları pek de önemli olmayan kişiler arasında dolaşıma girerken, sözlü ürün, anlatan ile dinleyen ya da iki konuşan arasında iletişimi ve “duygudaşlığı” zorunlu kılar.

Söz konusu “duygudaşlığın” fiziksel anlamda ne olduğu sorusuna ise yanıtı Deidre Sklar’ın hareket etnografisi çalışmalarında buluruz. Sklar “kinestetik empatik algı” kavramını ortaya atar. Ona göre kilisede diz çöküp ellerinizi kavuşturarak hissettiklerinizi ve beden yolu ile öğrendiklerinizi saatlerce İncil okuyarak karşılayamazsınız.

Bu kavramı sahne eyleminde izleyici–icracı bağlamında tanımlarsak: İzleyici sahne üzerindeki eylemle kinestetik yani devim duyumsal bir empati kurabilirse iletişim kanalları kendiliğinden açılır tema yada temalar anlaşılır hale gelir yazarın yada yönetmenin iletmek istediği mesaj yerini bulur. Bu empatinin kurulabilmesi için, seyircinin kültürel kodlarında bulunan hareket sistemi ve dans mirası sözlü kültürün duygudaşlık yoluyla ilişkiye giren bireyleri için en elverişli koreografi malzemesidir.



Çanakkale savaşı üzerine kurgulanan, *Koy-u kırmızı* isimli dans tiyatrosu, ortaya attığımız bu önermeden hareketle hazırlanmıştır. “Hepsi de insandılar” tümcesinden yola çıkılmış tarihsel ve politik arka plan ele alınmamış yalnızca dünyada olup bitenlerden habersiz vatan ve namus uğrunda canlarını feda eden Türk insanlarının öyküsü danslaştırılmıştır. Sinerji yaratımında bu durumun sağlayacağı avantaj şöyle açıklanabilir: Türk halkının kolektif belleğinde hale sıcak yeri olan, devlet eliyle yıl dönümlerinde anılan ve hatırlatılan Çanakkale savaşı ve zaferi, eğitim sistemindeki tarih derslerinde verilen bilgilerle, oral folklor ürünleri ile son yıllarda medyada gösterilen belgesellerle bireylerin hafızasında canlı tutulmaktadır.



Dans tiyatrosunda ise olgular imgeler yolu ile sezdirilmekte açık bir anlatımdan kaçınılmaktadır. Dolayısı ile her sahne, yapımcılar olarak bizler tarafından açık uçlu bırakıldığı halde seyircimizin kolektif belleği ve kinestetik empatik algısı ile tamamlanmıştır.



Geleneksel kültür ürünlerine yapılacak bu türden katkıların (adımları istediğimiz gibi kullandık, yöresellik ve bütünlüğe önem vermedik) halk tarafından benimsenmesi ile doğru orantılı olacağından hareketle geri bildirimlere önem verilmiştir. Çanakkale'den Hatay'a uzanan elliyi aşkın temsil sonrası, fuayede yapılan izlemler sonucu görülmüştür ki çalışmamız, yüksek rütbeli subaylardan ilköğretim öğrencilerine, köy muhtarlarından üniversite öğrencilerine, ev hanımlarından lise öğretmenlerine kısaca farklı eğitim ve kültüre sahip birçok insanı aynı sentimental havada buluşturabilmiştir. Bu da bize deneyimizin başarıya ulaştığını göstermiş bu yolun Türk dans sanatı adına zorlanması gereken bir yol olduğunu hissettirmiştir.

KAYNAKÇA

- AND, Metin (1964), *Türk Köylü Dansları*, İstanbul: İzlem Yayınları.
- AYKAL, Dygu (2002), "Dans Sanatı, Koreografi ve Dans Eğitimi İlişkileri", *Dans Daima...*, (Ed.: Muzaffer Evcı), Ankara: Favori Yayınları.
- BARIN, Nasuh (1999), *Batı Dans Tarihi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ERGÜN, Selda (2003), *Çağdaş Doğaçlama*, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- FENMEN, Beatrice (1986), *Bale Tarihi*, Ankara: Sevda-Cenap and Müzik Vakfı Yayınları.
- Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* (2002), Sayı: 9, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- ÖZTÜRKMEN, Arzu (1998), *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- PAVİS, Partice (2000), *Gösterimlerin Çözümlemesi Tiyatro-Dans-Mim-Sinema*, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- SKLAR, Deidre (2007), "Dansa Kültürel Açından Duyarlı Bir Yaklaşım İçin Beş Önerme", *Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik*, (Yayına Hazırlayan: Şebnem Selışık Aksan ve Gurur Ertem), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- ŞENER, Sevda (1991), *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Eskişehir: Dost Yayınları.
- TEKEREK, Nurhan (2001), *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÜNLÜ, Aslıhan (2006), *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*, Ankara: Aşına Kitaplar.

SEYİRLİK KÖYLÜ OYUNLARININ GÜNÜMÜZE YANSIMASI OLARAK HİPERMEDYA

Başak ÜRKMEZ*

En temel insan etkinliği olan iletişim kavramının temelini “anlatı” (narrative) oluşturur. İnsanlık tarihi kadar eski olan iletişim ile birlikte ortaya çıkan “anlatı”, kültürü oluşturan başlıca unsurlardan biridir. İnsanların yaşadığı her alanda kaçınılmaz olarak anlatı yapılarına rastlanmaktadır.

“Anlatı” hareketli ya da durgun her türlü görünümde ve tüm bunların belirli bir düzen içinde karışımıyla ortaya çıkan efsane, roman, tarih, köy seyirlik oyunları, tiyatro, pandomim, resim, fotoğraf, karikatür, sinema ve hipermedia (hypermedya) gibi anlatım türlerinin hepsinde vardır. Her tür yazılı, sözlü ve görüntüsel yapıda anlatı yaratmak olanaklıdır. “...sonsuz denebilecek sayıdaki bu biçimler altında, anlatı bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda vardır.”¹ Anlatıların oluşumu ve yapısı her toplum ve kültürde değişebilir.

Her dönemde anlatı yeniden biçimlendirilirken, yeni bir dil kullanarak yeni anlatılar oluşturmaya çalışılmıştır. Bilgisayar dünyasındaki etkileşimli kullanımları olanaklı kılan gelişmeler sonucu, eklemeler ve oynamalarla sürekli değişen, dinamik, kopyalanıp çoğalabilen yeni bir anlatı, hipermedya (etkileşimli multimedya) doğmuştur.

Hipermedya bilişim alanının gelişmesi sonucu ortaya çıkan bir anlatı biçimidir. Hipermedya, son 50 yıldır yaratılmış kuramsal ve uygulamalı çalışmalardan geniş ölçüde yararlanılarak geliştirilmiştir. Görüntü, metin ve ses taşıyacak, bir yandan da bilgi öğeleri arasında bağlantılar kuracak etkileşimli bir anlatı düşüncesini bu anlatıyı şekillendirir.

Hipermedya, “bilgisayar ve video teknolojilerinin birleşmesiyle oluşan iletişim ortamı.”² olarak genel bir tanım yapılır. Interactive Update bülteninin editörü Joseph Serino ise hipermedya terimini “çok çeşitli uygulama ve işlemleri anlatan bu terim, temelde metnin, grafiklerin, sesin, animasyonun, videonun, özel efektlerin ve/ veya etkileşimliliğin tek programda birleşmesidir.”³ olarak tanımlamaktadır. Ted Nelson; metin, görüntü, ses, canlandırma ve video gibi çoklu medya içeren hipermetin sistemlerini tanımlamak amacı ile ilk olarak bu terimi kullanmıştır.

Etkileşimli multimedya ve hipermedya terimleri genellikle birbirinin yerine kullanılır. Etkileşimli multimedya, 1980’lerdeki bilgisayar denetimli etkileşimli görüntünün ürünüdür ve öncelikle görüntülü disk ile CD-ROM tabanlı programları kapsar. Bunlar, grafik, canlandırma, video görüntüsü, fotoğraf, müzik ve oluklu ses kaydını bilgisayar yazılımıyla bir araya getirir. “Hipermedya” terimi ise telekomünikasyon, HDTV, etkileşimli kablolu TV, video oyunu ve multimedya vb.’den oluşmuş çok geniş bir yelpazeyi kapsayan yeni etkileşimli ortamlarını belirtir. Etkileşimli tasarım ilkelerini, hipermetin gezinimini ve donanımsal ya da yazılımsal bir

* Arş. Gör. - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Grafik Tasarım Bölümü.

¹ Roland Bartnes, Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş, Çev.: Mehmet Rifat, Sema Rifat, (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1988), s. 7.

² Hikmet Sofuoğlu, “Postmodern Eğreltilime Aracı Olarak Bilgisayar” (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993), s. 98.

³ Joseph Serino, Interactive Media (Newyork: Phaon, 1999) s. 13.

arayüzü kullanan çokluortamli sunumları biraraya getiren, manyetik ya da optik ortamda saklanan, disk tabanlı biçimleri ya da formatları ifade eder. Bir başka tanımda ise "Birden çok sunuş sistemi ya da platform aracılığıyla aktarılmak üzere tasarlanmış bilgisayar elemanları, bilgisayar yazılımı (software), video oyunları ve etkileşimli multimedya (hipermedya) programlarını içerir."⁴ olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımdan hareketle multimedya kendi kendine, doğal olarak etkileşimli değildir. Bu nedenle etkileşimin önemli olduğu multimedya elemanları ile bütünleşen ürünlerin kullanımı sonucu ortaya çıkan yeni anlatı biçimine eğitim teknolojisi ve sanat alanında artan bir şekilde etkileşimli multimedya (hipermedya) tanımı getirilmiştir.

Hipermedya, kendi dilini oluştururken, seyirlik köy oyunlarının yapısal özelliklerine yaklaşmaktadır.

Köy seyirlik oyunları yılın belirli günlerinde "oyun yapma", "oyun çıkarma", "seyirlik oyun" adları altında köylüler tarafından oynanmaktadır. Anadolu'nun değişik yerlerinde oynanan köy seyirlik oyunları, köy yaşantısının doğa ile sıkı ilişkisinin, köylülerin doğaya bağlı pratik takvimlerinde olduğu gibi oyunlarına da yansımış olmasından kaynaklanmıştır.

Köy seyirlik oyunları, anlatımcı görsel oyunların iki ana ögesi olan oyuncu ve seyirci ile birlikte oluşur. "Seyirlik oyunlarda seyirci, olaydan uzak, ayrı bir dünya değildir, olayın içinde, olaya tamamen katılan bir varlıktır."⁵ Toplum ve inanç açısından işlevseldir. İlk önceleri köylü, kendi yaşantısının daha verimli olması için zorunlu ve bilinçli olarak bu oyunlara katılmış; ancak daha sonraları doğanın çözümlenmesi sonucu bu zorunluluk ortadan kalkmış ve oyun, ortaya çıkış nedeni unutulmuş bir eğlence aracı olarak görülmeye başlanmıştır. Bu oyunların, bireyi toplum içinde yaşamaya hazırlaması; bireyler arasındaki bağları güçlendirmesi; gelenek - görenek ve törelerin sürerliğini sağlaması gibi işlevleri vardır.

Köylüler oyunla etkileşim içerisindedir.

Hipermedya etkileşim kavramının ön plana çıktığı bir anlatı biçimidir ve bu özelliğinden dolayı köy seyirlik oyunları aynı etkileşim özelliklerini içerir. İki anlatının benzer özelliklerini bulmak için etkileşim kavramının incelenmesi gerekir.

Etkileşim (Interaction) sözcüğü genel olarak "birbirini etkileme eylemi"⁶ anlamına gelmektedir. İnsanlar günlük hayatlarında etkileşimi çeşitli şekillerde yaşamaktadırlar. Etkileşim iki nesne arasındaki karşılıklı ilişkiyi belirler. İnsan ve doğa, hayvanlar ve insanlar, izleyiciler ve oyuncular etkileşim durumlarına örnek gösterilebilirler.

Etkileşim belli bir zaman içinde devam eden karşılıklı bir süreklilik durumudur. Bu süreklilik durumunun belirlemede üç değişken kullanılır.

Sıklık: Etkileşim sürecindeki kişinin ne kadar aralarla etkileşime geçtiği veya geçebileceğini gösterir.

Aralık: Etkileşim sürecinde sunulan seçeneklerin varolması ve bunların sayısını belirtir.

⁴ Bob Cotton ve Richard Oliver, Siberuzay Sözlüğü, Çeviren:Özden Arıkan, Ömer Çenderoğlu (İstanbul: YKY, 1997), s. 136.

⁵ Nurhan Tekerek, Köy Seyirlik Oyunları.(İstanbul: Mitoş-Boyut, 2008), s. 15.

⁶ Dictionnaire Larousse (Larousse, 1993), s. 804.

Anlamlılık: Etkileşimin yapılan iş üzerinde bir etkisi olup olmadığını, seçimlerin devam edecek olayları ne kadar etkileyebileceğini belirtir.

Bu üç değişken etkileşim düzeylerini etkilemektedir. Özellikle sıklık ve aralık değişkeni etkileşimin içinde az oranda bulunuyorsa ve yapılan seçimler anlamlılık değişkeni açısından düşükse bu iletişimin etkileşim düzeyinin az olduğu söylenebilir. Tam tersine sıklık, aralık oranları yüksek ise ve seçimler iletişimi büyük oranda etkileyebiliyorsa etkileşim düzeyinin yüksek olduğunu gösterir.

Etkileşim iki türlü ortaya çıkabilir;

1. Tek yönlü etkileşim
2. Çift yönlü etkileşim

Tek yönlü etkileşim doğrusal bir yapı gösterir. Kullanıcının anlatıyı yönlendirmesi mümkün değildir. Çift yönlü etkileşim ise kullanıcının sunulan anlatıya katılması, anlatıyı yönlendirebilmesi mümkündür. Kullanıcı kendisine sunulan olanaklar doğrultusunda anlatıya müdahale edebilir. Çift yönlü etkileşim özelliği bulunan anlatılar etkileşimli olarak tanımlanabilir. Köy seyirlik oyunları ve hipermedya çift yönlü etkileşimli anlatılardır.

Hipermedya, bir zamanlar köy seyirlik oyunlarının doldurduğu anlatı alanına yeni bir oluşum getirmektedir. "Köy seyirlik oyunlarının kaynağı, miras aldıkları mucize ve ahlak öykülerini diğer topluluk üyelerine aktaran büyücülerle şamanlara dek uzanır. Sözlü geleneği oluşturan öykülerin tekrar tekrar anlatılması, salt tek yönlü bir bilgilendirme biçimi değildi. Tüm topluluk bu sürece katılır, sorular sorar, ayrıntıları ister, Öyküdeki olayları şarkılı oyunlarla canlandırır." ⁷ Gutenberg ve basım makinesinin icadından sonra, öykü anlatma giderek yazar ile okur arasında tek yönlü, kopuk bir sürece dönüşmüştür. O zamandan beri de iletişim araçları, edilgin bir kitleye hep tek yönlü, doğrusal iletiler sunmuştur. Hipermedya, yeniden etkin ve katılımcı bir kullanıcı yaratmayı tasarlamaktadır. Kullanıcının, anlatı ile özdeşleşerek sık sık veri girişi yapmasını ve anlatının bağlamına ilişkin bilginin yavaş yavaş özümsemesini gerektiren yeni bir anlatı oluşturulmaktadır. Bu anlatıda sık sık kesintiler görülür, dolayısıyla az önce sözünü ettiğimiz sözlü gelenek modeliyle yakından ilintilidir. Bu kesintiler, kullanıcıya sunulan keşif olanakları ya da problemler biçiminde olabilir; anlatının devam etmesi için kullanıcının bunları çözmesi gerekir. Jean Baudrillard "tam ekran" adlı denemesinde şöyle demiştir: " ...etkileşimli ekran, multimedya, internet, sanal gerçeklik: Karşılıklı etkileşim bizi her yandan tehdit ediyor. Her yerde mesafeler birbirine karışıyor, her yerde mesafe ortadan kaldırılıyor: Cinsiyetler arasında, zıt kutuplar arasında, eylemin başkahramanları arasında, özneye nesne arasında, gerçekle gerçeğin sureti arasında bir mesafe yok artık." ⁸

Bu çalışmada yapılan araştırma, inceleme ve betimlemeler göstermektedir ki, gelişmekte olan hipermedya etkin ve katılımcı bir kitle yaratmayı vaat eden anlatı alanıdır. Günümüz anlatı biçimlerinden temel farkı değişmez, donmuş, durağan sınırlılık ve ölçütleri olmayışıdır. Köy seyirlik oyunlarındaki etkileşimli kitle, teknolojinin gelişmesi ile oluşan bu yeni anlatı biçiminde hayat bulmaktadır. Bilgisayarın etkileşimlilik özellikleri üzerine yapılan hipermedya, birçok anlatının toparlayıcısı ve birleştiricisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Hipermedya bilgisayar belleğinin özelliklerini

⁷ <http://www.theory.org> .22.12.2007

⁸ Jean Baudrillard, Tam Ekran. Çev.:Bahadır Gülmez (YKY, 2001), s. 129.

kullanarak anlatı ile kullanıcı arasında çok yönlü ilişkiler oluşturur. Yaratıcı bir bireysellik içermekte, kullanıcıya tarafından etkin bir katılım sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

- AMBRON, S. & Hooper (1988), *Interactive Multimedia*, Redmond: Microsoft Press.
- AND, Metin (1974), *Oyun ve Būgü*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- BARTHES, Roland (1988), *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, (Çev.: Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- BAUDRİLLARD, Jean (2001), *Tam Ekran*, (Çev.: Bahadır Gülmez), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BAYRAM, Nazlı (1990), *Geleneksel Anlatılar ve Söylen*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- COTTON, Bob & Oliver, Richard (1997), *Understanding Hypermedia 2.000*, London: Phaidon Press.
- <http://www.hansenmedia.com> (3.05.2007)
- <http://www.theory.org> (22.12.2007)
- <http://www.factory.org/nettime/> (14.01.2007)
- LAUREL, Brenda (1991), *Computers as Theatre*, New York: Addison-Wesley.
- TEKEREK, Nurhan (2008), *Köy Seyirlik Oyunları*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- SOFUOĞLU, Hikmet (1993), *Postmodern Eğretileme Aracı Olarak Bilgisayar*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.

KINA EĞLENCERİNDE KADIN KÖY “VODVİL”LERİ

Özlem DOĞUŞ VARLI*

Halk kültürünün içinde, tiyatro denildiğinde özellikle kırsal alanda günlük yaşam pratiklerinin kabaca hicvedildiği bir ifade biçimi olarak tanımlanmak mümkündür. Tamamıyla halk yaşamın da yer alan, düğün, nişan, kına gibi pratiklerin içinde bir eğlence unsuru olarak karşımıza çıkan seyirlik oyunlardır. Boratav’ın da belirttiği gibi, “köy seyirlik oyunları daha çok köy çevrelerinde yılın belirli günlerindeki bazı törenlerle düğünlerde ve eğlence vesilesi yaratılan kış geceleri toplantılarında oynanır” (Boratav 1982: 218).

Tiatral unsurların yanısıra, kaba komedi unsurlarını da bünyesinde barındıran bu eğlencelik oyunların, kadınlara ait, kadın üretimi olan, kadın zihni ve kadın yaşamının dinamiklerini yansıtan özellikte olanları, bildiri içerisinde “vodvil” türüne gönderme yapılarak yer almıştır. Elbette amacımız, Fransa’nın Normandiya bölgesine bağlı bir köyden ortaya çıkan vodvilleri, geleneksel müzikler, kalın espriler, müstehcen kelimeler, söylenen kelimelerin yanlış anlamalarından doğan şakalar üzerine kurulu, kadınlar arasındaki bu seyirlik oyunlarda aramak değildir. Oynanan bu oyunların basit “vodvil”leri andırmasından yola çıkarak, bu zamana kadar özel bir isimleri olmayan söz konusu oyunların özel bir tiyatro türü ismi ile adlandırılması, dünya tiyatro tarihinde “vodvil” tarzı oyunlarla mizahi yönden bir birleşmeyi sağlamaktadır. Özel bir isimleri olmadığı konusunda Artun, “Gelenekte bu oyunların özel bir adı yoktur. Köylü bu oyunları oyun yapma, şenlik ve oyun çıkarma olarak niteler” (Artun 1987:35) demektedir. Tiyatronun basit konulu “vodvil”leriyle olan benzerlikleri, belli bir konuları olmasına rağmen, doğaçlama söz ve davranış biçimlerinin üretimi, kalın çizgili şakalarla biçimlendirilişleri, durum komedisi, hiciv, kaba komedi içermeleri, müziği ön planda tutmaları ve kısa oyunlar olma gibi içerik benzeşmesidir. Elbette tam bir “vodvil olmayan bu oyunlar, kadınların gizli, müstehcen, dünyalarına açılan bir kapı gibidir. Daha önceleri canlı olarak tanık olduğum bu kadın oyunları, günümüz yaşam pratikleri içinde yalnızca anlatılarda kalmıştır. Ege ve Marmara bölgesi’nin Afyon ve Bilecik illerinde tanık olduğumuz bu oyunların Türkiye’nin çeşitli yerlerinde de geçmişte uygulanır olduğu kadınlarla yaptığımız sohbetlerden anlaşılmaktadır. Ancak konu üzerine çok fazla yazılıp, çizilmemiş, halk kültüründe tiyatro dendiğinde, erkeklerin sergilediği oyunlardan bahsedilerek kadınların eğlence dünyası çok fazla aktarılamamıştır. Günümüzün değişen eğlence anlayışlarının bir sonucu olarak bu tür kadın oyunları, oynanmadığından konuyu sadece anlatılardan aktarmak mümkün olmuştur.

Kadın Köy “Vodvil”lerinin İçerik Özellikleri ve Kurgulanışları

Kadınlar arasında kına eğlencelerinde oynanan oyunlarda, günlük, sosyal yaşantı ve aile ilişkilerine ait söylenen, söylenemeyen tüm gerçekleri görmek mümkündür. Çünkü oyunların konuları tamamıyla kadın yaşantısı ile örülüdür. Özhan “Türkiye’deki Dramatik Köy Seyirlik Oyunları” başlıklı makalesinde genel olarak kadınlar arasında oynanan oyunların konularını; birden çok evliliğin getirdiği problemler ile kumalar arasındaki sürtüşmeler, gelin-kaynana anlaşmazlıkları, kavgaları, annesi ile karısı

* Dr. - Yunus Mh. Bağlar S. No:25, Kartal/İstanbul.

arasında kalan kocaların durumları, kadınlar arasında toplumsal bir olgu olan kız kaçırmak, yeni evlenecek kızların ve annelerinin tercihleri, çatışmaları, evde kalmış kızların evlenme tutkuları, bolluk, bereket, üreme, cinsel sorunlar şeklinde belirtmiştir (Özhan 1997:301). Benzer konuları içeren Afyon-Balmahmut'taki kadın oyunlarında asıl amaç eğlencedir. Bu maksatla, erkek kılığına giren genç kızlar kadın-erkek ilişkilerini tüm çıplaklığıyla gözler önüne seriverirler. Afyon- Balmuhmut köyünden Fevziye Savaş'ın anlatılarından özetlediklerimiz şu şekildedir; "erkekler gibi küfürlü konuşur ve erkekler gibi davranmaktadırlar. –Ancak bu noktada belirtmek gerekir ki, kadınlar arasında erkek modelinin, davranış biçiminin her zaman kaba saba, küfürlü konuşan, kadınlara laf atan bir biçimde tasvir edilışı kadınların dünyasından erkeklerin nasıl algılandığını gözler önüne sermektedir. Ayrıca, bu oyunlar erkeklerle dalga geçilen oyunlardır ki, kadın izleyicilerin oldukça hoşuna gitmektedir. Kınadan gelini kaçırılmak istenmesi üzerine kurulu oyunda, oyunun yazarları kadınlardır. Beş tane genç kız erkek kılığına girer ve kadınların oynadığı sırada ararına katılır. Kadınlar sağa sola kaçıırken erkek kılığındaki oyunculardan biri, tef çalıp, türküler söyleyerek kadınların üzerine atılır. Diğerleri de kadınlara doğru atılırken, içlerinden en kabadayı görünen gelin kılığındaki başka bir oyuncuyu baştan çıkarmaya çalışır. Gelin rolü için gerçek gelin asla kullanılmaz. Geleneksel müziklerin sıkça kullanıldığı oyunda, ergen oğlan rolünü oynayan biri de bulunur ve kadınlarla müstehcen konuşması istenir. Ancak utangaç rolüyle bir türlü istenileni yapamaz. Kadınlar da kendi aralarında ergen oğlanla dalga geçerler. Oyunun sonunda muhakkak kadınlar bir olup, gelini ahlaksız adamların elinden kurtarırlar. Bu durum kınanın sonuna kadar devam ettirilir". Gelin aynı zamanda namusun, bereketin, bolluğun, kısmetin de sembolüdür.



Afyon-Balmahmut Köyü'nden Fevziye Savaş

Eğlence maksatlı yapılan bu kadın oyununun zamanla unutulmuş verimlilik kültürüyle ilişkili olduğu sonucuna da varmak mümkündür, ki toplumlar için her ritüel yaşama ve doğaya ilişkin önemli aşamaları sembolize etmektedir.

Oyunlarda kullanılan müzikler kına eğlencelerinde söylenen yöresel ezgilerden oluşmaktadır. Ancak içinde müstehcen kelimelerinde kullanıldığı örenkeler özellikle kullanılmaktadır."Koroğlu Havası", "Sarı Çama Yaslandım", "Fadik Kaçtı", gibi örnekler özellikle tercih edilenleridir. Konu ile ilgili olarak "Sarı Çama Yaslandım" türküsü,

*Sarı çamin ayazı,
Gül memenin beyazı,
Gül memenin altında,*

Kılam bayram namazı

şeklindeki sözleri için sıkça söylenilir.

Söylenirken erkek kılığındaki kadın oyuncuların birinin elinde tef bulunur. Ancak seyredenler arasında güğüm altı, tepsi, tef çalanlar da bulunmaktadır.

Ortada oynayanların dışında herkes hem seyirci, hem de ortamı hazırlayan oyuncular rolündedir. Oyuncuların sahnesi kına eğlencesinin yapıldığı kapalı ortamdır ki açık alanda asla bu oyunları oynamamaktadırlar.

Kostüm olarak köyde erkeklerin giydiği, kasket, tesbih, ceket, yumurta topuklu ayakkabılar kullanılmaktadır. Ceket daima omuzlarda, bıyık kömür tozuyla yapılmış şekildedir. Ancak oyunda rol alan genç kız ve gelin kızlar, babalarının veya ağabeylerinin oyunda rol aldıklarını bilmeleri istemezler. Köy ortamında, özellikle erkekler arasında bu durumun hafiflik olarak kabul edilmesinin bir yansımasıdır.

Anlatılardan anladığımız kadarıyla, eskiden her kınada mutlaka oynanan sözde “kadın köy”vodvil”leri, bir kınanın olmazsa olmazlarından olarak kabul edilmişlerdir. Ancak günümüzde yörede bu oyunların neredeyse hiç oynanmamasını, köyden kente olan göçte sorgulamak gerekir ki bu göç şehirdeki yaşamı etkilediği gibi, köyde yaşayanın da sosyal yapısını değiştirmiştir. Sonuç kayda geçirebileceğimiz bir “kadın köy “vodvil””i bulunamamıştır. Bu bildirdiden sonra amaç, konu ile ilgili görsel malzemeleri toplamak olacaktır.

KAYNAKÇA

BORATAV, Pertev Naili (1982), *100 Soruda Halk Edebiyatı*, İstanbul.

ARTUN, Erman (1987), “Tekirdağ Köy Seyirlik Oyunları”, *3. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Ankara: Başbakanlık Basımevi.

ÖZHAN, Mevlüt (1997), “Türkiye’deki Dramatik Köy Seyirlik Oyunları Üzerine Bir Atlas Denemesi”, *5. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

KONUSUNU HALK EDEBİYATINDAN ALAN İKİ MANZÛM TİYATRO OYUNU: ÂŞIK GARÎB VE KEREM İLE ASLI

Gürkan YAVAŞ*

0. Giriş

Batılı anlamdaki Türk Tiyatrosu, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişmeye başlar. Türk tiyatrosundaki ilk Batılı örnekler, mensûr olmakla birlikte, zaman içerisinde manzûm örnekler de ortaya çıkar ve manzûm tiyatro, mensûr tiyatroya paralel bir gelişme çizgisi sergiler. II. Meşrûtiyet'in ilân edilmesiyle birlikte son derece hareketli bir yapıya kavuşan basın, yayın ve edebiyat dünyası, tiyatroyu ve o arada manzûm tiyatroyu da içine alacak şekilde genişler. Bu durumdan manzûm tiyatronun da olumlu bir şekilde etkilendiği görülür. Cumhuriyet'e kadar gelen süreçte en çok manzûm tiyatro oyunu, II. Meşrûtiyet'in ilân edilmesinin ardından yayımlanır. Bu dönemde yayımlanan manzûm tiyatro oyunları hem şekil hem de içerik bakımından farklı özellikler gösterir.

Halk edebiyatı, bu dönemde yayımlanan manzûm tiyatro oyunları için önemli bir kaynak niteliği taşır. Bu dönemde yayımlanan iki manzûm tiyatro oyunu, konusunu doğrudan halk edebiyatından alan eserler olarak öne çıkarlar. Bunlar, *Âşık Garîb* ve *Kerem İle Aslı* isimli oyunlardır. Fuad Hulûsî¹ tarafından kaleme alınan bu iki manzûm oyunda, halk edebiyatının en çok bilinen iki hikâyesi temel alınır. Bu halk hikâyelerinin modern tiyatroya birer uyarlaması niteliğini taşıyan bu manzûm oyunlarda, ileriki bölümlerde de anlaşılacağı üzere, hikâyelerin farklı varyantlarından yararlandığı gibi, manzûm ve şarkılı tiyatro türünün gerektirdiği değişikliklerin yapıldığı da tespit edilmiştir. Bu bağlamda, söz konusu bu iki manzûm oyun, metin tahlili metoduna dayanılarak ayrıntılı biçimde incelenmiş, söz konusu oyunların temel metinleri olarak kabul edilebilecek halk hikâyeleri ile olan bağlantıları ortaya konmaya çalışılmış ve konusunu halk edebiyatından alan bu iki manzûm oyunun, manzûm tiyatro edebiyatı içindeki yeri ve önemi ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

1. Âşık Garîb

Âşık Garîb, Fûad Hulûsî'nin konusunu halk edebiyatından alan ilk manzûm tiyatro oyunudur². Oyunun başta gelen önemli bir özelliği, müzikal tarzda yazılmış olmasıdır. İleriki satırlarda da görüleceği gibi, *Âşık Garîb* içerisinde müziğin önemli ve özgün bir yer edindiğini söylemek mümkündür.

Fûad Hulûsî, bu eserinde, bir halk hikâyesinden yola çıkar. Halk arasında çokça anlatılan, değişik coğrafyalarda ciddî bir yaygınlık kazanan ve çeşitli varyantları olan *Âşık Garîp* hikâyesi, bu oyunla birlikte Türk tiyatrosuna da kaynaklık etmiş olur. Yukarıda da kısaca değindiğimiz gibi iki "metin" arasında önemli bir ilişki ve benzerlik bulunmakla birlikte, tiyatro tekniğinin gerektirdiği bazı yenilik ve değişiklikler de vardır.

* Arş. Gör. - Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

¹ Fuad Hulûsî hakkında ayrıntılı bilgi bulunmamakla birlikte, kendisinin bir aralık milletvekilliği yaptığı bilinmektedir. "Tanınmış bir şair olmamakla birlikte, Çanakkale için birçok şiir yazan Fuad Hulusi bunlardan biridir. 1915'te Antalya mebusu olan Fuad Hulusi, yazdığı şiirleri 'Harbin Etrafında' adlı kitabında toplar." Ömer Çakır, "Çanakkale Muharebelerinin Türk Şiirindeki Yeri ve Önemi Üzerine Bir Tasnif Denemesi", Atatürk Araştırmaları Merkezi Dergisi, S.34, C.XII, Mart 1996. Söz konusu kitap için bkz. Fuad Hulûsî, Harbin Etrafında, Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık, İstanbul 1915.

² Fûad Hulûsî, *Âşık Garîb*, Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık Şirketi, İstanbul 1334.

İçeriği itibariyle trajik bir yapı arz etmeyen, ancak hem olay örgüsü hem de kahramanlarının özellikleri nedeniyle müzikal oyuna elverişli bir özellik taşıyan *Âşık Garip* hikâyesi, Fûad Hulûsî tarafından oldukça hacimli bir müzikal oyun hâline getirilmiştir. Genel olarak halk hikâyesinin ana motiflerine sâdik kalınmış, ancak hikâyenin bir tiyatro oyununa uyarlanmasından doğan bazı hususlara da dikkat edilmiştir. Yeri geldiğinde bu noktalar üzerinde ayrıntısıyla durulacaktır.

Oyun, oldukça hacimli bir uyarlama olduğu için şekil açısından birçok önemli detaya sahiptir. Bunların başında kullanılan vezin gelir. Fûad Hulûsî, bu manzûm oyunda hem aruz hem de hece ölçüsünü birlikte kullanır. Ancak bu ölçülerin tek bir kalıbıyla da yetinmez. Hecenin farklı duraklarını ve aruzun da farklı kalıplarını kullanır. Bu kullanım, oyunda şekil açısından ciddî bir karmaşaya neden olur. Yazar da bu durumun farkında olmalıdır ki ölçünün her değiştiği yeri not eder; hattâ her bölümün başında orada kullanılan ölçüyü açıklar. Oyunun birinci kısmının birinci faslında hece ölçüsünün 6+5 duraklı 11’li kalıbı kullanılır:

“Evet, pek ziyâde/ etdim teessüf
1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11
Rahmetlinin çokdu/ halka keremi”³
1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11

Birinci kısmın ikinci faslının hemen başında, “şarkılara kadar vezin 5+(4)2” şeklinde bir ifade varsa da bu fasıldaki mısraların 8+5 duraklı 13’lü hece ölçüsü ile yazıldığı görülür:

“Vay ağam vay! Baş üstüne! Şimdi susarım
1 2 3 4 5 6 7 8 / 9 10 11 12 13
Üzülme, sen, cici kargam, yiğit sansarım!”⁴
1 2 3 4 5 6 7 8 / 9 10 11 12 13

Aynı fasılda yer alan ve kadınların okuduğu şarkı ise aruz veznindedir. Aruzun (fâ’ilâtün [fe’ilâtün]/fe’ilâtün/fe’ilün) kalıbıyla yazılır:

“Güller açdıkça gönüller açılır.
- . - -/ . . - -/ .. -
Sanki göklerden emeller saçılır.”⁵
- . - -/ . . - -/ .. -
(fâ’ilâtün [fe’ilâtün]/fe’ilâtün/fe’ilün)

Aynı fasılda yer alan ve bir erkek hânende tarafından okunan gazelin vezni de aruzdur. Burada aruzun (fe’ilâtün/mefâ’ilün/fa’lün) kalıbı kullanılır:

“İki günlük hayâtımız şurda
. . - -/ . - - -/ - -
neye evhâm ile zehirlersin?”⁶
. . - -/ . (-) . -/ - -
(fe’ilâtün/mefâ’ilün/fa’lün)

Aynı fasılda yer alan ve raks eşliğinde söylenen bir şarkının vezni ise 4+4 duraklı 8’li hece ölçüsüdür:

³ a.g.e., s.3.

⁴ a.g.e., s.14.

⁵ a.g.e., s.16.

⁶ a.g.e., s.18.

"Sular akar şarıl şarıl.

1 2 3 4/ 5 6 7 8

*Güneş parlar parıl parıl."*⁷

1 2 3 4/ 5 6 7 8

Üçüncü fasla geçilmeden önce söylenen şarkıda ise aruz ölçüsünün (fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilün) kalıbı kullanılır:

"Sakınıb kaçma, aman, nâzı bırak,

. . - -/ . . - -/ . . -

*Aç o zanbakları saç çalkayarak"*⁸

. . - -/ . . - -/ . . -

(fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilün)

Oyunun birinci kısmının üçüncü faslının hemen başında 6+5 duraklı 11'li hece ölçüsü kullanılır:

"Gelen Resul Bey'in lâlâsı Gaffur

1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11

*Herifin gelişi her zamân uğur."*⁹

1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11

Aynı fasılda 5+5 duraklı 10'lu hece ölçüsünün kullanıldığı da görülür:

"Hanları satın, hamamı satın,

1 2 3 4 5/ 6 7 8 9 10

*Çiftliği satın. Yüz kese altın"*¹⁰

1 2 3 4 5/ 6 7 8 9 10

Oyunun ikinci kısmının birinci faslında ilk olarak 7+7 duraklı 14'lü hece ölçüsü kullanılır:

"Bir zamanki Resûl Bey vatandan cüdâ oldu.

1 2 3 4 5 6 7/ 8 9 10 11 12 13 14

*Tebriz'de bir bey iken Tiflis'te gedâ oldu."*¹¹

1 2 3 4 5 6 7/ 8 9 10 11 12 13 14

İkinci kısmın ikinci faslında, Garîb'in elinde sazı ile söylediği şiir, aruzun (Mef'ûlü/Mefâ'ilü/Mefâ'ilü/Fe'ûlün) kalıbı ile yazılır:

"Bak, sevdiğimin nâzlı adımlarla geçende

- - ./ . - - ./ . - - ./ . - -

*Şenlendirerek çiğnediği tâze çimende"*¹²

- - ./ . - - ./ . (-) - ./ . - -

(mef'ûlü/mefâ'ilü/mefâ'ilü/fe'ûlün)

Metinde farklı denemeler de görülür. Bunlardan birisi de ikinci kısımda ortaya çıkar. Burada, Akçe'nin saz eşliğinde söylediği bir şiirde 5+3 duraklı 8'li hece ölçüsü kullanıldığı hâlde, aynı şiirin nakaratlarında 4+4 duraklı 8'li hece ölçüsü kullanılır:

⁷ a.g.e., s.19.

⁸ a.g.e., s.23.

⁹ a.g.e., s.24.

¹⁰ a.g.e., s.27.

¹¹ a.g.e., s.36.

¹² a.g.e., s.42.

"Köşkünden indi, yürüdü,

1 2 3 4 5/ 6 7 8

Uyan avcı! Avın geldi...

1 2 3 4/ 5 6 7 8

Şevki âlemi bürüdü.

1 2 3 4 5/ 6 7 8

Uyan avcı! Avın geldi..."¹³

1 2 3 4/ 5 6 7 8

Oyunun ikinci kısmında aruz ölçüsünün bir başka kalıbı da görülür. Senem'in Garib'e söylediği aşağıdaki beyitte, aruz ölçüsünün (Mefâ'ilün/Mefâ'ilün/Fe'ülün) kalıbı kullanılır:

"Garîb'im, gerçi bunlar hep sitemdir,

. - - -/ . - - -/ . - - -

Fakat emrin mutâ' ve muhteremdir."¹⁴

. - - -/ . - (-) -/ . - - -

(mefâ'ilün/mefâ'ilün/fe'ülün)

Oyunda, 11'li hece ölçüsünün 6+5 duraklı kalıbından başka, 4+4+3 duraklı kalıbı da kullanılır. İkinci kısmın ikinci faslında bu kullanıma bir örnek vardır:

"Fakat yine yalvarırım sana ben,

1 2 3 4/ 5 6 7 8/ 9 10 11

Gitme rûhum, gitme sakın Rûm'a sen."¹⁵

1 2 3 4/ 5 6 7 8/ 9 10 11

Oyunun üçüncü kısmında yer alan Garib'e âit bir diyalogda, aruz ölçüsünün (Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fa'lün) kalıbı kullanılır:

"Bulutların arasından gülümsüyorken ay,

. - . -/ . . - -/ . - . - / - -

Gerildi, inledi aşkın elinde zâlim yay.

. - . -/ . . - -/ . . - / - -

(mefâ'ilün/fe'ilâtün/mefâ'ilün/fa'lün)

Aynı kısımda birinci faslın hemen sonunda söylenen bir şarkıda ise aruz ölçüsünün (Müfte'ilün/Müfte'ilün/Fâ'ilün) kalıbı kullanılır:

"Gözlerin aydın, güzelim, çok şükür,

- . . -/ - . . -/ - . - -

Güldü yüzü bahtımızın âkıbet."¹⁶

- . . (-)/ - . . -/ - . - -

(müfte'ilün/müfte'ilün/fâ'ilün)

Görüldüğü gibi oyunda, Türk Edebiyatında kullanılan iki veznin de birçok farklı şekli denenmiş ve oyun içerisinde belirli bir sıralama ya da düzen gözetmeksizin kullanılmıştır. Oyundaki diğer şekil özelliklerinde de aynı durum görülebilir. Diyaloglar kimi zaman dörtlükler, kimi zaman üçlükler, kimi zaman da beyitler hâlinde düzenlenirken kimi zaman da çok daha fazla sayıda mısradan oluşan manzûmelerin

¹³ a.g.e., s.45.

¹⁴ a.g.e., s.52.

¹⁵ a.g.e., s.54.

¹⁶ a.g.e., s.98.

varlığı görülür. Oyunun müzikli olması nedeniyle hemen hep perdenin kapanması ve diğerinin açılması esnasında şarkılar okunur. Bunların çoğunda mısra sayısı farklılık göstermekle birlikte biten perdenin ya da başlayacak olanın içeriğine uygun bir nakarat tekrar edilir. Dolayısıyla oyunda belirli bir nazım şekli ya da kafiye düzeninin kullanıldığını söylemek mümkün değildir. Diğer taraftan kafiye konusunda metin içinde bazı açıklamalar da vardır. Meselâ Fuad Hulûsî,

*“Bey oğlum ninesini bu kadar mı seviyor?
Gurbet ilde bırakıb beni nasıl gidiyor?”¹⁷*

beytindeki kafiyeyle itiraz edilebileceğini öngörür. Bu itirazda bulunanların:

*“Bu kadar mı seviyor bey oğlum ninesini?
Nasıl gidiyor gurbet ilde bırakıb beni?”*

beytine daha hoşgörüyü bakabileceklerini, ancak kendisinin yine de ilk şekli tercih ettiğini bir dipnotla belirtir¹⁸.

1. 1. Özet

Âşık Garîb'in birinci faslı, Tebriz'de Hoca Ahmed Efendi'nin selâmlığındaki bir odada başlar. Bu faslın birinci meclisinde, Kasım, Himmet ve Tosun birliktedirler, kendi aralarında konuşurlar. Birbirleriyle burada karşılaşan arkadaşlar, Resûl Bey'e taziyede bulunmak için gelmişlerdir. Önce kendi aralarında Hoca Ahmed Efendi'nin ölümü hakkında konuşmaya başlarlar. Onun halka iyiliği dokunan bir insan olduğunu, kendileri için de önemli bir insan olarak hatırlanacağını söylerler. Ancak bu sözlerinde samîmî olmadıkları derhal anlaşılır. Çünkü onlar Hoca Ahmed Efendi'nin nasıl bir insan olduğundan çok, geriye neler bıraktığı ile ilgilidirler. Oğlu Resûl Bey'e gösterişe dayalı bir taziyede bulunup ondan faydalanmak amacı güderler. Bunun için içlerinden gelmediği hâlde ağlamayı, çok üzgünmüş gibi görünmeyi kararlaştırırlar. Oyunun birinci faslının ikinci meclisinde, bu üç arkadaşın yanına önce Resûl Bey, ardından da Abdal gelir. Misafirlerinin de kendisi gibi mâtemde olduğunu gören Resûl Bey, onların neye üzüldüğünü merak eder. Üç misafir de Resûl Bey'in vefat eden babası Hoca Ahmed Efendi için yasta olduklarını söylerler. İçlerinden Himmet, Hoca Ahmed Efendi'nin kendilerini bir evlât gibi koruduğunu, onun ölüm haberini Erzincan'da aldıklarını ve hemen koşup geldiklerini söyler. Bu sözlerden çok memnun olan Resûl Bey, misafirlerini Abdal'a takdim eder. Abdal ise gelenlerden pek hoşlanmaz; evin bir misafirhâneye döndüğünü, gelenlerin ise samîmî bir taziye için değil, elde etmeyi umdukları bir menfaat için burada olduklarını düşünür. Ona göre herkes Resûl Bey'in yüzüne karşı üzgün görünür, ancak arkasından keyfince yaşar. Bu sırada Abdal, üç misafire de peş peşe sorular sormaya başlar; diyar diyar gezdiklerini söyleyen misafirlere yine dolaşmalarını tavsiye eden Abdal, bir bakıma onları kovar. Buna bozulan Resûl Bey, misafirlerini sahiplenir ve arkadaşına çıkışır. Üçüncü mecliste Abdal dışındakilerin yanına Abdülgaffur ve iki uşak gelir. Misafirlerden Himmet, devamlı keder içinde kalmanın doğru olmadığını, biraz da kırlara çıkıp sıkıntıları unutmak gerektiğini söyler. Resûl Bey ise henüz bunlara hazır değildir, ancak yine de misafirlerini kırmak istemez:

*“Bahçede, çiçekde gayri yok gözüm.
Babacığım öldü, dünyâya küsdüm.*

¹⁷ a.g.e., s.39.

¹⁸ Bu, üzerinde durulması gereken önemli bir noktadır. Şair eserini bitirdiği hâlde onun üzerinde düşünmeyi bitirmiş değildir. Aynı durum Abdülhak Hâmid'de de vardır. O da bazı manzûm tiyatro oyunlarında farklı mısra ve beyitlerin tercih edilebileceğini dipnotlar vasıtasıyla ifade eder.

*Lâkin misâfire borcum riâyet.
Çıkarım bahçeye kadar nihâyet.”¹⁹*

Bu sırada Resûl Bey’in lâlâsı Abdülgaffur, yanında uşaklar olduğu hâlde içeri girer. Resûl Bey, ikramın bahçede yapılmasını isteyince buna çok memnun olan lâlâ, efendisinin kaç zamandır keder içinde hayata küskün olduğunu ve dışarı çıkmamanın ona çok iyi geleceğini ifade eder. Bu sırada perde iner ve diğer fasıl başlayınca kadar müzik eşliğinde bir şarkı söylenmeye başlar:

*“Bora dindi, rüzgâr kaldı.
Yüzü güldü ovanın.
Eşyâ bir sükûna daldı.
Yorgun argın,
Hazîn, dalgın,
Uyuklarken yuvanın
Ötmeye başladı şakrak bülbülü.*

*Bir şûhun alnımı öpdü gönlü.
Uyandım açıldı gözüm hayretle.
O fettân gülüyordu şetâretle,*

*Bir hûrî melek sandım.
Ayağına kapandım.*

*Şimdi artık cihân benim,
Cenân benim, cânân benim.*

*Gelsin artık ince sazlar,
İşveler, nâzlar, niyâzlar.
Çifte telliler, şehnâzlar.
Raksa başlasın dil-bâzlar.*

*Şimdi artık cihân benim,
Cenân benim, cânân benim.”²⁰*

İkinci fasla geçilmeden hemen önce söylenen bu manzûme, Resûl Bey’in içinde bulunduğu derin üzüntü hâlimden sıyrılıp daha neşeli bir duruma gelmesini haber vermesi bakımından da önemlidir.

Âşık Garîb’in ikinci faslı, birinci fasıldaki olayların bir yıl sonrasında başlar. “Şehrin hâricinde” ifadesinden Tebriz’in dışında bir yerlerde oldukları düşünülebilecek Himmet ve arkadaşları, bir işret meclisinde toplanmışlardır. Burada içki içip rakkâse, hânende ve sâzendelerle eğlenirler. Bu faslın ilk meclisinde Himmet ve arkadaşlarının yanında Abdal vardır. Öncelikle Himmet ve arkadaşları kendi aralarında sohbet ederler. Bir yıldır Bey’i işrete alıştırmaya çalıştıklarını, sonunda insanın aklını başından alan içkiyi ona da sevdirdiklerini söylerler. Bu sırada yanlarına gelen Abdal, Bey’inin zaten yarım olan aklının bu içkiyle büsbütün gittiğini söyler ve Bey’in etrafındaki dalkavuklara sitem etmeye başlar. Onlar ise bu suçlamayı kabul etmeyip yapmak istediklerinin Bey’in üzüntüsünü gidermek olduğu cevabını verirler. Bu faslın ikinci meclisinde, Abdal ve

¹⁹ Fûad Hulûsî, a.g.e., s.10.

²⁰ a.g.e., s.11-12.

dalkavukların yanına Resûl Bey ve Mukîm Ağa gelirler. Onların meclise girişleri sırasında bir alkış olur ve hânendeler karşılamak maksatlı bir şarkı söylemeye başlarlar. Bu sırada mecliste bulunan dalkavuklar onları karşılamak ve Bey'e iltifatta bulunabilmek için birbirleriyle yarışır. Resûl Bey, bu toplantıdan memnun olarak hânende ve sâzendeleri yanına dâvet eder. Meclisi Himmet yönlendirir. Eğlencenin seyrini o tayin eder. Kadınlar şarkı söylemeye başlarlar. Resûl Bey de bu neşeli kalabalığa birkaç kese altın dağıtmak sûretiyle ihsanda bulunur. Bir ara şarkı, türkü nağmeleri ile eğlence öyle bir seviyeye gelir ki meclistekiler kendilerinden geçerler. Bir baygınlık hâlini andıran bu eğlencede bulunanların tamamı, dünyevî bir zevk almanın peşindedirler. Abdal da bu mecliste bulunur ve eğlenceye katılır. Ancak sürekli Resûl Bey'in altın keseleri saçtığını görür; bu durum dikkatini çeker ve Bey'e dalkavukluk yapanlardan birine, mecliste bulunanlara ihsanda bulunmasını söyler. Dalkavuklar ise orali değildirler. Resûl Bey'in ihsanından memnun oldukları hâlde, kendileri böyle bir iyilik yapmayı düşünmezler bile. Bu faslın sonunda perde iner. Diğer fasıl başlayınca kadar müzik heyeti icrâya devam eder ve bu sırada bir şarkı daha okunur.

Oyunun üçüncü faslı, Mukîm Ağa'nın misafir odasında başlar. Burada Bey'in lâlâsı olan Abdülgaffur ve Mukîm Ağa ile birlikte onun uşakları görünür. Lâlâ ve Abdülgaffur ile Mukîm Ağa sohbet etmeye başlarlar. Ağa, Resûl Bey'e iltifatlarda bulunur ve hâlini sorar. Bu sırada Lâlâ'nın koltuğunun altında bir çekmece olduğunu fark eder ve içinde ne olduğunu düşünmeye başlar. Daha fazla dayanamayarak içindekini sorar. Ağa, kendisine gönderilen her zamanki hediyelerden birinin daha gelmiş olduğunu düşünüp ümitlenirken lâlâdan aldığı cevapla şaşkına döner:

*"Hediye değildir, ağam, bu kasa.
Evde bir köşede bunu ben buldum.
Beyimin akçeye iktizâsı var,
Size çok selâm, hem ricâsı var,
İçine bunun bir, on kese kadar
Koyub veresiniz, beyimin bu dar
Gününde elbette lutfedersiniz,
Esirgemezsiziz..."²¹*

Bu sözleri önce şaka sanan Ağa, Lâlâ'ya şakanın sırası olmadığını söyler. Gerçekten paralarının kalmadığını öğrenince de elindeki malların satılabileceğini ifade eden Ağa, hepsinin satıldığını, buna rağmen hiç para kalmadığını, hattâ Bey'in oturduğu konağın bile rehin verildiğini öğrenir. Bunun üzerine konuşmaya başlayan Ağa, bu gidişin önceden belli olduğunu, Bey'in kendisinin de aralarında bulunduğu insanlar için çok paralar harcadığını, bu vaziyet karşısında kendisinin birçok kez ikazda bulunmaya çalıştığını, ancak başarılı olamadığını ifade eder. Resûl Bey'in etrafına kümelenen bir yığın dalkavuğun fütursuzca eğlendiğini ve bu sayede ondan para sızdığını belirten Ağa, Bey'in gençliğine ve servetine yazık olduğunu düşünür. Ağa, bu zamanda insanlara borç vermenin akıllıca olmadığını, hele kefil ya da rehin olmadan bunun hiçbir zaman mümkün olamayacağını ifade eder. Gaffur, Ağa'nın bu sözlerine daha fazla tahammül edemez ve yaptığının mertliğe sığan bir davranış olmadığını, Bey'in namusunun en büyük kefalet olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtir, öfkeyle konuşmaya devam eder:

*"Bu hâli de gördüm ben şu yaşımda.
-Kahrolsun nankörlük, kahrolsun haset!-
Yedi içdi, aldı birçok hediye.*

²¹ a.g.e., s.26.

*Beyimin ihsânı bütün bu servet.
Ağalığı bile medyûndur beye.
Dizlerinde dursun yediği nimet.
Gözünü kör eder müntakim elbet.”²²*

Lâlâ'nın gidişinin ardından Ağa'nın yanına diğer dalkavuklar Himmet, Tosun ve Kâsım gelirler. Resûl Bey daha önce onlardan da borç istemiştir. Lâlâ'nın ayrıldığını gördüklerinde, Mukîm Ağa'dan da borç istendiğini anlarlar. İçlerinden bazıları birkaç kese altın vermişlerse de bunun son olduğunu, bundan böyle Resûl Bey'e tek kuruşluk borç vermeyeceklerini, onun hiçbir şeyi hak etmediğini söylerler. Resûl Bey'in zamanında kendileri için yaptığı iyilikleri, dağıttığı ihsanları unutmuş gibidirler. Ancak içlerinden sadece Tosun bu hâle itiraz eder. Zamanında Resûl Bey'den gördükleri yardımlar sayesinde ihyâ olduklarını söyleyen bu adam, bugün ona borç verilmesi bile hakaret etmenin yanlış olduğunu, nankörlük edilmemesi gerektiğini ifade eder. Tosun'un bu sözleri diğerlerini etkilemez. Hattâ onlar kendi aralarında Tosun'un bu sözlerini alaya alıp gülmeye başlarlar. Bu son sözlerle oyunun birinci kısmı biter ve perde kapanır.

Âşık Garîb'in ikinci kısmının şahıslar kadrosu, birincisinden ayrı olarak verilir. Burada oyuna yeni şahısların da katıldığı görülür. Birinci kısmın şahıslar kadrosunun tanıtıldığı bölümde “*Resûl Bey*” ismiyle anılan Bey, burada aynı zamanda “*Âşık Garîb*” olarak da tanıtılır. Bu bölümde, Deli Mahmud, Resûl Bey'in annesi ve hemşiresi ile birlikte Şahsenem Hanım ve Akçe Kız gibi şahısların da oyuna dâhil oldukları görülür.

Oyunun ikinci kısmı, birinci kısımdaki olaylardan üç-dört yıl sonra başlar. Mekân Tiflis'tir. Oyunun bu kısmının hemen başında, arada geçen üç-dört yıl zarfında nelerin yaşandığı, mensûr bir biçimde nakledilir: “*Resûl Bey artık Tebriz'de duramayarak kaçmış, fitrî istidâdının ve zarûretin sevkiyle saz şâiri olmuş, Tiflis'e gelmiştir. Geçtiği yerlerde ve Tiflis'de saziyle sözüyle 'Âşık Garîb' diye şöhret alarak nihâyet Tiflis'de yerleşmiş., vâlidesi ve hemşiresiyle orta hâlli, âdeta fakîrâne bir hayât geçirmektedirler. Garîb'le Tiflis'in zengini olan Ganî Hoca'nın kızı Şahsenem yekdiğerlerine alâka etmişlerdir.*”²³

Oyunun ikinci kısmının birinci faslında, *Âşık Garîb* ya da diğer bir ifadeyle Resûl Bey, annesi ve kız kardeşi ile birlikte. Burada *Âşık Garîb*, elinde sazı olduğu hâlde hikâyesini anlatmaya koyulur. Tebriz'de bir bey iken Tiflis'e gelip âdeta bir dilenci olduğunu söyleyen *Âşık Garîb*, ancak yine de eski günlerin üzüntüsüne ağlamanın boşuna olduğunu, bugün ailesiyle birlikte kıt kanaat da olsa geçinebildiklerini ifade eder. Bu arada sözü Şahsenem'e getirir ve onun güzelliğini tarif ederken diğer halk hikâyelerinin kahramanlarına da göndermede bulunur. Mecnûn'un ve Ferhad'ın, Şahsenem'i görmeleri durumunda kendi sevgililerini unutacaklarını ifade eder. *Garîb*'in annesi ve kardeşi Şahsenem'in ailesini ziyarete giderler ve kızı oğulları için isterler. Bu ziyaretten dönen anne-kızı *Garîb*, büyük bir heyecanla karşılar. Onların getirecekleri haberin kendisi için çok önemli olduğunu, şu sözlerle ifade eder:

*“Yoluna kurbân olduğum sevgili ninem!
Âşık Garîb'in olacak mıdır gül yüzlü Senem?
Nasıl? Söyle! Ne dediler? Anne! Bir ümîd var mı?
Düğün dernek mi Garîb'i bekler, yoksa mezâr mı?”²⁴*

²² a.g.e., s.31.

²³ a.g.e., s.35.

²⁴ a.g.e., s.38.

Annesi ise kızın ailesinin bu isteği ancak bir şartla kabul edeceğini, kırk kese altın karşılığında iki gencin evlenmelerini izin verileceği cevabını verir. Şâyet babası sağ olsaydı, bu para Garîb için bir mesele teşkil edemezdi; ancak şimdi ne babası ne de ondan kalan servet vardır. Kendi memleketlerinden uzak bir yerde ve ancak kendilerini yaşatabilecek kadar bir paraya sahip olan bu ailenin bu isteği karşılayabilmesi mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla annesi Garîb'e bu kızdan vazgeçmesini öğütler. İsterse kendisine başka bir kız bulabileceğini, ancak Şahsenem'le evlenebilmeleri için güçlerinin yetmeyeceğini belirtir. Garîb ise annesini dinleyecek değildir. Üç kese altınlarının olduğunu, bir yıl geçinebilmeleri için bunun iki kesesini annesi ve kardeşine bırakıp yollara düşeceğini söyleyen Garîb'in bu sözleri üzerine kadınlar ağlamaya başlarlar; kendilerini yalnız bırakmaması için ona yalvarırlar. Oğlunun kendisini gurbette yalnız bırakacak kadar az sevdiğini söyleyen annesinin yanında kardeşi de Garîb'den ayrılmanın ölüme eşdeğer olduğunu ifade eder ve ona gitmemesi için yalvarır. Garîb ise en çok bir veya iki sene ayrı kalacaklarını, Allah'ın en kısa zamanda kendilerini yeniden kavuşturacağına olan inancını dile getirir ve annesiyle kardeşinin yanından ayrılır. Bu sırada perde iner. Yeni perde açılıncaya kadar muzıka çalmaya başlar ve bir şarkı okunur.

Oyunun ikinci kısmının ikinci faslı, Ganî Hoca'nın köşküne yakın bir korulukta başlar. Garîb, elinde sazı olduğu hâlde, Şahsenem'e olan aşkını terennüm eder. Bu arada çektiği çileyi de dile getiren Garîb, kimseden yardım görmediğini, bunca sıkıntı çekmesine rağmen sevdiğinin de henüz kendisine yüz vermediğini söyleyerek içinde bulunduğu hâlden şikâyet eder. Şahsenem'in kaldığı köşkün önünde heyecanının son mertebesinde hislerini dile getiren Garîb, sonunda bu hâl dayanamaz ve olduğu yerde düşüp bayılır. Bu esnada Şahsenem ile Akçe Kız dışarı çıkarlar ve yerde yatan Garîb'i görürler. Garîb'in uyduğunu ve keyifte olduğunu düşünen Şahsenem, bu duruma içerler. Kendisinin, sevgilisinin hasretiyle yandığını, onun ise burada uyuyup keyiflendiğini düşünür. Akçe Kız ise o sırada Garîb'in yanında olan sazını eline alır ve bir şarkı söylemeye başlar. Bu şarkısında yanında bulunan hanımı Şahsenem'i över, ona iltifatta bulunur. Şahsenem de sevgilisinin uyuması üzerine aşkını terennüme etmeye başlar:

*“İki gözüm Akçe, güzel, şen gelin!
Hülyâlara dalmış Garîb uyanmaz.
Benim ona aşkım gibi pek derîn
Rüyâlara dalmış Garîb uyanmaz..*

*Sevdâsıyla oldum deli, dîvâne.
O, aklımı alan zâlim uyanmaz..
Uykusu da, bilesin bir bahâne.
O, gönlümü çalan zâlim uyanmaz.*

*-vücûdu rikkatle-
Garîb! Garîb! Aç uykudan gözünü.
Yoksa şimdi öperim gül yüzünü..
Garîbsedim, pek özledim sözünü.
Uyan! Garîb! Uyan, elverdi bu nâz...”²⁵*

²⁵ a.g.e., s.46.

Bu sırada Akçe Kız, Garîb'in omzuna dokunur ve onu uyandırır. Garîb ise gördüklerine inanamaz. Sevdiği kızın yanında oluşuna çok şaşırır. Kendisini rüyâda zanneder. Şahsenem ise sevgilisine sitemde bulunur; uyumasına içerlediğini, kendisinin ise uykusuz gecelerde sabahlara kadar sevgilisini beklediğini ifade eder. Garîb ise bu sitemler karşısında şaşkına döner. Sevgilisine olan hasretinin heyecanı ile düşüp bayıldığı hâlde, bunun keyif gibi algılandığını, kaderin bu konuda bile kendisine yardım etmediğini düşünür. Sonra da Rum ellerine gideceğini haber verir. Bu haber karşısında şaşkına dönen Şahsenem ve Akçe Kız, bu gidişin sebebinin öğrenmek isterler. Şahsenem'e babasının kırk kese altını şart koştuğunu söyleyen Garîb, bu durum karşısında mecbûren sefere gideceğini, bu parayı bulmak zorunda olduğunu ifade eder. Şahsenem ise sevgilisinden ayrılmayacağını, derhal gidip kırk kese altını kendisine getireceğini söyler; ancak bu teklifi hemen reddeden Garîb, bir kadından para kabul etmenin erkek için bir utanç olacağını belirtir. Bu sözleri söylediği esnada kendisinin Ahmed Hoca'nın oğlu Resûl olduğunu söylemek üzere iken gerçek kimliğini ifşâ edeceğini anlayan Garîb, hemen sözünü yarım bırakır, kimseden yardım kabul etmeyeceğini tekrar eder ve:

*"Kimsenin vergisini etme kabûl,
Bedeli cevher-i hürriyettir"*²⁶

diyerek bu konuyu kapatmak ister. Çaresiz kalan Şahsenem, ilk görüşte âşık olduğu sevgilisinden ayrı kalacağı için son derece üzüldür. Sevgilisinden aşk ve merhamet beklediği hâlde, cefâ ve ayrılık acısı göreceğini söyleyen Şahsenem, bu duygusunu terennüm eder. Bunun üzerine iki sevgili karşılıklı söyleşmeye, birbirlerine karşı duydukları aşkı tekrar etmeye başlarlar. Garîb'in gitmesini istemeyen Şahsenem, her seferinde bunu söylerken Garîb ise bu sınavı kendi imkânları ile aşmak zorunda olduğunda ısrarlıdır. Kendisi için en önemli tesellînin sevgilisinin güvenine sahip olmak olduğunu söyler. Şahsenem de daha fazla yakınmaz. Mâdem ki sevgilisi bu konuda bir karar almıştır; en kısa zamanda geri dönebilmesi için duacı olur. Rum ellerinde çok güzel kızların olduğunu söyleyen Şahsenem, Garîb'in de bunlardan birine gönül vereceğinden endişe eder. Kendisini unutmamasını söyler. Garîb ise:

*"Benim gönlümde açmaz başka bir gül,
Garîb'in yok Senem'den başka yârî.
Saçından gayri ger koklarsa sünbül,
Olub bin parça, taşlansın mezârî.*

*Lâkin beklemez de sen
Başkasına varırsan
O gün ölür bu kölen
Ağlama arkasından."*²⁷

diyerek cevap verir. Bu sözlere alınan Şahsenem, yine sevgilisinden gitmemesini ister; bu hasrete dayanamayacağını ifade eder. Garîb ise Rum elleri kadar uzaklara gitmeyebileceğini, Halep'te çok kazanıldığını işittiğini, oraya gidebileceğini belirtir. İkisi de en kısa zamanda kavuşmayı ümit ederler. Bu sırada perde kapanır. Bu kısmın üçüncü faslı başlayınca kadar müzik, bir ayrılık şarkısı çalmaya başlar. Bu şarkı, Garîb'in ağzından söylenir. Dul annesini, yetim kardeşini geride bırakıp yollara düşeceği için üzülen Garîb, yine de başka imkânı olmadığını düşünür.

²⁶ a.g.e., s.50.

²⁷ a.g.e., s.54.

Oyunun ikinci kısmının üçüncü faslı, Deli Mahmud'un kahvehânesinde başlar. Bu kahvehâne, Deli Mahmud'le birlikte Gaffur, Abdal, Tosun ve sonrasında Âşık Garîb de bulunur. Mahmud, Garîb'in Ganî Hoca'nın kızına gönül verdiğini, kızın da bu sevgiye mukabelede bulunduğunu söyler. Ancak Âşık Garîb'in Şahsenem'le evlenebilmesi için kırk kese altın bulması gerektiğini ifade eden Deli Mahmud, bu maksatla onun bu diyardan gideceğini, para bulabilmek için başka illerde gezeceğini söyler. Âşık Garîb'in sazına ve şiirlerine alışan ahali, onun gidişini istemez. Aralarında para toplayıp Garîb'e vermeyi kararlaştırırlar. Bu esnada mecliste bulunan Gaffur, kendisinin bugün Tiflis'e geldiğini ve bu Âşık Garîb denen adamı tanımadığını söyler ve onun nereli olduğunu sorar. Tebrizli olduğu cevabını alınca, onun Tebrizli Resûl Bey olabileceğini, o nedenle merak ettiğini ifade eder. Bu konuşma devam ederken Âşık Garîb kahvehaneye gelir; Gaffur de efendisini görür görmez tanır. Tosun, Abdal ve Gaffur yerlerinden fırlayarak Garîb'in yanına giderler ve ona sarılırlar. Garîb de onlarla kucaklaşır ve onlara iltifat eder. Gaffur, yıllar sonra Bey'ine kavuştuğu için mutludur. Eski arkadaşlarını gördüğü için çok memnun olan Âşık Garîb, ancak ertesi gün yola çıkmak üzere olduğunu söyler. Bu arada Deli Mahmud, Garîb'i bir köşeye çekerek aralarında kırk kese altın topladıklarını ve bunu kendisine hediye etmek istediklerini söyler. Ancak Garîb bu teklifi reddeder. Şâyet topladıkları parayı alırsa onlara karşı mahcup olacağını, bir gün kendilerine ters gelen bir hareketi dolayısıyla onun nankörlükle suçlayabileceklerini söyler. Ancak hepsine teşekkür etmeyi de ihmâl etmez. Bu sözler üzerine araya giren Abdal, onun koskoca bir Bey olduğunu, kimseden para kabul edemeyeceğini söyledikten sonra, kendisinin bu parayı kabul edebileceğini ifade eder. Onun bu sözleri mecliste bulunan herkesi güldürürse de Abdal düşüncesinde ısrar eder. Kendisinin de âşıklıktan ve saz çalmaktan haberdâr olduğunu, hattâ Âşık Garîb'e saz çalmayı bile kendisinin öğrettiğini söyler. Abdal'ın bu iddialı konuşması üzerine mecliste bulunanlardan birisi, ondan sazı almasını ve marifetini göstermesini ister. Abdal da bu isteğe uyararak sazı eline alır ve "*Aldı Abdal, ne söyledi bakalım*"²⁸ diye söze başlar, yaşananları en başından itibaren hikâye eder: Tebriz'in eşrâfından Ahmed Hoca öldükten sonra bütün miras, onun genç oğluna kalır. Ancak bu toy delikanlı, bu servete sahip çıkamaz. Etrafına doluşan dalkavuklar, türlü hileler yaparak elindeki parayı sömürüp tüketirler. Etrafındaki adamlar onun sâyesinde zengin olurlarken, Resûl Bey fakirleşir, elindeki her şeyi kaybeder. Çok gururlu olan bu genç delikanlı, bir gün kimselere haber vermeden ortadan kaybolur. Annesini ve kız kardeşini de yanına alarak yollara düşer. Geride kalan Abdal, Resûl Bey'e kötülüğü dokunan dalkavuklardan intikam almak ister. Onlardan birisi olan Tosun'u gece beyaz bir entari giyerek korkutur ve kaçmasına neden olur. Evin mutfağında yemek yerken bir ses duyup bahçeye kaçan Abdal, gece karanlığında bir kuyuya düşer ve yaralanır. Burada bir mahzene tesadüf eden Abdal, içeride gizlenen bazı eşyalar bulur, bunlar arasında kese içine konmuş altınlar olduğunu da görür. Ancak bu sırada tekrar yanına gelen Tosun'u bu işten uzak tutabilmek için onu bir bahaneyle yanından uzaklaştırır. Burada bulduğu altınları yanına alarak üç yıldır diyar diyar gezen ve Resûl Bey'i arayan Abdal, sonunda onu bulmanın sevincini yaşar. Üzerinde bulunan yüz bir kese altını herkesin içinde gösterir. Bu altınlar, Resûl Bey'in babası Ahmed Hoca'nın zamanında gizlediği definesidir. Abdal, bu altınların Resûl Bey'in hakkı olduğunu söyleyerek ondan bunları almasını ister. Abdal, Tosun'la birlikte üç yıldır yollarda birlikte olduklarını, dolayısıyla onu yakından tanıdığını ifade eder. Onun diğerleri gibi olmadığını, yaptıkları için derin bir pişmanlık yaşadığını söyleyen Abdal, Garîb'e de kardeşinin Tosun'la evlenmesine izin vermesi için ricacı olur. Garîb, bu

²⁸ a.g.e., s.65.

evliliğe izin verse de ancak kendisi seferden döndükten sonra olacağını söyler. Abdal ve yanındakiler, gerekli paranın bulunduğunu, dolayısıyla onun sefere gitmesine gerek olmadığını söylerlerse de Garîb onları dinlemeye niyetli değildir. Çünkü o, zamanında babasından kalan tüm serveti erittiğini, zavallı annesi ve kız kardeşine vermesi gereken parayı etrafındakilere yedirerek çok büyük bir hata işlediğini, dolayısıyla şimdi babasından kalan bu hazinenin anne ve kız kardeşinin hakkı olduğunu söyler. Bu parayı onlara bırakmayı, kendi ihtiyacı olanı kazanmak için de yollara düşmeyi aklına koyar. Garîb'in bu sözleriyle oyunun ikinci kısmı sona erer.

Âşık Garîb'in üçüncü kısmının şahısları da kısım başında tanıtılır. Burada, diğer kısımlarda görülmeyen şahıslar olarak Deli Selim, Halep Paşası ve Paşa'nın adamları da bulunur. Oyunun bu kısmı Halep'te başlar. Birinci fasılda, mekân Âşık Garîb ile Deli Selim'in ortak olarak işlettikleri kahvehânedir. İlk olarak Garîb eline sazı alır ve söylemeye başlar:

*“Coşdu âşık deli gönül,
Sana geldim, Haleb şehri!
Ah! Tiflis'de kaldı o gül
Sana geldim, Haleb şehri!*

*Yâdı çıkmaz hiç gönülden
Ayrıldım ben o bülbülden,
Zülfü katmerli sünbülden
Sana geldim Haleb şehri!”²⁹*

Bu sırada mecliste bulunan ve “Baş şâir” olarak takdim edilen birisi, Garîb'i karşılar, onun Halep'e yeni gelmiş bir şâir olduğunu söyler. Onunla imtihan olmak ister ve böylece şâirler arasında bir meydan kurulur. İlk sözü Garîb alır ve bağı yanık bir şâir olduğunu, yıllardan beri sevgilisinin peşinde koştuğunu, sevdiği kızın dünya güzeli bir dilber olduğunu ifade eder. Onun her dörtlüğünün sonunda mecliste bulunanlar ah edip medet çekerler. Şâirlikteki kudreti meclistekileri etkiler. Böyle karşılıklı atışma ve söyleşme devam eder. Garîb'in geride bıraktığı sevgilisi Şahsenem için söylediği her güzel söz, mecliste hemen yankı bulur; kimisi çok sevilirken kimisi içerdiği benzetme dolayısıyla kimisi de kafiyesinden ötürü alaya alınır. Çünkü mecliste bulunanlar ya kendileri de şâirdirler ya da şiire âşinâ oldukları için bu konuda söz söylemeye yeteneklidirler. Garîb sözünü tamamlayınca Baş Şâir sözü alır. Garîb'in şiirinin baştanbaşa ayrılık olduğunu ve herkesi çok üzdüğünün söyledikten sonra kendi şiirininse daha sevinçli olduğunu haber verir. Şiirini söylemeye başlayan Baş Şâir, Arap kızlarının can yaktığını ifade eder. Bunun üzerine söze giren Garîb, Kur'an'ın Arap ve Türkleri birleştirdiğini, onları kardeş yaptığını ifade eder. Baş Şâir de Garîb'in bu sözüne destek verirken kendi atasının da Türk olduğunu, ancak her zaman Araplarla birlikte olduklarını belirtir. Sonrasında birer dörtlük söylemek sûretiyle Garîb ile Baş Şâir atışmaya, karşılıklı söyleşmeye başlarlar. Baş Şâir, bir zamanlar gaflet uykusunda uyduğunu, ancak kolundan tutan bir pîrin kendisini uyandırdığını ifade eder. Söyleşmeye bu konu üzerinden devam eden Garîb, nefisini bilen ve aşka âşinâ olanların bu yolu bileceğini, diğerlerinin ise bu işe bîgâne kalacağını belirtir. Bu sırada meclisten ayrılmak için izin isteyen Garîb, kendilerini Paşa'nın beklediğini, o yüzden gitmek zorunda olduklarını söyler. Onlar ayrılıp perde kapanınca muzıka, sevinçli bir şarkıyı terennüm etmeye başlar.

²⁹ a.g.e., s.80-81.

Oyunun üçüncü kısmının ikinci faslı Halep Paşası'nın konağında başlar. Paşa'nın huzurunda, Âşık Garîb'den başka şâirler de toplanmışlardır. Öncelikle sözü Garîb alır ve Paşa'ya seslenir; yedi aydır her gece kendisine saz çalıp destan okuduğunu, gündüzleri de kahvehânedeki ahaliyle birlikte olduğunu ifade eder. Bu durumun artık insanları bıktıracağını da ilâve eder. Paşa ise böyle düşünmez; bıkmamanın imkânsız olduğu cevabını verir. Ancak Halep kıyafeti giymiş Abdal başta olmak üzere diğer şâirler, Paşa'nın bu düşüncesine katılmazlar. Yedi aydır dinledikleri Âşık Garîb'den bıktıklarını, onun yüzünden kendi şâirliklerinin takdir edilmediğini ifade ederler. Garîb de bunca zamandır edindiği şöhret ile kazandığı paranın kendisine yettiğini, o yüzden artık girmek istediğini söyler, Paşa'dan bunun için izin ister. Bunun üzerine Paşa, gitmesi için izin verir, ona hayır duasında bulunur. Huzurdan ayrılmadan Halep şehrine bakan Garîb, bu şehirde geçirdiği zamanın bir muhasebesini yapar ve gördüğü iyilikler için şükran bildirir. Bu sözlerle üçüncü kısım sona erer.

Oyunun dördüncü kısmında, şahıslar kadrosu tekrar değişir. Sevdiğinin aynına geri dönen Garîb'ten başka, bu kısımda, Şahsenem, Akçe Kız, Şahsenem ile Garîb'in anneleri, düğün için gelen davetli ve câriyeler vardır. Dördüncü kısım, Tiflis'te başlar. Burada Âşık Garîb ile Şahsenem'in düğünleri yapılacaktır. Garîb, söz verdiği gibi, yeterli parayı toplamış ve sevdiğiyle evlenebilmek için sonunda Tiflis'e dönmüştür.

Oyunun sonunda Âşık Garîb ile Şahsenem'den başka, Akçe kız ile Abdal'ın da düğünleri yapılır ve oyun böylelikle tamamlanır.

1. 2. Şahıslar Kadrosu

Âşık Garîb'in şahıslar kadrosu son derece kalabalıktır. Ancak burada, oyunun bir özelliğini belirtmek gerekir. Oyundaki bu kalabalık şahıslar kadrosunun karmaşık bir yapı arz etmesinin ve dolayısıyla bazı şahıslar konusunda bir karmaşa yaşanmasının önüne geçilmesi için, her kısmın başında ayrıca bir açıklama yapılır. Buna göre oyunun birinci kısmında, Resûl Bey (oyunun başında bu isimle anılmakla birlikte, sonra "Âşık Garîb" ismiyle anılacaktır), Tosun, Kâsım, Himmet, Abdal, Abdülğaffur ve Mukîm Ağa yer alırlar. Bu kısım, oyuna bir hazırlık devresi teşkil ettiğinden oyunun diğer kısımlarında da var olacak şahısların birçoğu burada da yer alır ve olay örgüsü içinde önemli yeri olan bu şahıslar, bu kısımda tanıtılmış olurlar. İkinci kısımda oyuna, birinci kısımdakilere ilâve olarak, Deli Mahmud, Resûl Bey'in vâlidesi, Resûl Bey'in hemşîresi Emine Hanım, sevgilisi Şahsenem, Şahsenem'in câriyesi Akçe Kız da katılırlar. Üçüncü kısımda, daha önceki kısımlarda görülmemiş şahıslar olarak, oyuna Deli Selim, Halep Paşası, Paşa'nın Baş Şâiri, Paşa'nın diğer şâirleri ile emrindeki bendegânı dâhil olurlar. Dördüncü kısımda ise önceki şahıslara ek olarak Goncafem, Şahsenem'in vâlidesi Büyük Hanım ile birlikte bu kısımda yapılan düğüne dâvetli olanlarla düğündeki hazırlıkları yürüten hizmetçiler görülürler. Âşık Garîb'in her kısmında, bir önceki kısımda var olan şahıslardan kimileri yer almakla birlikte, sadece o kısma âit şahısların görüldüğü de olur. Çok farklı mekânlarda devam eden oyun, çok farklı şahısların dâhil olup eksilmesi nedeniyle de hareketli bir yapı arz eder.

Yukarıdaki sıralamanın ardından bu kalabalık şahıslar kadrosunu kategorize etmek mümkündür. Oyunda, birinci derecede önem taşıyan şahıslar Âşık Garîb (Resûl Bey), Şahsenem ve Abdal'dır. İkinci derecede önem taşıyan şahıslar olarak Tosun, Himmet, Kâsım, Abdülğaffur, Mukîm Ağa, Şahsenem'in câriyesi Akçe Kız, Âşık Garîb'in vâlidesi ile kız kardeşi Emine Hanım sayılabilir. Üçüncü derecede şahıslar ise Deli Mahmud, Deli Selim, Halep Paşası, Baş Şâir, diğer şâirler ve bendegân ile Büyük Hanım, düğün dâvetlileri, sâz heyeti ve hizmetçilerdir.

Oyunun başkışisi, oyuna ismini de veren Âşık Garîb'dir³⁰. Ancak o, bu ismi oyunun ikinci kısmından itibâren alır. Oyunun birinci kısmında ise Resûl Bey olarak anılır. Resûl Bey, daha oyunun başında, vefat eden Ahmed Hoca'nın "17-18 yaşlarında gâyetle yakışıklı" bir oğlu olarak tanıtılır. Oyunun birinci kısmının hemen başında, burada yer alacak şahısların yaşları verilir. Ancak diğer kısımlarda böyle bir unsura rastlanmaz. Bu da oyunun birinci kısmında yaşanacakların yaşla doğrudan ilişkisini ortaya koyar. Resûl Bey, bu kısımdaki şahısların içinde yaşça en küçük olanıdır. Bu gençlik, onda önemli bir zaafı, tecrübesizliği ve toyluğu da beraberinde getirir. Resûl Bey'in bu bölümde başına gelenler, tecrübesizliğinin bir sonucudur. Babası Ahmed Hoca'dan, oğlu Resûl Bey'e yüklü bir miras kalır. Babasını kaybeden bu genç delikanlı büyük bir keder içinde taziyeleri kabul ederek gününü geçirirken gerçekte olanların farkında değildir. Çünkü ona başsağılığına gelenlerin neredeyse tamamı riyâkâr insanlardır ve hepsinin Resûl Bey'den bir beklentisi vardır. O ise bu durumun farkında olmadığı gibi, bu konuda kendisini uyarılara da aldırış etmez. Tosun, Himmet, Kâsım ve Mukîm Ağa gibi, aslından birer dalkavuk olanların gerçek yüzünü göremeyen Resûl Bey, yüze gülen bu insanların bir dediğini iki etmez, onlara hak etmedikleri ölçüde ihsanlarda bulunur. Kendisinin arkadaşı olan Abdal, bu konuda bazı uyarılar yapar. Bu insanların hiçbirisinin gerçekte babasının ölümüne üzülmeyeceğini, hepsinin menfaat peşinde koştuğunu ifade eder. Resûl Bey, bu konuda arkadaşını kırmayı dahî göze alır. Kendisinden yardım bekleyen bu dalkavuklara avuç dolusu para dökmekte beis görmez. Sonunda babasından kalan para tükenir. Kendisi muhtaç duruma düşen Resûl Bey, zamanında yardım ettiği insanlardan yardım beklemek zorunda kalır. Ancak bir zamanlar kendisine dalkavukluk eden insanların hiçbirisinden yardım görmediği gibi, hemen hepsi tarafından istiskal edilir. Bu durum karşısında gerçeğin farkına varan Resûl Bey, her şey için çok geç olduğunu da anlar. Oyunun birinci kısmında, Ahmed Hoca'nın oğlu Resûl Bey olarak tanıdığımız bu genç delikanlının en önemli özelliği tecrübesizliği ve saflığıdır. Aslında iyi niyetli bir delikanlı olan Resûl Bey, duyduğu her söze inanır. Eğlenmekten ve işretten çok hoşlanan, bütün bir ömrün böyle geçeceğini zanneden bu delikanlı, tüm parasını bu yolda harcarken şuarsuzca davranır. Hattâ dul kalan annesi ve yetim olan kız kardeşi ile bile yeterince ilgilenmez. Onun bu ilgisizliği, daha sonra kendisi için büyük bir vicdân azâbına neden olacaktır.

Oyunun ikinci kısmından itibâren Âşık Garîb olarak anılmaya başlayan Resûl Bey, Tebriz'de, yani baba ocağında kendisi için bir ümit kalmadığını anlayınca annesi ve kız kardeşi ile birlikte yollara düşer ve Tiflis'e kadar gelir. Oyunun bu bölümünden itibaren Resûl Bey'in "âşık" kimliği ortaya çıkar ve oyunun sonuna kadar bu kimlik ön plânda kalır. Kimsesiz, yersiz yurtsuz anlamına gelen "garip" sözcüğünü kendisine isim olarak seçen bu delikanlı, aynı zamanda artık elinde sazı olan bir "âşık"tır. Âşık olabilmenin gerekleri, oyunun bu kısmından itibaren kendisini gösterir³¹. Varını yoğunu geride bırakan, kendi vatanından ayrı, elinde sazıyla dolaşan ve şiir söyleyen bir genç olan Âşık Garîb, oyunun ikinci kısmından itibâren başka bir gereklilik olan aşk motifine de sâhip

³⁰ *Âşık Garip* hikâyelerinin çeşitli varyantlarında, hikâyenin başkahramanı olan Âşık Garip'in kimliği bazı farklılıklar gösterir. Çoğu varyantta zengin bir babanın oğlu olan Âşık Garip, bazı varyantlarda ise fakir bir ailenin çocuğu olarak görünür. Bu konuda bkz. Fikret Türkmen, *Âşık Garip Hikâyesi, İnceleme-Metin*, Akçağ Yayınları, Ankara 1995, s.16. Fûad Hulûsî ise oyununda, onu zengin bir babanın oğlu olarak göstermiş, malına sahip olamaması nedeniyle fakirleştirmiştir. Bu da oyunun kurgusunu daha ilgi çekici bir hâle getirmiştir.

³¹ Âşıklığın başta gelen özelliklerinden birisi saz çalmaktır. Âşık Garîb'in, bu anlamda âşıklığın genel tanımına büyük ölçüde uyan bir tip olduğunu söylemek mümkündür. Âşıklık geleneğinin bazı temel özellikleri için bkz. Işıl Altun, *Âşık Mevlüt İhsanî'nin Aşk Konulu Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*, Doğu Kütüphanesi Yayınları, İstanbul 2007, s.24-25.

olur. Annesi ve kız kardeşi ile birlikte Tiflis'e gelen Âşık Garîb, burada zengin bir adam olan Ganî Hoca'nın kızı Şahsenem'e tutulur. Bu kıza kavuşabilmesi ise kendisinden istenen kırk kese altını temin etmesi şartına bağlanır. O, bu istekten yüksünmediği gibi, kendisine teklif edilen yardımları da geri çevirir. Oyunun birinci kısmında, muhtaç duruma düştüğünde etrafındakilerden yardım talep eden ve geri çevrilen Âşık Garîb, ikinci kısımdan itibâren ise gelen yardımları kabul etmeyecek kadar gururlu bir kişiliğe sâhip olur. Burada "âşıklık" hâline geçişle birlikte bir "gururlanma" ve "şuur kazanma" hâli de göze çarpar. Babasına âit gizli bir hazine bulunup kendisine ulaştırıldığı hâlde bunu kabul etmeyen Garîb, söz konusu paranın annesi ve kız kardeşine verilmesini ister. Bunun sebebi de zamanında babasından kalan paraları etrafındaki dalkavuklara işret meclislerinde yedirmesidir. Ailesinin hakkı olan parayı buralarda tükettiğini düşünen Garîb, vicdân azâbından bu şekilde kurtulmaya çalışır. Kendisi ise bir mücâdelenin içindedir. Şahsenem'e kavuşması için kendisinden istenen kırk kese altını, herhangi birisinin yardımıyla değil, şahsen çalışmakla kazanmanın gayreti içindedir. Oyunun sonuna kadar da bu konudaki tutarlılığını korur. Para kazanmak için sevgilisinden ve Tiflis'ten ayrılan Garîb, elinde sazıyla Halep'e kadar gelir. Onun işi âşıklıktır. Her gittiği yerde sazını çalıp şiirlerini okur ve bu sûretle para kazanır. Şahsenem'le evlenebilmek için gerekli parayı da bu şekilde toplamayı başarır. Aylar sonra Tiflis'e geri döndüğünde sözünü tutar ve sevgilisi ile evlenir. Oyunun birinci kısmında, babasından kalan serveti sorumsuzca tüketen bir insanken, ikinci kısımdan oyunun sonuna kadar şuurlu ve azimli bir insan özelliği gösteren Garîb, inatçı, cesur ve sözünde duran bir kişilik olarak ortaya çıkar. En önemli özelliği bir "âşık" olmasıdır. Oyunun başında zengin bir babanın dünyadan habersiz oğlu iken, sonrasında halkın arasına karışan, hem sevdiği insana hem de ailesine karşı sorumluluk hissi taşıyan bir "halk adamı" kimliğine bürünür. Bu, ondaki büyük değişimin de yegâne göstergesi sayılabilir. Bir halk hikâyesinden uyarlanan *Âşık Garîb*, başkahramanın şahsında da büyük ölçüde bu hikâyeye sâdık kalır. Elinde sazı ile diyar diyar dolaşan ve şiirleriyle takdir toplayan Âşık Garîb, hem hikâyelerde hem de bizim söz konusu ettiğimiz manzûm oyunda, önüne çıkan engel ve imtihanları başarı ile aşan, önceden yaptığı hatalarını fedakârlıklarıyla telafi eden, sonunda da hak ettiği mutluluğa kavuşan bir kahramandır. Bu anlamda o, sergüzeşti ilgiyle takip edilen bir oyun kahramanı olmakla birlikte, "*halk için temâşâ*" serisinin içinde yer alan bir oyunun, halk tarafından sevilip benimsenebilecek, halk edebiyatına da fazlasıyla yakınlık arz eden bir figürüdür.

Oyunun birinci derecede önem taşıyan diğer bir şahsı ise Şahsenem'dir. Tiflisli zengin bir adamın, Ganî Hoca'nın kızı olan Şahsenem, oyunun ikinci kısımdan itibâren görülür. Oyunun birinci kısmında bir "âşık" olmayan, sadece babasından kalan mirası eritmekle meşgul saf bir delikanlı olarak göze çarpan Resûl Bey'in hayatında Şahsenem de yoktur. Onun ikinci kısımdan itibâren başka bir insan olmasında, Şahsenem'le tanışmış olması da etkilidir. Parasını tüketen ve gerçekleri kavrayan Resûl Bey, ne zaman ki Tiflis'e kadar gelir ve burada Şahsenem'i görür, o zaman "âşık" olabilmenin gerekleri tamamlanır. Oyunda, bu iki gencin nasıl görüştükları söz konusu edilmemişse de Şahsenem'i çok seven Garîb, onu istetebilmek için annesini gönderir. Ancak kızın babası bu evliliğe ancak kırk kese altın şartı ile râzı olur. Bu şart Âşık Garîb için imkânsız değildir. Yaşadığı aşkın karşılıklı oluşu, onun için yeterlidir. Gerçekten de burada karşılıklı bir sevgi vardır. Hattâ o kadar ki sevgilisine olan aşkını terennüm ederken heyecandan düşüp bayılan Garîb'i yerde yatarken gören Şahsenem, kendisi aşk acısı içinde kıvranıırken onun keyif içinde yattığını düşünüp darılır. Babasının kırk kese altın istemesi nedeniyle sevgilisinin sefere gideceğini öğrenen Şahsenem, ondan ayrılmak istemez. Hattâ kırk kese altını bizzat getirip Garîb'e vermek ister. Ancak Garîb bunu

kabul etmez. Şahsenem de çaresiz bu ayrılığa râzı olur. Ancak oyunun sonunda sevdiğine kavuşur. Âşık Garîb'in okuduğu aşk şiirlerine Şahsenem de karşılık verir. O da sevgilisine duyduğu aşkı şiirlerinde terennüm eder. Sevgilisini bekleyeceğine dâir söz verir ve sonuna kadar bu sözüne sâdik kalır. Oyunda Şahsenem, zengin bir adamın kızı olarak, oyuna kaynaklık eden halk hikâyesinin içeriğine de uygun bir portre çizer. Şahsenem, sevgilisine bağlı, sözünde duran, her türlü zorluğa göğüs germe konusunda sevgilisine destek olan bir şahıs olarak ortaya konur.

Oyundaki birinci derecede önem taşıyan şahıslardan bir diğeri de Abdal'dır. Abdal, oyunun başından sonuna kadar Âşık Garîb'in yanında olan kişidir. Babası Ahmed Hoca öldükten sonra tecrübesiz bir hâlde hayatla tanışmak zorunda kalan Resûl Bey'in yanında Abdal vardır. Abdal, Resûl Bey'in toyluğundan yararlanmak isteyen dalkavukların varlığından haberdârdır ve bu konuda Bey'ini de ikaz eder. Ancak Resûl Bey, söz dinlemez. Sonunda Abdal'ın dediğine gelirse de iş işten geçmiştir. Resûl Bey'in âniden Tebriz'den ayrılmasıyla yalnız kalan Abdal, geride kalan dalkavukları cezâlandırmak ister. İçlerinden bazılarını oyunlar oynar. Bu sırada tesâdüfen Ahmed Hoca'dan kalma bir hazine bulur. Bunu gerçek sâhibine, yani Âşık Garîb'e vermek üzere yollara düşer. Bu da onun gerçek bir dost ve güvenilir bir insan olduğunu gösteren en önemli unsurdur. Oyunun sonunda, Abdal, Garîb'in yanında olan kişidir. Oyunun başında olduğu gibi sonunda da iki dost birliktedirler. Abdal, Şahsenem'in câriyelerinden Akçe Kız ile evlenir. Abdal, tıpkı *Kerem İle Aslı*'daki Sûfî gibi, oyunun başkahramanının yanında olmaya çalışan, ona sadâkatle bağlı ve güvenilir bir insan portresi çizer. Oyundaki isim sembolizasyonuna dikkat edildiğinde, Abdal'ın da özenle seçilmiş bir isim olduğu görülür. Abdal, "derviş, ermiş" anlamlarına gelen bir kelimedir. Oyunda da Abdal, Resûl Bey'in mâruz kaldığı sömürüye ilk dikkat çeken kişi olur. Resûl Bey'i bu konuda uyanık olması için uyaran tek kişi, Abdal'dır.

Oyunun ikinci derecede önem taşıyan diğer şahısları arasında Himmet, Tosun, Mukîm Ağa ve Kâsım da bulunur. Bu dört tip de oyunun birinci kısmından itibâren görülürler. Tosun yirmi beş, Kâsım otuz, Mukîm Ağa elli, Himmet ise otuz beş yaşında uzun sakallı olarak tanıtılır. Üçünün de ortak özelliği dalkavuk olmalarıdır; dolayısıyla birlikte değerlendirilmeleri mümkündür. Tebrizli Ahmed Hoca'nın ölümü ardından oğlu Resûl Bey'e tâziyeye gelen bu üç arkadaş, aslında işin keder tarafında değildirler. Zâten Resûl Bey'in evinde karşılaştıkları sırada yaptıkları sohbet de onların gerçek yüzünü göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Maksatları, önce yalancı bir kederle Resûl Bey'in gözünü boyayıp güvenini kazanmak, sonra da onu sömürmektir. Her şey tasarladıkları şekilde gelişir. Bu dört dalkavuk da amaçlarına ulaşırlar. Resûl Bey'in sırtından yığınla kazanç elde ettikleri gibi, onun düzenlediği işret meclislerinde de gönüllerince eğlenirler. Sonunda Resûl Bey, onlara muhtaç duruma gelir ve yardım tâlebinde bulunur. Lâlâsı Gaffur'u onlardan borç istemek üzere görevlendirir. Lâlâ, Mukîm Ağa'ya gider ve bu tâlebi iletir. Mukîm Ağa'nın şahsında, bu dört dalkavuğun Bey'e karşı tutumları ortaya konur. Zamanında Bey'i sömürenler, şimdi ona sırt çevirmişlerdir. Mukîm Ağa, Bey'e borç vermeyi aklından geçirmediği gibi onunla alay etmeyi de ihmâl etmez. Onun bu duruma gelmesinde kendi sorumluluğu olduğunu da düşünmez. Sonraları Abdal tarafından cezalandırılmak istenen bu dalkavuklardan Tosun, yaptıklarına pişman olur ve Abdal'ın peşine takılarak Âşık Garîb'in bulunduğu Tiflis'e kadar gelir. Amacı, Garîb'in kız kardeşi Emine ile evlenmektir. Abdal da onun yaptıklarına pişman olduğu konusunda kefilidir. Bu dalkavuklar, zengin bir delikanlının etrafından toplanan ve onu sömüren tipler olarak önemli bir özelliği ortaya koymakla birlikte, oyunun olay örgüsünde de ciddî bir yer tutarlar. Çünkü Resûl Bey'in bilinçlenmesi ve "âşık" olup Tebriz'den

ayrılması, dalkavuklar tarafından sömürülmesinin ardından gerçekleşir. Bu noktada bu dört tipin, oyunun olay örgüsüne de tesir etmiş olduklarını söylemek mümkündür.

Oyunda ikinci derecede önem taşıyan diğer şahıslar, Abdülgaffur, Akçe Kız ve Âşık Garîb'in annesi ile kız kardeşi Emine Hanım'dır. Abdülgaffur, Resûl Bey'in lâlâsıdır. Resûl Bey, zengin Ahmed Hoca'nın oğlu olarak yetiştirilmesine önem verilen bir çocuk olacaktır. Onun yetişmesinden sorumlu bir lâlâ tarafından himâye edilmesi de doğaldır. Bir kadın kahramanın yanında dadısının bulunması gibi, bir erkek kahramanın da yanında lâlâsı olması, dönemin şartlarının bir gereğidir. Resûl Bey, paraya ihtiyacı olduğu zaman yakını bildiklerinden borç istemekle lâlâsı Abdülgaffur'u görevlendirir. Oyunun ikinci kısmının başında saç sakalı ağarmış olarak tanıtılan Abdülgaffur, Abdal ve Tosun'la birlikte, kendilerini terk eden Resûl Bey'i arar ve sonunda Tiflis'te bulur. Onun şahsında da sadâkatin simgelendiği söylenebilir. Yıllar geçmiş olsa da Abdülgaffur, Bey'ini aramaktan vazgeçmez.

Âşık Garîb'in hemen her zaman yanında olan arkadaşı Abdal gibi, Şahsenem'in yanında da dâima Akçe Kız vardır. Akçe Kız, Şahsenem'in br câriyesi olarak tanıtılıyorsa da onun fonksiyonu, bu tanımdan öteye geçer. O, her şeyden önce hanımının sırdaşı ve en büyük yardımcısıdır. Şahsenem'le Âşık Garîb'in buluşmalarında, Akçe Kız'ın oynadığı yardımcı rol önemlidir. Oyunun sonunda o da muradına kavuşur ve Abdal'la evlenir. Düğünü de hanımının düğünü ile birlikte olur. Akçe Kız'ın şahsında da sadâkat ve sevginin ortaya konduğu görülür.

Âşık Garîb'in validesi ile hemşîresi Emine Hanım, onun ailesini oluşturur. Ahmed Hoca'nın ölümünden sonra dul kalan valide ile yetim olan Emine Hanım'ın sorumluluğu Âşık Garîb'in üzerinde kalır. Ancak o, başlangıçta sorumlu davranmaz. Anne ve kardeşinin de pay sahibi olduğu parayı, işret meclislerinden tüketir. Sonraları bundan derin bir pişmanlık duyar. Annesi ve kız kardeşi her zaman onun yanındadır. Onu hiçbir zaman yalnız bırakmadıkları gibi, onunla bir anlaşmazlığa düştükleri de görülmez. Oyunun sonunda Emine Hanım, Tebrizli Tosun'la evlendirilir.

Oyundaki şahıslar kadrosunun içinde, üçüncü derecede önem taşıyan diğer şahıslar ise Halep Paşası, Deli Mahmud, Deli Selim, Baş Şâir, diğer şâirler, Büyük Hanım ve dâvetlilerle hizmetçilerdir. Halep Paşası, *Kerem İle Ash* isimli manzûm oyunda da görülen bir tiptir. Söz konusu oyunda, âşıkların kavuşması için otoritesini kullanan Paşa, onları himâye eder ve mutlu olmaları için çabalar. Burada da benzer bir rolü olduğu anlaşılan Paşa'nın, iki oyunda da aynı şahsa karşılık gelip gelmediği konusunda bir netlik yoktur. Halep'te şâirleri himâye eden ve onların söylediği şiirleri dinlemekten büyük zevk alan Paşa, Âşık Garîb'i de destekler. Yedi yıl Halep'te kalan Âşık Garîb, burada ihtiyacı olan parayı toplayabilir. Geri dönmek istediğinde Halep Paşası'nın ısrarıyla karşılaşan Garîb, vaziyeti açıkladığında yine Paşa'dan destek görür. Paşa'nın, gücünü âşıklardan yana kullanan bir figür olduğu açıktır.

Deli Mahmud, Tiflis'te kahvecilik yapan bir adamdır. Âşık Garîb, onun kahvesinde şiirler söyler, sazını çalar. Bu durum, hem Mahmud'un hem de kahvede bulunan diğerlerinin hoşuna gider. Onun Tiflis'ten ayrılmasını istemezler ve aralarında para toplayıp ona yardımcı olmak isterler. Garîb, bu yardımı kabul etmez. Deli Selim ise Âşık Garîb'in Halep'te birlikte kahve işlettiği birisidir. Dolayısıyla onun ortağıdır. Garîb, yedi yıl boyunca kaldığı Halep'te şiirlerini bu kahvede söyler, sazını da burada çalar. Baş Şâir, Garîb'in Halep'teki kahvede atıştığı bir şâirdir. Garîb'in sevgilisinden ayrı olduğu için daha çok aşk ve ayrılık üzerine şiirler okuduğu kahvede, Baş Şâir ise daha neşeli şiirler

söyler. Baş Şâir'in Halepli şâirler arasında hatırı sayılır bir yere sâhip olduğu anlaşılır. Etrafında diğer Halepli şâirleri de toplamıştır.

Oyunda aynı zamanda Şahsenem'in vâlidesi Büyük Hanım, diğer câriye ve dâvetlilerle birlikte hizmetçiler ve saz heyeti de bulunur. Ancak bunların olay örgüsüne bir katkısı yoktur. Saz heyetinin oyun içinde diğerlerine göre daha ağırlıklı bir fonksiyonu olduğu söylenebilir. Özellikle birinci kısımda kurulan işret meclislerinde sâzendelerin çalıp hânendelerin okuduğu şarkılarla eğlenilir. Bu arada her perde değişiminde mutlaka sâzendeler çalar, bazen onlara hânendeler de eşlik ederler.

1.3. Zaman ve Mekân

Âşık Garîb isimli manzûm oyunun içerisinde, oyunun geçtiği tarihî zamana ilişkin herhangi bir kayıt yoktur. Bu oyunun, bir halk hikâyesinden uyarlanmış olduğu hatırlandığında, zamanın tespiti için de halk hikâyesine başvurmak gerektiği düşünülebilir. *Âşık Garîp* hikâyesi üzerine detaylı inceleme yapılan kaynaklarda, bu halk hikâyesinin birden fazla varyantının olduğu, dolayısıyla değişik tarihlere ulaşmanın mümkün olduğu vurgulanmakla birlikte, genel olarak "*Âşık Garîp Hikâyesi'nin XVI. yüzyılın ikinci yarısında teşekkül ettiği*"³² yönünde bir görüş ortaya çıkar. Bu görüşü oyun için de geçerli saymak mümkündür. En azından oyun içerisinde, bu görüşün aksini ortaya çıkaracak ya da bu konuda ipucu verebilecek bir unsura rastlanmaz. Oyunun konusu, belirsiz bir zamanda geçer gibidir. Fûad Hulûsî, *Kerem İle Aslı* isimli manzûm oyununda olduğu gibi, bu oyunda da bir tarih belirtmekten özellikle kaçınmak ister görünür.

Oyunun içerisinde ise tarihî zamana ilişkin olmayan, ancak olay örgüsünün devam ettiği zaman dilimini ifade eden birçok unsura rastlanır. Bu unsurların özellikle kısım ve fasıl başlarında ifade edildiği görülür. Oyunun birinci kısmının birinci faslında, Resûl Bey, babası Hoca Ahmed Efendi'nin vefatı nedeniyle tâziyeleri, yaz mevsimin başında ve bir ikindi vakti kabul eder. Birinci kısmın ikinci faslının ise "*birinci fasıldan bir sene sonra*"³³ geçtiğine dâir bir kayda rastlanır. Oyunun birinci kısmının tamamında baba ocağında olan Resûl Bey, ilk fasıldan ikinci fasla kadar babasından kalan paraları tüketmekle meşgûldür. Bu meşgûliyetin bir yıl kadar sürdüğü anlaşılır.

Oyunun ikinci kısmının başında ise "*birinci kısımdan 3-4 sene sonra*"³⁴ ifadesi yer alır. Baba ocağından ayrılan Resûl Bey, bir müddet dolaştıktan sonra başka bir şehre gelmiş ve bu arada üç-dört yıllık bir zaman geçmiştir. Bu kısmın ikinci faslında sevgilisi Şahsenem'le görüşen *Âşık Garîb*, onunla bir sonbahar mevsiminde ve bir aşk sahnesine uygun düşecek bir zaman dilimi içerisinde görüşür. İki sevgili görüştükleri sırada vakit gecedir; ayın on dördüdür ve mehtap ışıldamaktadır. Oyunun ikinci kısmının üçüncü faslında *Garîb*'e tesâdüf eden Gaffur, Abdal ve Tosun, onu üç yıl aradıklarını söylerler. Oyunun üçüncü kısmının ikinci faslında, *Garîb*:

*"Yedi ay oluyor, her gece size,
Paşam, saz çalarak okudum destân,
Kahvede de her gün ahâlinize.
Usandırmışımdır artık sazımdan"*³⁵

³² Fikret Türkmen, a.g.e., s.12.

³³ Fûad Hulûsî, a.g.e., s.13.

³⁴ a.g.e., s.35.

³⁵ a.g.e., s.99.

diyerek yedi aydır Halep'te olduğunu ve sevgilisine kavuşmak için gerekli olan kırk kese parayı topladığını haber vermiş olur³⁶. Tam olarak belirtilmese de oyunun baştan sona yaklaşık beş-altı yıl devam eden bir zaman çizgisi üzerinde geliştiği ve tamamlandığı söylenebilir.

Âşık Garîb'de birbirinden farklı mekânlar görülür. Oldukça geniş bir coğrafyada devam eden oyunun farklılık arz eden bir dış mekâna sahip olduğu görülmekle birlikte, kahramanların da bu farklı coğrafyalardaki farklı iç mekânlarda buldukları görülür. Oyunun birinci kısmı Tebriz'de, ikinci kısmı Tiflis'te, üçüncü kısmı Halep'te ve son kısmı da yine Tiflis'te geçer. Oyun Tebriz'de başladığı hâlde bir daha aynı şehre dönülmez. *Âşık Garîb*'in Tebrizli olduğu anlaşılır. Ancak o, sevgilisinin bulunduğu şehre, Tiflis'e dönebilmek için çaba harcar. *Âşık Garîb*'in geniş bir coğrafyada dolaştığı görülür. Tebriz, İran'ın kuzeybatısında yer alan bir şehirdir. Buradan Kafkasya bölgesinde bulunan ve nispeten yakın bir yer olan Tiflis'e gelen *Âşık Garîb*, para kazanabilmek içinse daha uzağa gitmek zorunda kalır. Halep'e kadar gelen *Garîb*, buradan tekrar sevdiğinin yanına döner. Bu oyunda, *Kerem İle Aslı* oyunundan farklı olarak, gidilen coğrafyalarla ilgili ayrıntılı tasvirlerle rastlanmaz. Oyunun ikinci kısmının ikinci faslında *Garîb*:

*"Bu gece –merhamet et!- mecrûhum.
Kismetim sevk ediyor Rûm'a beni."*³⁷

diyerek Rumeli'ye gideceğini haber verir. Sonradan gittiği yerin Halep olduğu anlaşılan *Garîb*, burada da Türklerle Arapların Kur'an sâyesinde kardeş olduklarını ifade ederek bulunduğu coğrafyayla ilgili bir unsuru zikretmiş olur. Bunların dışında bulunulan dış mekânlarla ilgili fazlaca bir ayrıntı yoktur.

Oyunda, iç mekânlara ilişkin daha ayrıntılı unsurların olduğu, özellikle her kısım ya da faslın başında bulunulan mekânın mensûr olarak tanıtıldığı görülür. Oyun, *"Müteveffa Hoca Ahmed Efendi'nin selâmlığında bir oda. Şark döşemeleri nefis halılar. Ta'lik levhalar. Sedefli iskemeleler. Pencereden selâmlık bahçesi görünür."*³⁸ cümleleriyle başlar. Bu ifadelerde Hoca Ahmed Efendi'nin oldukça zengin bir insan olduğu anlaşılır. Tarif edilen, onun Tebriz'de bulunan köşküdür. Oyunun birinci kısmının ikinci faslında, Tebriz'in dışında bulunan büyük bir bahçede, havuz başında toplanan Himmet ve dalkavuk arkadaşları, iştret meclisini toplamışlardır. Sonrasında bu meclise Resûl Bey'le birlikte Abdal da katılır. Oyunun ilk kısmının üçüncü faslında ise, paraya sıkışan ve Mukîm Ağa'dan yardım isteyen Resûl Bey, bu iş için Abdülgaffur'u görevlendirir ve onu Ağa'nın evine yollar. Ağa'nın evi, *"Mukîm Ağa'nın misâfir odası, kıymetli mefrûşatla, lâkin hüsn-i tabiat ve zevk-i selîme uymayan bir tarzda doldurulmuş"*³⁹ şeklinde tasvir edilir. Resûl Bey'in babadan kalma evindeki incelik, Mukîm Ağa'nın evinde yoktur. Çünkü o, başkalarından sömürdüğü paralarla zengin olmuş bir dalkavuktur. Bu durum, onun zevkini de belirler.

Oyunun ikinci kısmının ilk faslında mekân, *Âşık Garîb*'in Tiflis'teki evidir. Bu ev, *"Sâde, lâkin temiz ve kibârâne mefrûşat"*⁴⁰ ile döşenmiştir. Tebriz'deki köşkün debdebesi, burada görülmez. Çünkü oradaki varlık tükenmiştir. Ancak yine de mekâna hâkim olan sâdeliğin yanında kibarlık ve temizliktir. Mukîm Ağa'nın evindeki zevksizlik burada

³⁶ Burada dikkat çekilmesi gereken bir husus vardır. Halk hikâyesinin varyantlarında, *Âşık Garîb*'in gurbete çıkması ve para biriktirmesi yedi ay değil, yedi yıl sürer. Bkz. Fikret Türkmen, a.g.e., s. 20.

³⁷ Fûad Hulûsî, a.g.e., s. 48.

³⁸ a.g.e., s.3.

³⁹ a.g.e., s.24.

⁴⁰ a.g.e., s.35.

görülmez. Bu kısmın ikinci faslında sevgilisi Şahsenem'le buluşan Garîb, Ganî Hoca'nın köşkünün ardında bulunan bir korulukta. Gece vakti ve mehtâbın oluşu da bu koruluğu bir aşk dekoru hâline getiren unsurlardır. Bu kısmın üçüncü faslında ise mekân, Tiflis'te bulunan bir kahvehânedir. Deli Mahmud'a âit olan bu kahvehânedeki Garîb, şiirlerini okuyup sazını çalar. Âşıkların sanatlarını sergiledikleri yer olan kahvehâneler, bu oyunda da önemli birer mekândırlar. Öyle ki âşıklar, "*kahvehânelerde, bozahânelerde, mesîrelerde, panayırlarda, hulâsa kalabalık ve hayran bir dinleyici zümresi karşısında çalıp*" söylerler⁴¹. Âşık Garîb'i arayan Abdal ve yanındakiler de onu bu kahvehânedeki bulurlar.

Oyunun üçüncü kısmı Halep'te geçer. Halep'teki kapalı mekânların ilki, Âşık Garîb'in de ortağı olduğu bir kahvehânedir. Burasını Garîb, Deli Selim ile birlikte işletir. İhtiyâcı olan parayı bu kahvede kazanır. Tiflis ve Halep'te bulunan iki kahvehâne, Garîb için hayâtî önemdedir. Çünkü o mahâretini burada sergilemek imkânı bulur. Halep'teki ikinci kapalı mekân ise Halep Paşası'nın konağıdır. Burada göze çarpan ise büyük bir debbedir. "*Servet ve ihtîşâm*"ın, "*Haleb kumaşları*"nın⁴² göz kamaştırdığı bu konakta, Paşa himâyeye ettiği şâirleri dinler, onlara ihsanlar dağıtır. Oyunun dördüncü kısmında, yeniden Tiflis'e dönülür. Burada düğün hazırlıkları vardır. Bu kısım, "*Büyük ve muntazam bir bahçe. Tezyînât. Hanımlara mahsûs büyük bir çadır. Çadırın bir köşesinde perde ile bölünmüş sofrâ mahalli.*"⁴³ cümleleriyle başlar. Bu cümlelerden anlaşıldığı üzere düğün için büyük bir hazırlık vardır. Birçok dâvetli gelir ve bu sofralarda düğün yemekleri ikrâm edilir. Birçok başka çadırda da faaliyet devam eder. Saz heyeti durmadan çalar, bu arada bazı oyunlar da oynanır. Tam anlamıyla şenlikli bir düğün gerçekleşir.

1.4. Dil ve Üslûp

Âşık Garîb isimli manzûm oyunda kullanılan dile ile ilgili tek bir hüküm ifade etmek doğru olmaz. Çünkü oyun içerisinde şekle dâir unsurlar farklılık arz ederken bir yandan da dil anlayışında farklılıklar görülür. Aynı yazarın, *Kerem İle Aslı* isimli manzûm oyunu, ileriki satırlarda da görüleceği gibi, oldukça sâde bir dil kullanılarak yazılmıştır. Bu, daha çok oyunun halk edebiyatından uyarlanması bir sonucu olarak da değerlendirilebilir. Tıpkı *Kerem İle Aslı* gibi, bir halk hikâyesinden uyarlanma olan ve onun gibi Türkçülük fikrinin edebiyatta kendisini güçlü biçimde hissettirdiği bir dönemde yayımlanan *Âşık Garîb*'de ise dil anlayışı, biraz daha farklı ve karmaşık bir yapı arz eder. Bu karmaşa, daha çok oyunda kullanılan vezinden kaynaklanır. Oyunda hece ve aruz ölçüleri birlikte ve çok karmaşık bir düzen içinde kullanılır. Yukarıda bu ölçülerin nerelerde ve nasıl kullanıldıkları ayrıntılarıyla açıklandı. Hece ölçüsünün kullanıldığı bölümlerde dilin oldukça sâde olduğu görülürken, aruz ölçüsünün kullanıldığı yerler için aynı şeyleri söylemek mümkün olmaz. Bu durum, birkaç örnekle ortaya konabilir. Meselâ birinci kısmın birinci faslında konuşan Abdal'in diyalogu, hece ölçüsünün 6+5 duraklı 11'li kalıbıyla oluşturulmuştur ve son derece sâde bir dil kullanıldığı görülür:

*"Bu ev de ev değil, misâfirhâne!
Hoca gitti diye gelen gelene.
Neymiş: Babamızı rahmetli, filan..
Meram yemek içmek kusuru yalan.
Bey çıkınca gözler hep birer çeşme.*

⁴¹ Fuad Köprülü, Edebiyat Araştırmaları, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1999, s.172.

⁴² Fûad Hulûsî, a.g.e., s.99.

⁴³ a.g.e., s.105.

*Lâkin o girdi mi artık hareme,
Gelsin muhabbetler, gelsin cünbüşler!
Bizim dîvâne hep bunları besler!”⁴⁴*

Yukarıda alıntı olarak verdiğimiz mısralarda sadece yalın bir dil kullanılmaz, “ağlayan gözlerin çeşmeye benzetildiği” halk söyleyişinde yeri olan ifadeler de görülür. Hece ölçüsü, beraberinde sâde bir dili de getirir. Diğer taraftan aruz ölçüsünün “mef’ûlü/mefâ’îlü/mefâ’îlü/fe’ûlün” kalıbının kullanıldığı bir yerde, dilin oldukça ağırlaştığı görülür:

*“İffet başının tâcı, şeref alınına hâle.
Şehbâlini sarmış mülkiyet o nihâle.
Gür saçlarının şâne-i elması nezâhat.
Mâsûm bakışından süzülür nâz ve nebâhat.
Kırpıklarının süzdüğü ismetli nigâhı,
Aşkında vefâkârlığının cânlı givâhı.
Tiflis’de kalan dilberi andım yine... Heyhât!”⁴⁵*

Bununla birlikte, oyunun genelinde daha çok hece ölçüsünün ve sâde bir dilin kullanıldığını söylemek gerekir. Ayrıca aruz ölçüsünün her kullanıldığı yerde dilin çok ağırlaştığını söylemek de abartılı olabilir. Oyunun geneline nispeten sâde ve temiz bir Türkçenin hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Bu da, eserin yayımlandığı dönemde Türkçü edebiyatın oldukça etkili olmasından ve konunun halk edebiyatından uyarlanmasından kaynaklanır. Bunun birlikte yazar, aruz ölçüsüne ve Osmanlıcaya olan hâkimiyetini de göstermek istemiş gibidir.

Eserde kullanılan sâde Türkçe, büyük ölçüde üslûbu da olumlu bir şekilde etkilemekle birlikte, zaman zaman dilin farklılaşması ve sürekli olarak ölçü değiştirilmesi üslûbu zora sokan en önemli unsurlardır. Bir şahsa âit diyalogda farklı vezinlerin kullanılması, hece ölçüsüyle başlayan bir bölümün farklı duraklarla devam etmesi, bir şahsın bir yerde hece ile başka bir yerde aruz ile konuşması, bir yerde çok sâde bir Türkçeyle düşüncesini ifade ederken başka bir yerde nispeten ağır bir Osmanlıcaya dönmesi, eserin üslûbu açısından önemli kusurlar olarak sıralanabilir.

Oyunda, dilin kullanımı ile ilgili bazı farklı özellikler de göze çarpar. Bazı mısraların seçenekli olarak yazıldığı, bazı kelimelerin farklı şekillerde de yazılabileceğinin belirtildiği görülür. Bunlar daha çok dipnot şeklinde belirtilir. Bu da yazarın, eserini kaleme alırken çok boyutlu düşündüğünü, bu düşüncesini okurla da paylaşma ihtiyacı hissettiğini gösterir. Bu duruma örnek olması bakımından bir-iki tanesini burada söz konusu etmek mümkündür. Meselâ, oyunun birinci kısmında, “Kusura bakmayın; ah mâtemdeyim” mısraındaki “ah mâtemdeyim” ifadesinin yerine “mâtemzedeyim” yazılabileceği not edilir⁴⁶. Yine aynı kısımda, “ömrümde görmedim, ben nerden bileyim” mısraında yer alan “nerden” kelimesinin yerine “nereden” yazılabileceği, ama bu sefer de ölçüyü bozmamak için “ben” kelimesinin kaldırılması gerektiği ifade edilir⁴⁷. Oyunun birinci kısmının üçüncü faslında, bazı mısraların içindeki kelime gruplarının değiştirilebileceği belirtilir. “Çok şükür, iyidir” mısraının yerine “vücûdça

⁴⁴ a.g.e., s.7.

⁴⁵ a.g.e., s.95.

⁴⁶ a.g.e., s.5.

⁴⁷ a.g.e., s.6.

iyidir" mısraının⁴⁸, "*Allah'a hamd olsun. Pek memnûn oldum.*" mısraının yerine de "*Allah'a çok şükür*" mısraının yazılabileceği kaydedilir⁴⁹.

Oyun metninin bazı yerlerinde okunuşla ilgili noktalara da dikkat çekilir. Osmanlıcadaki bazı Türkçe kelimelerin okunuşuna özen gösterilmesi gerektiğini düşündüğü anlaşılan yazar, bunu dipnotlar vermek sûretiyle belirtme ihtiyâcı hisseder. Örneğin "*Çayımızı gönder havz başına*" mısraındaki "*havz*" kelimesi, Osmanlıca harflerle yazıldığında, vav (و) harfi olmaksızın yazılır. Ancak bu şekilde okunduğunda, mısraada olması gereken on bir hece sayısı bir eksik kalacaktır. Bu nedenle yazar, metne bir dipnot vermek sûretiyle müdahalede bulunur ve bu kelimenin "*havuz*" şeklinde okunması gerektiğini ifade eder⁵⁰. Buna benzer bir müdahale de fiillere gelen eklerin okunması konusunda olur. "*Tam bir yıldır, uğraşırız alıştırmağa*" mısraındaki "*alıştırmağa*" kelimesinin "*alıştırmaya*" şeklinde okunması gerektiği ifade edilir⁵¹. Metin içerisinde buna benzer başka müdahale ve uyarılar da bulunur.

1.5. *Âşık Garîb* Hakkında Genel Bir Değerlendirme

Âşık Garîb, konusunu bir halk hikâyesinden alan, ancak müzikli ve manzûm bir tiyatro oyunu şeklinde uyarlanmış bir eserdir. O, *Kerem İle Aşlı* ile birlikte, Meşrûtiyet yılları içerisinde yayımlanan ve konusunu halk edebiyatından alan iki manzûm oyundan birisidir. Dolayısıyla bu bakımdan önemli bir özelliğe sahiptir. Konusunu bir halk hikâyesinden alan bu eser, kaçınılmaz olarak bu halk hikâyesine benzerlik gösterir. Özellikle oyunun olay örgüsünün oluşturulmasında, halk hikâyesine sâdik kalındığı, büyük ölçüde hikâyede yer alan motiflerin kullanıldığı tarafımızdan tespit edilmiştir. Ancak birden fazla varyantı olan *Âşık Garîp* hikâyelerinin tam bir kopyası olduğu söylenemeyecek olan bu eserde, manzûm ve şarkılı tiyatronun tekniğine uygun bazı özellikler de kaçınılmaz olarak yer alır.

Âşık Garîb, manzûm olmasının yanında, müzikal bir oyun olarak yazılmıştır. Oyunun içerisinde müzik, iki şekilde yer alır. Oyun kahramanlarının kurdukları işret meclislerinde ve oyunun sonunda yapılan düğünlerde saz heyetleri ve hânendeler vardır. Bunlar çalıp söyledikleri gibi raks edenlere de refakat ederler. Özellikle oyunun birinci kısmında yer alan saz ve söz meclislerindeki bu hava, oyunu baleye de yakınlaştırır. Oyun kahramanlarının hep birlikte dans etmeleri, içlerinden bazılarının şarkı söylemesi, bu hususu destekleyen unsurlardır. Ancak bu motiflerin dışında da müzik, oyun içerisinde önemli bir yere sahiptir. Bir kısım içerisindeki bir sahnenin tamamlanıp bir diğer sahneye geçilmesi esnasında, "muzıka" ismiyle anılan saz heyeti şarkılar çalar. Bu durum, neredeyse oyunun sonuna kadar devam eder. Meselâ oyunun birinci kısmında yer alan birinci faslın bitiminde perde iner. Perde tekrar açılıp ikinci fasıl başlayınca kadar geçen süre içerisinde sazlar, "*Geçid*" isimli bir şarkı çalarlar⁵². İkinci faslın sonunda da "*Safâhat*" isimli bir başka şarkı çalınır⁵³. Bu durum, diğer bazı fasılların sonunda da görülür. Burada çalınan şarkılar çoğunlukla biten fasılda yaşananlarla ilgilidir. Örneğin ikinci faslın sonunda çalınan "*Safâhat*" şarkısı, bu fasılda yapılan işret meclisleriyle doğrudan ilişkilidir. Saz heyetinin varlığı, oyunun müzikal özelliğinin bir gereğidir. Sahne önünde ya da arkasında yerleşecek olan bir saz heyetinin, eser içindeki şarkılara eşlik etmekten başka perde aralarında seyircinin ilgisini uyanık

⁴⁸ a.g.e., s.25.

⁴⁹ a.g.e., s.25.

⁵⁰ a.g.e., s.11.

⁵¹ a.g.e., s.13.

⁵² a.g.e., s.11-12.

⁵³ a.g.e., s.22-23.

tutabilmek adına şarkılar icrâ etmesi, dikkate değer bir durumdur. Oyundaki şahıslardan ayrı olan ve oyunun içerisinde figüratif bir özellik taşımayan bu heyet, oyunu bir müzikal hâline getirmek için yazarı tarafından bilhassa yerleştirilmiş gibi görünmektedir. Diğer taraftan bir başka hususu da belirtmek gerekir. Bu oyun, bir müzikal ya da bir operet niteliği taşıırken, oyun içerisinde seslendirilecek eserlerin notasına dâir bir bilgi yoktur. Kitap hâlinde yayımlanan bu eserin içinde notalar olmadığı gibi, daha sonra eser içindeki şarkıların bestelenip notalarının yayımlandığı konusunda da bir bilgi yoktur. Metin And'ın yayımladığı “oyunmuş oyunlar dizini”nin (a) maddesinde de *Âşık Garîb* ismine rastlanmaz⁵⁴. Dolayısıyla oyunun sahnelenmesine ve içindeki şarkıların da bestelenmiş olabileceğine dâir bir bilgiye ulaşmak mümkün olmamıştır.

Oyunda göze çarpan bir başka özellik de her faslın başında olayların mensûr olarak özetlenmesidir. Halk hikâyesi gibi, kısa denemeyecek edebî metinlerden uyarılma olan bu tarz oyunlarda, olay örgüsünün uzunluğu ayrı bir sorun teşkil edebilir. Nitekim *Kerem İle Aslı* isimli manzûm oyunda da aynı konu gündeme gelir. İleriki satırlarda da görüleceği üzere söz konusu oyunda, bütün bir hikâyenin uyarlanması yoluna gidilmemiş, hikâyedeki olayın doruk noktasına ulaştığı bir bölüm oyunlaştırılmıştır. Olay örgüsünün başlangıç evresi ise Kerem'in ağzından uzun bir manzûme, bir monolog hâlinde okuyucuya aktarılmıştır. *Âşık Garîb*'de ise durum biraz daha farklıdır. Burada hikâyenin hemen tamamı oyunlaştırıldığı için bazı kısımların atlanması kaçınılmazdır. Bu kısımlar, her faslın başlangıcında mensûr olarak okuyucuya nakledilir. Meselâ oyunun ikinci kısmının başında, “*Vak'a: Resûl Bey artık Tebriz'de duramayarak kaçmış, fitrî istidâdının ve zarûretin sevkiyle saz şâiri olmuş, Tiflis'e gelmiştir. Geçtiği yerlerde ve Tiflis'de sazıyla sözüyle 'Âşık Garîb' diye şöret alarak nihâyet Tiflis'de yerleşmiş, vâlidesi ve hemşiresiyle orta hâlli, âdetâ fakîrâne bir hayât geçirmektedirler. Garîb'le Tiflis'in en zengini olan Ganî Hoca'nın kızı Şahsenem yekdiğerlerine alâka etmişlerdir.*”⁵⁵ cümleleriyle arada geçen üç-dört yıllık zaman diliminde yaşananlar okuyucuya aktarılır. Yalnız bu cümlelerin, oyunun sahnelenmesi aşamasında kim tarafından okunacağı belli değildir.

Oyunun sonunda yer alan bazı notlar, sahnelenmesine ilişkin olarak değerlendirilebilir. “*Birinci kısmın birinci faslı büsbütün tayy olunabilir. O hâlde -ikinci fasıl birinci olur. Ve perde açılmazdan 'Geçid' bestesi çalınır.*”⁵⁶ cümlelerinden yazarın, oyunun sahnelenmesi aşamasında ilk faslı gereksiz gördüğü anlaşılır. Bu fasıl pek uzun olmamakla birlikte, Himmet, Kâsım, Tosun gibi dalkavukların daha iyi tanınması için bir hazırlık evresi teşkil eder. Yine aynı bölümde yer alan bir başka notta, “*İkinci kısmın üçüncü faslının ihtisârı, hattâ büsbütün hazfî mümkündür. Lâkin bazı aksâmının ibkâsı evlâdır.*”⁵⁷ denilir. Bu cümlelerden, yazarın da eserin uzunluğuna dikkat ettiği anlaşılır. Yüz yirmi sayfaya yaklaşan ve dört kısım hâlinde düzenlenen bu oyun, gerçekten de uzundur. Notlarının sonunda, eserin sahnelenmesine ilişkin “*Zâten işbu piyesin vaz'-ı sahne edilmesi de hukûk-ı sâiresi gibi kânûnen mahfûz olduğundan gerek tashîhi gerek oynanması için muharrir-i âcize mürâcaat buyurulması ricâ olunur.*”⁵⁸ cümlelerine yer veren yazar, eserin kolay sahnelenemeyeceğinin farkında gibidir. Bu yüzden de sahnelenme aşamasında kendisiyle görüşülmesini ister. Eser, dört kısım ve bu kısımlar

⁵⁴ Metin And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923)*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1971, s.292.

⁵⁵ Fuad Hulûsî, a.g.e., s.35.

⁵⁶ a.g.e., s.120.

⁵⁷ a.g.e., s.120.

⁵⁸ a.g.e., s.120.

içinde yer alan fasıl ve meclislerle birlikte hacimce çok geniş olduğu için okunması ve sahnelenmesi hayli zordur. Aynı zamanda çok kalabalık bir şahıslar kadrosuna sahip olması da ayrı bir zorluk nedenidir. Hemen her şahsın ayrı bir vezinde konuşması, devam eden bir konuşma içerisinde birbirinden farklı vezinlerin kullanılması da oyunun sahnelenmesi açısından sıkıntı yaratabilecek unsurlar arasında sayılabilir. Ancak bütün bunlara rağmen, müzikal oyunların diğer oyunlara göre zâten daha uzun oldukları düşünüldüğünde ve yazarın da elden geldiğince eserin sahnelenmesini kolaylaştırıcı unsurları oyuna dâhil edip en başından beri sahnelenme düşüncesiyle bir eser yazdığı göz önünde bulundurulduğunda, *Âşık Garîb*'in sahneye konabilecek ilginç bir manzûm oyun olduğu gerçeği ortaya çıkar.

Âşık Garîb, trajedi türünde bir eser olarak nitelenemez. O, konusunu halk edebiyatından alan, trajik yönü bulunmayan, daha çok genç ve tecrübesiz bir delikanlının başından geçenleri hikâye eden, ilgi çekici bir oyun olarak ortaya çıkar. Oyunun sonunda ölüm, intihar ya da derin keder yaratacak ayrılıklar yerine, kavuşma ve bu kavuşmanın önemli bir ifadesi olan düğün motifine yer verilmesi de oyunun trajik olmaktan tamamen uzak bir karakter taşıdığını gösterir. Eserin birinci kısmında, Resûl Bey'in babasından kalan tüm paraları bilinçsizce harcaması ve sonunda muhtaç duruma düşmesi ise trajik olmaktan çok, trajikomik bir motiftir.

Âşık Garîb, Fûad Hulûsî'nin, konusunu halk edebiyatından alan ve bir halk hikâyesinden uyarlanan manzûm müzikal oyunlarından biridir. Üzerinde yoğun bir biçimde çalışılmış ve sahnelenebilmesi için özel bir itina gösterilmiş olan bu eser, Türk tiyatrosunun müzikli manzûm oyunları içerisinde önemli bir yere sahiptir.

2. Kerem İle Aslı

Fûad Hulûsî'nin "*halk için temâşâ*" serisi içinde ve "*opera tarzında bestelenmek üzere*" yazıp yayımladığı ikinci oyun *Kerem İle Aslı*, iki perdelik bir manzûm tiyatro oyunudur⁵⁹. Konusunu, bir önceki bölümde değerlendirdiğimiz *Âşık Garîb* gibi, doğrudan doğruya halk edebiyatından alan bu manzûm oyun, *Kerem İle Aslı* adıyla halk arasında anlatılan ve farklı coğrafyalarda farklı varyantları bulunan halk hikâyesinin oyunlaştırılmış bir hâlidir. *Kerem İle Aslı*, geçmişten bugüne değin halk arasında çok sevilen ve ilgi gören bir hikâyedir. Dolayısıyla onun etkisi diğer edebî türlerde de görülür. Tiyatro da bu türlerin başında gelir. *Kerem İle Aslı* hikâyesi, Türk tiyatrosuna konu bakımından kaynaklık etmiş bir edebiyat ürünüdür⁶⁰. Bu manzûm oyunda da *Kerem İle Aslı* hikâyesinin genel çerçevesine uyulur. Bu arada ifade edilmelidir ki oyunda, hikâyenin bazı varyantlarındaki unsurlar öne çıkarılırken bazıları göz ardı edilir ve hikâye bu sûretle tiyatro tekniğine uydurulmaya çalışılır. Fûad Hulûsî, her ne kadar konuyu bir halk hikâyesinden uyarlamışsa da eserinin trajediye yakın olması için bazı müdahalelerde bulunmuştur. Bu durum, *Âşık Garîb*'de olmayan, yeni bir durumdur. Özellikle de oyunun bitişinde kullandığı ve kimi yerlerde hikâye varyantlarıyla örtüşmeyen motifler, onun bu uyarlamayı trajedi türüne yaklaştırma endişesini gösterir.

⁵⁹ Fûad Hulûsî, *Kerem İle Aslı*, Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık Osmanlı Şirketi, 1335/1919.

⁶⁰ Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında yayımlanan bir başka manzûm piyes de konusunu bu halk hikâyesinden alır. Bkz. Selahattin Batu, *Kerem İle Aslı*, Beş perdelik manzum masal, Nebioğlu Yayınevi, İstanbul 1944. Ancak Şükrü Elçin, bu oyunun, hikâyenin motiflerini tahrif ettiğini ve dolayısıyla faydasız bir eser olduğunu ifade eder. Bkz. Şükrü Elçin, *Kerem İle Aslı Hikâyesi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s.12. Şükrü Elçin, *Kerem İle Aslı* hikâyesinin başka tiyatro oyunlarına da kaynaklık ettiğini belirtir. Ona göre, özellikle Karagöz perdesinde kullanılan bu hikâye, hem Azerbaycan'da hem de I. Dünya Savaşı yıllarında İstanbul'da sahnelenmiştir. Aynı zamanda o, Muhlis Sabahattin tarafından yazılıp bestelenen *Bir Masal* isimli revünün de *Kerem İle Aslı* hikâyesini konu edindiğini söyler. Bkz. a.g.e., s. 45.

Kerem İle Aslı, konu bakımında halk edebiyatına yakın bir eser olmasının yanında, şekil açısından da halk edebiyatının özelliklerini gösterir. Bunların başında eserde kullanılan vezin gelir. Fûad Hulûsî, bu manzûm oyunu hece ölçüsüyle yazar. Oyunun tamamına yakınında 6+5 duraklı 11’li hece ölçüsü kullanılır:

“Böyle söylemekle/ geçdi bir zamân
1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11
*Nihâyet nasılsa/ dağıldı duman.”*⁶¹
1 2 3 4 5 6/ 7 8 9 10 11

Ancak kimi zaman bu kullanımın dışına çıkıldığı da olur. Meselâ oyunun birinci perdesinin ikinci sahnesinde yer alan ve Kerem’e ait bir diyalogda 4+4 duraklı 8’li hece ölçüsünün kullanıldığı görülür. Bu kullanım, peş peşe on mısra devam ettikten sonra tekrar 6+5 duraklı 11’li ölçüye dönülür:

“Dağa dedim:/ Sultan Dağı
1 2 3 4 / 5 6 7 8
*Ne dumandır/ başın senin”*⁶²
1 2 3 4 / 5 6 7 8

Oyunun birinci perdesinin üçüncü sahnesinde Kızlar’a ait bir diyalogda da 5’li hece ölçüsü kullanılır:

“Her sabâh erken
1 2 3 4 5
*Şafak sökerken”*⁶³
1 2 3 4 5

Birinci perdenin beşinci sahnesinde, Dudu, Keşiş ve Asador’a ait toplu bir diyalogda da aynı hece ölçüsünün kullanıldığı görülür:

“Beyim, yangın var!
1 2 3 4 5
*Bizi vurdular!”*⁶⁴
1 2 3 4 5

Oyunda tek bir nazım şeklinin kullanıldığını söylemek mümkün değildir. Birinci perdeden itibaren genel olarak mesnevî nazım şeklinin kullanıldığı görülür. Ancak genelinde bu kullanımın dışına çıkıldığı da olur. Oyun, Kerem’in mesnevî nazım şekline göre düzenlenmiş sözleriyle başlar:

“Sûfî kardaş, nereye geldik, neredeyiz? (a)
Bulunmuyor eyvâh aradığımız iz. (a)

Ne dumanlı dağlar ne şen ovalar (b)
Haber vermiyorlar nerededir o yâr.. (b)

Yedi yıl mı oldu? Böyle serserî (c)
*Gelib gidiyoruz ileri geri”*⁶⁵ (c)

⁶¹ Fûad Hulûsî, a.g.e., s. 11.

⁶² a.g.e., s. 11.

⁶³ a.g.e., s. 18.

⁶⁴ a.g.e., s. 24.

⁶⁵ a.g.e., s. 3.

Yukarıdaki manzûmede de görüleceği üzere her iki mısra kendi arasında kafiyelendirilirken, mısraların beyitler hâlinde düzenlemesine de özen gösterilir. Ancak oyunun devamında aynı kullanım görülmez. Dağa hitâben konuşan ve hikâyesini anlatmaya başlayan Kerem, dörtlükler hâlinde konuşmaya başlar. Bu dörtlüklerde halk edebiyatının bir nazım şekli olan koşmanın özellikleri görülür:

*"Yıldızla öpüşen ey ulu Erciş (a)
Eteğine varmış öper ağlarım. (b)
Beni sevgilimden ayıran Keşiş (a)
Buradan geçdi mi? Söyle, hünkârım!"⁶⁶ (b)*

Kerem'in burada peş peşe altı tane dörtlük söylemesiyle oyunun birinci perdesinin ilk sahnesi biter. Bu perdenin ikinci sahnesinde ise farklı bir nazım şekli kullanılır. Avcılar ile Kerem ve Sûfî'nin konuştukları bu sahnede ilk olarak Avcılar'ın diyalogları yer alır. Bu diyalog, altı mısradan kurulu iki bentten oluşur. Bu sahnede yer alan diğer diyaloglardaki bentlerin kimi beş mısradan kimi de dört mısradan oluşur. Bu noktada da belirli bir çizginin takip edildiği söylenemez. Ancak yine de ağırlığın dört mısralı bentlerde olduğu görülür. Bu bentlerin bazılarında çapraz kafiye kullanılır:

*"Dinleyin ağalar vaktiniz varsa. (a)
Yolcuyu yolundan eder hikâyem. (b)
Ne türlü ben etsem size hülâsa (a)
Yolcuyu yolundan eder hikâyem."⁶⁷ (b)*

Bu bentlerin önemli bir kısmı, Kerem'e ait diyaloglardan oluşur ve birçoğunda da koşma nazım şeklinin kullanıldığı görülür:

*"Ova değil sanki yeşil bir deniz. (a)
Siz de görseydiniz öyle derdiniz (a)
Fakat tefrice çıkmamışdık biz, (a)
Lâleli Dağı'na tırmandı Kerem. (b)*

*Onda kara bir kış bizi bastırdı. (c)
Kılavuzumuz da yolu şaşırdı. (c)
Rahmet değil sanki gök boşanırdı. (c)
O tufanı bilmem neye benzetsem."⁶⁸ (b)*

Koşma nazım şekli, oyunun diğer perde ve sahnelerinde de kullanılır. Bu nazım şeklinin, ağırlıklı olarak Kerem'e ait diyaloglarda kullanıldığı görülür. Özellikle Kerem'in Avcılar'a sergüzeştini anlattığı ve o arada Aslı'ya olan aşkını da terennüm ettiği uzun diyaloglarda, koşma nazım şekli tercih edilir. Diğer taraftan, oyunun ikinci perdesinde, bir süreliğine birbirine kavuşan Kerem ile Aslı'nın karşılıklı şiirler söyledikleri bölümlerde de ağırlıklı olarak koşma nazım şeklinin kullanıldığı görülür. Oyunun geneline bakıldığında ise nazım şekilleriyle ilgili olarak karmaşık bir kullanımın olduğu rahatlıkla tespit edilebilir. Belli bir bölümde ya da belli bir şahsa ait diyaloglarda tek bir nazım şekli kullanılmamış, birkaç nazım şekli oyunun her yerinde tekrar edilmiştir. Ancak diyaloglarda, karşılıklı konuşmaya daha elverişli olması nedeniyle mesnevî nazım şekli tercih edilirken, uzun monologlar hâlinde düzenlenmiş manzûmelerde ve özellikle iki âşığın birbirlerine okudukları şiirlerde daha çok koşma nazım şekli kullanılmıştır.

⁶⁶ a.g.e., s. 5.

⁶⁷ a.g.e., s. 9.

⁶⁸ a.g.e., s. 15.

Kerem İle Aslı'da, bir mısradaki olması gereken hece sayısının farklı diyaloglarda tamamlandığı da görülür. Ancak bu kullanımın yaygın olduğu söylenemez. Çünkü eserde birbirini takip eden diyaloglardan çok, uzun soluklu konuşmalara, monologlara yer verilir. Bu da şahıslar arasında cümlelerin bölünmesini gerektirmez. Ancak oyunda çok nâdir olan bu şekil özelliğine örnek olması bakımından aşağıdaki mısralar gösterilebilir:

*“Aslı-
Kerem'im!
Kerem-
Kurbânım Aslı sana ben.
Korkma, ziyân gelmez benden babana.”*⁶⁹

Yukarıdaki bölümde, tek bir mısradaki olması gereken hece sayısı iki ayrı diyalogda, dolayısıyla iki ayrı mısradaki tamamlanır. Ancak bu arada hece ölçüsünün duraklarına dikkat edilmediği de ortaya çıkar.

2.1. Özet

Kerem İle Aslı'nın birinci perdesinin birinci sahnesinde, Kayseri dışındaki Pınarbaşı'nda bulunan Kerem, yanındaki Sûfi isimli arkadaşına nereye geldiklerini sorar, aradıkları ize hâlâ rastlamadıklarını söyler. Ne dumanlı dağlar, ne şen ovalar aştıklarını, belki de yedi yıldır bu şekilde gezip aradıklarını ifade ettikten sonra sevgiliden hâlâ bir haber alamamanın üzüntüsü yaşar, arkadaşını de kendisi gibi yollarda perişan ettiğini düşünerek hayıflanır. Arkadaşı ise Kerem'i tesellî etmeye çalışır. Bu dünyada sevenlerin mutlaka kavuşacağını, birbirini arayan âşıkların bu feryâdını Allah'ın duyacağını ifade eder. Diğer taraftan Kayseri'ye geldikleri anlaşılan iki arkadaş, aradıkları ize bu şehirde rastlamanın ümidi içindedirler. Bu sırada Kerem, Erciş Dağı'na döner ve yalvarmaya başlar. Sevdiği kızı kendisinden ayıran Keşiş'in Kayseri'ye geldiğini duyduğunu, onun için buralara kadar geldiklerini söyleyen Kerem, dağdan sevgilisi hakkında bir güzel haber duymak ister. Bir zâlimin kendisini sevgilisinden ayırdığını, bu yüzden yıllardır yollarda perişan olduğunu ifade eden âşık, güzel Kayseri'yle yâr olmuş Erciş Dağı gibi, sevgilisi Aslı ile buluşmayı temenni eder. Kendisini seher vakti figâna başlayan bülbüle benzeten Kerem, yıllardan beri derdi ile tüm tabiatın inlediğini, çok güzel olan sevgilisinin artık hayâlinin bile görünmediğini söyler.

Oyunun ikinci sahnesinde, Kerem ile Sûfi'nin yanına Avcılar gelirler. Ormanda ava çıkmış olan bu adamlar, hep bir ağızdan konuşup yol isterler. Bu sözler üzerine Sûfi, Avcılar'a geldikleri yerin gerçekten de Kayseri olup olmadığını sorar. Bir Keşiş'in kızını aradıklarını, uzun zamandan beri sıluya dönmeden onun peşinden gittiklerini söyler. Avcılar'dan biri Sûfi'ye cevap vererek her Türk şehri gibi Kayseri'de de gelen misafirlerin ağırlandığını ve onlara ikramda bulunulduğunu ifade eder. Kerem ise İsfahan'dan beri sevgilisi Aslı'nın peşinde koştuğunu, onun zâlim ve yalancı bir Keşiş'in kızı olduğunu, tam evlenmek üzerelerken babasının yalancılığı yüzünden kavuşamadıklarını, kendisinden kaçırılan Aslı'yı bulmak istediğini anlatır. Bu hikâyeyi ilginç bulan Avcılar'dan biri, Kerem'in yâr peşinde nereleri gezdiğini, neler yaşadığını öğrenmek ister. Kerem de hikâyesinin uzun, ama insanı yolundan edecek kadar acıklı olduğunu söyler. Kerem, kendisini kandıran Keşiş'in sözüne kanarak babasına karşı geldiğini, baba bedduası aldığını ve bu lekenin hayatının sonuna kadar peşinde olduğunu ifade eder. Annesinin de kendisini bu sevdadan alıkoymak için çok uğraştığını, ancak Aslı'ya duyduğu aşkın bu mücadeleden gâlip çıktığını, sevdiğini bulmak için her şeyi

⁶⁹ a.g.e., s. 23.

göze alıp yollara düştüğünü belirten âşık Kerem, yanındaki can kardeşiyle birlikte önce sık bir ormana girer; burası Sultan Dağı'dır, amansız sis ve dumaniyla kendilerine geçit vermez. Bir zaman yalvarıp yakardıktan sonra bu dağın eteklerinden dar bir yol bulup geçerler ve Zengi'ye diye bir yere varırlar; burada yâri sorarlar, ama onun artık Huy'da olduğunu öğrenirler. Ancak oraya gitmelerine rağmen Aslı'yı bulamayan iki arkadaş, sordukları insanların tavsiyelerine uyarak Revan, Çıldır, Bakü ve Ardahan'ı gezip dolaşırlar. Bu arada Kerem, Azerbaycan'ın çok güzel bir ülke olduğunu ve orasını çok sevdiğini söyler. Tiflis'te buldukları sırada hamamdan çıkan bir güzel gören Kerem, onun Aslı olduğunu zannederek ayaklarına kapanır. Sonra Tiflis'ten de ayrılan iki arkadaş güneye doğru inmeye başlarlar. Önce Kars'a, oradan Bayezid ve Van'a giden Kerem ile Sûfi, oradan çıkıp Muş Ovası'na ve sonra da Pasin'e varırlar. Pasin'i çok beğenen Kerem:

*"Ova değil sanki yeşil bir deniz
Siz de görseydiniz öyle derdiniz
Fakat tefrice çıkmamışdık biz,
Lâleli Dağı'na tırmandı Kerem."*⁷⁰

diyerek onun güzelliklerini övdükten sonra sevgilisinin peşinde yola devam ettiğini söyler. Lâleli Dağı'nda iki arkadaşı sert bir kış bastırır. Kendilerine yolu gösteren kılavuzun da şaşırması üzerine büsbütün perişan olan Kerem ile Sûfi, bir yandan kara kışla diğer yandan geçit vermez dağlarla mücadele ederler. Kerem, günâhkâr ve suçlu olduğunu düşünerek dağ başında donup ölmeyi göze alsa da masum olan iki insan için üzülür ve Allah'a onları kurtarması için dua eder. Bu esnada yanlarına gelen bir atlı üçünü de bu felâketten kurtarır. Bu felâketten kurtulsa da hastalanmaktan kurtulamayan Kerem, üç ay hasta yatar. İyileştikten sonra Erzurum, Zile ve Tokat'ı geçen genç âşık, önce Ak Dağ'a sonra da Kızılırmak'a vardıktan sonra buraya geldiklerini, Aslı'yı burada aramaya başladıklarını söyler. Avcılar da içlerinde Aslı'yı gören bilen olmadığı cevabını verirler. Ancak şehirde birilerinin görme ihtimali olduğunu söyleyip hayır dua ile oradan ayrılırlar.

Oyunun üçüncü sahnesinde, Kerem ve arkadaşı Sûfi, kızlara rastlarlar. Pınar başında su dolduran kızlar aralarında söyleşirler. Kızları su başında testilerini doldururken gören Kerem, onlara söz atar. Her birine ayrı ayrı iltifat eder ve sürmeli gözlü, gamzeli yanaklı bu güzellerden medet umar. Kızlar Kerem'den çekinip gitmek isterler; onları gücendirmek istemeyen Kerem, gitmemelerini söyler. Kendisinin yârini arayan bir derbeder, maksadının bir yudum su içmek olduğunu ifade eder.

Kızlar, Kerem'den sevdiği Aslı'nın kim olduğunu öğrenmek isterler. O da aslında İsfahanlı olduğunu, ancak burada misafir kaldığını söyler ve onu görüp görmediklerini sorar. Kızın bir Keşiş'in kızı ve Ermeni olduğunu öğrenen kızlar, bunu ancak Virjini'nin bileceğini söylerler. Virjini, bildiklerini anlatır; Orta mahallede, dişçilik yapan, azıcık sağır ve kocası Keşiş olan Dudu isminde bir kadın vardır. Bu kadın, kızı ve kocasıyla üç ay önce buraya gelmiştir. Bu arada şehirde bulunan kuyumcu Âsadur da Aslı'yı görmüş ve beğenmiştir. Keşiş'in de kızını bu kuyumcuya vermek istediği anlaşılır. Kızın bu sözlerinden sonra arkadaşı Sûfi'yi meselenin aslını öğrenmek için gönderen Kerem, Keşiş'in Aslı'yı başka birisine verecek olmasına dayanamaz. Aslı'nın kendisine varmak için ant içtiğini, ancak zâlim babasının buna engel olduğunu söyler.

⁷⁰ a.g.e., s. 15.

Oyunun dördüncü sahnesinde, şahıslar arasına Keşiş, Dudu, Aslı ve Âsadur da katılırlar. Kerem'in kızlarla konuştuğu bir esnada Keşiş'le birlikte diğerleri de onlara yaklaşırlar. Uzaktan gördüğü Keşiş'i hemen tanıyan Kerem, bu tarafa geldikleri hâlde, yollarını değiştirmiş olmalarından şüphelenir ve onların da kendilerini görüp tanıdıklarını düşünür. Sevgilisi Aslı'nın zorla götürüldüğünü söyleyen Kerem, atılarak onu kurtarmak ister. Bu sırada Keşiş, Bey'e gitmek ve Kerem'in bu şehre nasıl geldiğini ondan sormak ister.

Kerem İle Aslı'nın birinci perdesinin beşinci sahnesinde, önceki şahısların yanına Bey, Halep Paşası, Kadı ve Müftü de katılırlar. Büyük bir alayla birlikte yol alan Bey, tesadüfen yanlarına yaklaşır. Bu sırada Keşiş ve yanındakiler bir yaygara koparmaya başlarlar. Ne olduğunu anlamaya çalışan Bey'e durumu Keşiş kendi açısından anlatmaya başlar:

*"Beyim, senden olur dâd ile imdâd.
Bu adam Isfahan zorbalarından
Biridir, kızımı çok istemişti.
Uğraşdırdı beni bir hayli zamân
Elinden kurtulmak müşkil bir işdi.*

*Nihâyet kaçmakda bulduk halâsı.
Dolaşdık Kafkas'ı, Van'ı, Sivas'ı.
Daha birçok yeri; uzun hikâye.
Nihâyet sığındık Kayseri'ye.*

*Bu yüzden yollarda olduk perîşân
Beyim kurtar bizi sen şu belâdan
İşte duâmızı söyledim beyim
Adâlet isterim budur dileğim."⁷¹*

Bir anda duyduklarından etkilenen Bey, Kadı'dan edilen duayı görmesini, Müftü'den gereken fetvayı vermesini talep eder. Böyle zorbaların asılması gerektiğini söyler. Kadı ise acele karar vermekten yana değildir. İşin incelikle tetkik ve tahkik etmek isteyen Kadı, o âna kadar konuşmayan Aslı'dan olan biteni anlatmasını ister. Aslı da:

*"Babama ben yalan isnâd edemem;
Yanılıyor derim, müzevvir demem.
Kerem'le ezelden sevişmişiz biz.
Nikâhlı gibiyiz andlar içmişiz.
Dünyâ âlem ibrâm etseler bana
Ölürüm varamam bir başkasına.
Zorla güzellik mi olur âlemde?
Benim bütün aklım, fikrim Kerem'de."⁷²*

diyerek meseleyi ortaya çıkarmış olur. Aslı'nın bu sözleri üzerine kendi kendine konuşan Halep Paşası, Kerem isminin kendisine yabancı gelmediğini, ancak onun tanıdığı Kerem ile bu sözü geçenin aynı kişi olamayacağını düşünür. Bu arada Aslı'nın sözlerini işiten Müftü, Keşiş'e döner ve bu sözlerle ne cevap verdiğini sorar. Keşiş'e göre kızı cahildir ve kendisine fitra etmektedir. Söze karışan Halep Paşası, söylenenlerin iftira olduğunu

⁷¹ a.g.e., s. 25.

⁷² a.g.e., s. 26.

düşünmediğini ve sevenleri ayırmanın günah olduğunu ifade eder. Her şeye rağmen kızlarını Kerem'e vermemekte ısrar eden Keşiş ile Dudu'ya Âsadur da destek olur ve Kerem'e, ailesi râzı olmadan bir kızı almaya nasıl cüret ettiğini sorar. Kerem ise rûhunun tükenmez isteği, aşkının hakkı ve Aslı'nın rızâsıyla bunu yaptığı cevabını verir. Halep Paşası ve diğerlerinin ısrarıyla bu evliliğe râzı olmak zorunda kalan Keşiş, nikâh için binlik bir keseyi şart olara öne sürer. Kerem ise buna babasının İsfahan Şâhı olduğunu, isterse iki binlik bir kese bile yollayacağı karşılığını verir. Kerem'in bu sözleri üzerine onu tanıyan ve daha önce düşündüğü kişi olduğunu anlayan Halep Paşası, bu duruma memnun olur:

*“İsfahan Şâhı'nın mahdumu Kerem
Sen misin! Gel oğlum, yiğit şehzâdem!
Gel öpeyim arslanım asıl alnından.
Sen henüz doğmuşdun ki büyük Hakan
Beni hizmetine çağırıp aldı,
Yirmi yıl olmağa iki ay kaldı.
Ki milletimin en şanlı devleti
Bana lâyük gördü o sa'âdeti
Bir ay evvel beydim ben Amasya'da
Şimdi gidiyorum Haleb'e paşa.
Yolumda uğradım Kayseri'ye.
Misâfir olarak birâder beye
Üç gün etdim onda güzelce rahat.
Bugün gidiyorum, verdiler ruhsat.
Sizi de ben artık burda bırakmam
Hanım kızımızla buyursun, paşam.
Keşiş Efendi de gelmek isterse
Haleb'de hâzırdır ona bin kese.
Şahâmetmâbdan sonra isteriz,
Haleb'den huzûra inhâ ederiz.
İşte dört küheylân hâzırdır size.
Tâbi'im şehzâdem irâdenize.”⁷³*

Halep Paşası'nın bu müjdesi üzerine etrafta toplanan ahali, Halep Paşası ile birlikte Kerem ve Aslı için de dua edip tezahüratta bulunur.

Kerem İle Aslı'nın ikinci perdesinde, Kerem sevgilisi ile birlikte. Halep'te kendileri için ayrılmış odada konuşan iki sevgili, birbirlerinden ayrı olarak geçirdikleri zamanlarda yaşadıklarını anlatırlar. Aslı, anne ve babasının zoruyla sevgilisinden ayrıldığında neler çektiğini, gönlünün Kerem'den yana olmasına rağmen zorla bir başkasının yanında kaldığını, içi kan ağlasa da bu kadere katlandığı, kurtarılmayı beklediğini ifade eder. Aslı, Kerem'in de en az kendisi kadar acı çektiğini, ancak onun bir sırdaşı olduğu için biraz daha şanslı olduğunu düşünür. Kendisinin amansız yalnızlığını ortaya koymaya çalışır. En yakını olan anne ve babasının dahi kendisini anlamaktan çok uzak olduğunu ve kendisini dünyada yapayalnız hissettiğini belirtir. Bu konuşma esnasında Aslı, sevgilisinden kendisi için bir şiir okumasını ister. Kerem de yanında “gönül” redifli bir gazeli olduğunu söyleyerek onu okumaya başlar. Bu gazeli çok beğenen Aslı, bu sefer de kendisi bir şiir okumak ister; sevgilisinden ayrı kaldığında söylediği şiiri bir kez de sevgilisi için tekrar eder. Aslı'nın bu şiirini dinleyen Kerem,

⁷³ a.g.e., s. 29.

onun kendisinden ayrı zamanlarda çok acı çektiğini anlar ve bu acılara da kendisini sebep olarak görüp üzüntü duyar. Aslı'ya "ceylân" şiirini okuyan Kerem, onu büsbütün duygulandırır. Bunun üzerine Aslı, zaten yeterince acı çektiklerini, birbirlerine kavuştukları bu mutlu günde güzel sözler söylemeleri gerektiğini ifade eder. Kerem de sazını eline alır ve sevgilisini öptükten sonra neşeli bir gazel söylemeye başlar. İki sevgili karşılıklı şiirler okuyup birbirlerine iltifatlar etmeye başlarlar. Bu sırada fenalaşan Kerem, zehirlendiğini anlar. Sevgilisinin gömleğindeki düğmelere zehir sürüldüğünü düşünen Kerem, onları açmaya çalışırken zehirlendiğini söyler. Önce şaşırان Aslı, sonrasında zehrin düğmelerden değil, içilen şerbetten geldiğini anlar. Çünkü babası, Kerem için ayrı bir altın tas içinde şerbet getirmiştir. Belli ki bu şerbet zehirlidir ve Aslı'nın babası Kerem için bir suikast plânlamıştır. Kerem daha da fena olur ve ölür. Sevgilisinin gözlerinin önünde öldüğünü gören Aslı, feryatlar ederek çırpınmaya başlar. Kerem'in yerde yatan cansız bedenine sarılan Aslı, ondan ayrı yaşayamayacağını anlar ve onunla birlikte ölmeye karar verir:

*"Keremim, yakdılar bizi âkıbet
Hased, kîn, ta'assub, o üç musîbet.
Bırakma onlara Kerem beni sen,
Bu dünyâda sensiz ne yaparım ben?
Sağken ayırmışdı bizi o eller.
Mezâra gidelim bari beraber.*

*Seninle ölmek de bir nev'i vuslat.
Ölüyorum Allah! Ne büyük devlet!*

*Ayıramaz artık bizi kimseler.
Şu kened kolları kırsınlar meğer.*

*Bir kefene sarıb her ikimizi
Beraber tabuta koysunlar bizi.*

*Girersek toprağa böyle gireriz.
Ya, yanar kül olur karışırız biz.*

*Fakat buna onlar vermezler cevâz.
Şu muma tutmalı saçımı biraz.*

*Ah işte devrildi mum, tutuşuyoruz.
Feleğin rağmına kavuşuyoruz."⁷⁴*

Aslı'nın bu sözlerinin ardından oyun sona erer.

2.2. Şahıslar Kadrosu

Kerem İle Aslı isimli manzûm oyunun şahıslar kadrosu, Kerem, Aslı, Kerem'in arkadaşı Sûfî, Keşiş, Dudu, Halep Paşası, Asadur, Kayseri Beyi ile müftü, kadı, avcılar ve kızlardan oluşur. Oyunun birinci derecede önemli şahısları, Kerem ile Aslı'dır.

Bir halk hikâyesinin başkahramanı olduğu için halk arasında da yaygın olarak tanınan Kerem, Türk kültürünün önde gelen âşık tiplerinden biri olarak kabul edilir.

⁷⁴ a.g.e., s. 43-44.

Onun Aslı'ya olan aşkı dillere destan olmuştur. Bu oyunda da onu, Aslı'ya olan aşkına bağlılığı ve bu uğurda yaptıklarıyla görüyoruz. Dolayısıyla Kerem, *Kerem İle Aslı* isimli manzûm tiyatro oyununda da aynı adlı halk hikâyesinde olduğu gibi, âşık tipinin belirgin özelliklerini bünyesinde barındıran bir oyun kahramanı olarak var olur.

Kerem, İsfahan Şâhı'nın oğludur; dolayısıyla bir şehzâdedir. *Kerem İle Aslı* isimli halk hikâyesinde, “*Zengin ve adâleti ile meşhur bir pâdişahın biricik oğlu*”⁷⁵ olarak tanıtılan Kerem'in babası ile ilgili oyunda çok az bilgi vardır. Oyun içerisinde görülmeyen ve sadece “İsfahan Şâhı” olarak anılan Kerem'in babası, daha çok Halep Paşası'nın övgü dolu sözleriyle bilinir. Halep Paşası, İsfahan Şâhı'nın hizmetinde bulunmuş, onun tarafından Amasya'ya Bey, Haleb'e de Paşa olarak atanmıştır. Bu motiflerden İsfahan Şâhı'nın büyük ve güçlü bir hükümdar olduğu anlaşılır. Aynı zamanda kızını vermek için kendisinden bin altın isteyen Keşiş'e, Kerem, isterse babasının kendisine iki bin altın göndereceği cevabını verir. Buradan da İsfahan Şâhı'nın zengin bir hükümdar olduğu düşüncesine varılabilir. Oyunda, Kerem'in babası ile ilgili bilgiler, bunlarla sınırlıdır⁷⁶.

Kerem, hem bu oyunda, hem de bu oyuna kaynaklık eden halk hikâyesinde, geleneksel âşık tipinin özelliklerini gösterir. O, çok zengin bir pâdişahın oğlu ve büyük bir iktidar ile göz kamaştırıcı bir servetin vârisi olmasına rağmen bunlara aldırış etmez ve sevdiğinin peşinde koşar. Dünyâya âit her şeyden elini çeken, iktidar ve para ile alışverişi olmayan Kerem'in tek derdi sevgilisine kavuşmaktır. Çünkü o, “*'Aslı ve Sila' melankolisi içinde fâni olan hiçbir engelden korkmayarak, elinde sazı, sâdik ve vefâli arkadaşı ile gözleri yaşlı, diyar diyar*”⁷⁷ dolaşan bir âşıktır. Kerem, İsfahan'dan ayrıldıktan sonra gerçekten de diyar diyar dolaşır. Yanında arkadaşı Sûfî olduğu hâlde, Anadolu ve İran'daki birçok şehirle birlikte Azerbaycan civarını da dolaşan Kerem, tabiatın birçok âfetiyle mücadele etmek zorunda kalır. Zaman zaman yolunu kaybeder, kendisine kılavuzluk edenlerin bile yolunu bulamadığı sarp dağlarda, derin ormanlarda dolaşır. Ancak onun, bu engellerin hiçbirisinden yılmadığı görülür. Kerem'de öne çıkan özelliklerin başında azim gelir. Onun azmi her türlü engeli yenebilecek bir güçtedir. Nihayet sevgilisine bu azmi sayesinde kavuştuğu görülür.

Kerem'in, bir şehzâde olmasına rağmen, devlet meseleleriyle hiçbir şekilde ilgilenmediği, hattâ sevgilisine kavuşmak hayâli dışında hiçbir şeyi düşünmediği görülür. Bu, Türk Edebiyatındaki âşık tipinin en önemli özelliklerinden biridir. Çünkü onun yegâne işi, sevgilisini aramak ve bu vesileyle sonu belli olmayan bir yolculuğa çıkmak, aynı zamanda elinde sazı, sevgilisi için türkü söylemektir. Oyunda da Kerem'in bunların dışında bir iş yatığı görülmez. Bu nedenle Kerem, “*Âşık tarzının yayılmasına ve saz şâirlerinin çoğalmasına çok müsait bir muhit teşkil eden Osmanlı-Türk içtimaî hayatı içinde en mükemmel bir saz şâiri tipini bize veriyor.*”⁷⁸ Ayrıca Kerem, “*dünyevî ve ferdî saadet peşinde koşan, fakat birtakım sosyal engeller yüzünden gayesine ulaşamayan bir insandır. O, bu yönüyle, Tanzimat'tan sonra Türk romanlarında maceraları anlatılan modern âşıklara yaklaşır.*”⁷⁹

Kerem, sevgilisini ararken oldukça geniş bir coğrafyayı dolaşır. İran'dan Azerbaycan'a ve Anadolu'ya kadar geniş bir alanı gezip dolaşan Kerem, buralarda oturan

⁷⁵ Şükrü Elçin, a.g.e., s. 32.

⁷⁶ Şükrü Elçin ise söz konusu eserinde, *Kerem İle Aslı* hikâyesinde, Kerem'in babasına ilişkin daha detaylı bilgi bulunduğunu ifade eder. Bkz. a.g.e., s. 32.

⁷⁷ a.g.e., s. 33.

⁷⁸ a.g.e., s. 33.

⁷⁹ Mehmet Kaplan, “Kerem İle Aslı”, Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri, Dergâh Yayınları, 6. bas., İstanbul 2005, s. 160.

halkla da temas eder. Bu, onun sosyal yönü güçlü bir kahraman olduğunu göstermesi bakımından da önemlidir. Kerem'in, Halep Paşası'nın yardımıyla sevgilisine kavuşması, halk arasında da sevinçle karşılanır. Bu kavuşmanın ardından hem Kerem, hem de buna vesile olan Halep Paşası, halk tarafından takdir edilir. Bu unsurlar, Kerem'in halktan kopuk ve soyut bir biçimde sevgilisinin peşinde koşan bir âşık olmadığını gösterir. Tam tersine o, "sazı ile söylediği türküleri, dünya görüşü, zihniyeti, duyuş tarzı ve karşılaştığı insanlara karşı takındığı tavırla tamamiyle Türk'tür. Bir padişah olmakla beraber, bu hikâyeyi anlatan Türk halk şairi ve hikâyecisi ona bir Anadolu âşığı hüviyeti vermiştir."⁸⁰

Kerem'in âşık tipine dâir özellikleri, oyunda da oldukça belirgindir. Seyyahlığını ve sevgilisine kavuşmak için verdiği mücadeleyi yukarıda söz konusu etmiştik. Bunun dışında Kerem, oyunda hatırı sayılır sayıda şiir de söyler. Oyunda bu, ilginç bir durumu ortaya çıkarır. *Kerem İle Aslı*, manzûm bir tiyatro oyunu olması nedeniyle zaten baştan sona manzûme hâlinedir. Kerem, meselâ Avcılar'a anlattığı hikâyesini bir manzûme şeklinde ortaya koyar. Bu manzûmelerde, bir olayın hikâye edilmesinin ötesinde, dramatik şiirin özellikleri de görülür. Kerem, oyunun birinci perdesinin birinci sahnesinde, Avcılar'a tesadüf eder ve onlara başına gelenleri anlatmaya başlar. Oldukça uzun olan bu manzûmede, yaşadıklarını hikâye eden Kerem'in özellikle manzûmelerin başında müstakil şiire benzeyen parçalar söylediği görülür:

*"Önce selâm olsun güzel vatana!
Odur kişiye hem baba hem ana.
Cânımla başımla kurbanım ona.
Ne yazık garîbim vatanda, Kerem."*⁸¹

Yukarıdaki dördlük bunlardan biridir. Oyunun ikinci perdesinin sonlarında kavuşan Aslı ile Kerem, birlikte olmanın verdiği heyecan ve mutlulukla birbirlerine şiir okumaya başlarlar. Aslı, Kerem'den ayrılık günlerinde yazdığı şiirleri okumasını ister. Kerem de "gönül" redifli gazelini okur. Daha sonra sevgilisinin yanağından bir buse alan Kerem, elinde saziyla şiirler okumaya başlar. Bütün bu motifler, oyunda da Kerem'in âşık tipine büyük ölçüde sâdik kalındığının birer göstergesidir.

Oyunun sonunda Kerem'in zehirlenerek öldürülmesi ise trajik havayı güçlendirici unsurların başında gelir. Karşısına çıkan tüm engelleri aşan Kerem, yine de ölümden kurtulamaz. Çünkü Halep Paşası'nın ısrarı sonucu kızını kendisine vermeye râzı gibi görünen Keşiş'in hain bir oyunu ile karşı karşıya olduğunun farkında değildir. Oyunda o, bir tuzak sonucu öldürülür. Halk hikâyelerinin çeşitli nüshalarını ortaya koyan kaynaklarda ise Kerem'in ölümüyle ilgili daha farklı unsurlar göze çarpar. Hemen bütün nüshalarda Kerem'in Aslı ile kavuştuğu gece öldüğü ifade edilirken ölüm biçimi farklılıklar gösterir. Ağırıklı olarak Kerem'in bir ah ettiği ve bu sırada ağzından çıkan alevlerden tutuşup öldüğü rivayeti vardır. Ancak buna da Keşiş neden olur. Aslı'ya sihirli bir elbise yaptıran Keşiş, her düğmesi açıldıktan sonra tekrar kapanan bu elbisenin Kerem'i sıkıntıya sokmasını ve onun bu sayede ah edip ölmesini bekler. Bu beklenti gerçek olur. Oyunda ise durum daha farklıdır. Kerem'in ölümü bir zehirlenme sonucudur. Önce Kerem, Keşiş tarafından Aslı'nın elbisesine sürülen zehirden etkilendiğini düşünür; sonrasında ise yine Keşiş tarafından getirilen bir içkiden zehirlendiği anlaşılır. Oyunda, halk hikâyelerinden daha farklı bir ölüm motifinin kullanılmış olması, eserdeki trajik havayı güçlendirici bir unsurdur. Kerem'in Keşiş

⁸⁰ a.g.m., s. 160.

⁸¹ Fûad Hulûsî, a.g.e., s. 9.

tarafından zehirlenmesi ve sonuçta iki âşığın yine kavuşmamış olmaları, oyunda trajediye uygun bir bitiş olduğunu gösterir.

Oyunun birinci derede önem taşıyan diğer şahsı ise Aslı'dır. Aslı'nın oyundaki en belirgin özelliği, Kerem tarafından delicesine sevilen bir kız olmasıdır. Oyunun başında, "Keşiş'in kerîmesi" olarak tanıtılan Aslı, Kerem'in kendisine gösterdiği sevgiye karşılık verir. O da Kerem'i sever ve ondan başka birisiyle evlenmeyi düşünmek bile istemez. Ancak babasının ısrarı onun hayatını da mahveder. Önceleri ailesi ile birlikte Isfahan'da oturduğu anlaşılan Aslı, Kerem ile evlenmek üzereyken babasının sözünden cayması nedeniyle sevdiğinden ayrı düşer. Oyun, Kerem ile Aslı'nın ayrılmasının ardından başladığı için, oyunun içerisinde bu iki sevgilinin nasıl tanıştıklarına dâir açık bir unsura rastlanmaz. Sadece Kerem, yolda rastladığı Avcılar'a hikâyesini anlatırken, Aslı ile düğünlerinin yapılmak üzere olduğu bir sırada Keşiş'in sözünde durmadığını ve sevgilisini kendisinden kaçırdığını ifade eder. Bir Keşiş kızı olan Aslı'nın da Hıristiyan olması beklenir. Ancak oyunda buna dâir kuvvetli bir vurgu yer almaz. Sadece oyunun birinci perdesinin üçüncü sahnesinde Kerem ile Sûffî'ye rastlayan kızlardan Virjini adında birisi, orta mahalleye bir Keşiş ile ailesinin taşındığını, adamın bazen kilisede dua ettiğini söyler. Ayrıca kızlardan bir başkası da Aslı'nın Keşiş kızı olduğunu öğrenince onun Ermeni olması gerektiğini ifade eder. Oyunda Hıristiyanlık ve Ermeniliğe dâir unsurlar, bu sözlerden ibârettir. Hikâyelerde Aslı'nın başka bir dinden oluşu ve Kerem ile evlendiğinde Müslümanlığı kabul etmesinin söz konusu olabileceği ifade edilirken, oyunda bu konuda bir açıklık yoktur. Aslı'nın neden Kerem'le evlendirilmek istenmediği belli değildir⁸². Ancak onun Asadur isminde başka bir Hıristiyanla evlenmeye zorlanması, din farklılığının rolünü ortaya koyar. Oysa bu fark Aslı için önemli değildir. O, Kerem'i sever ve Asadur'la evlenmek istemez. Yolda ailesi ile birlikte sevgilisi Kerem'e tesadüf eden Aslı, babasının yalanlarına karşılık işin gerçek tarafını ortaya koyar. Kerem'le eskiden verilmiş sözleri olduğunu, ancak bu vuslatın gerçekleşmesine babasının engel teşkil ettiğini açıklar. Sonunda Kerem'e kavuşan Aslı'nın mutluluğu uzun sürmez. Çünkü babası her şeye rağmen bu mutluluğa engel olmaya kararlıdır. Keşiş tarafından zehirlenmek sûretiyle öldürülen Kerem'in acısı, Aslı'yı da yaşatmaz. Sevgilisinin ölümü üzerine odadaki mumla saçlarını tutuşturan Aslı, intihar eder⁸³. Bu anlamda onun trajediye uygun bir kahraman olduğunu söylemek mümkündür. Sevdiği kişinin ölümü karşısında yaşayamayan, asil bir şekilde intihar etmeyi seçen Aslı, oyunun trajik yönü kuvvetli bir kahramanıdır.

Oyunun ikinci derecede önem taşıyan şahısları, Keşiş, Sûffî ve Halep Paşası'dır. Keşiş, oyunda entrik yapıyı güçlendiren motiflerin mimarı olarak bulunur. Hakkında çok az şey bildiğimiz ve gerçek isminin dahi oyunda geçmediği Keşiş, eserin başında sadece "Isfahanlı" olarak nitelenir. Hıristiyan din adamlarına verilen bir unvan olan keşişlik,

⁸² Ali Duymaz, hikâyenin bütün varyantlarında din ve milliyet farklılığının olduğunu ifade eder: "Varyantların tamamında Kerem'in ailesi Müslüman, Aslı'nın ailesi ise Hıristiyan'dır. Din farkının yanında milliyet farkı da dikkati çekmektedir. Çünkü hikâyede Aslı ve ailesinin Hıristiyan oluşundan ziyade Ermeni oluşu ön plana çıkmaktadır." Bkz. Ali Duymaz, Kerem İle Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s. 42. Mehmet Kaplan da Aslı'nın Kerem'le evlendirilmek istenmeyişinin nedeni olarak din ve ırk farklılığını söz konusu eder. Bkz. Mehmet Kaplan, a.g.m., s. 159.

⁸³ Aslı'nın ölümü hikâyelerde daha farklı motifler eşliğinde anlatılır. "Gerdek gecesi, kızına giydirdiği sihirli gömleği Kerem çözemez; ağzından yeşil bir alev çıkar; Aslı'ya üzerine su dökmemesini söylerse de Aslı dayanamaz, suyu döker ve Kerem yanar. Kız da ardından kendini ateşe atar." Bir başka rivâyete göre de ağzından çıkan ahın alevi ile tutuşan Kerem'in küllerini kırk gün boyunca bekleyen Aslı, onları saçlarıyla süpürmeye kalkışınca ufak bir kıvılcımın sıçraması ile tutuşur ve yanarak ölür. Bkz. Şükrü Elçin, a.g.e., s. 27.

oyunda sıkça kullanılmakla birlikte, bu unvanın dinle ilişkisine hiç değinilmez. Oyunda “Keşiş” ifadesi, âdeta bir şahıs ismi olarak kullanılır. Dinî bir unvan olmasına rağmen onun Hıristiyanlıkla olan bağlantısı hemen hiç gündeme getirilmez. Bu dikkat çekici bir durumdur. Kerem ile Aslı'nın bir araya gelememe sebepleri de açıkça belirtilmemişken, Aslı'nın bir keşiş kızı olmasının bu konuda gerçek bir neden teşkil edebileceğini daha önce ifade etmiştik. Aynı zamanda hikâyelerde Keşiş'in bir Ermeni olduğu belirtilmişken oyunda buna dâir bir unsura da rastlanmaz⁸⁴. Keşiş, oyundaki tezadı güçlü bir biçimde destekleyen şahıstır. Aslı ile Kerem'in ayrılmalarına neden olan odur. Oyunda açıkça belirtilmemiş olduğu hâlde, Keşiş'in Isfahan Şâhı'nın hizmetinde bulunduğu bilinir. Hikâyelerde, onun şâhın hazinedârı olduğu belirtilir. Zaten oyunun başında da Keşiş, “*Isfahanlı*” olarak nitelenir. Başlangıçta Kerem ile Aslı'nın evlenmelerine müsaade ettiği hâlde, sonra sözünden döner ve kızını sevgilisinden kaçırıp bir başkasıyla evlendirmek ister. Oyunda buna neyin neden olduğu tam olarak bilinmezken, hikâyelerde bunun nedeni, aradaki din ve ırk farklılığı olarak ifade edilir. Keşiş, yolda karşılaştıkları Halep Paşası'na durumu kendi açısından ve yalan yanlış bir biçimde aktarır. Kızı ise kendisini desteklemez ve gerçek böylece ortaya çıkar. Bunun üzerine Aslı ile Kerem'in evlenmesine mecbûren râzı olan Keşiş, yine de düşüncesinde ısrarlıdır. Kızını Kerem'e yâr etmemek için bir suikast plânlar. Hikâyenin bazı varyasyonlarında Aslı'nın düğmelerine Keşiş tarafından zehir sürülmesi motifi, oyunda da vardır. Kerem, zehirlendiğini anlayınca bunun düğmelerden olduğunu düşünür. Ancak daha sonra yine Keşiş tarafından getirilen bir kadehin içinde zehirli bir içki olduğu anlaşılır. Kızını Kerem'e vermek yerine, onu Asadur isminde bir kuyumcu ile evlendirmeye çalışan Keşiş, oyunun sonunda da gaddarlığından vazgeçmez. Kızının ölümüne de neden olacak bir cinayet işler. Oyunda, Keşiş baştan sona gaddar ve yalancı bir tip olarak çizilir. Bazı hikâye varyasyonlarında, Aslı ile Kerem'in ölmesinin ardından Keşiş'in de Halep Paşası tarafından katledildiği ifade edilse de oyunda böyle bir unsur yer almaz.

Sûfî, Kerem'in en yakın arkadaşı olarak her zaman yanındadır. Kerem Isfahan'dan ayrılıp diyâr diyâr gezerken yanında Sûfî vardır. O, oyunun başında da “*Kerem'in arkadaşı*” olarak tanıtılır. Sûfî, oyunun birinci perdesinin ilk iki sahnesinde kısa diyaloglara sahiptir. Bunun dışında, oyunun birinci perdesinin tamamında Kerem'in yanında olduğu hâlde, konuştuğu görülmez. Sûfî, kendisine âit diyaloglarda Kerem'e destek ve tesellî verir. Avcılar'la konuştuğu bölümde, yedi yıldır iki garip olarak birçok memleket gezdiklerini, ancak Aslı'yı bir türlü bulamadıklarını söyler. Sevgilisini çok aradığı hâlde bir türlü bulamayan Kerem'in ümitsizliğe düştüğü zamanlarda ona cesaret ve ümit vermek de Sûfî'ye düşer.

Halep Paşası, oyunda iki sevgilinin kavuşmasını sağlaması bakımından önemli bir yere sahiptir. Oyunun birinci perdesinin beşinci sahnesinde görülen Halep Paşası, Kayseri Beyi, müftü ve kadı ile birlikte. Bu grubun yolunu kesen ve meseleyi kendi açısından anlatan Keşiş'in sözleri, Halep Paşası'nın dikkatini çeker. Söz arasında geçen Kerem ismi, ona tanıdık gelir. Bu arada Aslı'nın babasını desteklememesini yeterli bulan Halep Paşası, söze karışır ve gençlerin birbirlerini sevdiklerine hükmeder. Bunun üzerine teşekkür eden Kerem, babasının Isfahan Şâhı olduğunu söyleyince, Halep Paşası derhal meseleyi anlar. Hemen Kerem'e doğru atılarak babasının kendisine yaptığı iyilikleri anlatmaya başlar. Yirmi yıldır Isfahan Şâhı'nın hizmetinde bulunan Halep Paşası, Amasya'da beylik yaptıktan sonra Halep vilâyetine paşa olduğunu söyler ve yolunun üzerinde olduğu için Kayseri'ye uğradığını ifade eder. Evlenmelerini istediği

⁸⁴ Mehmet Kaplan, Aslı'nın, aslında Isfahan Şâhı'nın hazinedârı olan Ermeni Keşiş'in kızı olduğunu ifade eder. Bkz. Mehmet Kaplan, a.g.m., s. 159.

Kerem ile Aslı'yı yanında Halep'e götüren Paşa, yine de başlarına gelecek felâkete engel olamaz. İki sevgili, Keşiş'in ihâneti nedeniyle kavuşamazlar. Oyunun sonunda, Halep Paşası'nın bu suikasta nasıl karşılık verdiği ifade edilmezken, hikâyelerde Paşa'nın Keşiş'i katlettiği belirtilir⁸⁵. Halep Paşası, oyunda adalet ve iyiliği temsil eden tiplerden biridir. Keşiş ve Aslı'yı dinleyen ve sonunda iki sevgilinin kavuşmasından yana tavır alan Paşa sayesinde sevgililer vuslata eriyor gibi olsalar da oyunda gâlip gelen, Paşa'nın temsil ettiği iyilik değil, Keşiş'in şahsında ortaya konan hâinliktir. Bu arada Halep Paşası, İsfahan Şâhı'nın oğlu olduğu için Kerem'e ayrı bir ilgi gösterir. Bu da onun Şâh'a olan sadâkatinin bir sonucudur.

Kerem İle Aslı isimli manzûm oyundaki üçüncü derece şahıslar ise Dudu, Asadur, Kayseri Beyi, müftü ve kadı ile birlikte Avcılar ve kızlardır. Dudu, Keşiş'in karısı ve Aslı'nın annesidir. Oyunun birinci perdesinin dördüncü ve beşinci sahnelerinde görünen Dudu, Aslı'nın Kerem'den kaçırılıp Asadur'la evlendirilmesinde Keşiş'in en büyük yardımcısıdır. Oyunun birinci perdesinin üçüncü sahnesinde Kerem'in karşılaştığı kızlardan Virjini, aşağı mahallede Dudu isminde bir kadın oturduğunu söylerken onun dişçi ve sağır olduğunu da ilâve eder. Kerem İle Aslı hikâyelerinde önemli bir yer tutan diş çektirme motifi, manzûm oyunda yer almamakla birlikte, Dudu'nun diş çeken bir kadın oluşu, hikâye ile oyun arasındaki paralelliklerden biridir⁸⁶.

Asadur, Aslı ile evlenmek isteyen Kayserili bir kuyumcudur. Oyunun birinci perdesinin dört ve beşinci sahnelerinde görünür. Keşiş ve Dudu tarafından zorla gezdirilip Kayseri'ye getirilen Aslı'nın yanında o da vardır. Hikâyelerde bu gencin Ermeni olduğu söyleniyorsa da⁸⁷ oyunda buna dâir bir unsura rastlanmaz. Sadece onun kuyumcu olduğu belirtilir. Asadur, Kerem'le karşılaşmasında, babasının Aslı'yı kendisine vermek istediğini, dolayısıyla karışmaması gerektiğini söylerse de Halep Paşası'nın kararı karşısında bir şey yapamaz. Dolayısıyla Asadur, oyunda etkisiz bir şahıstır.

Kayseri Beyi ile birlikte müftü ve kadı da oyunun ilk perdesinin beşinci sahnesinde görülürler. Halep Paşası ile birlikte olan Bey, Kadı ve Müftü, bir kabile hâlinde yola devam ederlerken önlerine çıkan Keşiş ve Kerem'i dinlerler. Öncelikle Keşiş'i dinleyen Bey, Müftü ve Kadı'dan gerekeni yapmalarını ister. Kadı ise meselenin etraflıca araştırılmasını ister ve bir kez de Aslı'yı dinlemek gerektiğini söyler. Aslı'nın sözleriyle olayın seyri değişir. Bu noktada Kadı ve Müftü'nün çabuk karar vermeyip işi derinlemesine tetkik etmeleri, olayın seyrini değiştiren önemli bir faktördür. Ancak yine de son kararı Halep Paşası verir. Dolayısıyla Bey, Kadı ve Müftü'nün hiyerarşik bir düzen içerisinde Halep Paşası'nın takdirini kabul ettikleri görülür.

Oyunda ayrıca Avcılar ve kızlar da görülür. Oyunun birinci perdesinin ikinci sahnesinde Kerem ile Sûfî'nin karşısına Avcılar çıkar. Dağlarda ava çıkan bu insanlar, Kerem'in hikâyesini dinlerler. Bu sırada Keremi başından geçenleri uzun uzadıya Avcılar'a anlatır. Oyundaki olayın evveliyâtı, Kerem ile Avcılar arasındaki bu konuşma sayesinde aktarılır. Oyunun birinci perdesinin üçüncü sahnesinde Kayseri'ye gelen Kerem ile Sûfî, önce kızlara rastlarlar. Kızları su başında testilerine su doldururken gören Kerem, onlara kısaca hikâyesini anlatıp Aslı'yı sorar. Kızların içinden Virjini isminde olanı orta mahalleye taşınan bir Keşiş ailesinden bahseder. Böylece Kerem, sevgilisi Aslı'nın izini Virjini sayesinde bulmuş olur. Bu kızın da bir Hıristiyan kızı olması

⁸⁵ Şükrü Elçin, a.g.e., s. 18.

⁸⁶ Bu konuda bkz. a.g.e., s. 26-27.

⁸⁷ a.g.e., s. 17.

kuvvetle muhtemeldir. Çünkü kızlardan bir başkası, Aslı'nın bir Keşiş kızı olduğunu öğrendikten sonra onu ancak Virjini'nin tanıyabileceğini söyler.

2.2. Zaman ve Mekân

Kerem İle Aslı isimli manzûm tiyatro oyununda, olayın geçtiği zamana dâir herhangi bir unsura rastlanmaz. Dolayısıyla oyunun tarihî zamanına ilişkin kesin bir yargıya varmak mümkün değildir. Ancak oyunun bir halk hikâyesinden uyarılma olduğu ve genel olarak hikâyeye âit unsurlara sâdik kalındığı düşünüldüğünde ve “metinlerarasılık” bağlamında bir değerlendirme yapıldığında, hikâyeye ilişkin zaman değerlendirmelerini oyun için de geçerli saymak mümkün olabilir. Bazı kaynaklarda, “*gayri muayyen bir zaman içerisinde*”⁸⁸ geçtiği söylenen hikâyeye ilişkin kesin bir zaman hükmü verilemeyeceği ifade edilirken yine aynı kaynaklarda Kerem’in 17. yüzyıldan önce yaşamış bir Anadolu âşığı olduğu cümlesine yer verilir⁸⁹. Dolayısıyla hikâyedeki tarihî zamanla ilgili kesin bir yargıya varılamadığı görülür; ancak yine de bu konuda birçok araştırmacının görüş belirttiği ve genel olarak 16. yüzyıla 17. yüzyıla öne çıkarıldığı görülür⁹⁰. Oyunda da tarihî zamana ilişkin kesin bir ifadeye rastlanmamakla birlikte, hikâyenin yukarıda ifade ettiğimiz zamanına ters düşebilecek bir unsur da görülmez. Dolayısıyla hikâyenin tarihî zamanına ilişkin tespitleri oyun için de geçerli saymak mümkündür. Oyunun kendi içerisindeki “zaman”a ilişkin bilgiler de sınırlıdır. İsfahan’dan yola çıkıp sevgilisini aramaya koyulan Kerem, arkadaşı ile birlikte yedi yıldır yollarda olduğunu, daha oyunun başında ifade eder. Oyun, onların bu yedi yıllık yolculuğunun ardından başlar. Eserin hemen başında vaktin sabah olduğu ifade edilir. Birinci perdenin ikinci sahnesinde Avcılar’a yolculuklarını anlatan iki arkadaş, sonrasında su başında kızlara rastlarlar. Kızların söyledikleri türkü, onların sabah erkenden su başına geldiklerini ifade eder. Sonrasında Kerem’in Keşiş ailesi ve Halep Paşası ile karşılaşması da peş peşe olur. Bu olayların aynı gün içerisinde art arda yaşandığı görülür. Aradan ne kadar zaman geçtiği bilinmeden Kerem ile Aslı, Halep Paşası tarafından Halep’e götürülür ve orada evlendirilirler. Birlikte oldukları gece önce Kerem zehirlenir, arkasından da Aslı kendisini yakarak intihar eder.

Oyundaki mekân çok geniş bir alana yayılmıştır. Ancak oyunun birinci perdesi Kayseri yakınlarında bulunan Pınarbaşı’da geçer. Kerem ile Sûfî, Erciş Dağı’nın yakınına geldiklerinde Kayseri’ye ulaştıklarını anlarlar. Aslı’nın bu şehre getirildiğini haber almışlardır. İki arkadaş Avcılar’a da Erciş Dağı’nın koruluğunda rastlarlar. İkinci perdede, Kerem ile Aslı Halep’tedirler. Halep Paşası tarafından bu şehre götürülen iki genç, paşanın himâyesinde evlenirler. Ancak kavuşmaları mümkün olmaz. İki sevgilinin ölümü de Halep’te olur.

Yedi yıl boyunca sevgilisini arayan Kerem, İsfahanlıdır ve yolculuğuna da bu şehirden başlar. İsfahan, İran’ın en büyük şehirlerinden biridir. Tarihte Safevi Devleti’ne uzun zaman başkentlik yaptığı için gelişme gösteren bu şehrin, oyunda da ciddî bir önemi vardır. Kerem’in babası İsfahan Şâhı’dır. Hem Kerem hem de arkadaşı Sûfî, bu şehirden olduğu gibi, Keşiş ailesi de İsfahanlıdır. Ancak İsfahan, oyundaki hiçbir perde ya da sahneye mekân teşkil etmez. Adı sık sık geçmekle birlikte, onu bir dekor hâlinde görmek mümkün olmaz. Kerem ile Sûfî, yedi yıl süren yolculuklarında birçok yeri dolaşırlar. Kerem, Avcılar’a anlattığı hikâyesinde buraların isimlerini tek tek sayar. Kerem’in dolaştığı yerler, sırasıyla Sultan Dağı, Zengi, Huy, Revân, Çıldır, Bakü, Ardahan,

⁸⁸ a.g.e., s. 32.

⁸⁹ a.g.e., s. 60.

⁹⁰ Bu konudaki tartışmalar için bkz. Ali Duymaz, a.g.e., s. 206-212.

Tiflis, Kars, Bayezid, Van, Muş Ovası, Pasin, Lâleli Dağı, Erzurum, Zile, Tokat, Sivas, Yıldız Dağı ve Ak Dağı'dır. Sonrasında da Kayseri'ye gelir. Burada Halep Paşası'ndan himâye gören Kerem, sevgilisini de alıp Halep'e gider. Dolayısıyla oyun, Kayseri'de başlar ve Halep'te sona erer. Ancak bu arada Kerem'in anlattıklarından onun İran, Azerbaycan ve Doğu Anadolu coğrafyasının önemli bir bölümünü gezdiği, nihâyet İsfahan'dan Kayseri'ye kadar geldiği anlaşılır⁹¹.

Oyunda iç mekânın çok fazla kullanılmadığı görülür. Sadece oyunun ikinci perdesinde Kerem ile Aslı, Halep'te kendileri için hazırlanmış bir konağın gelin odasında birliktedirler. Ancak bu konağın nasıl bir yer olduğu ve odanın nasıl bir tarzda döşendiği söz konusu edilmez.

2.3. Dil ve Üslûp

Kerem İle Aslı isimli manzûm tiyatro oyununun dili oldukça sâdedir. Eserde oldukça temiz bir Türkçe kullanıldığı görülür. Bu, eserin yayımlandığı tarih olan 1919 yılında edebiyatta kendisini yoğun bir biçimde hissettiren Türkçülük akımına da bağlanabilecek bir durumdur. Zaten eserin içeriğinde de Türkçülük akımıyla ilişkilendirilebilecek motifler vardır. Dolayısıyla eserdeki dil anlayışının da dönemin koşullarına uygun olduğu açıktır. Diğer taraftan bu manzûm oyunun, bir halk edebiyatı ürününden uyarlanmış olması da dili bakımından ayrı bir önem taşır. Bu oyuna kaynaklık eden halk hikâyesinin de nispeten temiz bir Türkçeye sâhip olduğu düşünüldüğünde, oyunda kullanılan dilin Osmanlıcadan büyük ölçüde arındırılmış olması, âdeta bir zorunluluk olarak ortaya çıkar. Buna rağmen eserde, “şehriyâr”, “figân”, “hasbîhâl”, “numûne”, gibi Arapça-Farsça kökenli kelimeler de kullanılır. Ancak bunların çok fazla olmadığı ve eseri anlaşılmasız kılmadığı bir gerçektir. Ayrıca oyunda, muhtemelen halk edebiyatından uyarılma bir eser olması nedeniyle, deyim ve yerel söyleyişe âit ifadeler de sıklıkla rastlanır. Bunlardan birkaç örnek vermek gerekirse “kara baht”, “dügün dernek”, “beli bükülmek”, “alın yazısı”, “canına yetmek”, “dere tepe aşmak”, “göz gözü görmüyor” gibi kalıplar ifade edilebilir. Bütün bunlar eserde halkın konuştuğu temiz Türkçeye özel bir önem verildiğinin göstergesidir.

Eserin sâde dili, üslûbunu da belirler. Oyunun son derece akıcı bir üslûbu vardır. Ayrıca oyundaki manzûmelerin dışında, Kerem'in okuduğu şiirlerde de sâde bir Türkçe kullanılmış olması, eseri anlaşılır kılmakla birlikte, şiirsel havayı oldukça güçlendirir. Bununla birlikte oyunun tiyatro tekniği açısından bazı kusurları da bulunur. Özellikle ilk perdenin birinci ve ikinci sahnelerinde mekânın Erciş Dağı ve bu dağdaki bir koruluk olması, sahnelenme açısından bazı sıkıntılar yaratabilir. Ayrıca Kerem'e âit diyalogların bazı yerlerde çok uzaması, aynı zamanda eser içinde Kerem'in söylediği uzun şiirlerin varlığı da oyunun sahnelenmesinde sıkıntı yaratabilecek unsurlardır. Yine de Kerem'in yedi yıl devam eden yolculuğunun, doğrudan ifade edilmek yerine onun ağzından hikâye ettirilmesi, eserin yazılmasında sahnelenme endişesinin taşındığını gösterir. Eserin çok fazla uzun olmaması da sahnelenebilmesi açısından olumludur.

2.4. *Kerem İle Aslı* Hakkında Genel Bir Değerlendirme

Kerem İle Aslı, konusunu doğrudan halk edebiyatından alan bir manzûm tiyatro oyunudur. Bu oyun, bir halk hikâyesine dayandığı için büyük ölçüde söz konusu hikâye ile mukayeseli olarak değerlendirilmiştir. Ancak *Kerem İle Aslı*, oldukça farklı

⁹¹ Kerem İle Aslı hikâyelerinde mekânların daha ayrıntılı bir şekilde söz konusu edildiği, bazı yerleşim yerleri ve kapalı mekânların üzerinde bilhassa durulduğu ifade edilir. Bu konu hakkında bkz. Ali Duymaz, a.g.e., s. 201-206.

varyantlara sahip bir halk hikâyesi olduğu için bu varyantları birlikte değerlendiren çalışmalardan faydalanılmıştır⁹². Bu bağlamda halk hikâyeleri ile manzûm oyun arasında da bazı farklılıklar ve benzerlikler gösterilmeye çalışılmıştır. Bu manzûm oyun, konusunu doğrudan doğruya *Kerem İle Aslı* hikâyesinden alır; olay örgüsünün temel yapısı, oyundaki şahıslar kadrosuna verilen isimler, şahısların temel özellikleri, genel olarak hikâyeye sâdik kalınarak oluşturulmuştur. Ancak nihayet sahnelenmek amacıyla yazılan bu oyun, hikâyenin aslı kadar uzun ve ayrıntılı bir şekilde oluşturulamazdı. Fûad Hulûsî de hikâyeyi manzûm tiyatro hâline getirirken bu hususa dikkat eder ve hikâyedeki olay örgüsünün doruk noktasına ulaştığı bir bölümü manzûm oyun olarak kaleme alır. Bu da Kerem'in yedi yıl gezip dolaştıktan sonra Aslı'yı Kayseri'de bulması ve ona kavuşmak üzereyken sevgilisi ile birlikte Halep'te ölmesidir. Ancak oyunda, Kerem'in babası İsfahan Şâhı ile Aslı'nın babası olan Keşiş arasındaki hukuka, çocuk sahibi olamayan bu iki insanın aynı anda çocuk sahibi olmalarına dâir unsurlara rastlanılmaz. Bu iki gencin nasıl birbirlerine âşık oldukları ve evlenmek üzere iken Keşiş'in kızını Kerem'den nasıl kaçırdığı da oyunda yer verilmeyen unsurlardandır. Ayrıca yedi yıl boyunca birçok memleketi gezen Kerem'in bu macerası kısaca kendisine anlatılır ve oyundaki asıl olayın geçtiği noktaya gelinir. Kerem ile Aslı'nın ölmeleri konusunda da farklı varyantlarda farklı motifler olduğu hâlde, oyunda bunlardan birisi seçilir ve Kerem'in zehirlenerek öldüğü motifine yer verilir. Oyunda, hikâyelerde olmasına rağmen hemen hiç değinilmeyen noktalardan biri de din ve milliyet meselesidir. *Kerem İle Aslı*, "gerek Anadolu'da, gerekse diğer Türk boyları ile Ermeniler arasında çok sevilen bir halk hikâyesidir."⁹³ Ancak buna rağmen oyunda, Ermenilerden bahis çok sınırlı tutulur. Keşiş'in bir Hıristiyan olduğu sadece bir kez ifade edilir. Aslı'nın bir Keşiş kızı olduğunu öğrenen kızlardan birisi, bu durumda onun da bir Ermeni olması gerektiğini ifade eder. Oyunda, din ve milliyetle ilgili ifadeler bunlarla sınırlıdır. Kerem ile Aslı'nın kavuşmalarına engel olan Keşiş'in bunu neden yaptığı, oyunda hiçbir zaman açıkça ifade edilmez. İsfahan Şâhı'nın oğlu olan, dolayısıyla zengin ve kudretli bir şehzâde olduğu anlaşılan Kerem'in Aslı ile evlenmesinin önündeki engel, bir zengin-fakir ayrımı olamaz. İki sevgilinin kavuşmasının önündeki temel engelin din ve milliyet farklılığı olduğu açıktır. Ancak oyunda bu farklılıktan kaynaklanan nedene hiç temas edilmemesi, oldukça ilginç bir durum oluşturur.

Kerem İle Aslı, Türk edebiyat ve fikir hayatında, Türkçülük akımının kendisini şiddetli biçimde hissettirdiği bir dönemde yayımlanır. Bu durum, eserin dil anlayışına olduğu kadar içeriğine de tesir eder. Kerem, oyunun birkaç yerinde Türklüğünü vurgulama ihtiyacı hissederken Türklüğe övgüde bulunmayı da ihmâl etmez. O, vatanını seven bir gençtir ve ondan ayrı kaldığında kendisini garip hisseder. Ayrıca gezip dolaştığı Türk illerinde kendisine gösterilen misafirperverlikten duyduğu memnuniyeti her seferinde dile getirir. Kerem, oyunun birinci perdesinin ikinci sahnesinde, Acemin Zaloğlu Rüstem'i varsa kendilerinin de Kozan Oğlu olduğunu söyler ve Türklerin mertliğine, kahramanlığına vurguda bulunur. Eserde, bu vesileyle açık bir Türkçülük etkisinin olduğu görülür.

Kerem İle Aslı, halk edebiyatına dayanan bir manzûm tiyatro oyunu olması nedeniyle, hem kullanılan motifler hem de tipoloji bakımından bu edebiyattan derin izler taşır. Şahıslar kadrosunu incelediğimiz bölümde de belirttiğimiz gibi Kerem,

⁹² Ali Duymaz, *Kerem İle Aslı* hikâyesinin Millî Kütüphane'de bulunan bir yazmasını ve diğer bazı varyantlarını aynen yayımlamıştır. Hikâyenin çeşitli varyantlarının metinleri için bkz. Ali Duymaz, a.g.e., s. 255-364.

⁹³ a.g.e., s. 5.

Anadolu'daki âşık tipinin belirgin özelliklerini bünyesinde barındırır. Bunların içerisinde önde gelenlerden biri de onun şiir söylemesidir. Bu durum, manzûm oyunda da ilginç bir görüntüye neden olur. Manzûm olması nedeniyle baştan sona şiir olarak yazılan bu oyunda, bir kahramanın ayrıca şiir söylemesi, başlangıçta ilginç gibi görünse de bu durum onun tipik özelliğinden kaynaklandığı için aynı zamanda bir gerekliliktir. Macerasını anlattığı bölümlerin başında şiirselliği ağır basan manzûm parçalar okuyan Kerem, özellikle de oyunun ikinci perdesinde bu sefer eline sazını da alarak Aslı'ya şiir okumaya başlar. Aslı'nın da ona cevap vermesi, oyun içerisinde, manzûmelerden ayrı olarak düşünülebilecek şiir parçalarının olduğunu gösterir⁹⁴.

Kerem İle Aslı, her ne kadar halk edebiyatından uyarlanmış bir eser olsa da bir manzûm tiyatro eseri olarak ayrı bir değerlendirmenin de konusudur. Türk halk hikâyeleri arasında, sevgililerin kavuşmaları ile sonuçlanamayan bir hikâyeyi seçen ve bunu tiyatroya uyarlayan Fûad Hulûsî, oyunda trajik unsurları da güçlü bir biçimde kullanır. Kerem, çok zengin ve güçlü bir babanın oğlu olmasına rağmen kendisinden zorla ayrılan sevgilisinin peşinden gitmek için her türlü sefâlete katlanır. Yedi yıl gibi çok uzun bir zaman boyunca her türlü zorluğa göğüs gererek sevgilisinin peşinde koşan Kerem'in kendisinden başka güvenecek kimsesi de yoktur. Onun bu kararlılığı ve bu arayış sürecinde yaşadıkları karşısında takındığı tavır, okuyucu ve izleyiciler üzerinde derin bir acıma hissi ile birlikte saygınlık uyandırabilecek özelliklerdir. Diğer taraftan Aslı da Kerem'e olan derin bağlılığı ve bu uğurda babasına dahi karşı çıkabilme cesâreti ile klâsik trajedilerdeki kahramanlara yakınlık gösterir. Ancak onu klâsik trajedilere en fazla yaklaştıran ise oyunun sonundaki intihar motifidir. Babasına karşı gelen ve Kerem'den başka kimseyle evlenmemekte kararlı olan Aslı, onun ölümüyle yaşamak istemez ve kendisini yakmak sûretiyle intihar eder. Hikâyenin farklı varyantlarında Aslı'nın ölümü ile ilgili farklı motifler olduğu hâlde, yazarın bu motifi kullanması, onun da Aslı'yı klâsik trajedilere yaklaştırmaya gayreti olarak değerlendirilebilir. Diğer taraftan iki sevgilinin Keşiş tarafından sürekli engellenmesi ve arada bir din - milliyet farkı bulunması da derin bir tezat yaratır. Böylelikle oyundaki trajik son da hazırlanmış olur. Oyunun sonunda Kerem'in, Keşiş tarafından altın tasta sunulan bir içki marifetiyle hâince zehirlenmesi da klâsik trajedilere yakın bir motiftir. Aslı'nın intiharı da bir yerde babasının neden olduğu bir ölümdür. Bu anlamda Keşiş'in klâsik trajedilerdeki gaddar tiplere yakın olduğu söylenebilir.

Kerem İle Aslı, bir halk hikâyesinden uyarlanmış olmakla birlikte, trajik yönü oldukça kuvvetli, gerek şekil gerekse içerik bakımından Meşrûtiyet Devri Türk Edebiyatının genel özellikleriyle uyumlu ve bir halk edebiyatı eserinin kaynaklık etmesi bakımından da son derece ilginç bir manzûm tiyatro oyunudur. Bütün bu özellikleri nedeniyle bu dönemde yayımlanmış manzûm tiyatro oyunları içerisinde, *Âşık Garîb* ile birlikte önemli bir yeri vardır.

KAYNAKÇA

ALTUN, Işıl (2007), *Âşık Mevlüt İhsanî'nin Aşk Konulu Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma*, İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.

AND, Metin (1971), *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

⁹⁴ *Kerem İle Aslı* hikâyesi, tamamen manzûm değildir. İçerisinde, özellikle Kerem'in okuduğu çok sayıda şiir vardır. Bunların indeksi için bkz. Ali Duymaz, a.g.e., s.409-412.

- BATU, Selahattin (1944), *Kerem İle Aslı, Beş Perdelik Manzum Masal*, İstanbul: Nebioğlu Yayınevi.
- ÇAKIR, Ömer (Mart 1996), “Çanakkale Muharebelerinin Türk Şiirindeki Yeri ve Önemi Üzerine Bir Tasnif Denemesi”, *Atatürk Araştırmaları Merkezi Dergisi*, S. 34, C. XII.
- DUYMAZ, Ali (2001), *Kerem İle Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ELÇİN, Şükrü (2000), *Kerem İle Aslı Hikâyesi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Fûad Hulûsî (1334/1918), *Harbin Etrâfında*, İstanbul: Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık Şirketi.
- (1334/1918), *Âşık Garîb*, İstanbul: Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık Şirketi.
- (1335/1919), *Kerem İle Aslı*, İstanbul: Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık Şirketi.
- KAPLAN, Mehmet (2005), “Kerem İle Aslı”, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*, 6. baskı, s. 143-149, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, Fuad (1999), *Edebiyat Araştırmaları*, 3. baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- TÜRKMEN, Fikret (1995), *Âşık Garip Hikâyesi, İnceleme-Metin*, Ankara: Akçağ Yayınları.

MİZAHTA UYUMSUZLUK TEORİSİ ÇERÇEVESİNDEN KARAGÖZ OYUNLARI

Faruk YAVUZ*

Giriş

İnsan hayatından, karakterinden ve de bütün yönleriyle toplum hayatından azade bir edebî tür veya güzel sanatlardan herhangi bir kol düşünülemez. Bu düşünceden hareketle, bazıları itibarıyla binlerce yıllık bir birikimden süzülüp gelen destanlarda arkaik döneme ait büyük izlere tesadüf edilebildiği gibi, nispeten daha yakın dönemlerin ürünleri olan halk hikâyelerinde de döneminin toplum hayatına ilişkin ipuçları yakalamak mümkündür. İnsan tabiatının mühim özelliklerinden biri olan mizahî yönü, yalnız gülmece türlerinde değil, diğer edebî türlerde de karşımıza çıkar. Türk edebiyatı ve tiyatro geleneği içinde önemli bir yeri olan Karagöz oyunlarında da mizah, oyunların temelini teşkil eder.

Peki, nedir mizah ve gülme; nasıl oluşur? Bu nokta üzerinde biraz durarak ortaya konan düşüncelerden bazılarına değinmek, konunun daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Mizah üzerine birbirinden farklı ve onu muhtelif açılardan izah eden tarif ve tanımlamalar yapılmıştır. Fakat yapılan bu tariflere göz gezdirildiğinde ortak bir noktanın var olduğu da ortaya çıkar ki bu, gülmedir. Gülme, mizahın tabii neticesidir ve onu tamamlayan bir olgudur. Tıpkı *Aziz Nesin*'in ifade ettiği gibi; “mizahta gülme vardır, gülme olmayan şey mizah olamaz” (1973: 15). *Fikret Türkmen*'e göre ise mizah, “fiziksel veya sosyal çevrenin insan üzerinde uyguladığı pek çok sınırlamadan birinin birdenbire ortadan kalkmasıyla duyulan rahatlık duygusu ile açıklanabilir. Mesela, insan vücudu alışlagelen bir yapı ve görüntü çerçevesindedir. Normal zamanlarda yapılan hareketlere dikkat etmeyiz. Ancak bu hareketlerden bazılarının çarpıtıldığını, çeşitli tuhafıklar içine sokulduğunu gördüğümüz zaman güleriz” (1996a: 173-174).

Mizah tanımlarından bazılarında ise ona birtakım işlevlerin, görevlerin yüklendiği görülür. Bu tanımlarda dikkat çeken husus; mizahın, ferdin veya toplumun, istek ve beklentilerinin veya şikâyetlerinin bir aracı konumunda olmasıdır. “Mizahta temel hedef güldürme ise de çok defa güldürmenin altında fert ve toplumdaki aksaklıkları, çirkinlikleri eleştirme ve iğneleme, düzeltme amaçları da gizlidir. Gerçeklerin sebep olduğu acılara boyun eğmeyen mizah, cemaat kimliğini dile getirme biçimlerinden biri olduğu gibi zulme dayanan yönetimlere karşı aşağı tabakalardan gelen bir direniş biçimidir” (Durmuş, 2005: 205). *Aristo* da buna benzer bir düşünceyi savunur. O, her ne kadar, Platon gibi, gülmenin insan karakterinin zayıf bir tarafı olduğunu belirtse de “insanlar kendilerine gülünmesinden hoşlanmadıkları için gülme, haksızlık yapanları yeniden doğru yola sokan toplumsal bir düzenleyici gibi hizmet verebilir” (Morreall, 1997: 9) düşüncesini taşır. Tabir-i diğerle, dile getirilemeyen birtakım gerçekler, sıkıntılar, özlemler, istekler, yönetimden duyulan hoşnutsuzluklar, mizah sayesinde ortaya konur ve böylece özelde insan, genelde ise toplum, baskılardan arınarak bir nevi rahatlık yaşar ki bu, bir anlamda kazanılmış bir zaferin ifadesidir.

Bu bağlamda, her ne kadar farklı asırların insanları olsalar da, “Nasrettin Hoca” ile “Timur” üzerine bina edilen fıkraların böyle bir görevi haiz olduğu görülür. Çoğu

* Arş. Gör. - Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

kimsenin dile getirmeye cesaret edemeyeceği eleştirileri bir fıkra kahramanının ağzından söylemek, toplumun, otoriteden kolay ve güvenli bir yoldan intikam alması olarak düşünülebilir. Çünkü ortada cezalandırılacak kimse yoktur.

Bütün bu ifadelerden mizah ile gülme arasında sıkı bir münasebetin var olduğu sonucu çıkar. Mizah beraberinde gülmeyi getirir ve “kendi içinde gülünçlüğü tarif eder” (Türkmen, 1996b: 10). Ama bazı istisnaî durumların bulunması, burada bir genelleme yapmak zorunluluğunu gerekli kılar. Çünkü her mizahî durum veya obje, gülme ile neticelenmeyeceği gibi, her gülmenin sebebi de mizah ile açıklanamaz. Zira insandan insana veya toplumdaki topluma değişen kültürel, sosyal, psikolojik farklılıklardan kaynaklanan farklı algı düzeyleri sebebiyle mizahın, her zaman gülme ile neticelenmediği aşikârdır. Benzer bir şekilde, bazı fiziksel etkiler sonucunda meydana gelen gülme de mizah ile bağlantılı değildir. Mesela, “gıdıklama, bebekleri havaya atıp tutma, sihirbazlık numarası izleme, bir tehlikeden kurtulma, bulmaca çözme, yolda bir dostla karşılaşma, bir spor etkinliğini veya oyunu kazanma, histeri, zevkli bir işe girişme, azot oksit soluma” (Morreall, 1997: 3-4) gibi şeyler sonucunda ortaya çıkan gülme, mizah ile elbette açıklanamaz.

Mizah Teorileri

Eski Yunan’dan, Eflatun ve Aristo’dan, başlayarak günümüze kadar mizah ve gülme üzerine kafa yorulmuştur. “Filozoflar, psikologlar, biyologlar, sosyologlar ve halk bilimciler bu konu üzerinde durmuşlar; gülmenin sebeplerini, sosyal ve psikolojik fonksiyonlarını ve toplumların sosyal yapılarındaki rollerini açıklamaya çalışmışlardır” (Türkmen, 2000: 1). Bu amaç doğrultusunda üç önemli teori ortaya atılmıştır. Bunlar “üstünlük”, “rahatlama” ve “uyumsuzluk” teorileridir. Bunların hepsi mizahı ve gülmeyi farklı bakış açılarıyla açıklamaya çalışır. Ancak bu teorilerden hiçbirinin mizahı ve gülmeyi kapsamlı bir şekilde açıklayabildiği söylenemez.

“Üstünlük teorisi”, Eflatun ve Platon tarafından yorumlanmış olması itibariyle bu teoriler içinde en eski olanıdır. Bu teoriye göre gülmenin altında diğer insanlara karşı – onların talihsizliklerine, kusurlarına, hatalarına karşı – duyulan bir üstünlük hissi yatar. İnsan “bu özürlerin kendinde olmaması yahut talihsizliklerin kendi başına gelmemesi nedeniyle birdenbire duyulmuş bir gurur ile güler. Gülme âdeta alay yoluyla kazanılan bir başarı sonrası, kendi kendini kutlamadır” (Usta, 2005: 70). *Eflatun*, bu yönü, yani “belirli bir kötülümü içermesi” dolayısıyla gülmeyi, “bir ruh acısı” (Morreall, 1997: 8) olarak adlandırır. Teorinin savunucularından ve onu daha sistemli bir hale getiren *Hobbes*’a göre “insan ırkı birbiriyle sürekli bir savaş halindedir” ve gülme, “her şeye karşı olan bu savaşta, kendimizi bir başkasından ya da daha önceki durumumuzdan daha iyi görme duygusu” (Morreall, 1997: 10-11) ile meydana gelir.

“Rahatlama teorisi”, daha yakın bir devirde ortaya atılmıştır ve en önemli savunucularından biri de *Freud* olmuştur. Dolayısıyla rahatlama teorisi, gülmeye psikanalitik bir yaklaşım getirmiştir. Psikanalitik yaklaşıma göre, tıpkı rüya gibi, gülme de bastırılmış duyguların bir dışavurumu neticesinde oluşur. Buna göre gülme, “herhangi bir nedenle insanda biriken sinirsel enerjinin boşaltılması sonucu oluşur. Gülme yoluyla gereksiz enerjiden kurtulan insan rahatlar. Sinirsel enerjinin oluşmasına sebep olan en önemli etken toplumsal baskıdır. İnsan sosyal ve fiziksel çevresinin getirdiği sınırlamayla çeşitli arzularını bastırır. İşte bu sınırlamalardan bir veya birkaçı ortadan kalkınca insan rahatlar ve güler” (Usta, 2005: 73).

İlk kez Aristo tarafından irdelenmeye başlanan “Uyumsuzluk”, diğer adıyla “aykırılık teorisi”ne göre ise gülme, “umulmadık, mantıksız ya da uygunsuz bir şeye karşı

gösterilen zihinsel bir tepkidir. Bu teorinin arkasındaki temel düşünce gayet basittir. Nesnelere ve bu nesnelere nitelikleri, olaylar arasında belirli kalıpların bulunmasını umduğumuz düzenli bir dünyada yaşamaktayız. Bu kalıplara uymayan herhangi bir şey başımıza geldiğinde ise gülmeye başlarız. Bu durum Pascal tarafından 'Kişiyi umduğuyla bulunduğu arasındaki şaşkıncı orantısızlıktan başka hiçbir şey daha fazla güldüremez' şeklinde açıklanmıştır." (Morreall, 1997: 24-25)

John Morreall, *Gülmeyi Ciddiye Almak* adlı eserinde uyumsuzluk teorisine birtakım eklemeler yaparak, onun ilgi alanını genişletmiştir. Ona göre uyumsuzluk konusunda dikkat edilmesi gereken husus, mizahın oluşumuna sebep olan durumun, uyumsuzluğun kendisi olmayıp, onun bizim kavrayışımızla, beklentilerimizle olan münasebetidir. Yani bir şeyin uyumsuz olması demek, varlıkların insanın zihninde oluşan kalıplarının, şekillerinin bozulması demektir. İnsanın bir şeyi uyumsuz bulması, onun deneyimleri ve beklentileri ile doğrudan ilişkilidir (1997: 89-90).

Morreall'in uyumsuzluk teorisine getirdiği yeniliklerden ve geçmişte bu konu üzerinde fikir beyan edenlere yaptığı itirazlardan en önemlisi, gülmenin sadece insana mahsus şeylerden doğmayacağıdır. Daha önce *Bergson* ve *Freud*'un dile getirdiği "insana ilişkin şeylerin ya da imgelemimiz tarafından yaratılan şeyler" in mizahı doğuracağı görüşü ona göre eksiktir. *Morreall*, insana ilişkin olsun olmasın her türlü uyumsuzluğun mizahî olabileceğini savunur (1997: 94). O; fiziksel bozuklukları, cahillik ve aptallığı, ahlakî bozuklukları, başarısız işleri, el şakalarına dayanan gösterileri, beklenmedik başarıları ve tekrarlamaları, taklitten doğan mizahı; telaffuzda, imlâda, gramer ya da dilin semantik olmayan diğer unsurlarında bilinçli veya bilinçsiz yapılan hataları; karşıt anlamları – bilhassa müstehcenlik – haiz çift anlamlı kelimelerin kullanımını, mantık ilkelerinin bozulmasına dayanan mizahı, yalan veya abartılı söylemleri, hatta bir eserin hatalı çevirilerini ve boşu boşuna söylenen amaçsız ve anlamsız sözleri dahi bu bağlamda değerlendirir (1997: 95-113). Nihayet o, uyumsuzluklara dayanan mizahın listesini vermenin boş bir iş olduğunu söyleyerek şöyle bir yargıya ulaşır: "Nerede bozulacak bir ilke ya da alt üst edilecek bir düzen varsa, orada uyumsuzluk ve mizaha da yer var demektir. Hatta yapılan esrinin başarısızlığa uğraması bile komik olabilir" (1997: 118). *Morreall*'in yukarıda uyumsuzluk bağlamında değerlendirdiği şeyler, büyük ölçüde Karagöz oyunlarında da mizahın oluşumu hususunda geçerli olan önermelerdir.

Türk kültüründe içinde mizahi türlerin veya içinde mizahi unsurlar barındıran eserlerin ciddi bir yere sahip olduğu söylenebilir. Dede Korkut Destanları ve Keloğlan masalları içinde dahi mizahi unsurlara rastlanabildiği gibi (Usta, 2005: 40), klasik edebiyattaki hiciv ve halk edebiyatındaki taşlama türlerinde de mizahın üst seviyelerde olduğu görülür. Bunların haricinde Nasreddin Hoca ve Bektaşî fıkraları gibi, ortaoyunu gibi zengin bir mizah külliyyatının varlığı dikkat çeker. Türk kültüründe mizah ve gülme öğesinin ağır bastığı diğer bir tür de gölge tiyatrosudur. Kısaca "Karagöz" olarak adlandırılan bu oyunlarda esas amaç güldürmektir, denebilir. Öyle ki acıklı bir sonla biten halk hikâyelerinden ilham alınarak oluşturulan oyunlar dahi hayal perdesinde mutlu sonla bitirilir. "Ferhad ile Şirin, Tahir ile Zühre gibi hikâyelerde muratlarına ermeden ölen sevdalılar, Karagöz perdesinde birbirlerine kavuşurlar" (Kudret, 1992: 36). Oyunlarda mizahı ve gülmeyi sağlayan başlıca unsurlar şive taklitleri, yanlış anlamalar, fizikî bozukluklar, alay, argo ve müstehcenliktir. Ancak bunlar, icra ortamlarına göre farklılık arz eder. Örneğin erkeklerden oluşan bir seyirci kitlesi önünde sergilenen oyunlarda ağırlıklı argo ve müstehcen unsurlar kullanılır. Normal hayatta pek hoş karşılanmayan bu tür durumların hayal perdesinde alenen yansıtılması, seyircinin kolay yoldan gülmesini sağlayan etkenlerin başında gelir. Çocuklara oynatılan

oyunlarda gerek seviye gerekse hacim ve mizah yapısının basitliği dikkati çeker. Bu oyunlarda mizah unsuru özellikle Karagöz'le Hacivat'ın kavgalarına dayandırılır. Kadınların izlediği oyunlarda ise özellikle kadın taklitlerine önem verilmekle birlikte, klâsik İstanbul nezaketi ve terbiyesi ön plana çıkarılarak kibar kadınların ilgisi çekilmeye çalışılır. Konakların harem kısmında oynatılan bu oyunlarda Karagöz'ün karısıyla olan kavgaları ilgi çeken bölümlerden birini oluştururdu (Koçak, 2002: 266-267).

Uyumsuzluk Teorisine Göre Karagöz Oyunları

Cevdet Kudret'in “Karagöz” (1968, 1969, 1970) adlı üç ciltlik eserinden yararlanılarak metin merkezli olarak yapılan bu çalışmada oyunlar, “tiplerden kaynaklanan uyumsuzluk”, “olay ve davranışlardan kaynaklanan uyumsuzluk” ve “sözel uyumsuzluk” başlıkları altında uyumsuzluk teorisinden ve bu teoriye *Morreall*'in katkılarından hareketle ele alınmıştır.

Tiplerden Kaynaklanan Uyumsuzluk

Oyunların iki zıt karakter etrafında teşekkül etmesi öncelikle vurgulanması gereken bir husustur. Oyunların bilhassa *muhavere* bölümleri Karagöz ile Hacivat'ın zıtlaşmaları üzerine kuruludur ve onların bu uyumsuz, birbirine zıt karakterleri ve sıra dışı konuşma ve hareketleri oyunlarda mizahın oluşmasındaki temel noktalardan biridir. Örneğin Karagöz, saflığa varan cahilliği ama bunun yanında kurnazlığı ve gözü pekliği, görgü kurallarından nasipsizliği, hiçbir zaman doğru dürüst bir iş tutamaması, karısıyla ve Hacivat'la hep kavgalı olması, kelimeleri yanlış telaffuz etmesi veya onlara yanlış manalar vermesi gibi özellikleriyle mizahın oluşmasını sağlar. Çünkü günlük hayatta bu özelliklere sahip bir kişiye kolay kolay rastlandığı, bilhassa seyircinin İstanbul halkı olduğu göz önüne alınırsa, söylenemez.

Öte yandan *Tuzsuz Deli Bekir* de kendine mahsus özellikleriyle dikkat çeker. Oyunlarda sürekli yerli yersiz nara atarken, kendi ailesini katletmekle böbürlenmiş bir kabadayı olarak görülür. Ama izleyenler onun aslında yalancı bir pehlivan olduğunu bilir ve onun bu abartılı hareket ve sözlerine güler.

Yardımcı tiplerin mizahın oluşmasına katkıları yadsınamayacak bir gerçektir. “İstanbul'un fethi ile Türk halk kütlesinin muhtelif etnik gruplarla yan yana yaşamaya başlaması, Karagöz oyunlarında taklit denilen tip parodisinin” (Siyavuşgil, 1941: 74) oluşmasına vesile olmuş ve bunların farklı özellikleri, bilhassa şiveleri ve konuşma biçimleri, perdeye yansıtılarak izleyenlerin gülmesi sağlanmıştır. Diğer bir ifadeyle Karagöz oyunlarında “Osmanlı toplumunun çeşitli tipleri arasındaki keskin farkların bir araya gelmesindeki etkiden” (Koçak, 2002: 267) yararlanılmıştır. Bu konuda fikir beyan eden *Mahir Şaul*'a göre de bu tipler “belli bir etni-kültür-meslek grubunun görünüş, giyim, şive, konuşma, ad ve mesleğiyle perdeye gelir. Ortaya koyacakları gülünçlük bu öğeler tarafından belirlenmiştir” (1975: 127). Bu bağlamda Karagöz oyunlarındaki *Kayserili, Kastamonulu, Bolulu, Laz, Arap, Harputlu, Kürt* gibi taşraya mensup tiplerin ve *Ermeni, Yahudi, Arnavut* gibi azınlıkların; karakterleri, davranış ve özellikle konuşma biçimleri bakımından seyircinin alışkanlıkları ve yaşayışları dışında birtakım özellikler taşıdıkları görülmektedir.

Fiziki bozukluklara sahip veya birtakım kusurları olan tipler de mizahın oluşmasına katkı sağlar. Zira insanlardaki fiziksel bozukluklar sonucu oluşan gülme, belki de gülmenin en eski şeklini teşkil eder¹.

Karagöz oyunlarında bu tarz gülmeye sebep olan tipler vardır. Bunlar *Beberuhi* başta olmak üzere *hımhım*, *kekeme*, *sağır*, *kambur*, *deli*, *kötürüm* gibi kusurlu tiplerdir. Mahallenin aptalı konumunda bulunan *Beberuhi*, kısacık boyu, boyundan büyük külâhı ile karşımıza çıkar. Ancak bu sıklıkta birine göre ağzı kalabalık, yaygaracı bir tiptir. Oyunlarda çoğunlukla Altıkulaç lakabıyla anılır. Bu lakabın sebebi de cüceliğine karşın başındaki abartılı külâhıdır.

Mandıra oyununda tesadüf edilen *Hımhım* ve *Kekeme* ise konuşma bozukluğuna sahip tiplerdir. Bunların tuhaf konuşmaları, daha doğrusu konuşmamaları, mizahın oluşmasındaki başlıca etkenlerden biridir.

Tımarhane oyununda da delilerin sıra dışı hareket ve konuşmaları Karagöz'ü bile yoldan çıkarır.

Olay ve Davranıştan Kaynaklanan Uyumsuzluk

Günlük hayatta karşılaşılmayan veya karşılaşılrsa da gariptenecek olan şeylere Karagöz oyunlarında sıkça rastlanır.

Abdal Bekçi oyununda beberuhileri arkasına alan Karagöz Sarhoş'a kafa tutar. Ancak Sarhoş silahını çekince beberuhilerin kaçtığını ve yalnız kaldığını gören Karagöz hemen tutumunu değiştirir ve bu sefer Sarhoş'a yaltaklanır; bindiği eşekten inerek Sarhoş'un eşeğe binmesini ister.

Ağalık oyununda Hacivat'ı dövmek için pencereden atlayan Karagöz, çamaşır ipine takılır ve bütün muhavere bölümü boyunca Hacivat ile çamaşır ipine asılı vaziyette konuşur.

Ferhad ile Şirin ve Bahçe oyunlarında Karagöz, ölen eşeğinin cesedini nasıl değerlendirebileceğini düşünüp durur. Nihayet eşeği eline alıp dürbün gibi kullanarak etrafı seyreder.

Büyük Evlenme'de, Karagöz ikinci bir eş alır. Ancak aldığı kadın hamiledir ve evlendikleri gün doğurur. Dahası Hacivat, çocuğun Karagöz'den olduğuna onu ikna eder.

Ferhad ile Şirin oyununda Hacivat Karagöz'e eline kulağına koyup ağızıyla gezinmesini söyler. Buradaki gezinmek, musikide elini kulağına koyup uyumlu sesler çıkarmak anlamındadır. Ancak Karagöz bunu da yanlış anlar:

Hacivat – Öyle değil, elini kulağına koy da ağızla gezin!

Karagöz – Onu öyle söylesene! (Karagöz elini kulağına koyar, yerde ağızıyla yüzükoyun gezer.) Tû! Allah müstehakını versin! Bütün ağızıma toprak doldu.

Meyhane adlı oyunda Karagöz, Bekri Mustafa uyurken onun kadehine işer. Bekri uyanır. Ancak kadehi içmez, zorla Karagöz'e içirir.

¹ "İlyada" ve Yunan mitolojisine ait diğer eserlerde bu tarz gülmeye tesadüf edilmektedir. Mesela, İlyada'da *Thersites*'ten "Lium'a gelen en çirkin insan" diye söz edilir. Bir ayağı topal ve bacakları çarpıktır. Omuzlarının üzerinde yumurta biçiminde bir kafası ve kafasında da birkaç tüy vardır (Morreall, 1997: 95). Benzer şekilde, çirkin ve topal olması (Erhat, 2003: 134) dolayısıyla, *Hephaistos* da Olympos'taki diğer tanrıların eğlencesi konumundadır ve yaptığı her hareket ile diğer tanrıları güldürmektedir (Homer, 1958: 22).

Ters Evlenme'de Karagöz ile Tuzsuz Deli Bekir'in nikahı kıyılır ve imamla beraber mahalleli gelir. İmam, mahalleliye dua için hazır olup olmadıklarını sorar ve başlar:

*Ne hoş olur Çamlıca'nın âb u havası
Sıkıntı çekmez âlemde gönül budalası
İlkbaharda cümbüşlüdür Kağıthane safâsı
Bir evde geçim olmaz çok söylerse kaynanası
Züğürtlükten gelir bıyık burması
Arabistan'dan gelir balçık hurması
Maltepe'den havadardır Beykoz'un Akbaba'sı
Pilav zerde hazır olmuş, gelir kaşık sadası
Kaçaklamaya hazır olun, varmış hindi dolması
Gelin hanım güzel amma, kelmiş biraz kafası
Günde bin binlik rakıdır güveyi beyin gıdası
Elbiseye meraklıdır, hem boyalı kundurası
Kehleden zincir olmuş abasının yakası
Balık tavası gibidir ensesinin karası
Döşeğe girer kundurayla, hem belinde kaması*

Bir imamın dua diye böyle bir şiir okuması elbette uyumsuzluk bağlamında ele alınması gereken bir durumdur.

Beklenmedik Başarılar: Morreall, çok az emek harcıyarak elde edilen beklenmedik başarıları da uyumsuz davranışlardan biri olarak değerlendirir (1997: 97).

Balık oyununda karısının isteği üzerine balığa çıkan Karagöz, çamaşır teknesini kayak olarak kullanır. Yorgan ipliği ve toplu iğneden de kendine bir olta yapar. Bu alakasız aletlere rağmen bir sürü balık yakalar.

Kılık Değiştirme: Kılık değiştirmek suretiyle başka bir varlığın veya insanın kimliğine bürünmek de mizah bağlamında değerlendirilebilir. Çünkü kişinin ne olduğu ile olmaya çalıştığı şey arasındaki uyumsuzluk mizaha sebep olabilir. *Bahçe* ve *Ters Evlenme* oyunlarında Karagöz'ün kadın kılığına girdiği görülür.

Ters Evlenme oyununda Karagöz'ü gelin kılığına sokup Tuzsuz Deli Bekir'e nikâhlarlar. Bu yüzden ona entari giydirip başına da hotoz yaparlar. Sesini incelten ve *Kartopu Hanım* diye de bir isim takılan Karagöz, artık Tuzsuz'la nikâhlanmaya hazırdır. Bu, Karagöz'ün dış görünümü ve karakteri göz önüne alındığında tezat teşkil eden bir durumdur.

Benzer şekilde *Bahçe* oyununda da bahçeye gelen zennelerin arasına katılmak isteyen Karagöz, karısının yardımıyla kadın kılığına girer. Başına hotoz takılır, yaşmaklanır, ferace giyer ve sesini inceltir.

Sözel Uyumsuzluk

Fikret Türkmen'in "Osmanlı dönemi mizah edebiyatının en önemli özelliğinin dil olduğu, Osmanlıca denilen aydın dilinin yerine halk dilinin tercih edilmesinin mizahın en önde gelen özelliği" (2000: 7) olduğu görüşüne paralel olarak, oyunlarda gülmenin bilhassa şive taklitlerine, Karagöz ile Hacivat ve diğer tipler arasındaki konuşmalarda meydana gelen yanlış anlamalara, kelime oyunlarına, alay, argo ve müstehcenlik üzerine dayandığı söylenebilir. Ancak genellikle birbirine benzemeyen iki şeyin eğlenceli bir karşılaştırmasını içeren nükteli yorumlar (Morreall, 1997: 105) da mizah oluşturur. Ayrıca yukarıda *Morreall*'in ifade ettiği üzere yalan ve abartılı söylemleri, boşuna ve

amaçsızca söylenen sözleri, karşıt veya müstehcenlik anlamı içeren çift anlamlı kelimelerin kullanımını, gereksiz tekrar ve telaffuzda bilinçli veya bilinçsiz yapılan hataları da bu çerçevede değerlendirmek gerekir.

Abartılı İfadeler: *Abdal Bekçi* oyununda Tuzsuz Deli Bekir dokuz yüz doksan dokuz adam öldürdüğünü söyler.

Amaçsız ve Boşuna Söylenen Sözler: Karagöz oyunlarında Sarhoş veya Tuzsuz Deli Bekir'in naraları buna örnek olarak gösterilebilir. *Abdal Bekçi* oyununda Sarhoş "Hey gidi kahpe felek hey! Beni yine kalaysız tencerede kavur kavur kavurdun." diye bağırır.

Çift Anlamlı Kelimelerin Kullanımı: Karagöz'de cinaslı kelimelerin kullanılmasıyla oluşan kelime oyunlarına sıkça rastlanır. Hatta bunlardan önemli bir kısmı müstehcenlik anlamı da içeren kelimelerdir.

Bahçe'de kendisini kadın kılığına sokan karısının yaşmağı başına takması için "şunu aşır" lafını Karagöz yanlış anlar:

Karagöz'ün karısı – Şunu aşır.

Karagöz – Aşırdım.

Karagöz'ün karısı – Yaşmağı koynuna niye sokuyorsun.

Karagöz – "Aşır" demedin mi?

Karagöz'ün karısı – İşi gücü hırsızlık.

Ters Evlenme oyununda Karagöz, Hacivat'ın zorlamasıyla kendisinin aslında erkek değil de kız olduğunu söyler. Kız kelimesi hem fiil hem de isim haliyle kullanılmaya müsait bir kelime olduğundan mizaha sebebiyet verir:

Karagöz'ün karısı – Herif nerede kaldın?

Karagöz – Herif kim? Ben kızmışım, mart da geçti ama, ben kızmışım. Koca isterim koca.

Karısı – Herif kime kızdın? Kızdınsa dama çık.

Tahmis adlı oyunda kahve döven Karagöz'ün Araplarla konuşmasında da böyle bir kullanım vardır:

III. Ak Arap – Udrub gahwa!

Karagöz – (Dibeğe vurur, tokmağı çıkaramaz) Ulan ne cenabet şey! Tokmak çıkmıyor.

III. Ak Arap – Sizin tokmak nasıl şey buyle?

Karagöz – Bizim tokmak sizinkine benzemez, bizimki kol demiri.

III. Ak Arap – Hiş buyle tokmak olur mu? Şimdi ben sokajak, sonra sen sok, ben şikarajak, sonra sen sokajak, ben şikarajak.

Yalova Sefası oyununda da Karagöz ile onu balıkçı zanneden Arnavut arasında geçen konuşmada benzer bir kullanıma şahit olunur:

Arnavut – Ha Mori kardaş, uskumru balığı varsa ver.

Karagöz – Hazırda uskumru yok, kalkan var vereyim.

Gereksiz Tekrarlar: *Çeşme* oyununda Hacivat, Karagöz'e karısının kötü yola düştüğünü söyler. Karagöz de karısı hakkında Arap ve Beberuhi'den bilgi almak ister. Ancak bu ikisiyle bir türlü anlaşamaz ve konuşma aynı soru ve cevapların tekrar edilmesi şeklinde uzayıp gider:

Karagöz – Hacivat bana dedi ki "Senin karın orospu olmuş" dedi.

Arap – Kim suyladı?

*Karagöz – Hacivat söyledi.
Arap – Kıma suyladı?
Karagöz – Bana söyledi.
Arap – Suyladı amma ne suyladı?*

Bu konuşma aynı şekilde tam dört defa tekrarlanmaktadır.

Hatalı Telaffuzlar: Bu tarz hatalar genellikle “şivenin söylenilen şey üzerine etkisine ya da bozuk gramer kullanımına” (Morreall, 1997: 102) dayanır. Karagöz oyunlarında bir kelimenin hatalı bir şekilde telaffuz edilmesi sık rastlanan bir durumdur. Çünkü oyunlarda imparatorluğun hâkim olduğu topraklardaki hemen bütün topluluklara mensup tipler mevcuttur. Dolayısıyla kendilerine has şiveleri olan bu tiplerin hatalı telaffuzlarda bulunmaları tabiidir. Oyunların pek çoğunda böyle hatalara tesadüf edilebilir.

Aşçılık oyununda Bolulu Memiş Usta'nın bu tür telaffuz hataları yaptığı görülür. Mesela, el hasıl yerine el fasul, iflas yerine ifras, İzmit yerine Simüt, şimendifer yerine şinefür der.

Bakkalık oyununda da Kayserili'nin yanlış telaffuzları söz konusudur. O; düdük makarnası yerine güpgüp makarnası, ispermaçet mumları yerine istermaçiret mumları, kaşar yerine de kaşkerekaşera der.

Bahçe oyununda Karagöz, karısından onu kadın kılığına sokmasını ister. Tabii ki meramını ifade etmek için seçtiği kelimeyi yanlış telaffuz eder:

*Karagöz – Beni yavşakla
Karagöz'ün karısı – Ne demek “yavşakla”?
Karagöz – Karılar gibi.
Karagöz'ün karısı – Ha anladım. Yaşmaklayım, öyle mi?*

Ters Evlenme oyununda Karagöz “meselâ” kelimesini “semelâa” şeklinde kullanır.

Nükteli yorumlar: *Abdal Bekçi* oyununda Sarhoş'un Karagöz'ü köpeğe benzetmesi buna bir örnektir. Sarhoş'un bağırması üzerine Karagöz'ün bağırmanın kim olduğunu merak ederek pencereden bakması ve “*Ooo! Rakı tellahymış.*” demesi üzerine de Sarhoş'un “*Çoban köpeğinin pencereden insan gibi baktığını görmedim, fino köpeği olsa münasebet alır.*” şeklinde mukabelede bulunması yukarıda ifade edilen husus etrafında ele alınabilir.

Şairlik oyununda Hacivat'ın asıl adını öğrenmek için sorduğu sorulara Karagöz'ün verdiği cevaplar dikkat çeker.

*Hacivat – Sen doğduğun vakit ebe kadın seni tuzlayıp kundaklamadı mı?
Karagöz – Ulan, beni salamura mı yapacaklar?
Karagöz – Benim adım lahana.
Hacivat – Hay külhani hay! Hiç nebatattan insan ismi olur mu?
Karagöz – Neden inanmıyorsun? Benim babam bahçıvanmış, bahçeye maydanoz dikeceğine lahana dikmiş, ben çıkmışım.*

Ferhad ile Şirin oyununda perdenin Hacivat tarafına köşk, Karagöz tarafında dağ konur. Karagöz dağdan yuvarlanır ve Hacivat'ı kendi tarafına köşk yapıp süprüntüleri onun tarafına atmakla suçlar. Karagöz *Kûh-ı Ferhad* dağını “moloz yığını” olarak niteler.

Ters Evlenme'de Sarhoş'a, içkiden uzak durmasını sağlamak amacıyla, bir tezgâh kurulur. Kadın kılığına sokulan Karagöz'le evlendirilir. Nihayet evlendiği kişinin Karagöz olduğunu ve bu yapılanın hangi amaçla yapıldığını öğrenen Sarhoş, "Vay! Öyle mi? Şimden sonra ben de son kadehten sonra rakı içersem namert olayım" der.

Yanlış Anlamalar: Karagöz oyunlarında sıkça rastlanan bir durum da söylenen bir kelimeyi yanlış anlamadır. Kastedilen ile anlaşılan şey arasında anlam bakımındaki uyumsuzluk ve farklılık mizahın oluşmasını sağlar. Başta Karagöz olmak üzere pek çok tipte ve oyunların hepsinde buna tesadüf edilir.

Örneğin, *Hain Kahya*'da Karagöz, Hacivat'ın gevher lafını mücver şeklinde anlar:

Hacivat – Aman efendim ne diyorsun! Eğer bir adam hakkıyla kabul etse, her biri birer gevher.

Karagöz – Her biri birer mücverse, bir pisboğazı alelhesap adamakıllı bir kere doyuramaz. Sen üç mücverlen nasıl elli sene geçirdin be?

Sahte Esirci oyunundaki şu konuşma buna iyi bir örnektir:

Kasım Bey – Familyanız var mı?

Karagöz – Vardı ama yırtıldı, attık, onun yenisini aldık.

Kasım Bey – Neyin?

Karagöz – Fanılanın.

Cincilik oyununda Karagöz, Hacivat'ın cümlesini tamamen yanlış anlar ve Hacivat'ın anlatmaya çalıştığından farklı bir durum ortaya çıkar:

Hacivat – Efendim, yine anlamadınız. Bendeniz, efendime kemal-i iştihak ile müştak olduğumdan ziyaretinize geldim.

Karagöz – Demek sen "Deniz Efendi"ye bir muşta vurduğun için rezalete geldin, öyle mi?

Sonuç

Karagöz oyunları güldürme amacıyla sergilenen oyunlardan biridir. Dolayısıyla bugüne kadar ortaya konulan gülme teorilerinin belirlediği evrensel birtakım hükümlerin Karagöz oyunları için de geçerli olduğu yadsınamaz. Oyunlarda mizah, daha ziyade dil unsuru üzerine bina edilmiştir. Dolayısıyla sözel uyumsuzluğa ait durumlarla diğerlerine göre daha sık karşılaştığı rahatlıkla söylenebilir. Bunun sebebi olarak oyunlardaki karakterlerin hareket kabiliyetlerinin zayıflığı öne sürülebilir. Oyunlar, her ne kadar kendine has ve bize ait değerler etrafında teşekkül etmişse de söz konusu mizah olunca sınırlarımızı aşan bir ortaklığın var olduğu sonucu çıkmaktadır. Değişen, mizahın kendisi olmayıp onun oluşumuna sebep olan durum ve anlayışlardır.

KAYNAKÇA

DURMUŞ, İsmail (2005) "Mizah", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 30.

ERHAT, Azra (2003), *Mitoloji Sözlüğü*, 12.b., İstanbul: Remzi Kitabevi.

HOMEROS (1958), *İlyada*, (Türkçesi: A. Erhat – A. Kadir), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

KOÇAK, Aynur (2002), "Karagöz'de Argo Kelimelerin Gülme Unsuru Olarak Kullanılması", *Türk Kültüründe Argo*, (Ed.: Emine Gürsoy-Naskali, Gülden Sağol), Haarlem – Hollanda: Sota Yayınları.

KUDRET, Cevdet (1968), *Karagöz*, c. 1, İstanbul: Bilgi Yayınevi.

----- (1969), *Karagöz*, c. 2, İstanbul: Bilgi Yayınevi.

----- (1970), *Karagöz*, c. 3, İstanbul: Bilgi Yayınevi.

MORREALL, John (1997), *Gülmeyi Ciddiye Almak*, İstanbul: İris Yayıncılık.

NESİN, Aziz (1973), *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı*, İstanbul: Akbaba Yayınları.

SİYAVUŞGİL, Sabri Esat (1941), *Karagöz, Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*, Maarif Matbaası.

ŞAUL, Mahir (1975), "Taklitler Güldürüsü ve Cemaatler Toplumu Karagöz Mizahı Üzerine Bir Deneme", *Boğaziçi Üniversitesi Halkbilimi Yıllığı*, İstanbul.

TÜRKMEN, Fikret (1996a), "Doğu ve Batı Dünyasında Mizah Anlayışı", *Türk Kültürü Araştırmaları*, Yıl: 34 / 1-2, Ankara.

TÜRKMEN, Fikret (1996b), "Mizahta Üstünlük Teorisi ve Nasrettin Hoca Fıkraları", *Türk Kültürü*, S: 403, Yıl: XXXIV.

TÜRKMEN, Fikret (2000) "Osmanlı Döneminde Türk Mizahı", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, S. IV, İzmir.

USTA, Çiğdem (2005), *Mizah Dilinin Gizemi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

HALK TİYATROSUNDA KÖSE (KOSA)

Ekler YEŞİLYURT*

Halk kültüründe tiyatro kavramı, ülkemizde çok tartışılmış olan kavramlardan biridir. Ne kadar tartışılırsa tartışılsın, halk kültüründe yerini koruyacaktır. Ancak iletişimin hızla yaygınlaştığı çağımızda modern toplumların yerel topluluklar üzerindeki baskısı ile de biraz erozyona uğratacağı kaçınılmazdır.

Bilimsel çalışmalarla, halkın içinden çıkan ve halkın tiyatrosu, halka mal olmuş temaşa sanatı tiyatral oyun, tiyatro, orta oyunu, tentene..., yöresel adı ne olursa olsun bunlarla kalıcılık sağlayacaktır.

Bu çalışma içinde yer alacak olan halkın bir tiyatral oyunu kosayı anlatmaya çalışacağım. Aras Nehri'nin suladığı topraklarda binlerce yıllık tarih ve kültür yatmaktadır. Bingöl'den kalkan Aras, Hazar'da son buluncaya kadar Türkiye, Nahçıvan, Ermenistan, İran, Azerbaycan'dan geçerek Hazar Denizi'ne dökülür. Aras nehrinin geçtiği güzergah da yer alan yüzlerce köyde de bu yöre halkı tiyatral gösterileri yapar, bunlardan biride İğdır'ın Hakmemmed köyünde yapıln, halk tiyatralı, kosayı anlatacağım.

Kutsal kitaplarda belirtildiğine ve bazı rivayetlere göre, Nuh'un gemisinin Ağrı dağının tepesinde bir yer olan Cudi'ye oturduğu zaman Nuh Peygamber güvercini bırakır, güvercinin zeytin dalını getirdiği yerin adı Sürmeli Ovası İğdır dır.

Üç ok ve bozok adları ile iki ana kola ayrılmış olan oğuzlar, daha sonraki devirlerde, dokuz oğuz, altı oğuz, üç oğuz adlarında boylara da ayrıldılar.

Oğuzlar, 24 boydan meydana gelmiştir. Bunlardan on ikisi bozok, on ikisi üçok koluna bağlıdır. Tarihçiler hazırladıkları cetvellerde Oğuz boylarının adlarını, sembollerini ve ongunlarını (armalarını) göstermişlerdir.

Buna göre;

Bozoklar; Kayı, Bayat, Alka Evli, Kara Evli, Yazır, Dodurga, Döğer, Yapurlu, Avşar, Beydili, Kızık, Kargın

Üçoklar ise; Bayındır, Peçenek, Çavuldur, Çepni, Salur, Eymur, Ala Yundlu, Yüreğir, Böydüz, Yıva, Kınık İğdir boylarına ayrılmışlardı. Bugün Türkiye'de yirmidört Oğuz boyuna ait işaret ve yer adlarına çok rastlanmaktadır. Bunlardan birisi İğdır'dır ki bu yerleşke İğdir Bey'in kurduğu bilinmektedir.

İşte İğdır'a bağlı olan ve yöresel dille de Hakmemmed adıyla bilinen köyün açılımlı 'Hakkı ve Halkını Seven' anlamına gelen Hak Mehmet dir.

Şimdi...

Bu köyde yapılan kosa tiyatral oyunundan söz edeceğim.

Hak Mehmet köyü Karakoyunlar döneminden beri var olduğu iddia edilir. Bu köy 120 hane olup, takribi 950 kişi yaşamaktadır.

* Sanat Yazarı - Ressam.

Arkeologların araştırmalarında koç şeklindeki mezar taşlarının üzerindeki yazıtlarda, bu mezarların 900 ile 1000 yıllık olduğu söylenir.

Bu köyde doğup büyüyen Yahya Keser, köyü ve kosa oyunu hakkında verdiği bilgide, köyde yapılan halk tiyatrosu kosanın, Karakoyunlar döneminden beri yapıldığını ifade etmektedir.

'Halk, bu yörede kosa oyununu iki dönemde oynar, biri kışın tam ortasına gelen çile ayında bir diğeri ise 21 Mart Nevruz Bayramında oynanır. Çile, büyük çile ve küçük çile diye adlandırılır. Kışın tam ortasına gelen büyük çile kırk gündür, küçük çile ise yirmi gündür. Şubat ayı sonunda çileler biter. Şubat ayı çok soğuk bir ay olduğu için bu döneme çile ayı denir.

Kosalar oyunlarını evlere giderek her evin kapısı önünde küçük bölümler halinde oynarlar. Bu oyunlarda hem sözlü tiyatral güç, hem müzik, hem de vücut dili kullanılır. Bu oyunlar kısa kısa olsa da bir araya getirildiği zaman iki saatlik bir oyun süresi kadar olduğu gözlenilir.

Oynadıkları her kapıdaki oyun karşılığında şeker, un, buğday, pirinç ve bunun gibi ihtiyaç maddeleri alırlar.

Çile ayında yörede havanın soğuk olması nedeni ile herkes evinde olduğu için oyuncular seyircinin ayağına gider. Nevruz bayramında yapılan tiyatral oyun ise havanın güzel olması nedeni ile oyun köy meydanında oynanır. Bu oyunun süresi ve mekanı daha kapsamlı olur. Bu oyunda ise seyirciler oyuncuların ayağına giderler ve bazı seyirciler de oyunda rol alırlar. Oyunda rol alan halk bahşiş veya mal vermez, diğerleri ise para, yiyecek v.s. verirler. Kosayı oynayan oyuncular ekseriyetle köyün çobanlarıdır. Buradan akla gelen ilk soru Karakoyunlular döneminde çobanların kendi aralarında eğlence olsun diye bu oyunu mu oynadılar, daha sonra da bu oyunu sürü sahiplerine ve halka sergileme cihetine mi gittiler?

Kosa oyununda kadın rolünü de erkek yapar. Kadın ve erkek oyuncular çobanlardır. Başrolde oynarlar ama ikisi de erkek çobandır ve tahsilleri yoktur. Oyun ekseriyetle komedidir. Ama zaman zaman dram ve trajedi haline dönüşür.

Kosalar gece ve gündüz de gösteri yaparlar. Gösterilerinde kadın rolündeki çoban makyaj olarak yüzüne un, dudaklarına karadut, gözlerine kömür sürer. Üzerine de kadın giysileri giyer ve rolüne hazır olur.

Erkek yüzünü Kızılderililer gibi boyar, üzerine eski yırtık elbiseleri giyer, eline bir sopa alır. Bu sopa kosanın hem aksesuarı hem de köpeklerden korunmak için kullandığı bir araçtır. Bu sopayla kapılara vurularak çalınır. Bu da kosanın geldiğinin habercisidir.

Kosa kapıya geldiği zaman arkasına köyün gençleri ve çocukları bu gösterileri kaçırmamak için takip ederler ve gece gösterilerinde köyün gençleri ellerindeki meşalelerle ışıklandırma yaparlar.

Rol icabı kosalar bazen karı koca, bazı oyunlarda ise kardeş rolünde olurlar.

Büyük çile küçük çile ile kavga eder ve küçük çile büyük çilenin gidişi için 'deli gittin ne yaptın bacı, kilerde un, yağ bitti'der.

'Bak hele gör, ben ne yapacağım. Koca karıları tandıra basıp Küfle'den çıkaracağım' der. Yani öyle soğuk getireceğim ki kadınlar tandırın içine girse bile üşüyecekler demek istemiştir.

Büyük çile küçük çileye der ki:

*Senin ömrün azdır, gabağın (önün) yazdır
Çile çile yarım, Atın gencile yarım
Gedipte gelecekti, gönlüm açıla yarım.*

*Sarı yağın tortası, gölgen yaylağın ortası
Allah muradın versin, gelen ayın haftası*

Bu manileri kosalar söylerken... Tulum, kaval, sipsi veya davul teneke ile ritim ve müzik yaparlar. Bu şamanı anımsatır.

Burada tiyatral bir anlatımla sözlü sataşma vardır. Biçim basittir ve folklorik kültür mevcuttur.

Gelenekler aracılığı ile bir birine söylenen sözlere ilaveler yapılarak gelecek nesillere geçer.

Bu tiyatral ortamda para alınmasa bile, karşılığı da yardımlaşma, imece ile oynanılır.

Bireysellik ve toplu gösteri olur, oyunda dansta edilir, değer yargıları, o yörenin kültür ve folklorunu içerir.

Oyunda senaryo ve yazılı metin yoktur, oyun o anda spontane gelişir, oyuncular toplumun değer yargılarına ve kültürüne sadık kalınarak yapılır.

Anonim bir yapı içerisinde yapılan gösteriler, Şubat ayı sonu ve Mart başında üç gün aralıksız yapılır.

Kosa'lar rol icabı, giydikleri kostümleri bir daha giyilmeyecek eski elbiselerden seçerler, oyunda bir birleriyle kavga ederler, kadın kosa erkek kosasının kafasına sopayla vurur, erkek kosa ölme taklidi yapar. Bu olay karşısında kadın kosa acısını belli etmek için ağlar saçını başını yolar. Yöre diliyle "şivan kıyamet kopar".

*Aman kosa canım kosa
Men sene gurban kosa
Evimin diğeri, erim kosa
Meni koyup gitme kosa.....*

diye ağlar.

Görülüyor ki kosaların oyununda komedi olduğu kadar dram ve trajedi de vardır.

Bazen de bir köyde iki kosa grubu karşı karşıya gelirler, birbirlerinin mahalle sınırlarını geçerler ise o zaman da gerçek kavgalar başlar. bu da ekonomik kavgadır, hak ihlalinden çıkan kavgalardır.

Erkek kosanın kostümü kışı temsil eder, kadın kosanın elbisesi ise baharı temsil eder. Kadın kosalar beyaz gelinlik de giyerler.

Zaman zaman oyunlarda söylenen sözlerde mesajlar vardır;

*Arşın uzun bez kısa
Kefensiz öldü kosa*

Kosanın fakir, kefen bile alamaz durumda olduğunu ifade eder, oyunda kosaların elbiselerinin üzerlerinde eğreti durduğunu anlatan ifadeler kullanılır.

Halk kültüründe, tiyatro da kosa oyunu yörelere göre de değişiklikler gösterir.

Oyun içinde zaman zaman “dodu bacı” karakteri de yer alır. Dodu bacı tarlada kargaları kovalamak için yapılan bir tür kukladır. Bu kuklaya alımlı giysiler giydirilir.

Kadın kosayla erkek kosanın yanında dodu cansız bir kahramandır. Köy gençleri dodunun kollarından tutarak gezdirirler.

Kosa oyunu bittikten sonra gençler doduyu köy meydanına getirir, hep bir ağızdan bağırlar.

*Dodu doduyu gördün mü
Doduya selam verdin mi
Dodu buradan giden mi
Hiç yüzün gödün mü*

Doduyu gezdiren sağdıç ve solduçlar, dodu geçen yıl gelmiş ve bir daha kapınıza gelmemiş bunun için kara kış yaşanmış güneşin yüzünü istiyorsanız dodunun gönlünü hoş edin mani söyleyene bahşiş verin demek isterler.

Oyun gösterimi ne kadar uzun olursa o kadar bahşiş ve hediye alacaklarına inanan (deste) yani oyuncu grubu, kosanın başka oyunlarını ortaya koyarlar. Bu arada dodu oynatıcıları kenarda duran kosayı oyuna davet ederler

*Kosa kosa gelsene
Gelip selam versene
Sende ev sahibi
Kosanı yada salsana*

Eğer ev sahipleri bu son oyunda bahşiş vermezse;

Uyruğu uyruğu, sakalı it kuyruğu
Kosa bir oyun eyler, koyunu keçi eyler...

diyerek oradan ayrılırlar.

Erkek kosa kostümünde süslemeler olarak bazen ot, başak örgüleri kullanılır, takı olarak koyun çingirakları veya iptidayi takılar takarlar. Erkek kosalar ise hayvan çanlarını ve takılarını ayak bileklerine takarlar.

Kosa oyunu ayrıca Nevruz bayramında 21 Mart'ta yapılır, bu da baharın gelişinin müjdesi olarak temsil edilir. Gelen yılın bolluk bereketli geçmesi için bir iyi niyet göstergesidir.

Kosa oyunu tarihi gelişimi itibari ile Türklerin Orta Asya'dan göçleri ile Anadolu'nun iç bölgelerine kadar taşındığını gösterir.

Kosa Azerbaycan'da ekseriyetle Nevruz'da yapılır. Türkiye'de ise doğu Anadolu'da şubat ayında yapılır. Güneydoğu Anadolu'ya inince, örneğin Urfa yörelerinde ise oyunlar yaz sonu itibariyle yapılır, görsel olarak aynıdır, yalnız orada oynanan oyunlarda yöresel dili ve gelenekler ele alındığı görülür. Güz dönemi hasat zamanıdır, hasat toplama zamanı da eziyetli olur. Bu nedenle yörede eylül ayına çile ayı denir. Burada da oyuncular oyunlarını hasat bölgelerinde sergilerler. Akşamları da kapılara giderler.

Kosanın arkasında bir topluluk bulunur. Bu topluluk bir ağızdan bağırlar.

*Kelen köse geldi kapıya
Allah'tan ne ister?
Allah'tan rahmet ister*

Yek Ali Yek Ömer
Sedü sela Peygamber

Grup halinde amin derler.

Burada dini birleştiricilik görölür. Hz. Ali'nin ve Hz. Ömer'in peygamberden sonra İslam birleştiricileri olduklarını kosa ifade eder ve arkasındaki grup onu tasdik eder.

Kosalardan biri elindeki sopanın ucuna bağlanan kumaşları ev sahibine uzatır, kapıdaki ev sahibi sopanın ucundaki bez parçasına bir kova su döker. Bu suyun gelecek yılın kurak geçmemesi için yine bir dilek ifadesi olduğu görölür. Burada da kosalara hasat ürünü bulgur, pirinç, buğday verilir.

Bu yörelerde de kosalar, hemen hemen aynı kıyafeti giyerler, aynı makyajı yaparlar.

Kosalar bazen gece gösterilerine de çıkarlar. O zaman aydınlatma için sopanın ucuna bağlanan beze gaz yağı dökölür, yakılır, meşale gibi kullanılır.

Demek oluyor ki, yaz veya kış olsun, insanların zor zamanlarında eğlence ve bir nebze olsun dinlenceleri için gerek kosa ve diğer halk tiyatral oyunları yapılsın gerekse üst grup bilimsel tiyatrolar yapılsın, amaç toplum kendi değerlerinden koparılmadan kültürünü yaşatabilsin...

KIRIM TATAR SAHNE VE TİYATRO SANAT GELENEKLERİNİN KÖKENİ VE OLUŞUMU

İsmet ZAATOV*

1900 yılında Bahçesaray'da Kırım Tatar genç aydınları tiyatro oyuncularından olan İsmail Lütfi tarafından Rus Dili'nden Kırım Tatar Dili'ne çeviren A. S. Puşkin'in yazmış olduğu *Cimri Şövalye* piyesini Kırım Tatar Dili'nde sahnelemişler. 1901 yılında Cimri Şövalye piyesin arkasından ünlü Türk şari ve tiyatro yazarı Namık Kemal'in yazmış olduğu *Zavallı Çocuk* piyesi sahnelenmiştir. 19 Nisan 1902 tarihinde Seit-Abdulla Özenbaşı'nın yazmış olduğu *Olacağa Çare Olmaz* ilk Kırım Tatar yazarın piyesi sahnelenmiştir. Bu konuda Tercüman Gazetesi 1902 yılının 22 Nisan sayısında şu cümleleri yazmış: Ana dilinde S. A. Özenbaşı'nın *Olacağa Çare Olmaz* piyesi ve Mölyer'in *Zoraki Hekim* komedisi oynandı. Oyunun kapalı gişe oynandığı Kırım Tatarlarda böyle eğlenceli merasimlere ihtiyaç doğduğunu göstermektedir. Kadın rollerini erkeklerin oynamasına rağmen roller çok iyi oynandı¹.

14 Ekim 1901 tarihinde Bahçesaray'da İsmail Gaspıralı gayreti ile ilk Kırım Tatar Tiyatro binası açılmıştır.

Kırım Tatar sahne ve tiyatro sanatı oluşmasında diğer milletlerde olduğu gibi toplu halk sanatın farklı oluşma ve gelişme aşamaları içermektedir. Şüphesiz bu başlangıç aşamada oyun, halka olup oynanan danslar, putperestlik, Kırım Tatarların İslam dinini kabul ettikten sonra yapılan toplu eğlencelerin değişmesi diğer aşamayı oluşturmuştur. Dini, mesleki, adet, toplumsal, mevsimlik, ziraat, bayramlık, düğün v.s. vesileleri ile yapılan halk eğlenceleri. Kırım Tatarların hayatında bu adetlerin her biri ayrı bir araştırılmasına layık, ama aşağıda Kırım Tatar milli sahne sanat geleneğinin kaynağı olan ve oluşumuna ilişkili örnek olarak göstereceğiz.

Milli Sanat türünden olan Gösteri ve Oyun (Halka Olup Oynanan Dansları) Sanatı ataların farklı etnik ve kültür köklerinden kaynaklanan zamanımızda yaşayan Kırım Tatarların esas etnografi grupların arasında feodal dönemde oluşmuştu ve farklı dini yaşamış (XVIII. asrın son çeyreğinde başlayan Kırım Tatar milletinin oluşturulması sürecine kadar X-XIII. aralarda İslamı kabul eden Bozkır (Çöl) Kırım Tatarlarından farklı olarak Güney Sahil ve Dağlık Bölgelerine yaşayan bazı Kırım Tatarları Bizans'tan kalan Hıristiyan Ortodoks² ve az bir kısmı Katolik dinine mensuptu³ ve Kırım'ın Güney Sahil ve Dağlık Bölgelerine yaşayanların has ayırtı ve özelliklerine çok eski zamanlarda coğrafik alanın kapalı olması ve ulaşılması zor olması etkisi altında ile gelişmiştir.

* Doç. Dr. - Kırım Özerk Cumhuriyeti Kültür Bakanı Yardımcısı.

¹ İ. A. Kerimov, "Gaspıralı'nın Canlı Tarihi. 1883-1914 Tercüman Gazetesinin malzemelerine göre" Simferopol, 1999, s. 99.

² F. A. Hartanay, Kırım Tatarlarının Tarihi Kaderi// Avrupa Habercisi (vestnik Evropı), 2 Cilt s. 182-236, 1867; 2 Cilt, s. 140-174; P. S. Pallas, "1793 ve 1794 yıllarında Palas Akademi Üyesinin Kırım Seyahati" 300 İD, 1881, 12 Cilt, s. 62-208; Borisov İnnokentiy, "Kırım Dağlarında Dokuz Kutsal Yerlerin Yeniden Yapılanması Notu"// Hersones Psikoposluk Bülteni, 1861, 4.3, s. 177-190; V. Latişev, Kırım'dan Yeni Hıristiyan Yunan Yazıları // İTUAK, No 54 - 1918, s. 34, 40; R. Kurtiyv, Kırım Tatarları: Etnik Tarihi ve Geleneksel Kültürü, Simferopol, 1998, s. 58.

³ M. Bronovskiy, Kırım Tanıtımı, // 3004 D. 1867, 6 Cilt, 2 Bölüm, s. 333-367; Tunmann, Kırım Hanlığı, Simferopol, 1991, s. 27.

Kırım kendi alanının küçük olmasına rağmen içerisinde bir birine komşu olup da bir birinden ayrı özgün etno kültürleri gelişen üç-bozkır, dağ ve güney sahil-bölgelerini içermiştir.

Kırım Hanlığı sınırları içerisinde tek Kırım Tatar devletinin kurulmasına kadar (XV. yüzyılın birinci yarısı) uzun zamandan beri yakın komşuluk olduğu için devamlı alınmalar ve karşılıklı zenginleşmeler olmasına rağmen bu kültürler karışmamıştır⁴.

Örnek olarak, zamanımızda yaşayan eskiden Kırım'ın Güney Batısı'nda Ortaçağda Kırım Tatar adı ile Sarıkermen eski yerleşim yeri olan Hersones'in polietnik nüfusun evlatları XVII – XIX yy. devamında bir kısmı tatarlaşmış ve daha sonra İslam dinini kabul ederek Kırım Tatar milletine girmiş Güney Sahil ve Dağda yaşayan Kırım Tatarların ve sonra Yekaterina II tarafından 1778 yılında Azak Denizi sahiline sürgün edilmiş Greko-Tatarları diğer tabir ile Urum Türklerin (Hıristiyan Ortodoks Türkler) Hersones sakinlerin evlatları olarak M.Ö. III-IV. yy. inşa edilmiş 3 bin kişilik Hersones Amfi Tiyatrosu'nun (1954 yılında O.İ. Dombrovski tarafından bulunmuştur) geleneklerinin mirasçıları olabilirler⁵.

Muhakkak Amfi Tiyatro içerisinde şehir merasim ve toplantıları dışında antik yazarların piyesleri de sahnelenmiştir. Bu bağlamda Karadeniz Yunan koloni kültürünün zamanımızda yaşayan Kırım Tatarların atalarının maddi ve manevi kültürün şekillenmesine ve Kırım Tatar halkın kültür oluşum sürecinde etkisi çok büyüktür. Örnek olarak, Yunan Türk döneminde Hersones-Sarıkermen çömlekçi dükkanlarında ürünlerde zanaat işaretleri olarak XII-XIII yy. kerametlerde farklı damgalar arasında bugün Kırım Tatarların milli çalgı aleti olan dare (tef) şeklini hatırına getiren elinde tef ile⁶ oynayan soytarı resmini ve bu makalenin yazarın fikrine göre Eski Türk Runi yazısı işaret-harfleri görmek mümkündür⁷. Makale yazarı şehrin 1299 yılında Emir Nogay ve 1399 yılında Emir Edige tarafından yıkıldıktan sonra Sarıkermen-Hersones'in nüfusun büyük kısmı şehri terk ederek yakınlarında Baydar Vadisi ve Balaklava etrafında bulunan Yunan-Kırım Tatar köylerinde yerleştiğini tahmin ediyor.

Gelenek ve müzik halk sahne ve müzik sanatına değinsek buralarda metropolden tecrit edilmiş Kırım toprağında Yunanistan ve Bizans⁸ metropolün yitirmeye başladığı antik müzik kültür ve sahne sanatının bir çok unsurunun konservasyonun gerçekleşmesi olacağı tahmin edebiliriz. Antik müzik kültürün unsurları ve örnek olarak gösterebileceğimiz Güney Sahil Dağ'da yaşayan Kırım Tatarların ve Orta Çağda Kırım'da yaşayan Yunanların (14 127 sf.) oynadığı ve zamanımızda Kırım Tatarlarda Horan adı altında muhafaza edilen Sirto Dansı (tahminen modern Yunan Sirtaki Dansına bir ilişkisi vardır) antik dans kültürünün unsurlarını modern Kırım Tatar müzik ve sahne sanatına organik olarak içerine girmiştir. Buna delil olarak Sovyet Bilim Müzik ve Folklor Okulunun kurucusu olan K. V. Kvitka'nın fikrini göstermek mümkün, onun fikrine göre hromatizm ve saniyesi yükseltilen makam Kırım Tatar halk kültürüne farklı kanallardan girmiş, ancak öncelikle ve baştan genelde kabul edilen Doğu'dan değil Batı'dan gelmiş⁹, ve XX. yüzyılın ilk yarısında yaşayan ünlü Rusya müzik bilim adamı olan B.

⁴ E. Kudusov, Kırım Tatar Milletinin Oluşmasının Tarihi, Simferopol, 1996, s. 6.

⁵ A. Şeglov, Poliçe ve Hora, Simferopol, 1976, s. 28.

⁶ A. L. Yakobson, Orta Çağlarda Kırım, Moskova, 1973, s. 94.

⁷ A. L. Yakobson, Orta Çağlarda Kırım, Moskova, 1973, s. 107.

⁸ Cumhuriyette Kırım Tatar Müzik Kültürünün Gelişmesi//Kırım Muhtar Sovyet Cumhuriyeti (1921-1945), Sayı 3, Simferopol, 1990, s. 154.

⁹ Cumhuriyette Kırım Tatar Müzik Kültürünün Gelişmesi//Kırım Muhtar Sovyet Cumhuriyeti (1921-1945), Sayı 3, Simferopol, 1990, s. 154.

PASHALOV'un Kırım Tatarların türkü ve melodisi sadece majör ve minör ses sırasında temellenmiş olmadığını eolik, frikik, dori ve eolik ağırlıklı miksolid eski yunan makamlarında temellenmiş olduğu fikrini gösterebiliriz¹⁰.

Meşhur Türkolog V. V. Radlov Kırım'da Türk dilinde konuşan milletleri sayarak Kırım Tatarların hakkında böyle tavsifte bulunmuş: "Türk Dili'ne konuşan milletler arasında en belirgin yer Kırım Hanlığı hükümdarlığı döneminde Güney Kırım'da yaşayan Yunan nüfusun çoğunluğu ve kalan Got nüfusunu içine alan Kırım Tatarlarına aittir¹¹.

Halkın içinde meydana gelen Kırım Tatar sahne sanatı Kırım Hanlığı'nda eş zamanda hem halk ortamında hem Kırım Tatar derebeyi asıl zadeler ortamında hem de Kırım Tatar oyuncuların bu sanatta derin geleneklerine sahip olan diğer halkların gelişmiş tiyatro tecrübelerini öğrenerek Han sarayı ortamında geliyordu. Bunu belirtmek isterim, diğer Kırım Tatar sanatların gelişmesinde olduğu gibi sahne sanatının gelişmesinde Sarayı Kültürü progresiv, geliştirici rolü oynamıştır.

Bize kadar ulaşan Kırım Tatar profesyonel sahne sanatından bahsedilen yazılı kaynaklar XVII. Yüzyılın ilk yarına aittir. 1641-1644 ve 1654-1666 yılları aralarında tahtta oturan Muhammed Girey IV. döneminde birkaç yıl Bahçesaray Han Sarayı'nda kalan ünlü seyyah ve ansiklopedi yazarı Evliya Çelebi¹² Saray oyuncuların Ramazan Ayı akşamları Saray'da vermiş oldukları gösterileri hakkında ayrıntılı olarak yazmıştır. Saray oyuncularının göstermiş oldukları oyunu şu şekilde yazmış: "Kalp ustaları saz, tef, davul, tsimbala, gong ve rebaplarda oynayıp türküler söyler, müzik kurallarına uygun kelimeleri sıraya koyarak 24 esas ve 48 bileşim unsurları ile zarb, feth, yariton ve yarı ağırlıklı esas ve yardımcı tonunda 12 makamda söylüyorlar. Hüseyin Baykara dönemine benzeyen sahneler sahnelendiği zaman seyirciler parmaklarını ağızlarına kadar getirerek şaşırıp hayrete düşüyorlar. Seyirciler güzel ses eşliğinde çemberin dışına çıkmadan makam kuralların kar, nakş, savat, zagal, amal ve tapifat kalp melodisi olan saz sesini taklit ediyorlar. Sonra dansçılar ve ayyüzlü gülemler çıkıyor. Onlar hareket ediyor ve dönüyorlar tıpkı Venüs dansı gibi, aşk tarlasına çıkan ayın ön dördü gibi..."

Onların profesyonel kaliteliklerinden bahsederken birkaç Bahçesaray Han Saray sanatçıların isimlerini getiriyor: "taklit ustaları, tatlı söyleyen ve hareketlerinde hafiflik olan, zarif konuşma ve söz kullanma sanatında idman yapmışlardı. Tıpkı diri ve ölü canların karışımı gibi taklitçi güldürenler arasında" Subra Ahmet Çelebi, Edirneli Neyzen Derviş (ney-bildiğimiz ney, neyzen - ney çalan), Recep Çelebi, Cilve Çuş (cilve - büyüyeli, güzellik), Çakman Çelebi (çakman - şimşek saçan), Naruzan Osman Çelebi (naruzan-yüksek sesli)¹³

Gerçi tahminen Kırım Tatar profesyonel, müzik ve tiyatro sahne oyunları gelenekleri başlangıcını XIII-XV yy. Altın Ordu Kırım Ulusu başkenti olan daha sonra bağımsız Kırım adında kurulan Kırım Hanlığı'nın ilk başkenti olmuş Solhat şehrinde olan hanların sarayından almaktadır.

Profesyonel şakacılığının ya da doğrusu soytarılığının - masharabazlık (mahsarabaz Kırım Tatar Dili'nde soyтары, sirko oyuncusu) İran kökenli kelimenin

¹⁰ Cumhuriyette Kırım Tatar Müzik Kültürün Gelişmesi//Kırım Muhtar Sovyet Cumhuriyeti (1921-1945), Sayı 3, Simferopol, 1990, s. 155.

¹¹ P. S. Pallas, "1793 ve 1794 yıllarında Palas Akademi Üyesinin Kırım Seyahati" 300 İD, 1881, 12 Cilt, s. 527.

¹² V. E. Siroeçkovskiy, Muhammed-Geray Han ve Vasalları, Tercüme: Kemal Ortaylı, Ankara, 1978, s. 215.

¹³ E. V. Bahrevski, Seyahat Kitabı, Evliya Çelebi Kırım Hakkında (1666-1667), Simferopol, s. 57.

anlamı soytarın oyunu, mashare - soytarı¹⁴, bazı - oyun¹⁵ burana ve başlangıçta Kırım Tatar Dili'nde eğlence ve şaka anlamına gelen maskaralık terimi daha sonradan cins ismini olarak bugün bu kelime ayıp, yüzkarası anlamında kullanılmaktadır. Büyük ihtimalde yukarıda Evliya Çelebi'nin saray oyunlarında soytarı oyuncular hakkında bahsettiği yazısında konu masharabaz hakkında idi¹⁶.

Eski zamanlardan beri Türkler aracı olarak hareket ettiği ve kültürleri Uzak Doğu ile Batı, Çin ile İran, Merkezi Asya ile Güney Batı Avrupa, Hindistan - Çin ile Yakın Doğu kültürleri aralarında kendine özgü bağlama halkası rolünü oynayarak Kırım Yarımadası Türk çevresine halk sanatı olan gölge tiyatrosunu getirmiş olabilirler. Aynı şekilde T.A. Rutintseva'nın tahmin ettiği gibi onu Doğu ve Güney Doğu Asya ülkelerinden getirip Fars ve Asya Selçuk devletlerine XI-XII yy. yerleştirilmiştir¹⁷. Eskiden evlere televizyon girmeden önceki yıllarda Kırım Tatarların evlerinde uzun kış akşamların küçük çocukları az da olsa eğlendirmek için genelde nene ve anneler gazyağı veya masa lambaların ışığında ekran olarak genelde badana yapılmış duvarlarını kullanarak farklı masal kahramanları, kuş ve hayvanları canlandırarak elleri, parmakları ve farklı aletleri oynatarak küçük temsil oyunları oynatmışlardı. Rollere göre büyük çocuklar da oynatılmış olabilir gölge oyunların devamında büyükler tarafından okunan ve ezberlenen masalın metni okunurdu. Bazen oyunlar şahıslar tarafından oynanır ve seslendirilirdi. Yazara küçük yaşta hem kendi evinde hem de misafirlikte oynanan gölge tiyatrosunu seyretmeye nasip olmuştur.

Orta Yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun himayesi altında bulunan Kırım Hanlığı döneminde Yarımada'ya Türkiye'den gelmiş olması, çünkü o zaman Karadeniz ülkeleri için her şeyin moda merkezi olan İstanbul ve halk ve profesyonel tiyatro büyük ve düz kuklaların Kırım Tatar Dili'nde "Kukla Oyunları" kelime olarak Kukla Oyunları diye tercüme ediliyor. Onu Kırım'ın Karacabey, Nuridin ve Kalga Sultanları üst derebeyi asıl zadelerin saraylarında ve Han Sarayı'nda, Kefe, Sudak, Kezleve, ve Bahçesaray şehri meydanlarında seyretmek mümkündü. Karagöz ismi altında Kırım Tatar Dili'nden kelime olarak "siyah göz" anlamına geliyor ve hala bugünlerde bile Türkiye'nin bazı köşelerinde onu görmek mümkündür. XIV yüzyıldan başlayarak Karagöz'ün ünü Yakın Doğu, Mısır ve Yunanistan'da yükselmiş ve Orta Çağ Avrupa tiyatro fuarlar sanatında etkisi büyümüştü¹⁸

Elimizdeki olan yazılı kaynaklara göre Kırım Tatarların Avrupa tiyatro prensipleri ile tanışması büyük ihtimalde XVIII yy. birinci yarısı veya ortalarında olmuştur.

Kırım Hanı Kırım Giray Prusya Karalın elçisi olan Ulu Fredrih'in Fon-der-Goltsu kabul ettikten sonra, kendisinin akıllı Fransa komedisini seyretmeye müsaade eden bir han olduğunu belirterek teklifini yaparken böyle söylemişti: "Siz benim oyunuma gelmeniz gerekiyor, çünkü ben sizin de görebileceğiniz fevkalade güzel çalgı aletleri çalabilen artistlerden oluşan kendi çalgı takımına çok değer veriyorum. Bu Saray'da güzel gösteri yapan komedi ve soytarı grubu da bulunmaktadır."¹⁹ Bu 1753 yılında olmuş ve Kırım Giray Han 45 yaşındaydı. Yukarıdaki metine göre komedyen ve

¹⁴ G. A. Voskanyan, Rus-Farsça Sözlüğü, Moskova, 1986, s. 794.

¹⁵ G. A. Voskanyan, Rus-Farsça Sözlüğü, Moskova, 1986, s. 192.

¹⁶ E. V. Bahrevski, Seyahat Kitabı, Evliya Çelebi Kırım Hakkında (1666-1667), Simferopol, s. 57.

¹⁷ Arap Tiyatrosunun Bin ve Bir Yılı, Moskova, 1977, s. 83.

¹⁸ E.H. Petrosyan, Karagöz Analitik Kukla Tiyatrosunun Genetik Meydana Çıkması, Erevan, Sovyet Etnografyası, 1988 No 6, s. 135.

¹⁹ V. Osterman, Kırım Girey Ulu Frivrih Müttefiki: Tuysa ile Türkiye Çatışmaları Başlangıcı, İTUAK.1909-No 43, s. 23.

müziyenlerin hangi milletlerden olduklarını kesin olarak belirlemek mümkün değildir. Anlaşılan, burada yerli Kırım Tatar oyuncularını ile birlikte diğer ülkelerden davet edilen Saray sahibinin tiyatro zevkine ve oynanan oyunlara göre Fransız artist ve oyuncularla karışık Kırım Tatar artist ve oyuncu kadrosu var idi.

Kırım Han Giray Sarayı'nda o zaman dünyada en iyi Fransız Tiyatrosu'nun tecrübesini benimsemesi ile birlikte Kırım Tatar Milli Tiyatrosu'nun geliştirilmesinin yapıldığını aynı kaynaktan aktarılan yazılardan öğreniyoruz: "Kırım Giray Hana seferlerde bile eşlik eden artistler ve öğle yemeğini bitirdikten sonra, konusu komik durumları ve karışık maceralardan oluşan yeni Kırım Tatar komedisi sahnelenmişti." Piyasin devamında (olaylar 1768 yılında Kırım Giray Han'ın Bessarabiya Kavşanı şehrindeki konağında gerçekleşmişti): "... Han Fransa Kralı'nın elçisi Tott'a durmadan özellikle Molyer'in eserlerine değinerek Fransa Tiyatrosu hakkında soru somuş... Bu konuşma esnasında Kırım Giray Han Molyer'in yazmış olduğu bazı komedilerinin hem konusunu hem de sanatsal işlenmişliğini iyi bildiğini gösterdi. Özellikle çok ilgilendiği "Tartüf" hakkında bilgiye sahipti. O her ülkenin kendi Tartüflerini olduğunu ve ihtimal Tatar ülkelerinde kendilerinin Tartüfleri de var bu yüzden baron de Tott kendisi için bu güzel komedinin tercümesini sipariş etseydi kendisine çok büyük zevk vereceği fikrini söylemiştir." Molyer'in yazmış olduğu Tartüf'ün Tatar ya da Türk Dili'ne tercüme siparişi hakkında baron de Tott Paris'te Fransa Kralı XV. Lüduvik sekreteri ve tercümanı olan Ruffine haber vermiştir²⁰.

İlginç olan Türkiye seyircilerin ilk kez Avrupa tiyatrosu ile tanışması Bahçesaray'daki Kırım Tatar seyircilerin tanışmasından daha sonraki tarihlerde olmuştur. İlk kez İtalyan tiyatro topluluklarının temsil oyunları İstanbul'da 1789-1808 tarihler arasında tahtta oturan III. Selim Sarayı'nda sahnelenmiştir.

Bilindiği gibi son Kırım Hanı Şain Giray Kırım Tatar Devleti'nin hem ekonomi hem de kültür alanında Avrupa gelişme yolunu takip etme taraftarıydı. Kültür ve sanat alanında öncekilerin getirdiği yenilikleri destekliyordu. Onları genişletmeye gayret ediyordu ama Kırım Giray ve diğer hanlardan farklı, misal olarak, Selamet Giray II gibi sanat adamları, ressam, oyuncu, müziyenleri Avrupa'dan değil Rusya'dan davet etmiştir²¹.

Kırım Hanlığı'nın Rusya tarafından ilhak edildikten sonra Kırım Hanlığı Kırım Tatar devleti olarak yok edilmişti, hanın idaresi kaldırılmıştır. Demek Bahçesaray'daki Han Sarayı yok edilerek onunla birlikte Saray Tiyatrosu da dağılmıştı. Başta serbest gelişmesini uzun yıllara durdurulan Tiyatro sanatına olmak üzere Kırım Tatar milletinin, onun kültürüne ve sanatına düzeltilmesi mümkün olmayan zarar verilmişti.

Ancak yüz yıldan fazla yıl sonra Kırım Tatar halkının daha hanlık zamanlarından beri kumadiya olarak isimlendirdiği Bahçesaray'ın Tiyatro sahnesinde tekrar Kırım Tatar dilinde duyuldu. Ama daima Kırım Tatar şehir ve köylerinde halk ortamında milli sahen sanatının gelenek ateşi sönmüyor ve onun kıvılcımlarından tekrar Kırım Tatar Tiyatro Sanatı alevi tutuşmuştu. Bu alev Almanya'nın işgalini ve Romanya'ya tahliyesini yaşamış oldu, 1944 yılında Sovyet Komünistleri Tiyatro'yu ebedi olarak kapatmak istediler. Neredeyse bunu başarıyorlardı. Ancak sürgünlükte yaklaşık yarım asırlık yok olmaktan sonra yasaklanan milletin yasaklanan sanatın kıvılcımları eski vatan

²⁰ V. Osterman, Kırım Girey Ulu Frivrih Müttefiki: Tuysa ile Türkiye Çatışmaları Başlangıcı, İTUAK.1909-No 43, s. 65.

²¹ F. F. Laşkov, Şahin Girey, Son Kırım Hanı: Tarih Makalesi, Kiev, 1986, s. 37-40.

topraklarında bir kez daha ve artık hiçbir zaman söndürülmeyecek Kırım Tatar Milli Tiyatrosu'nun hayat ateşini tekrar yaktilar.

KAYNAKÇA

- "Cumhuriyette Kırım Tatar Müzik Kültürün Gelişmesi", *Kırım Muhtar Sovyet Cumhuriyeti (1921-1945)*, Sayı 3, Simferopol, 1990.
- Arap Tiyatrosunun Bin ve Bir Yılı*, Moskova, 1977.
- BAHREVSKİ, E. V. (t.y.), *Seyahat Kitabı, Evliya Çelebi Kırım Hakkında (1666-1667)*, Simferopol.
- BRONOVSKİY M. (1867), "Kırım Tanıtımı", 3004 D. 1867, 6 Cilt, 2 Bölüm, s. 333-367.
- HARTANAY, F. A. (1867), "Kırım Tatarlarının Tarihi Kaderi", *Avrupa Habercisi (vestnik Evropı)*, 2 Cilt s. 182-236.
- İNNOKENTİY, Borisov (1861), "Kırım Dağlarında Dokuz Kutsal Yerlerin Yeniden Yapılanması Notu" *Hersones Psikoposluk Bülteni*, s. 177-190.
- KERİMOV, İ. A. (1999), *Gaspıralı'nın Canlı Tarihi, 1883-1914 Tercüman Gazetesinin Malzemelerine Göre*, Simferopol.
- KUDUSOV, E. (1996), *Kırım Tatar Milletinin Oluşmasının Tarihi*, Simferopol.
- KURTIYV, R. (1998), *Kırım Tatarları: Etnik Tarihi ve Geleneksel Kültürü*, Simferopol.
- LAŞKOV, F. F. (1986), "Şahin Girey, Son Kırım Hanı", Kiev, s. 37-40.
- LATİŞEV, V. (1918), "Kırım'dan Yeni Hıristiyan Yunan Yazıları", İTUAK, No 54, s. 34, 40.
- OSTERMAN, V. (1909), "Kırım Girey Ulu Frivrih Müttefiki: Tuysa ile Türkiye Çatışmaları Başlangıcı", İTUAK, No 43.
- PALLAS, P. S. (1881), "1793 ve 1794 Yıllarında Palas Akademi Üyesinin Kırım Seyahati" 300 İD, 1881, 12 Cilt, s. 62-208.
- PETROSYAN, E. H. (1988), "Karagöz Analitik Kukla Tiyatrosunun Genetik Meydana Çıkması", *Erevan, Sovyet Etnografyası*, No 6.
- SİROEÇKOVSKİY, V. E. (1978), *Muhammed-Geray Han ve Vasalları*, (Ter.: Kemal Ortaylı), Ankara.
- ŞEGLOV, A. (1976), *Polıçe ve Hora*, Simferopol.
- TUNMANN (1991), *Kırım Hanlığı*, Simferopol.
- VOSKANYAN, G. A. (1986), *Rus-Farsça Sözlüğü*, Moskova.
- YAKOBSON, A. L. (1973), *Orta Çağlarda Kırım*, Moskova.

GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Genel Değerlendirmede Yer Alanlar:

1. Prof. Fikret DEĞERLİ
2. Prof. Dr. Erman ARTUN
3. Yrd. Doç. Dr. Türker EROĞLU

Prof. Fikret DEĞERLİ: “Değerli Katılımcılar öncelikle hepinize teşekkür ediyorum. 3 gün süresince bizlere zaman ayırdınız ve “Halk Kültüründe Tiyatro Uluslararası Sempozyumu”nun daha akademik ve bilimsel olarak gerçekleşmesine önemli katkılarda bulundunuz. Bu tür çalışmaların çok önemli çalışmalar olduğunu söyleyebiliriz. Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı olarak bundan önce gerçekleştirdiğimiz sempozyumlar halk kültürü alanında, halk bilimi alanında daha genel başlıklar ifade ettiği halde bu sefer çok özel bir konu ele alındı. Bu tür özel alanlı konuların, çok daha başarılı sonuçlar ortaya koyacağı ve çok daha güzel sonuçlarla, gelecek kuşaklara önemli bilgi ve belgeleri aktarılabilceğini bu sempozyum aracılığıyla gördük. Öyle ümit ediyoruz ki, bundan sonraki dönemlerdeki çalışmalarda yine aynı sistem içerisinde bu iş devam edecektir. Kısacası; “Halk Kültüründe Tiyatro Uluslararası Sempozyumu” amacına ulaşmıştır. Gerek ulusal ve gerekse uluslararası akademisyenler tarafından sunulan tebliğlerin içeriği ve güzelliği bu sempozyumun akademik camia tarafından ne derece önemsendiğini bir kez daha göstermiştir. Ben sözlerime son vermeden önce bu sempozyumu mükemmel bir işbirliği ile gerçekleştirmiş olmalarından dolayı Yeditepe Üniversitesi’ne ve Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı’na huzurlarınızda şükranlarımı sunuyorum.

Prof. Dr. Erman ARTUN: Değerli dinleyiciler, saygıdeğer katılımcılar, her güzel şeyin bir sonu var. Güzel bir birliktelikten sonra bu sempozyumun sonuna geldik. Sempozyum süresince bildirileri dinledik. Aralarda da değerlendirmelerde bulunduk. Özellikle Halk Kültüründe Tiyatro Uluslararası Sempozyumu konu içeriği itibariyle çok önemli bir konunun derinlemesine tartışılmasına olanak vermiştir. Bu konunun tartışılması gerekiyordu. Hatta ve hatta halk tiyatrosu konusunda tartışılacak konuların var olduğu bu sempozyumla gün ışığına çıkmıştır diyebiliriz. Karşılıklı görüş alışverişi ile terminoloji konusunda eksiklerin var olduğu ortaya çıkmıştır. Neden geleneksel tiyatro dedik. Bizim tiyatro diyebileceğimiz şeyi sınıflandırmak gerekirdi. Bir kısmına halk tiyatrosu dedik, bir kısmına seyirlik köy oyunları dedik, eğlence amaçlı dedik, ritüel kökenli dedik. Baktık ki köy seyirlik oyunları dediğimiz kadınların çıkardıkları oyunların şehirlerde de oynandığını gelen araştırmalarda, örneklerde görünce eksiklerimizi, daha yapılacak işimizin olduğunu gördük. Üniversitelerde, kurumlarda, kuruluşlarda bu tür çalışmalar yapılıyor. Kültür Bakanlığı tarafından yıllardan beri saha çalışmaları yapıldı. Ama en büyük sorunu bu çalışmaların herkesin kendi kız bohçası gibi kendisinde saklıyor olması. Üniversiteler kendisinde, kurumlar kendisinde saklıyor. Bu çalışmalar ve araştırmalar bir araya getirilip harmanlanıp araştırmacılara maalesef sunulmuyor. Batıya gittiğimizde yahut ta diğer ülkelere gittiğimizde kukla tiyatrosunun var olduğunu görüyoruz. Geleneksel tiyatronun örneklerinin sürdürüldüğünü görüyoruz. Derleme, araştırma çalışmalarının uygulamacılara aktarıldığını görüyoruz. Oysa ki bizler sürekli şikayet ediyoruz. Geleneksel tiyatro uygulayıcıları çağdaş örneklerden niye yararlanmıyor diyoruz. Bu sempozyum aracılığıyla uygulayıcı arkadaşların bizlerle

buluşamadıklarını, bu metinlerden çok fazla haberdar olmadıklarını gördük. Derleme, araştırma ve uygulama çalışmalarının bir araya gelmesi mutlaka gereklidir. Geleneksel tiyatrodan çağdaş tiyatroyu nasıl yakalayabiliriz mutlaka bunu çözmeliyiz. Her ne kadar bugünkü çağdaş tiyatro batı formunda olsa da nereden getirirseniz getirin, Amerika'dan da Avrupa'dan da getirirseniz kültürler ülkenin toprağıyla suyuyla beslenirler. Onun kültürüyle yeniden şekillenirler. İşte bizim çağdaş tiyatro dediğimiz günümüzdeki batı formundaki tiyatroyu besleyecek olan bu toprakların bu coğrafyanın kültürüdür. Değerli katılımcılar ben çok fazla konuşarak zamanınızı almak istemiyorum. Son olarak Halk Kültüründe Tiyatro Uluslararası Sempozyumu'nun başarılı geçtiğini söylemek istiyorum. Ayrıca, bu sempozyumlar aracılığıyla, Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı'nın devletin Kültür Bakanlığı'nın yapacağı misyonu üstlenmiş olduğunu görüyorum. Şahsım ve Halk Bilim camiası adına Motif Vakfı Yönetim Kurulu Başkanı Sayın Zeki Baykal'a ve tüm çalışanlarına huzurlarınızda teşekkür ediyorum. Ayrıca Yeditepe Üniversitesi'nde huzurlarınızda teşekkür ediyorum. Gönül isterdi ki bu tür çalışmalar sadece bu işe gönül veren vakıfların, bu işe gönül koyan güzel insanların sırtında olmasaydı. El birliği ile yapılabilseydi. Ancak, bu tür çalışmaların devlet desteği ile yapılarak, daha geniş kitlelere ulaştırılması ve yayılması umudumuzu saklı tutuyoruz. Teşekkür ederim.

Yrd. Doç. Dr. Türker EROĞLU: Ben de öncelikle çok teşekkür ediyorum. Değerli katılımcılara saygılar sunarak görüşlerimi bildirmek istiyorum. Öncelikle her iki hocamın da Motif Vakfı ile ilgili sözlerine canı gönülden katıldığımı ifade etmek istiyorum. Tam 9 yıldır, Motif Vakfı üniversitelerimiz ile işbirliği yaparak gerçekleştirdiği Uluslararası Halk Bilim Sempozyumları ile çok önemli bir hizmeti yerine getiriyor. Halk kültürü adına böylesi önemli bir hizmeti, hakikaten cansiperane bir şekilde ve tabii ki değerli başkan Zeki Bey'in hiçbir yerden katkı almadan canı gönülden götürüyor olması takdire şayan bir çalışmanın var olduğunu, bu gün bizlere bir kez daha göstermiş oluyor. Bu sempozyum için Yeditepe Üniversitesi'nin de misafirperverliğine ve katkılarına da ayrıca teşekkür ediyoruz. Ancak bir konuyu belirtmeden geçemeyeceğim. Yeditepe Üniversitesi bünyesinde Güzel Sanatlar Fakültesi'ne bağlı Tiyatro Bölümü'nün var olduğunu öğrendim. Arzu ederdim ki, tiyatro bölümü öğrencilerimiz ve tiyatro ile ilgili öğretim elemanlarımız bu sempozyumda aramızda bulunabilseler ve sempozyumumuzu zenginleştirebilselerdi. En azından hem izleyici noktasında hem de soruları ile bizleri yönlendirme noktasında katkı sağlayabilselerdi. Ama gördüğümüz kadarıyla bu gerçekleşemedi. Sempozyum süresince çok güzel tebliğler sunuldu, çok güzel tartışmalar yapıldı. Ancak tebliğlerle ilgili bir tespitim var ki o da; tebliğlerde genellikle monografik çalışmaların bulunduğunu gördüm. Özellikle sempozyum ve kongrelerde bu tür monografik çalışmalardan uzaklaşmamız gerektiğini düşünüyorum. Hadiseyi, biraz daha bilimsel alana çekmek gerektiğini düşünüyorum. Bir şeyi bir yerden tespit ederek bildiri hazırlamanın ve bir sempozyumda sunmanın, küçümsenecek bir şey olmadığı düşünüyorum. Ancak, artık dokuzuncusu gerçekleşen böylesine bilimsel bir halk bilim sempozyumunda, gerek içerik olarak ve gerekse metodolojik açıdan da bilimselliğe yaklaşım monografiden biraz daha uzaklaşmamız gerektiğini düşünüyorum. Bu sempozyum aracılığıyla uluslar arası alanda halk tiyatroları konusunda da doyurucu bilgiler edindik. Bu arada, Yeditepe Üniversitesi yetkililerine simultane tercüme hizmetleri dolayısıyla, ayrıca teşekkür ediyorum. Halk Kültüründe Tiyatro Uluslar arası Sempozyumu hakikaten oldukça başarılı ve verimli bir sempozyum olarak gerçekleşmiş ve gelecek adına önemli kaynaklar oluşturacak ulusal ve uluslararası tebliğlerin sunulduğu başarılı bir organizasyon olarak yayınlanacak Sempozyum Bildiriler Kitabı ile tarihe geçecektir. Sözlerime son vermeden önce, hem şahsım adına hem de çalışmalarını

hakikaten takdir ettiğim değerli dostum, arkadaşım Zeki Baykal ve çalışanlarının tamamı adına sizlere değerli katkılarınız için çok teşekkür ediyorum. Saygılarımla.

SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI



SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI



SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI



SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI



SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI



SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI



SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI



SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI



SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI



SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI



SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI



SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI



SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI



SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI



SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI

