

**T.C.  
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SAHNE DEKORLARI VE KOSTÜMÜ ANA SANAT DALI  
DEKOR VE KOSTÜM TASARIMI PROGRAMI**

**CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA  
GELENEKSEL ANADOLU GİYSİLERİNİN  
YORUMLAMALARI VE  
MURATHAN MUNGAN'IN MAHMUD İLE YEZİDA  
OYUNUNUN KOSTÜMLERİNİN TASARLANMASI**

**( Cilt:I Yüksek Lisans Eser Metni )**

**Hazırlayan:  
99600181 Fatma ÖZTÜRK DÖNMEZ**

**Danışman:  
Prof. Bengi BUGAY**

**İSTANBUL – 2003**

**T.C. YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMAN T.A.Ş. MERKEZİ**

Fatma ÖZTÜRK DÖNMEZ tarafından hazırlanan Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Geleneksel Anadolu Giysilerinin yorumları ve Murathan Mungan'ın Mahmut İle Yezida Oyununun Kostümlerinin Tasarlanması adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 03 / 07 / 2003

( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Bengi BUGAY (Danışman)

.....<sup>1</sup>

Jüri Üyesi : Prof.Betül ATLI (MSÜ.Tekstil Böl.)

.....<sup>Betül</sup>

Jüri Üyesi : Doç Refika TARCAN

.....<sup>R.tarcan</sup>

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ .....	II
ÖZET .....	III
SUMMARY .....	IV
RESİMLER LİSTESİ .....	V
GİRİŞ .....	VIII
<b>I.BÖLÜM</b>	
<b>1. CUMHURİYET DÖNEMİ ÖNCESİ TÜRK TİYATROSUNDA</b>	
KOSTÜM ANLAYIŞI .....	1
1.1.Köy Tiyatrosu Geleneği ve Kullanılan Kıyafetler .....	2
1.2.. Saray Eğlenceleri ve Kullanılan Kıyafetler .....	7
1.3. Halk Tiyatrosu ve Kullanılan Kıyafetler .....	9
1.3.1.Meddah .....	9
1.3.2.Ortaoyunu .....	10
1.4. Tanzimat Döneminde Tiyatro Geleneği ve Kullanılan Kıyafetler ....	13
<b>II.BÖLÜM</b>	
<b>2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU .....</b>	
2.1.Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Kullanılan Kostümler .....	18
2.2.Köy Konulu Oyunlar ve Kullanılan Kostümler .....	19
2.2.1.1960 Sonrası Köy Konulu oyunların Sahnelenme Biçimleri ...	25
SONUÇ .....	53
KAYNAKÇA .....	54

## ÖNSÖZ

Bu araştırmanın amacı; Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Anadolu giysilerinin sahneye uygun olarak kullanım biçimlerini, tasarımcıların uygulamalarıyla ortaya koymak ve Murathan Mungan'ın Mahmud ile Yezida adlı oyununun kostümlerini farklı bir anlatımla hazırlamaktır.

Tüm bu araştırma süreci içerisinde, bilgi ve deneyimleriyle bana sonuna kadar destek olan danışmanım Sayın Prof. Bengi Bugay'a, bana kostüm tasarımcılığının nedenli zor ancak keyifli bir meslek olduğunu anlatan Sayın Hale Eren'e, Anadolu Giysilerinin sahnedeki yorumlama biçimleriyle ilgili tüm bilgisini anlatan Sayın Feyza Zeybek'e teşekkür ederim.



## ÖZET

Çağdaş Türk Tiyatrosunun son 50 yılını incelediğimizde batılı anlamda bir tiyatro anlayışı olarak geliştiğini görmekteyiz. Tanzimat Dönemine kadar (1839-1876) Geleneksel Türk Tiyatrosu; Köy Seyirlik Oyunları ve Halk Tiyatrosu olarak ikiye ayrılmış, Tanzimat döneminde ise tiyatroya batı etkisinin yansımalarıyla yerini konulu oyunlara bırakmıştır

1839-1876 döneminde, kültürel bakımdan tamamen batının etkisi altına girilmiş, dönemin önemli yazarları ve saray halkı batılılaşma olgusunu benimsemişlerdir. Sarayın bu tutumunun önemli yazarlar ve tiyatro adamları tarafından benimsenmesi Türk Halkının batı etkisine çok çabuk girmesini sağlamıştır. 1923 Cumhuriyet Döneminde çağdaşlık yolunda yapılan pek çok yenilik, tiyatrodaki kendini göstermiş, böylece Türk Tiyatrosu gelişerek en verimli dönemlerini yaşamıştır. Geleneksel Türk Tiyatrosunun ise bugün hala pek çok oyunda izlerine rastlamaktayız. 1960'tan itibaren Geleneksel tiyatronun biçimleri köy konulu oyunlarda varlığını sürdürmüştür. Bu oyunlar farklı anlayışta sahneleme teknikleri ile birleştirilerek, köy konulu oyunların sahneleme biçimlerinde yeni arayışlara gidilmiştir.

Bu yeni sahneleme biçimleri içerisinde Anadolu giysileri de yeni bir öz ve biçim yaratmak adına, geleneksel formların yoğunluğundan kurtarılarak, naif ve çağdaş biçimlerde yorumlanarak sahnelenmektedir. Dolayısıyla Geleneksel Türk Tiyatrosunun bugünkü Türk Tiyatrosuna ışık tuttuğunu söyleyebiliriz

## SUMMARY

When last 50 years of the contemporary Turkish Theatre is taken into consideration, is likely that the progress was in parallel with the western type of concept of theatre. During the Administrative reforms (i.e., between 1839-1876) the Turkish Theatre might be classified into two group, namely, as Turkish Folk Theatre and Anatolian Rural Plays. In Reform era, however, the thematic plays were dominated under the effect of the western style.

During the period between 1839-1876 underlined the complete western influence in the cultural point of view, the phenomena of the westernization was highly adopted by both the outstanding Turkish authors and the members of the Ottoman Palace. The adaptation of the same attitude of the members of the Ottoman Palace by the outstanding Turkish authors and the theatre professionals resulted with the accelerated domination of the western understanding over Turkish people as whole. Most of the innovation accomplished in Republican era after 1923 for the sake of the civilization soon reflected to Theatre as well and therefore, Turkish Theatre developed and attained to one of its glorious periods. We still observe the traces of the Traditional of Turkish Theatre today in many plays.

Influencing the plays based on the “village theme” written as of 1960, the varieties of traditional theatre were combined in different staging techniques to search for the new approaches to the plays that were based on village theme.

Within such novel staging forms, The Anatolian garments are staged in the naive and contemporary approaches by isolating their intensive traditional forms for the sake of creating new contexts and forms. Consequently, it could be stated that the Traditional Turkish Theatre puts its the light on the contemporary Turkish Theatre.

**RESİM KAYNAKLARI**

**Resim 1:** AND, Metin (1991), **Drama At The Crossroads**, The Isis Press, İstanbul, S: 172

**Resim 2:** AND, Metin (1991), **Drama At The Crossroads**, The Isis Press, İstanbul, S: 164

**Resim 3:** AND, Metin (1969), **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Basımevi, Ankara

**Resim 4:** AND, Metin (1969), **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Bilgi Basımevi, Ankara

**Resim 5- 6:** ATIL, Esin (1999), **Levni ve Surname**, Koçbank, S: 16

**Resim 7-8 :** ATIL, Esin (1999), **Levni ve Surname**, Koçbank, S: 20

**Resim 9:** ŞENER, Sevda, **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, Türkiye İşbankası, Yayın no:434,S:33

**Resim 10:** AND, Metin (1991), **Drama At The Crossroads**, The Isis Press, İstanbul, S: 174

**Resim 11:** AND, Metin (1991), **Drama At The Crossroads**, The Isis Press, İstanbul, S: 174

**Resim 12:** AND, Metin (1991), **Drama At The Crossroads**, The Isis Press, İstanbul, S: 175

**Resim 13:** ŞENER, Sevda, **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, Türkiye İşbankası, Yayın no:434,S:62

**Resim 14:** ŞENER, Sevda, **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, Türkiye İşbankası, Yayın no:434,S:62

**Resim 15:** ŞENER, Sevda, **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, Türkiye İşbankası, Yayın no:434,S:62

**Resim 16:** "Aşk ve Barış" (1961), **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, İstanbul Devlet Tiyatrosu Arşivi,S:43

**Resim 17:** "Aşk ve Barış" (1961), **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, İstanbul Devlet Tiyatrosu Arşivi,S:43

**Resim 18:** "Aşk ve Barış" (1961), **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, İstanbul Devlet Tiyatrosu Arşivi,S:44

**Resim 19:** “Aşk ve Barış” (1961), **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, İstanbul Devlet Tiyatrosu Arşivi,S:45

**Resim 20:** “Aşk ve Barış” (1961), **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, İstanbul Devlet Tiyatrosu Arşivi,Arka kapak

**Resim 21:** “ Ana Hanım – Kız Hanım” 1981, **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, İstanbul Devlet Tiyatrosu Arşivi, Ankara

**Resim 22:** “Batak Göl” (1961), **Türk Tiyatrosu**, İst. Şehir Tiyatrosu Dergisi, S:14

**Resim 23:** “Sultan Gelin” (1964), **TürkTiyatrosu**, İst. Şehir Tiyatrosu Dergisi, S:14

**Resim 24:** ŞENER, Sevda, “Oğuzata” **Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu**,Türkiye İşbankası, Yayın no:434,S:135

**Resim 25:** ŞENER, Sevda, “IV. Murad”, **Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, Türkiye İşbankası, Yayın no:434,S:135

**Resim 26:** “Hürrem Sultan” (1961), Hale Eren Arşivi

**Resim 27:** “Hürrem Sultan” (1961), Hale Eren Arşivi

**Resim 28:** “Kösem Sultan” (1961), **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, 1982, S: 4

**Resim 29:** ÇIRIM, Asuman (1993), “ Deli Emine” “Bir Kara Komedi”, **Tiyatro Tiyatro**, S: 37

**Resim 30:** ŞENER, Sevda, “ Soyut Padişah” **Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu**,Türkiye İşbankası, Yayın no:434, S:263

**Resim 31:** ŞENER, Sevda, **Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu**,Türkiye İşbankası, Yayın no:434,S:252

**Resim 32:** MÜNGAN, Murathan (1999), “Tiyatronun Dışında”, **Tiyatro Tiyatro**, S: 20

**Resim 33:** ZEYBEK, Feyza (1997), “Silvanlı Kadınlar”, **Feyza Zeybek Arşivi**

**Resim 34:** ZEYBEK, Feyza (1997), “Silvanlı Kadınlar”, **Feyza Zeybek Arşivi**

**Resim 35:** ZEYBEK, Feyza (1997), “Silvanlı Kadınlar”, **Feyza Zeybek Arşivi**

**Resim 36:** ZEYBEK, Feyza (1997), “Silvanlı Kadınlar”, **Feyza Zeybek Arşivi**

**Resim 37:** ZEYBEK, Feyza (1997), “Silvanlı Kadınlar”, **Feyza Zeybek Arşivi**

**Resim 38:** ZEYBEK, Feyza (1997), “Silvanlı Kadınlar”, Feyza Zeybek Arşivi

**Resim 39:** ZEYBEK, Feyza (1997), “Silvanlı Kadınlar”, Feyza Zeybek Arşivi

**Resim 40:** ZEYBEK, Feyza (1997), “Düğün ya da Davul”, Feyza Zeybek Arşivi

**Resim 41:** ZEYBEK, Feyza (1997), “Düğün ya da Davul”, Feyza Zeybek Arşivi

**Resim 42:** ZEYBEK, Feyza (1997), “Düğün ya da Davul”, Feyza Zeybek Arşivi

**Resim 43:** ZEYBEK, Feyza (1997), “Düğün ya da Davul”, Feyza Zeybek Arşivi



## GİRİŞ

Cumhuriyet dönemi Türk Tiyatrosunda, Anadolu giysilerinin kullanımını ve Murathan Mungan'ın Mahmud ile Yezida adlı oyununun kostüm tasarımlarını hazırlamak üzere incelediğim bu araştırma, Türk Tiyatrosunun gelişiminde ki evreleri de kapsamaktadır. Türk Tiyatrosunun çıkış kaynağı olan, Geleneksel Tiyatronun kostüm anlayışının farklı kılığa bürünme isteğiyle Seyirlik Oyunlarda ortaya çıktığını görmekteyiz.

Zaman içerisinde Geleneksel Türk Tiyatrosu batı tiyatrosunun etkisiyle kaybolmaya başlamış, dolayısıyla Türk Tiyatrosunda yalnızca köy konulu oyunlarda yer alan “geleneksellik teması” 1960 sonrası, Epik biçimde sahnelenen köy konulu oyunlarda tamamen kaybolmuştur. Nitekim Köy konulu oyunları sahnelerken, son yıllarda yönetmenler ve tasarımcılar farklı arayışlar içine girerek sahneleme biçimlerinde değişiklikler yapmışlardır. Dolayısıyla, bu araştırma Cumhuriyet Dönemi öncesinde yer alan Geleneksel Türk Tiyatrosundan günümüz tiyatrosuna kadar olan süreci de kapsamaktadır.

Anadolu Giysilerinin sahne üzerindeki kullanımları ve farklı uygulama biçimlerini kapsayan bu araştırma, Anadolu giysilerinin Sahne tasarımı için uygulanmasında ki zorlukları farklı tasarımcıların bu konuda ki görüşleriyle belgelemektedir. Bu araştırma; Anadolu giysilerinin tiyatro sahnesi üzerinde geçmişten günümüze nasıl geldiğini kapsamaktadır. Tüm bu araştırma kapsamında Murathan Mungan'ın Mahmud ile Yezida adlı oyunu için hazırlamış olduğum kostüm tasarımları eser metninin II. Cildinde yer almaktadır.

## I.BÖLÜM

### 1.CUMHURİYET DÖNEMİ ÖNCESİ TÜRK TİYATROSUNDA KOSTÜM ANLAYIŞI

Tiyatronun, Cumhuriyet döneminden önceki evrelerini incelediğimizde dört farklı tiyatro geleneğinin varlığını görmekteyiz. Bu tiyatro geleneği bugünkü Türk tiyatrosunun oluşmasında önemli rol oynamıştır. Asya Tiyatrosu içerisinde varlığını sürdüren bu tiyatrolar; 1) *Köylü Tiyatrosu Geleneği*, 2) *Halk Tiyatrosu Geleneği*, 3) *Saray Tiyatrosu Geleneği*, 4) *Batı Tiyatrosu Geleneğidir*.<sup>1</sup>

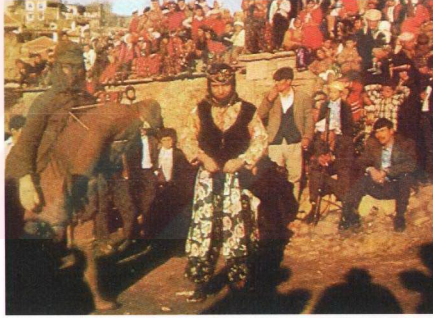
Köylü Tiyatrosu Geleneğini ele aldığımızda; kırsal bölgelerde genellikle dini törenlerden kaynaklanan kut-törenlerine bağlı bir tiyatro geleneği olduğunu görmekteyiz. Köylü Tiyatrosu Geleneğine bugün Anadolu'nun pek çok yerinde hala rastlanmaktadır. Halk Tiyatrosu Geleneği ise; kentlerde gelişmiş olan, aydın sınıfın dışındaki toplumsal kesimde oluşmuş bir tiyatro biçimidir. Hokkabazlar, Çengiler, Köçekler, Curcunabazlar, Meddah, Kukla ve Gölge Oyunu Halk Tiyatrosu Geleneğine aittir. Halk tiyatrosu uzun süre Saray Tiyatrosunu etkilemiştir. Hokkabazlar, Çengiler, Köçekler, Curcunabazlar, Saray Tiyatrosunun vazgeçilmez oyuncularını olmuşlardır. Böylece Saray Tiyatrosu Geleneği gelişerek Sarayın ve halkın vazgeçilmez eğlence biçimlerinden olmuştur. Tanzimat Dönemine kadar Saray eğlencelerinde pandomim ve operetlere de yer verilmişse de tiyatro alanında pek bir gelişme olmamış; ancak batılılaşmadan yana olan Sultan Abdülmecid'in, 1858'de Dolmabahçe Sarayında bir tiyatro binası yaptırmayla yabancı toplulukların sarayda gösteriler yapmasına izin verilmiş, böylece tiyatro alanında ki ilk batılılaşma adımları atılmıştır.

---

<sup>1</sup> AND, Metin " Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri" ,İnkılap Kitabevi, 1985, S: 42

### 1.1 Köy Tiyatrosu Geleneği ve Kullanılan Kıyafetler

Seyirlik oyunların oluşmasında, Anadolu Türklerinin büyük etkisi olmuştur. Anadolu Türklerinin, kültür kaynağı Anadolu Uygarlıkları ve Orta Asya Türklerinin, karışımından doğmuştur. Anadolu Uygarlıkları, inançlarına göre yaptıkları, çeşitli dinsel törenleri ve şenlikleriyle, Orta Asya Türklerine büyük bir miras bırakmışlardır. *“İslam ülkelerinde “Mudhik” ve “Mukallid”lerin seyircileri güldüren, eğlendiren oyunlarının yanı sıra Şii’lerin yılda bir düzenledikleri bir çeşit acı çekme oyunu olan “Taziye”ler dinsel oyunlardır.”*<sup>2</sup>Ölüm, yeniden doğuş, av sahneleri, savaş dansları, düğün gibi törenlerde, yeteneklerini ortaya koyuyorlardı.



**Resim 1:** Anadolu'nun Dinsel törenlerinden Taziye'lerden görüntüler.

<sup>2</sup> TAŞKAN Deniz (1988), “Tiyatronun Gelişimi” ,DT Sanat Haberleri Bülteni, 60 Ekim: 8



Orta Asya Türklerinin inançları olan Şamanizm'in etkisiyle yaptıkları; Efsun yapma, büyü yapma ve kurban sunma, ruhlarla temasa geçme törenlerinde, canlandırdıkları sahneler, bugünkü tiyatrunun geçmişini oluşturmaktadır. Orta Asya Türklerinden ve ilk Anadolu Uygarlıklarından kalan bolluk törenlerine dayanan oyunlar, 11.yy'da Türklerin Anadolu'ya yerleşmesinden sonra Seyirlik Köy Oyunlarına dönüşmüştür.

Köy Seyirlik Oyunlarında bu dinsel törenlerin ve Şamanizm'in etkisi görülmektedir. Örneğin; Kars'ta oynanan "Köse Oyunu" Şamanizm'in etkilerini taşıyan dramatik köy oyunudur. Ölüp-Dirilme, Kız Kaçırma, Köse Oyunları, Günlük Yaşamdan Sahneler, Esnaf Hikayeleri, Tarımsal Oyunlar, Çoban Oyunları, Hayvan Taklitleri, Masallardan Oyunlar, Şakalar ve Dilsiz Oyunları, Kukla gösterileri Anadolu'da çok yaygın olarak oynanmış oyunların içeriğidir. Anadolu Uygarlıklarının, bu dinsel törenlerinde kullandıkları kıyafetler, törenler için özellikle hazırlanmış olmasa da çeşitli aksesuar ve makyajlarla özel bir hale getirilip, kostüm ve aksesuarın da dramatik anlamda önemini ortaya çıkarmıştır. Bu oyunlarda yağmur yağdırmak için "Yeşil Giyinmek" Hıdırellez'de Hızır'ın "Ak ya da Yeşil" giysiyle anlatılması gibi örnekler oyunlar için bir kılık kıyafet değiştirme ihtiyacı duyulduğunun göstergesidir.

Geleneksel Köy Seyirlik Oyunlarının kostümlerini incelerken genel olarak Anadolu köylüsünün yöresel yaşamında kullandığı şalvar, üç etek, cepken, ferace, çakşır, cüppe, gibi kıyafetlerin kullanıldığını görmekteyiz. Köy oyunlarında kostümler göstermelik kullanılırdı bunun yanında oyunlar için ayrıca dekor yapılmaz, doğal çevre dekor olarak kullanılırdı.



**Resim 2:** Anadolu'da oynanan dinsel oyunlar.

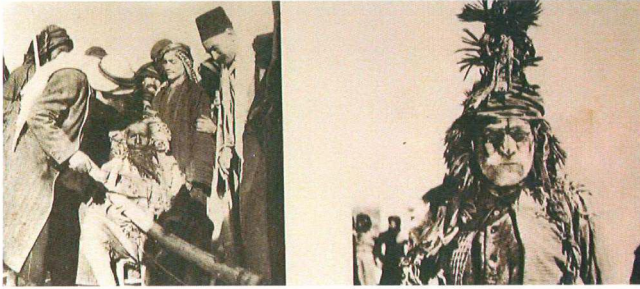
Dramatik nitelik kazandırmak için, yüz boyama, kılık değiştirme, maske ve çeşitli donanımlar kullanılmaktaydı. Oyunlarda oynayacak olan erkekler, kadın kılığına girmek için başörtüsü, entari, şalvar, gibi kostümler giymekteydiler. Amaçları, sadece kadını anımsatmak olduğundan, kadın elbisesi giymek yerine, kadın kıyafetinin birkaç parçasını kullanmak onlar için yeterli oluyordu. Aynı şekilde kadınlarda erkekleri taklit edeceklerinde yalnızca bir kasket takmaları yetiyordu. Bir hayvanı canlandırabilmek için sadece hayvan postu kullanmak yeterli olmaktaydı. Eşkıya, bekı, jandarma kılığına girmek için ceket ters giyilir, günlük kıyafetin üstüne sadece kalın bir kemer veya tüfek takmak yeterli olurdu.

Bu oyunlarda görüntü olarak sadece tiptlemeyi anımsatmak önemlidir, inandırıcı olmak oyuncuya kalmıştır. Bir hayvanı canlandırarak oyuncunun, hayvan seslerini doğru çıkarması, kostümün gerçekçiliğinden çok daha önemlidir. Köy seyirlik oyunlarında kullanılan kıyafetlerin yanısıra aksesuarlarda önemli yer tutmaktadır.

Aksesuarlar, kostümü tamamlayıcı elemanlardır. Aksesuar üç gruba ayrılır: Gerçek aksesuar; tüfek, tabanca, bıçak, keser, çekiç kahve fincanı gibi objelerdir. Yalancı aksesuar; tüfek yerine sopa, kağıt- kalem yerine, sopa-tezek kullanılmasıdır. Canlı aksesuar ise; sandalye yerine çömelmiş insan, kütük yerine upuzun yere yatmış insanın kullanılmasıdır. Canlı aksesuarlar genellikle komik oyunlar için kullanılmaktadır. Yalancı aksesuarlarda aynı şekilde oyunda komik öğeleri anlatmak için kullanılmaktadır. Gerçek aksesuarlar ise töresel ya da büyüsel oyunlarda kullanılmaktadır. Bunların dışında oyunlarda kullanılan makyaj da oldukça ilkel yöntemlerle yapılmaktadır. Hayvan postlarından sakal ve bıyık yapılı, zenci tiptemesi için is, tencere karası, kurum, odun kömürü kullanılırdı. Köy seyirlik oyunları kırsal yaşamın gerektirdiği gibi hayvan motifleriyle doludur. Bu oyunların kaynağı olan mitolojik öğelerde insan ve doğa ilişkisi sonucu bazı hayvanları kutsallaştırmıştır.



**Resim 3 :** Sivas'ta yapılan seyirlik oyunlardan bir görüntü.



**Resim 4 :** Şaman törenlerine ait görüntüler

Geleneksel Anadolu giysilerinin yörelere göre farklılıklar göstermesi, Anadolu giysilerinin farklı isimler altında karşımıza çıkmasına sebep olur. Örneğin; şalvarlar farklı kesim şekillerinden dolayı birçok ayrı isim altında karşımıza çıkmaktadırlar. Kaççada bollaşan ve bileğe doğru daralan, şalvarların yanısıra tamamıyla bileğe kadar bol olan modellerde kullanılmaktadır. Ayrıca bazı şalvarlar belde uçkurla bağlanırken bazıları cepli ve kemerli olabilir. Şalvarlar bu değişik modellerinden dolayı farklı isimler altında karşımıza çıkmaktadırlar. **Holta, Zıvga, Derpe, Tuman, Potur, Çaksır** gibi adlar alır. Aynı şekilde cepkenlerde, **Sıkma, Salta, Kotik, Delme, Fermile, Camedan** gibi isimler alırken, gömleklere **Mintan, Bürümcük, Göynek, Kıras, Kapatma** gibi adlar alır. Giysilerin bu farklı adlarla kullanılması yörelere ait özellikleri taşımalarından kaynaklanmaktadır.

Anadolu giysilerinin yanısıra başlıklarında önem kazanmıştır. Kadın başlıklarında renk ve biçimin yanısıra süslemede önemli bir yer tutmaktadır. Birçok yörede başlarına öncelikle bir fes ya da takke takan kadınlar bu takkelerin üzerlerini çeşitli eşarplar, iğne oyaları, altın paralar ve püsküllerle süsleyerek zengin bir görünüm kazandırırılar. Başlıklarla beraber, takılarda Anadolu kadınının vazgeçilmez aksesuarları olmuşlardır.



Kadınlarda, sallantılı küpeler, kolyeler, telkari işçiliği ile yapılmış küpeler, baş süslemesinde liralara, kullanılırken, erkeklerde de gümüş köstek, gümüş hançer, **Hamaylı** (muskalık) kullanılmıştır. Anadolu giyim kuşamında, geleneksel giysi anlayışını tamamlayıcı bir unsur olan çarıklar önemli bir yer tutmaktadır. Ancak çarıklardan önce giyilen çoraplardan bahsetmek daha doğrudur, çünkü elde örülen ve işlenen çoraplar giysinin bütününe zenginlik katmaktadır. Genelde erkeklerde ve kadınlarda aynı tip çorap kullanılmaktadır.

Çoraplar ait oldukları yörelere göre farklılıklar taşımaktadırlar. Desenli, desensiz, renkli ya da yalnızca beyaz yünden olabildiği gibi baldır kısmı püsküllü olanları da vardır. Ayrıca burun ve boğaz kısmı işlemeli de bulunmaktadır. Ayağa giyilen çarıklar da biçimlerine göre farklı isimler almaktadır. Örneğin; yemeni, edik, çabula, mest birer çarık örneğidir. Bir Köy Konulu oyunun, kostümlerini hazırlarken farklı isimler altında karşımıza çıkan giysileri doğru bir şekilde araştırmak ve giysiler arasındaki farklılıkları ortaya çıkararak doğru olanı bulmak, tasarım aşamasında atılacak ilk adımdır.

## 1.2 Saray Eğlenceleri Ve Kullanılan Kıyafetler

16. 17. 18. yüzyıllarda, çeşitli saray eğlencelerinin düzenlenmesi, sarayın tiyatroyu desteklemesine sebep olmuş, böylece esnaf loncalarının, bu eğlencelerle yakından ilgisi olmuştur. Dönemin, en önemli buluşları sayılan, su üstünde ve su altında yüzen yaratıklar, kuleden uçan adamlar, gözbağcılar, hokkabazlar, cambazlar en usta sanatçılar sayılmaktaydılar. Ahi ve Bektaşî inançlarıyla köylerde doğan bu seyirlik oyunlar içinde; çengi ve köçekler önemli bir yer tutmaktaydılar.



5



6

**Resim 5 -6:** Saray eğlencelerinde Çengilerin kullandığı kostümler. Yaprak 37b, 38 a *Levni, Surname*

Çengilerin; başlarını çevreleyen, altınlarla süslü bir tepeliği, alnın ortasında kaşbastı denilen bir altın bulunurdu. Altın sırmalı, kadifeden yapılmış, *Camadan* denilen, çapraz giyilen, iki sıra düğmeli, kısa ve kolsuz olan bir üstlük, altında ise üç etek denilen, diz altına kadar uzunlukta, ipekli sırmayla süslü bir entari, göğüslerini yarı açık olarak gösterecek ipekli bir gömlek, belde şal ve şalın üstüne sırma bir kemer kullanırlardı. Üç eteğin altında ise işlemeli ipek şalvar giymekteydiler.

Saraya bağlı olarak çalışan oyuncular, meddahlar, curcunabazlar, hokkabazlar, nedimler, musahibler ve hayalçilerin yanı sıra birde dışarıdan getirtilen sirk, tiyatro ve opera oyuncularını vardı. Bu gösterilere genel olarak baktığımızda ortaya çıkan görüntü, tiyatro kavramı tam olarak oluşmamış bile olsa; gösteriler için farklı kıyafetler giyinme ihtiyacının doğmuş olduğunu göstermektedir.

**Resim 7-8:** 17. Yüzyıla ait halk eğlencelerinden maskeli Curcunabazlara ait görüntüler. Topkapı Sarayı, I. Ahmet Albümü, No. 408



7



8

Saraylarda görev alan hokkabazların, düz ya da huni şeklinde şalvar giyinmiş, bellerinde kuşakları, başlarında fesleri, ellerinde ise aksesuarları olduğunu görmekteyiz. Köçeklerin kıyafetleri ise; sırma işlemeli, ipek kumaştan bir etek; altın suyuna batırılmış kemer, sırtında ipek gömlek, kadifeden bir ceket, başlarında ise fes bulunmaktadır. Köçekler etek giyerken Tavşanlar, çuhadan yapılmış şalvar, üstlerine camadan, bellerinde uçkurları, başlarında ise, küçük sivri küllahları bulunmaktaydı. Curcunabazlar ise; yüzlerinde çirkin maskeleri olan, komik kıyafetli tiplerdi.(bkz resim 5-6)

### 1.3 Halk Tiyatrosu Geleneği Ve Kullanılan Kıyafetler

#### 1.3.1. Meddah

Halk tiyatrosu geleneğinde, seyirlik oyunlarda, meddah'lar da önemli bir yer tutmaktadır. Öykü anlatma geleneğine bağlı olan meddah'ta Türk tiyatrosunun geleneksel yapısı biraz farklılık gösterir.

“*Karagöz ile Ortaoyununun salt birer göstermeci tiyatro olmasına karşın meddahın, seçtiği konulara göre benzetmeci, gerçekçi, yanlısamacı tiyatroyu zorladığı görülür.*”<sup>3</sup> Ortaoyunu ve Karagöz’deki gibi farklı tiplemelere veya dekor ya da kostüme ihtiyaç duymaz. Meddah, tek kişilik bir tiyatro sergiler ve kostümünün en önemli parçası da elindeki sopası ve boynuna attığı mendilidir. Meddah’ın oyununda kullandığı sopası, çeşitli sesler kullanmasına yardımcı olan bir araç olduğu gibi bazen de bir saz, tüfek, süpürge yerine de geçmektedir. Aynı zamanda boynundaki mendili ise çeşitli başlıkları taklit etmektedir.

Geleneksel tiyatrodaki dekor, kostüm ve aksesuarlar kullanım açısından göstermecidir. Meddahların malzemesi ellerindeki sopaları ve omuzlarında ki *Makreme* denilen mendilleridir. Aynı şekilde orta oyununda ise *Pastav* veya *Şakşak* ismini alan bir alet pek çok aksesuarın yerine geçmektedir. Bu basit malzemelerle saatlerce sürebilecek bir öykü ve karakterler anlatılırdı.

### 1.3.2.Orta Oyunu

19. yüzyılda artık bu tek kişili anlatıcı oyunlar yerini, birçok oyuncuyla oynanan Ortaoyununa bırakır. Ortaoyununda dekorla birlikte kostüm de en aza indirilmiştir. Ortaoyunu tiplerinin kostümleri, inançlara ve yörelere göre biraz abartılarak hazırlanırdı. Karakterlerin dış görünüşleri, ve fiziki özellikleri çok önemli olmuştur; Oyunun belli karakterleri, hep bilinen biçimde giyinmekteydiler. Bu kostüm o kişinin geldiği yerin, yöresel özelliklerini gösterdiği gibi kişinin toplumsal statüsünü de ortaya koymaktaydı. Oyunun yöneticisi olan Pişekar’ın dört renkli, dört dilimli, dış sarıkdolanmış bir küllahı, üstünde yaka ve kol ağzları kürkle kaplı bir cüppesi, altında aynı renkte bir “çakşırı”, bir entari ya da mintanı, ayağında ise çediği olurdu.

<sup>3</sup> AND, Metin (1985), “*Geleneksel Türk Tiyatrosu*” İnkılap Kitabevi S: 219



**Pişekarın** sahnede kullandığı bu giysi geleneksel Türk kıyafetinden farklı değildir; **Mintan**; uzun kollu, yuvarlak yakalı, kalçaya kadar olan uzunluğu ile bir iç gömlektir. **Cüppe**; en üste giyilen, geniş ve uzun bir giysidir, düz renk kumaşlardan yapılmaktadır. **Çakşır**; bir pantolon çeşididir. Kısa ve uzun şekilleri vardır. Belden uçkurla bağlanan, uzun olanlar diz altında bacağı sararak tozluk görevi de görmektedir. Kısa olanları ise yine belden uçkurulu olur ancak bu kez boyu dizde biter. Diğer bir tiplene olan **Kavuklu** ise oyunun “Baş Komik” tipidir. Sahneye büyük, dilimli bir kavuk, uçları beline sokulmuş kırmızı bir mintan, Şam kumaşından bir entari, belinde şal kuşağı, cüppenin kumaşından bir çakşır, ayağında çedik ile çıkardı.

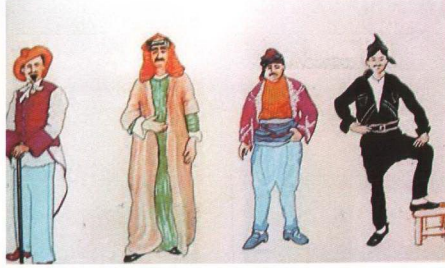
Ortaoyununun bu en önemli iki tiplemesinin dışında ki oyuncular ise; sırasıyla **Çelebi**, **Zenne**, **Külhanbeyi**, **Efe**, **Denyo**, tiplemelere. **Çelebi**'nin kostümü zengin bir tipi canlandırdığından dolayı oldukça şıktır. Ancak oyun esnasında diğerleri tarafından alay konusu olabilmesi için ayakkabıları pis ve yırtıktır. **Zenne**; oyun sahibinin o dönemde elinde bulunan Feraceyi giyer. Tarihte oynanmış ilk Orta oyunlarına bakıldığında, Zennelerin kıyafet olarak püsküllü fes, çuhadan dikilmiş kenarları süslemeli ferace, altına ise üç etekli entari ve canfes şalvar giydikleri görülmektedir. 19. yüzyıla doğru geniş yakalı, kollu, çift etekli ferace giymişlerdir. Yakası açık olan bu feracenin göğüs kısmına yapma gül takarlardı. **Külhanbeyi**'nin kostümü ise; paçaları kıvrılmış Fransız tipi pantolon, arkası basık yumurta topuk ayakkabı, Trablus ipek kuşak, üstünde yakası iliklenmemiş mavi renkte kolları kıvrık Frenk gömleği, boynunda muska, omuzuna atılmış bir ceket ve elinde tesbihten ibarettir.

Oyundaki tiplerden **Efe**'nin kostümü ise şalvar, yün örme tozluk, kırmızı yemeni, Trablus kuşak, uzun bir bıçak, başında yüksek fes, sırtında cepken, omuzunda tüfek bulunurdu. **Denyo**'nun kostümü şöyledir. Başında bir kısmı yırtık kulaklarına kadar geçmiş fes, sırtında parçalı gömlek, altında kendisine büyük gelen birkaç renkli bir don, ayağında terlik ya da arkası basık ayakkabı.



**Resim 9:** Ortaoyunundan Kavuklu ve Pişekarın beraber görüldüğü sahnede geri planda oturan Zenneler.

Orta oyununda tüm bu tiplerin dışında ait oldukları yöre ya da ırkı temsilen giyinen bir takım tipler vardır. Bunlar **Taşralılar**, **Müslüman Azınlıklar**, **Yabancılar**, bu tipler kendi buldukları grubu belirten kostümler giyerler.



10



11



**Resim 10:** Ortaoyunu tiplerinden Frenk, Arap, Arnavut, Laz. **(11)** Kavuklu, Pişekar, Zenne**( 12)** Kürt, Acem, Yahudi.

12

#### 1.4 (1839-1876) Tanzimat Döneminde Batı Tiyatrosu Geleneği ve Tiyatroda Kullanılan Kıyafetler

Tanzimat'ın ilanıyla tiyatrodaki görülen ilk batılılaşma çabaları, tiyatro kostümüne de yansımıştır.

*“ Tanzimat dönemindeki batılılaşma sırasında Orta Oyunu, Batı tiyatrosunun sahne ve yöntemlerinde yarattığı etkiyle geleneksel Türk tiyatrosunu birleştirerek Tuluat Tiyatrosunun doğmasına yol açar. Tanzimattan sonra Saray Tiyatroları yapılır, özel topluluklar kurulur bazı topluluklar saraya bağlanır. Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat, Abdülhak Hamit, Ali Bey, Ebuzziya Tevfik, Tanzimat döneminde eserleri sahnelenen yazarlar arasındadır”<sup>4</sup>*

Batı kültürü Türk tiyatrosunu 19. yy'da etkilemiştir. Böylece Avrupa'da sahnelenen oyunlardan etkilenen yazarlarımız oyunlarını, batı tiyatrosunun sahne tekniği ve biçimiyle beraber geleneksel Türk tiyatrosunun göstermecî üslubunu kaynaştırarak sahnelemişlerdir. Yeniliklerin olumlu yanları dışında; gelişen olumsuzluklar ise, gösterişli, Türk kumaşlarının artık eski kalitede üretilmemesidir. Tiyatroda, sahne tasarımına ait bu gözle görülür değişim, belgelenemediği için günümüze kadar ulaşmamış, ancak birkaç fotoğrafı belge niteliğinde kullanarak, dönemin dekor ve kostüm anlayışını görebilmekteyiz. Bu dönemde, Batı Tiyatrosuna özeniş ve yabancı tiyatro topluluklarının, yerli topluluklara öncülük etmesiyle, tiyatrodaki Fransız tiyatrosunun etkilerini görülmektedir.

<sup>4</sup> AND, Metin (1985), “Geleneksel Türk Tiyatrosu” İnkılap Kitabevi S: 300

Fransız Tiyatrosunun önemli yazarlarından Moliere 19.yy Türk yazarlarını büyük ölçüde etkilemiştir. Özellikle bu etkileşimi sağlayan, Ahmet Vefik Paşa'nın, Fransa'dan getirttiği, kostüm kitaplarından alınan örneklerle, yine Avrupa'dan getirmiş olduğu peruklar, kostüm aksesuarları, ayrıca eski Osmanlı giyim kuşamı üzerine verdiği bilgilerle, tiyatrodaki kostüm anlayışının ilk izlerinin belirdiğini göstermektedir. Ahmet Fehim Efendi'nin de öncülüğüyle Bursa tiyatrosunda ilk kostümler dikilmiştir. 1859 yılında yazılan ilk Türk komedisi olan İbrahim Şinasi'nin "Şair Evlenmesi" adlı oyunu Türk tiyatrosunda dekor ve kostüm anlayışını doğurmuştur. Bu oyunda konusunu her ne kadar Geleneksel halk tiyatrosundan almış olsa da sahnelenişini batı tiyatrosu tekniği ile yaparak tiyatrodaki batılı anlayışı halka sezdirmeye başlamıştır.

Meşrutiyet dönemi tiyatrosunda, tiyatro topluluklarının çoğunun dağılmış olması, ortaya amatör toplulukları çıkarmış; böylece tiyatronun gelişmesi durmuştur. Bu dönemde Müslüman kadının sahneye çıkması yasaklandığı için, kadın rolleri Ermeni kadınlar tarafından bozuk bir Türkçe'yle oynanmıştır. Cumhuriyet dönemine kadar kadınların sahnelerden uzak tutulması; tiyatroları olumsuz yönde etkilemiştir. 1914 yılında, Darülbedayi adı altında kurulan konservatuar Türk Tiyatrosunun gelişmesini önemli ölçüde etkilemiştir.

1918 yılında aralarında Afife Jale'nin de bulunduğu birkaç Türk kızı Darülbedayi'ye girmek için başvurmuşlar; bunların arasında da Afife Jale Darülbedayi'ye girmeye hak kazanmıştır. Afife Jale'nin, tiyatrodaki ilk Türk kızı olmasının yanında onun için sıkıntılı bir dönem başlamıştır. Temsillerden sonra kara çarşafıya bürünüp polisten kaçsa da pek çok kez sahneye çıktığı için tutuklanmıştır. Sahneye çıkışları olay haline geldiğinden tiyatro topluluğundan 1921 yılında çıkarılmıştır. Meşrutiyet dönemine ait; giysi, dekor, ışık ve sahne tekniğine ait bilgileri kayıtlı, Reji Defterlerinin olmamasından ve artık bozulmuş olan birkaç resimden başka kayıtlı bir evrakın bulunmamasından dolayı; ancak eleştiri yazılarında görülmektedir.

Darülbedayi'in ilk dönemlerin de sahne tasarımı adına çok fazla bir gelişme söz konusu değildir. Maddi sıkıntılardan dolayı, dekor ve kostümler ziyan olmasın diye birkaç ayrı oyunda kullanılarak değerlendiriliyordu. Giysiler çoğu zaman yeniden dikilmeden oldukları gibi kullanılıyordu. Muhsin Ertuğrul'un Darülbedayi'de çalışmaya başlamasından önce tiyatrodaki dekor ve kostüm anlayışı farklıydı. Kostümleri oyuncular kendileri sağlamaktaydılar. Bir röportajında Bedia Muvahhit şöyle söylemektedir.

*“Biraz olsun maddi istifademiz de yok...Benim buradan aldığım paranın iki misli, esvab parama yetişmiyor. Çünkü bir oyuna yeni elbise ile, değişik kıyafetle çıkmak lazım”<sup>5</sup>*

Dönemin tiyatro yöneticileri, oyuncularla sözleşme yaparken, sanatçılara birkaç kat günlük giysi, frak, redingot, smokin, çeşitli şapkalar, bastonlar, ve perukalar bulunması şartını koyarlardı. Eğer tarihsel bir oyun oynanacaksa tiyatro kendi hesabına kostümleri diktirirdi. Tarihsel kostümler dikilmeden önce birebir uygun olmasını sağlamak amacıyla müzelerden ya da yurt dışından getirilmiş kitaplardan bakılıp çizilirdi. Yine Bedia Muvahhit'in bir röportajında oyuncuların nasıl zor koşullar altında kostümlerini sağladıklarını duymaktayız

*“Şişli'de oturuyor, Şehzadebaşı'ndaki Ferah Tiyatrosu'nda oynuyorduk. Her gece oyundan çıkar, ellerimizde valizler, tramvay beklerdik. Ellerimizde valizler vardı çünkü kostümlerimizi yanımızda taşırdık. Tiyatro öyle derme çatma idi ki, kostüm bırakacak yer yoktu. Kostümleri de kendimiz yapardık.”<sup>6</sup>*

<sup>5</sup> AKÇURA, Gökhan (1993), “Bedia Muvahhit” İ.B.B.Kült. Daire.Baş. Yayınları, No:11

<sup>6</sup> TÜKEL,Selma (1986), “Eski İstanbul'un Çocukları” Hürriyet Dizi Yazı No:4



Tanzimat döneminin tanınmış kostüm uzmanı Guiseppe adında bir İtalyan'dı. Bu dönemde tiyatrunun makyaj gereçleri günümüzdeki kadar zengin olmadığından, her oyuncu boyasını, saçını ve sakalını kendisi yapardı. Rendelenmiş, hamur şekline sokulmuş, sabunla karıştırılmış, toz boyalar kullanılırdı. Burun, çene gibi parçalar, pamuk, hamur veya ekmeğin içi kullanılarak yapılırdı. Sakallar, örgü şeklinde yapılarak, gomalak kullanılarak yapıştırılırdı. Kadınlar "Mekke Sürmesi" adında bir sürmeyi gözlerini belirginleştirmek için kullanırlardı. Yüze sürülecek siyah boya, yakılmış ve karartılmış şişe mantarıyla yapılmaktaydı. Doğal olarak da bu boyalar oyuncuların ciltlerinin çabuk bozulmasına sebep olmuştur.

1908'de II.Meşrutiyet'in ilanıyla çok büyük yeniliklerin geleceği düşünülmüşse de kısa sürede hayal kırıklığıyla karşılaşmış ve her konuda olduğu gibi tiyatrodaki da hiçbir değişikliğin yapılmadığı görülmüştür. Sahne tekniği bir önceki dönemden farklı olmamıştır.Tiyatro giysileri eski oyunların kostümleri bozulup yeniden dikilmek suretiyle yapıldığı gibi o dönemin kıyafeti gerektiğinde sanatçı kendi günlük kıyafetiyle sahneye çıkmıştır. Yeni giysi dikmek maddi olanaksızlıklar içerisinde neredeyse imkansızdı. Makyaj için kadınlar allık, rastık kullanırken; erkekler makyaj yapmadan yalnızca gerektiğinde sakal takarak sahneye çıkarlardı.



**Resim 13:** Darülbeyti Tiyatrosu'nun Trabzon turnesi

## BÖLÜM II

### 2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU

Atatürk devrimlerinin tiyatroya yansması sonucu Türklerin erdemlerini, ülkülerini tarihten alıntılarla anlatan pek çok oyun yazılmış ve Cumhuriyet döneminde kurulan Halkevlerinin yurdun birçok yerine yayılan kolları bu oyunları oynamışlardır. Böylece tiyatro hükümetin yeni ilkelerini halka yayarak birleştirici bir tutum sergilemiştir.

Bu söylemlerle yazılmış olan oyunlar arasında başta Musahipzade Celal'in oyunları olan Aynoroz Kadısı, Bir Kavuk Devrildi, Lale Devri gelmektedir. Anadolu halkının sömürülmesini yansıtan Fermanlı Deli Hazretleri de yine önemli oyunlar arasındadır. Mehmet Şükrü Erden ile beraber yazdıkları Genç Osman adlı oyun, devrim yanlısı olan padişahın yobazlar tarafından nasıl yok edildiği anlatılmaktadır. Oyunlarında halk tiyatrosu türlerinden (Karagöz, Ortaoyunu, Meddah gibi) bilinçli bir şekilde yararlanmış olan ve böylece kendine özgü bir dil oluşturmuş olan Musahipzade Celal yazın hayatını Meşrutiyet Dönemi'nden Cumhuriyet Dönemi'ne kadar taşımıştır.

*Musahipzade Celal oyunlarının atmosferini oluştururken, halk tiyatrosu geleneğinin yabancılaştırmaya dayalı göstermecî öğelerini kullanmak yerine, özellikle dekor ve giysi düzeni için yanılısamacı bir tasarım öngörmüştür.<sup>7</sup>*

<sup>7</sup> PEKMAN Yavuz,(2002) *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos yay. S: 89





**Resim 14:** Musahipzade Celal'in "Bir Kavuk Devrildi" adlı oyunundan bir sahne.

Dönemin önemli yazarları ve laiklik yanlısı oyunları şöyledir: Reşat Nuri Güntekin'in; İstiklal, Yaprak Dökümü, Hülleci, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın; Kadın Erkekleşince gibi oyunlardır. Ayrıca Bağımsızlık Savaşı ve kahramanlık konulu oyunları ile Aka Gündüz; Mavi Yıldırım adlı oyunu ile, Halit Fahri Ozansoy; On Yılın Destanı, Peyami Safa ise Gün Doğuyor adlı oyunu ile Cumhuriyet Dönemi aydın yazarlarımız arasına girmektedir. Cumhuriyet dönemi yazarları arasında geleneksel tiyatronun özelliklerinden yararlanan diğer yazarlarımız; Yaşar Nabi Nayır'ın "Mete" adlı oyunu ile Faruk Nafiz Çamlıbel'in " Akın" adlı oyunu erdemli Türk ulusunun kahramanlıklarını anlatmışlardır.

## **2.1 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Kullanılan Kostümler**

Cumhuriyetin ilanından sonra her alanda olduğu gibi tiyatro alanında da bir takım değişiklikler olmuştur. En önemli değişiklik; Türk kadınlarının da artık tiyatro sahnelerinde görünmesiydi; ancak bu yeni atılım hiç de kolay gerçekleşmemiştir. Cumhuriyet dönemine kadar kadın rolleri, Ermeni kadınlar tarafından, bozuk bir Türkçe'yle oynanmaktaydı.

Cumhuriyetin ilanı ve Atatürk'ün başa geçmesiyle, kadınların sahneye çıkma yasağı ortadan kalkmıştır. Türkiye modern ve çağdaş bir ulus haline gelirken; Atatürk'ün Darülbedayi'nin başına yine Muhsin Ertuğrul gibi modern ve çağdaş birini getirmesi, Türk tiyatrosunun en verimli ve en disiplinli dönemlerini yaşamasını sağlamıştır. Bu dönemde, tiyatronun artık devlet tarafından korunması ile yeni yazarların, kadın oyuncuların ve sahne teknik kadrosunun yetişmesi, bilinçli tiyatro seyircisinin oluşmasını sağlamıştır.

Devletin tiyatro sanatına sahip çıkması, tiyatro sanatının saygınlık kazanmasına sebep olmuştur. Ayrıca tiyatro eğitimine önem vermesi ise oyun yazarlığını geliştirmiş, özel tiyatro topluluklarını çoğaltmış, tiyatro ile ilgili bilimsel yayınlar yapılmasını ve tiyatro eğitiminin akademik düzeyde ele alınmasını sağlamıştır. Darülbedayi 1923 yılında Kordon boyunda Mustafa Kemal için ilk temsilini verecektir. Ceza Kanunu adlı oyunla sahneye çıkan Bedia Muvahhit bu olayı şöyle anlatır.

*“ Atatürk o gece gelip beni tebrik etti. Ve “devam edeceksiniz, bu böyle kalmayacak” dedi. O zaman Akhisar, Manisa; düşman henüz yeni gitmiş, biz turneye gittik. Tiyatro yoktu, kiliselerde oynuyorduk. Atatürk bana “ Tamamen başı açık çıkma, giydiğin esvabın renginden, hani şimdi türban sarıyorlar ya, öyle bir şey sararsın başına, öyle alıştıralım” dedi”<sup>8</sup>*

Her ne kadar belgelenmemiş olsa da ve kayıtlı hiçbir yönetim defteri (Reji Defteri) bulunmasa da yapılan tüm bu yenilikler içerisinde sahne tekniğinde de önemli gelişmeler olduğunu görmekteyiz. 1925'te yapılan giysi devrimiyle sokakta ki insanın görünüşü ne kadar değişmişse tiyatrolarda da aynı doğrultuda bir gelişme söz konusudur. Peçe, kalpak, fes, çarşaf giyilmesi tamamen yasaklanmıştı. Giysi devrimi özellikle kadınların dış görünümünü tamamen değiştirmiştir. Böylece tiyatrodaki kadın görüntüsü değişmiştir.

<sup>8</sup> AKÇURA, Gökhan (1993), “ Bedia Muvahhit” İ.B.B.Kült.Daire Baş.Yayınları No:11

Şapka devrimiyle kadın giyiminde ki en önemli değişiklik, başlıklarda ki değişikliktir. Cumhuriyet devri yöneticileri, İstanbul’lu hanımları şapka giymeye zorlarken, buna alışık olmayan pek çok kesimde “Rus Başı” denilen modanın yayılmasıyla, kadınlar başlarına eşarp sararak sokağa çıkmaya başladılar.19. yüzyılın sonunda; Cumhuriyet’in ilanından önce zaten zengin, esnaf, memur aileleri, modayı takip etmeye başlamışlardı. Kadınlar, peçeden vazgeçip, batı tarzı kıyafetler giymeye başlamışlardı. Pek çok kesimde artık pantolon, ayakkabı, yelek, gömlek kullanılmaya başlanmıştır. Erkeklerde ki bu olumlu gelişme, kadın dünyasında ancak zengin ve batı eğitimi almış kesimlerde görülüyordu.

Sanattaki değişimden dolayı, giyimde de geometrik form ve biçim kullanılmaya başlanmıştır. Şapkanın bazı kesimlerce kabul edilmesi, peçe, kara çarşaf, eşarp gibi kadın görüntüsünü kapatan tüm parçaların ortadan kalkmasını sağlamıştır. Manto ve elbise ile beraber kullanılan ve omuza sarılan sansar kürk, şapka ile kullanılmaya başlanmıştır. Ferace ve çarşaftan kurtulmaları, kadınların özgürlük ve hareket alanlarını genişletmiş, böylece tiyatrodaki daha aktif hale gelmişlerdir.

Erkek modasında daha çok İngiliz giyim tarzı etkin olmuştur. Yeni bulunan flanel, suni ipek ve pamuklu dokumalar giyime yumuşaklığı getirmiştir. Cumhuriyet’in kurulduğu yıldan beri kıyafetlerde ki değişiklikler Batılı ülkelerde ki modayla aynı paralelde gitmektedir. Sanayileşmenin büyük bir hızla gelişmesi ve makineleşmeden doğan yeni dokumacılık sisteminin ortaya çıkması, artık el tezgahlarında dokunan kumaşlardan yapılan giysilerin tercih edilmemesini sağlamış, tekstil sektörü hızla gelişmeye başlamıştır.

Endüstrinin gelişmesi ve tekstil sanayiinin büyük aşamalar kaydetmesiyle çağdaş giyim hızla yayılmış ve geleneksel giyim kuşam yok olmuştur. Giysilerde ki bu değişiklikler tiyatro kostümlerine de yenilikler getirmiştir. Tarihsel süreç içerisinde bakıldığında Muhsin Ertuğrul’un Darülbeydi’de başına geldiği 1927-1928 dönemi tiyatro için gelişme sürecinin başlaması sayılabilir.

Daha önce Rusya’da tiyatro araştırmaları yapmış olan Muhsin Ertuğrul’un, Darülbedayi’deki ilk çalışmalarına Shakespeare’in ünlü yapıtı Hamlet’le başladığı göz önüne alınırsa, Batı tiyatrosunun izinden gitmeğe çalıştığı anlaşılmaktadır. Muhsin Ertuğrul’un bu oyunuyla kazandığı başarı, Darülbedayi’in İstanbul Belediyesine bağlanmasını ve ödenek almasını sağlamıştır; böylece 1931 yılında adı Şehir Tiyatrosu olarak da değişmiştir. 1927-28 yıllarında oynanan Hamlet oyunu için Vasfi Rıza Zobu şöyle söylemiştir:

*“...Bu tarz oyunların o kadar acemisiyiz ki; Hamlet ne giyer, kral ve kraliçenin kıyafetleri ne şekildedir, tamamen meçhulümüz...Bana ‘sen mayo giyeceksin’ dediler! Mayo da ne mene şey? Deniz hamamlarında peştamal kullanıldığı o devirlerde ‘mayo’ lafını o vesile ile duymuştuk...”<sup>9</sup>*

O dönemde, Shakespeare oyunları için sıklıkla kullanılan “triko” ilk kez Hamlet oyununda kullanılmıştır. İşte bu küçük değişiklikler yerli oyunlarda da görünmeye başlamıştır. Yabancı klasikler oynanırken pek çok yerli yazarın oyunlarına da yer verilmekteydi. Darülbedayi’in oynadığı ilk yerli oyun olan “Baykuř” ilk sahnelendiğinde büyük yankı uyandırmış, dekor ve kostümleri açısından da oldukça başarılı bulunmuştur. Baykuřun ikinci perdesinde, ormana kar yağarken, peri dansını yapacak olan güzel dansözlerin, ince bir tülle örtülü çıplak vücutları, kadının sahneye çıkmasının zor olduğu böyle bir dönemde oldukça dikkat çekmiştir.

<sup>9</sup> ZOBU Vasfi Rıza, “Ramazana Hazırlık” Türk Tiyatrosu Dergisi, 26

Halit Fahri Ozansoy'un yazdığı bu oyun, 1947-1948 döneminde ikinci kez Şehir Tiyatrolarında sahnelenmiştir. Doğal olarak, otuz yıl önce ki sahnelemeye göre, bazı değişiklikler yapılmıştır. Biçimsel olarak giysilerde değişiklik yapılmamış, ancak dikilişi ve sunumu açısından daha titiz bir çalışma uygulanmıştır.

Cumhuriyet tiyatrosu artık bir gelişme göstererek toplumun tüm kesiminden farklı insan gruplarını da konu alan oyunlarla kendini göstermeye başlamıştır. Efsanevi kişilikler ve kahramanlar da artık daha insancıl yönleriyle ele alınmaktaydı. Bu insan topluluklarını da incelerken kendi içinde sınıflara ayırarak, kostüm tasarımında bize ışık tutmasını sağlayabiliriz.

Tipe dayanan kişileştirmenin yapıldığı Prof. Sevda Şener'in, Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan adlı yapıtı incelenebilir. Adı geçen incelemede toplumsal tipler şöyle sınıflandırılmıştır: “ **1) Kadın tipleri:** a) Varlıklı Züppe Kadın; b) Orta halli Koruyucu Kadın; c) Orta halli Bencil Kadın; ç) Ezilen ve Sömürülen Kadın; **2) Genç Kız Tipleri:** a) Aydın Genç Kız; b)Yüzeysel Genç Kız; c) Duygulu Genç Kız; ç) Züppe Genç Kız; d) Çaresiz Genç Kız; **3) Erkek Tipleri:** a) Ülkücü Aydın; b) Olgun Erkek; c) Orta halli ve Kişiliksiz ç) Züppe Erkek; **4) Genç Erkek Tipi:** a) Aydın Genç Erkek; b) Sorumsuz Genç Erkek; c) Duygulu Genç Erkek; **5) Memur Tipi; 6) Emekli Memur ve Asker Tipi; 7) İş Adamı ve Tüccar Tipi:** a) Patron Tipi; b) Hacığa Tipi; **8) Fırsatçı Tipi; 9) Politikacı Tipi; 10) Bilim Adamı Tipi; 11) Sanatçı Tipi; 12) Çeşitli Meslek Tipleri:** a) Mühendis; b) Doktor; c) Avukat; d) Öğretmen Tipleri; **13) Esnaf Tipi; 14) Emekçi Tipi; 15) Köylü Tipleri:** a) Yaşlı Köylü Kadını; b) Yaşlı Köylü Erkeği; c) Köy Anası ve Köy Kadını; ç) Köylü Kızı; d) Köylü Genci; e) Ağa; f) Muhtar”.

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında gerek şehir tiyatrolarında gerekse devlet tiyatrolarında sahneyekor olmadığı gibi dekorcu, giysi ve ışık sanatçıları da yoktur. Bu görevleri ya oyuncular ya da marangoz ve terziler üstlenmişti. Uzunca bir süre oyuncular tarafından yapılan bu görev her zaman başarılı sonuçlar vermediği gibi Şehir Tiyatrolarının ve Devlet Tiyatrolarının bu konuda ki arayışlarını sürdürmelerine sebep olmuştur. Avusturyalı sahne dekor sanatçısı olan Max Meinecke Şehir Tiyatrolarına Sahneyekor olarak getirilmiş ancak bu durumda yeterli bir çözüm olamamıştır.

*“... Yabancı bir sahneyekor dilimizi iyi bilse de getirmek istediği yorum ve sahne düzeninde dili bir araç olarak istediği gibi kullanamaz. Ayrıca sahneyekorluk bir denetim ve düzen bağı gerektirdiği için, özellikle İstanbul Şehir Tiyatrosu gibi eski bir kuruluştaki temelinden varolan düzensizlik ve uyumsuzluk da bir yabancı için ayak bağıdır. Bundan başka nasıl Batı’yı taklit eden sahneyekorlar bu davranışlarıyla bir ulusal değişimi getirememişlerse, bir yabancının getirebilmesi de sözkonusu değildir...”<sup>10</sup>*

Sahne düzeninde ki bu yetersizlikler dekor, giysi ve ışık alanında da olmuştur. İstanbul Şehir Tiyatroları uzun süre sahne sanatlarıyla ilgilenmemiş bu alanda Nikolo Peroff, Muhteşem Sarıcı, A. Alalemciyan gibi dekorcuları çalıştırmıştır.

<sup>10</sup> AND, Metin (1983), “Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu” İş Bankası Kültür Yayınevi S: 366

“ Devlet Tiyatrosu daha ilk kuruluşundan başlayarak Turgut Zaim gibi gerçek bir sanatçı olan ve dekorlarında Türk üslubunu yansıtabilen bir ustayla çalışabilmek mutluluğuna erişmişti.”<sup>11</sup> Sahne sanatımızda Tiyatro Dekor ve Kostümü Bölümü 1957’de faaliyete geçene kadar ciddi anlamda bir kostüm tasarımcılığı yapılamamıştır. Bu döneme kadar yapılan kostüm ressamlığını ressamlar üstlenmiştir. Bir ressam olan Turgut Zaim “ Madame Butterfly” için ilk denemelerine başlamış böylece kostüm tasarımcısı olarak aranan isimlerden olmuştur. Akademiden Sadi Öziş kostüm eğitimi için Paris’e gönderilmiştir.

1957’de Akademiye Tiyatro Dekor ve Kostümü Bölümünün kurulması, tiyatrolarımıza yeni kostüm ressamı ve dekoratörlerin yetiştirileceği anlamına gelmekteydi. Doğan Aksel ve Sadi Öziş atölyelerinde çalışmaya başladılar ve hemen yeni mezunlar verdiler. Böylece ilk mezunlar Selçuk Tollu, Eren Kırtunç Ankara’da, Figen İkiz, Hale Eren İstanbul Operasında, Gönül Ataman, Aydoğmuş Platin, Nilgün Güven Şehir tiyatrolarında dekor ve kostüm konularında çalışmaya başlamışlardır. Daha sonra bu isimlerin arasına Güzel Sanatlar Akademisi çıkışlı Serpil Tezcan, Serpil Birişmen, Güven Öktem, Ethem Özbora, Sertel Çetiner, Sevinç Gürlük, Gülümser Erigür, Nurettin Özkök, Suar Şeylan, Feyza Zeybek, Nilgün Gürkan gibi isimler katılmıştır.

## 2.2. Köy Konulu Oyunlar Ve Kullanılan Kostümler

1950’li yıllarda artık tiyatro oyunlarında toplumsal ve ekonomik sorunlara eğilim başlamıştı. Şehirleşmenin hızlı gelişmesi, köyden kente göçün yarattığı değişimler ve bunların sonuçları tiyatroya da yansımıştır. Yazarlarımız artık toplumun bu dramatik yanını keşfederek oyunlarında, geleneksel tiyatromuzun içeriğinden de yararlanarak köy konularını ele almışlardır.

---

<sup>11</sup> A.g.k. S:370



Artık tamamen 1960 yılında geleneksel köy seyirlik oyunlarının biçim ve özelliklerindende yararlanılarak yeni oyunlar yazılmaya başlanmıştır. “Köy sorunlarına eğilme: köy sorunları genel olarak beş temel yönelişte ele alınır: a) ağaların baskı ve sömürüsü b) köy kadının durumu c) kan davası ç) gericilik ve yobazlık d) çatışan değerler”<sup>12</sup>

Konularını ağaların baskı ve sömürülerinden alan oyunlardan birkaçı; Cahit Atay’ın “ Pusuda”, “Ana Hanım Kız Hanım”, Necati Cumalı’nın “Susuz Yaz”, Fakir Baykurt’un “Yılanların Öcü”, Haşmet Zeybek’in “Irgat”, Hidayet Sayın’ın “Küçük Devler”, “Pembe Kadın”, O.Zeki Özturanlı’nın “Batak Göl” adlı oyunlardır.

Köy kadının durumunu anlatan oyunlar ise; Cevat Fehmi Başkut’un “ Hepimiz Birimiz İçin”, Cahit Atay’ın “Sultan Gelin”, “Yangın Memet”, “Kerpiç Memet”, Recep Bilginer’in “İsyancılar”, Necati Cumalı’nın “Derya gülü”, Güngör Dilmen’in “Kurban” gibi oyunlardır.

Doğunun yıllarca başlıca sorunu olan kan davalarını anlatan oyunlardan bazıları kısaca şunlardır; Cahit Atay’ın “Keziban”, Necati Cumalı’nın “Ezik Otlar”, Ali Yörük’ün “Çatallı Köy” adlı oyunlarıdır.

Köy yaşamını yansıtan başlıca sorunlardan biri olan bağnaz düşünce ve yobazlık belli başlı şu oyunlarda yer almıştır.Yaşar Kemal’in “ Yer Demir Gök Bakır”, Hidayet Sayın’ın “ Topuzlu”, Talip Apaydın’ın “Bir Yol”, oyunlarıdır.

Köy yaşamında ki değer çatışmalarını anlatan oyunların bazıları ise; Necati Cumalı’nın “Vur Emri”, Yaşar Kemal’in “Teneke”, Cahit Atay’ın “Ormanda” adlı oyunlarıdır.

<sup>12</sup> NUTKU Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi II*, 307.



1947’de sahnelenen Ahmet Kutsi Tecer’in yazmış olduğu Köşebaşı adlı oyun; Geleneksel öğelerle çağdaş öğeleri birleştirerek Türk Tiyatrosuna yeni bir kimlik kazandırmıştır. Karagöz ve Orta Oyunu’nda ki temel biçimleri ve mekanları kullanıp karakterler üzerinde oynamıştır. Oyunda ki karakterleri ilk bakışta yansıtmaması onun oyun üzerinde farklı arayışlara gittiğini göstermektedir. Tecer’in bu oyunda geleneksel olanı evrensele dönüştürme çabaları görülmektedir.

Geleneksel seyirlik oyunlardan yararlanılarak yazılan oyunlar Türk tiyatrosuna ulusal bir kimlik kazandırmıştır. Ayrıca Oyunlarda sahne düzeni değişmiş farklı arayışlara gidilmiştir. Köy konulu oyunlarda sahne düzeni yapılırken, çevre ve kişileştirme önemli bir yer tutmuştur. Ancak pek çok yazarımız oyun kişilerini ve çevreyi soyutlaştırmaktadır. Örneğin; Vedat Nedim Tör’ün Sanatkar Aşk, Hep ve Hiç; Sabahattin Kudret Aksal’ın Kahvede Şenlik Var ve Kral Üşümesi; Bekir Büyükarkın’ın Duman gibi oyunlar bu tip soyutlukla adlandırılır. Ankara Deneme Sahnesin uzun yıllar yönetmiş olan, Prof. Nurhan Karadağ 1967-68 sezonu için Ünal Akpınar’ın bir oyunu olan “Bozkır Dirliđi” ni alışılmış sahne biçimleriyle sahneleme zorluğunu görüp, köy seyirlik oyunlarını araştırmış ve araştırmaları sonucunda řu izlenime varmıştır.

*“Köylüyü tanıdık, köylü yaşamını tanıdık. Gide gide bu işin güzelliklerini ve renklerini yakaladık. Türk tiyatrosuna ve dünya tiyatrosuna beşiklik edebilecek soluklu yanlarını ayıkladık. Böylece ‘Bozkır Dirliđi’nin rejiside çözüldü ağaçlar vardı oyunda, kağnılar, atlar vardı, keçiler ağaçları yiyordu.köylü zaten bunları gerçekleştiriyor binlerce yıldır. İnsandan ağaçlar yapıyor keçi de kağnı da. Aksesuarları gerçek de olabiliyor, yerine geçen başka birşeyde. Böyle bir üslup üzerine müzikli, danslı, yaşayan o güzel Anadolu renklerini, hem müzikte ki, hem giysideki, hemde davranışta ki renkleri önde tutarak oyunu çıkardık.”<sup>13</sup>*

<sup>13</sup> SOMEL, İlkey (Ekim1996), “Kırk Yıllık Anadolu Tiyatrosu”Hürriyet Gösteri Sayı: 191

Bazı oyunlarımızda ise soyutlama ne kadar yapılırsa yapılsın yine de o oyunları kendi toplumumuzun insanıyla özdeşleştirebiliyoruz. Yine örnek verecek olursak Sermet Çağan'ın Ayak Bacak Fabrikası, Haldun Taner'in Eşeğin Gölgesi, Necati Cumalı'nın Tehlikeli Güvercin adlı eserlerinde olduğu gibi.

1960 yılına kadar ki süreçte pek çok batı hayranı aydınımız tarafından küçümsendiği için Karagöz, Meddah, Orta Oyunu gibi tiyatromuzun geleneksel türleri ilgisizlik yüzünden yok olmuş, Tuluat Tiyatrosu'da yasaklamalara maruz kalmıştır. İşte bu aşamada yazarlarımız geleneksel tiyatromuzdan kişileri ve olaylar dizisini ele alarak yeni denemelerde bulunmuşlardır. Bu yazarlarımızın başında da Haldun Taner, Cahit Atay, Sermet Çağan, Turgut Özakman gibi isimler gelmektedir.

*“Orta oyununda izlediğimiz yabancılaştırma kavramı, kişiliği olan çağdaş Türk tiyatrosunu ortaya çıkarmada yardımcı olacak estetiğin kaynağıdır. Bugünün düşünce düzeyi ve teknolojik gelişimi yoluyla elde edilecek sentezle bu yabancılaştırma daha da ileriye götürülebilir ve kendine özgü bir estetik duruma getirilebilir. Doğu tiyatrosunu tez, batı tiyatrosunu antitez olarak aldığımız anda, yeni bir sentezin yolu açılmış olur. Yoksa geleneksel tiyatromuzu yüzeyden görüp birtakım kalıpları ve biçimsel görüşleri aktarmaya çalışmak çıkar yol değildir. Şimdiye dek tarihsel ve belgesel yönden incelenmiş olan geleneksel tiyatromuzun estetiği üzerinde durmak ve dikkatle yapılacak incelemelerle bir senteze varmak zorunludur. Yabancılaştırma konusu, estetik alanda yapılacak çeşitli araştırmaların yalnızca biridir.”<sup>14</sup>*

<sup>14</sup> NUTKU Özdemir,(1985) Uzatmalı Gerçekler, İst., Remzi Kit.,s: 188-189

### 2.2.1. 1960 Sonrası Köy Konulu Oyunların Sahnelenme Biçimi

Türk tiyatro tekniği ile özdeşleşen “Epik Tiyatro” kavramı 1963-1964 döneminde oynayan Brecht’in “Sezuan’ın İyi İnsanı” adlı oyunuyla Şehir tiyatrolarında ortaya çıkmıştır. Teknik açıdan Türk Geleneksel Oyun Tekniğini yansıtan Epik Tiyatro dönemin Türk yazarları tarafından da benimsenmiştir. Haldun Taner, Sermet Çağan ve Cahit Atay “tiyatrodaki yabancılaştırma kavramı üzerinde durarak göstermecî tiyatro türü ile ilgili örnekler vermişlerdir.

Göstermecî tiyatro biçimiyle Epik biçimler içerisinde sahnelenmiş oyunlar arasında Murathan Mungan’ın “ Geyikler Lanetler, Taziye, Deli Dumrul ” Güngör Dilmen’in “Ben Anadolu, Midas’ın Kulakları” Sermet Çağan’ın “Ayak Bacak Fabrikası” Turgut Özakman’ın “Sarıpınar 1914, Fehim Paşa Konağı, Resimli Osmanlı Tarihi, Bir Şehnaz Oyunu” Haldun Taner’in “Keşanlı Ali Destanı, Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Zilli Zarife, Ayışığında Şamata” Oktay Arayıcı’nın “Rumuz Goncagül, Seferi Ramazan Beyin Nafile Dünyası” gibi oyunlardır.

*“Epik biçim, Brecht tarafından, kökenleri Çin tiyatrosuna uzanan göstermecî tiyatro özelliklerinden Piscator’un politika tiyatrosundan ve Meyerhold’un tekniklerinden yararlanılarak ortaya konmuştur.”<sup>15</sup>*

Epik tiyatro biçiminde seyirci bir gözlemci durumunda bırakılır ve birtakım kararlar vermesi sağlanır. Gerçekleri somut bir biçimde ortaya koyar, izleyiciyi sahne üzerindeki görünen şeylerle ilgili olarak düşünmeye iter. Yozlaşmış düzene karşı verilen bir tür savaşın destekçisidir. Epik tiyatro biçiminde giysi ve makyaj ileri bir düzeyde uygulanır.

<sup>15</sup> ÇALIŞLAR, Aziz(1995), “Epik Tiyatro” Tiyatro Ansiklopedisi T.C Kült. Bak. Türk Tarih Kurumu s.197

*“Giysilerde, görünüşün doğruluğu yansira oyuncunun mimiğine, hareketine yardım edici bir özelliği vardır. Makyajda yüz boyamasından başka şeylerde gerekliyse, yarım kafatası eklemek, kat kat ense, dar ya da geniş bombeli bir alıngibi fizyonemi üzerinde değişiklik yapılır.”<sup>16</sup>*

Brecht Epik tiyatrodaki Uzakdoğu tiyatrosundan etkilenecek kukla oyununu andıran bir kurguyu hazırlamıştır. Sahnede dekor değişimi seyircinin önünde yapılır. Dolayısıyla dekor ve kostümde simgesel anlatımlar yapılır. İnanırcılık önemli olmamakla beraber tamamen “yabancılaştırma tekniği” kullanılır. Oyuncular oynadıkları karakterlerin kişiliklerini gelişen olaylar içersinden çıkarıp belli bir fikir oluşturuyorlar. Böylece oyunlar geleneksel tiyatro anlayışından çıkıyordu.

*“Brecht’in tiyatro kuram ve uygulamaları, ülkemizde ki tiyatro geçmişine ve bu geçmişten özgün bir tiyatro oluşturma modeli oluşturma tezlerine büyük ölçüde denk düşüyordu. Böylece altmışlı yıllarda başlayıp yetmişli yıllarda ivme kazanan ve yüzeysel öğelerden öte geleneksel tiyatroya derinlemesine ve farklı bir estetik, kuramsal ya da politik, özetle çağdaş bir bakışla yaklaşan oyunlar üretilmeye çalışıldı; dahası bu oyunlar hem seyirciden hem de tiyatro adamlarından büyük ilgi görmeye başladı.”<sup>17</sup>*

Haldun Taner’in 1962 yılında yazmış olduğu ilk Türk Epik eseri olan Keşanlı Ali Destanı tiyatromuza getirdiği yenilikleri Taner’in “1960’da Lütfen Dokunmayın da kısmen ilk denemesini yaptığım epik unsuru, bu oyunda tüm dramatik dokuya yaymayı, bunun için de geleneksel tiyatromuzun anti illüzyonist ve göstermecî öğelerinden azami surette yararlanmayı kurdum.”<sup>18</sup> sözleri anlatmaktadır.

<sup>16</sup> NUTKU, Özdemir(1993), *Dünya Tiyatro Tarihi II*, Remzi Kitabevi S: 160

<sup>17</sup> PEKMAN, Yavuz (2002), *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos S:95

<sup>18</sup> TANER Haldun,(1998) ‘Keşanlı Ali Destanı’ önsözünden, Ank. Bilgi Yay. s: 5

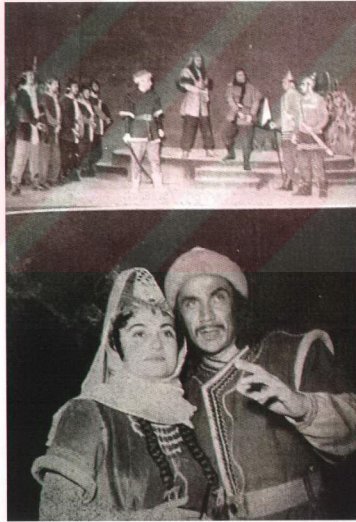
Haldun Taner gibi Turgut Özakman'da oyunlarında yabancılaştırma etkisini kullanmış, aynı zamanda Halk Tiyatrosu'nda ki gibi güldürmenin bir aracı olarak görmüştür. Ayrıca oyunlarında çevre ve giysi düzenine hiç değinmemiş, bu konuda göstermeci davranmıştır.



**Resim 15:** Necati Cumalı'nın "Susuz Yaz" adlı oyunundan bir sahne. Oyun 1974'te Anadolu Giysilerinin klasik anlayışta yorumlanmasıyla sahnelenmiştir.



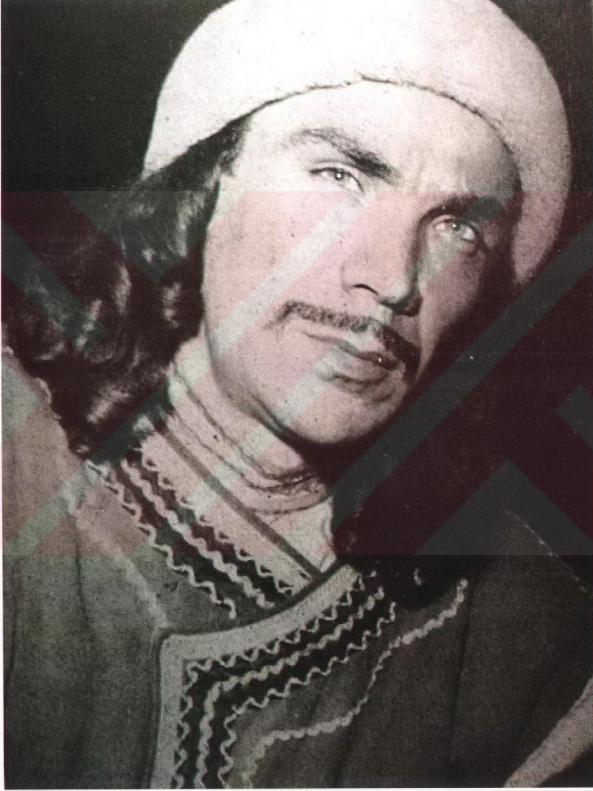
16



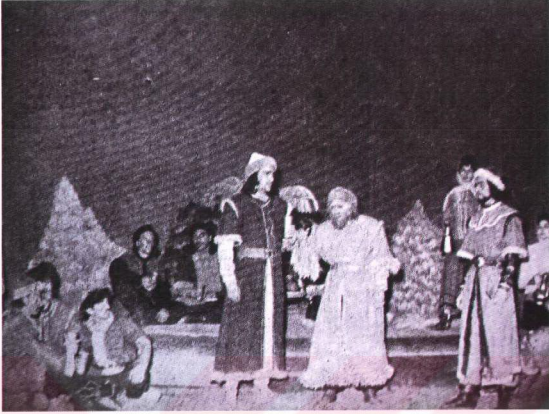
17

**Resim 16-17:** 1961 yılında Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenen “Aşk ve Barış” adlı oyunun görüntüleri. Oyunun dekor ve kostümleri Hüseyin Mumcu tarafından yapılmıştır.





**Resim 18:** Devlet Tiyatrosunda oynanan Aşk ve Barış adlı oyundan Kazılık Koca tiplemesi.



19



20

**Resim 19:** “Aşk ve Barış” oyunundan Arız Koca, Kazılık Koca, Bayındırhan Tiplemeleri. **(20)** Aynı oyundan Kınalı Kız ve Yüğnek karakterleri



**Resim 21:** 1981 yılında Ankara Devlet Tiyatrosunda oynanan Cahit Atay'ın köy konulu oyunlarından "Ana Hanım- Kız Hanım" adlı oyunu. Oyunda Anadolu giysilerinin klasik anlayışta kullanımını görmekteyiz.



22



23

**Resim 22:** 1963'te Kent oyuncularını tarafından oynanan "Batak Göl" adlı oyundan bir sahne. **(23)** 1964'te İst. Şehir Tiy. Sahnelenen "Sultan Gelin" adlı oyun



**Resim 24:** 1964'te oynanan "Oğuzata" adlı oyundan bir sahne.



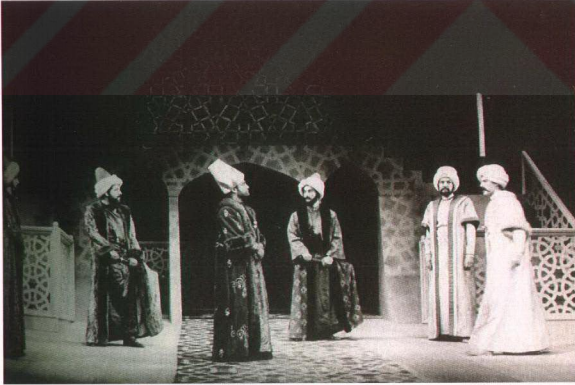
**Resim 25:** 1973, Ankara Devlet Tiyatrosunda sahnelenen "IV Murat" adlı oyun. Kostüm: Hale Eren





26

**Resim 26-27:** Ankara Devlet Tiyatrosunda sahnelenen  
“Hürrem Sultan” adlı oyun. Kostüm: Hale Eren



27



Anadolu giysilerini kostüm tasarımcılarının farklı şekillerde yorumladığını görmekteyiz. Ankara Devlet Tiyatroları kostüm tasarımcısı Hale Eren, bir tasarımcının dekor ve kostüm tasarımını beraber yürütmesinin zorunlu olmadığını ancak iki konuda da yeterince bilgi sahibi olması gerektiğinin savunmaktadır. Sonuçta her iki konuda birbirini etkilediği için aralarında bir stil birliği tuturmak gereklidir. Hale Eren 1965 yılından itibaren çalışmalarına Osmanlı ve Anadolu dönemlerini anlatan oyunlarda katmıştır. Kendisi 1965'ten itibaren aynı oyunların kostümlerini birkaç kez tasarlamış ama her tasarımında farklı arayışlara gitmiştir.

1970 yılında Turan Oflazoğlu'nun IV. Murad adlı oyununu Şahap Akalın rejisiyle yorumlarken aynı oyunu, 1996 yılında Sönmez Atasoy yönetmenliğiyle ve 1997'de Bozkurt Kuruç'un yönetmenliğiyle yorumlamıştır. Tasarımcı bu üç sahnelenme biçimi hakkında şunları söylemektedir.

*Sahnelenme biçimi olarak aralarında her ne kadar değişiklikler olsada bir önceki sahnelenme biçimi beğenilmişse oyuncular ve rejisörler tarafından bazı kostümler tekrarlanmak isteniyor. O kıyafetleri birebir uygulayıp oyuncuya giydirmek komik sonuçlar doğurabilir, çünkü insanın içinde kaybolacağı kabalıkta giysilerdir. Bugün için onları stilize etmek şart ama bunu da yozlaştırmadan yapmak lazım<sup>19</sup>*

Tasarımcı, Musahipzade Celal'in oyunlarında Osmanlı kostümlerinin birebir görülebileceğini çünkü Musahipzade Celal'in çocukluğunun Osmanlı Döneminde geçmesinden kaynaklanan bir bilgisinin olduğunu ve bu bilgisini sahnede birebir uygulamaya çalıştığını anlatmaktadır. Örneğin; o dönemde bir kavuk nasılsa, sahne içinde ağırlığı düşünülmezsizin birebir tülbentlerden sarılarak yapılmış, ancak günümüzde daha çağdaş yöntemler bulunarak sünger ve benzeri malzemeler kullanılarak oyuncunun kafasında taşıdığı bu ağırlık hafifletilmiştir. Tasarımcı yorumladığı tarihi kostümler hakkında şunları söylemektedir.

<sup>19</sup> ÖZTÜRK DÖNMEZ, Fatma “ Hale Eren'le Röportaj”, 2003

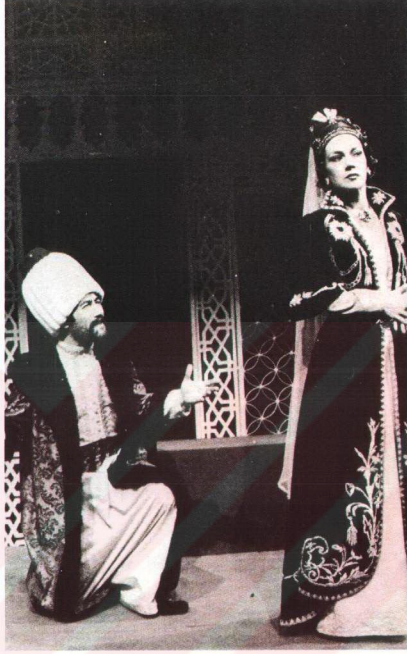
*Hazırladığım kostümleri oyuncunun sahnedeki duruşuna göre ayarlarım. Tasarımlarımı uygularken pahalı kumaşlar kullanmam çünkü kostüm sahnede yalnızca bir görüntüdür. Kostümün aksesuarından, ışık altında ki duruşuna, rengine, ve dikişine kadar herşeyiyle ilgilenirim. Kostümün dikişinde bazen ufak ayrıntılar gözden kaçırılırsa kötü sonuçlar çıkabilir. Örneğin bir ceketin dikiş hatasından dolayı ön eteğinin yukarı doğru kalkması, kişiyi hamile gibi göstereceği gibi arka eteğinin yukarı kalkması kambur gösterebilir. Onun için sahne terzileriyle çalışmak en doğrusudur. Sahnede şıklık değil benim için estetik önemlidir.*<sup>20</sup>

Hale Eren 1981 yılında İstanbul Devlet Tiyatrosu Atatürk Kültür merkezinde sahnelenen “Kösem Sultan” adlı oyunun kostümlerinin hazırlanmasıyla ilgili olarak şunları söylemiştir.

*Osmanlı'da ve Anadolu giysilerinde gördüğümüz Üç Etek biçimi sahnede estetik durmadığı için ben bu form üzerine yeni bir kalıp geliştirerek belden kesik bir kalıp çıkardım dolayısıyla oyuncuya daha estetik bir görünüm kazandırmış oldum. Osmanlı kostümlerini stilize ederim kıyafetlerin üzerindeki fazla ayrıntıyı kaldırırım ancak yine de kim baksa Osmanlı kostümü olduğunu anlar. Dolayısıyla bu detayları yakalayabilmek için dönemi iyi araştırmış olmak gereklidir. Bugün elimizde bu komuya ait oldukça fazla döküman ve arşiv bulunmaktadır ancak eskiden yalnızca müzelerden bu bilgileri sağlayabiliyorduk.*<sup>21</sup>

<sup>20</sup> ÖZTÜRK DÖNMEZ, Fatma “ Hale Eren'le Röportaj”, 2003

<sup>21</sup> ÖZTÜRK DÖNMEZ, Fatma “ Hale Eren'le Röportaj”, 2003



**Resim 28:** Devlet Tiyatrosu Kostüm tasarımcısı Hale Eren'in Kösem Sultan için hazırlamış olduğu kostümler.

Hale Eren hazırladığı kostümlere getirdiği pratik çözümlerle pek çok tasarımcıya ışık tutmuştur.

**Resim 29:** 1993'te Enis Fosforođlu tiyatrosunda sahnelenen "Deli Emine" adlı oyundan bir sahne. Kostüm Tasarımı: Gül Atilla



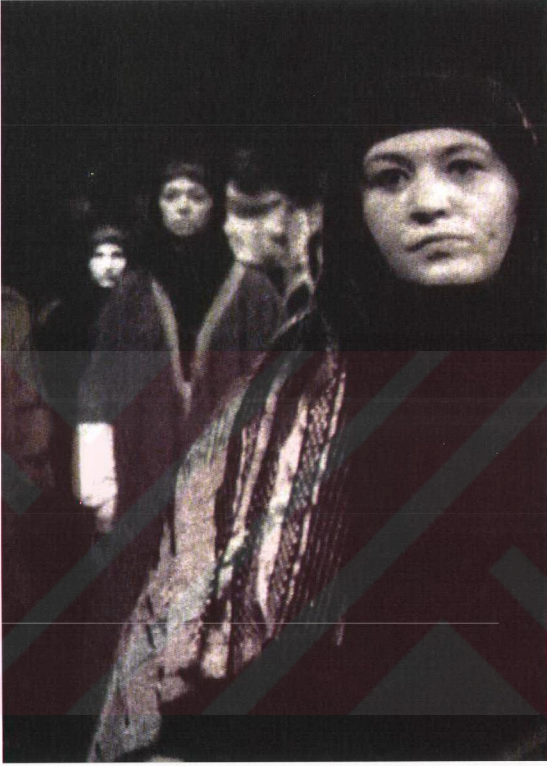
**Resim 30:**  
"Soyut Padişah" adlı oyun 1989-1990 sezonunda Ortaoyuncular tarafından sahnelenmiştir.





**Resim 31:** Murathan Mungan'ın "Taziye adlı oyunundan bir sahne





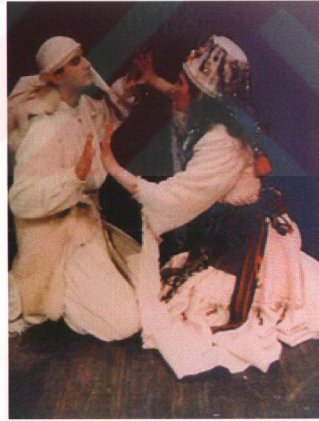
**Resim 32:** Murathan Mungan'ın "Mahmut ile Yezida" adlı oyunundan bir sahne. Kostüm Tasarım: Naz Erayda



Anadolu giysilerinin sahnede yorumlanış biçimlerini farklı tasarımcıların uygulamalarına bakarak ortaya çıkarabiliriz. Bu doğrultuda İstanbul Şehir Tiyatroları dekor ve kostüm tasarımcısı Feyza Zeybek'in tasarımları iyi bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. 1972 de Devlet Güzel Sanatlar Akademisinden mezun olduktan sonra 1976'da Şehir Tiyatrolarının kadrosuna girerek profesyonel anlamda tiyatroya başlamış. Çalışmalarına dekor ve kostüm tasarımlarının yanısıra filmlerde sanat yönetmenliği ve çeşitli kitap kapakları için yapmış olduğu illüstrasyonlarla devam etmiştir. Feyza Zeybek bir röportajında; iyi bir tasarımcı olabilmenin en önemli şartının eğitim olduğunu savunmaktadır.

*“Bu konuda oldukça geniş bir yelpazemiz var dolayısıyla öncelikle donanımlı olmak gerektiğine inanıyorum. Tiyatro tarihini içinde kapsayan bir eğitim alınmalı.”<sup>22</sup>*

**Resim 33:** “Silvanlı Kadınlar” adlı oyundan bir sahne. 1996-1997 sezonu İstanbul Şehir Tiyatroları Kostüm Tasarım: Feyza Zeybek



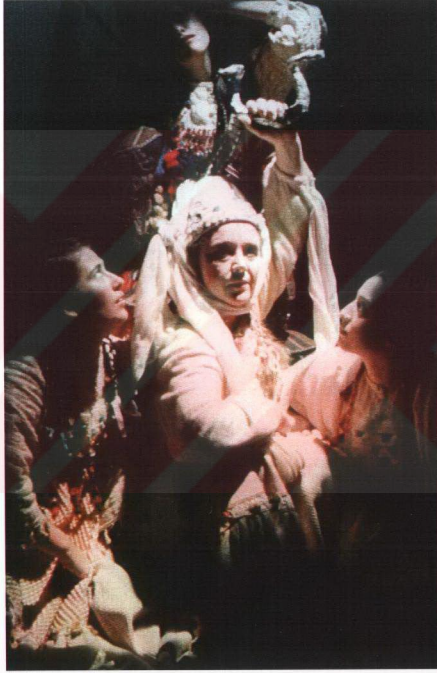
<sup>22</sup> GRUDA, Yılmaz. “Feyza Zeybek ile röportaj” Üçüncü Zil adlı program, Ulusal TV, 2003

**Resim 34:** Feyza Zeybek'in "Silvanlı Kadınlar" adlı oyun için yapmış olduğu eskizler ve Anadolu Kadın başlığının sahnede ki yorumlanmış görüntüsü



Feyza Zeybek'in oyunları için yapmış olduğu tasarımlarda izlediği yol öncelikle verilen metni okumakla başlamaktadır. Yönetmenle yapılan ortak bir çalışmanın yanında tasarımcının bir tarzının olmasının önemli olduğunu savunmaktadır.

*“Giysi yaparken elimdeki doneye göre hareket ediyorum, çizdiğim şey ilginç hale gelebiliyor, çünkü o kültürleri altına dōşemeyi seviyorum. Realist biçimlerden çok minimalist hatta daha stilize bir anlayışı tercih ediyorum. Yapılacak tasarımdan önce bilgi birikiminin kuvvetli olması lazım.”<sup>23</sup>*



**Resim 35:** 1996-1997 “Silvanlı Kadınlar” oyununda bir görüntü. Kostüm Tasarım: Feyza Zeybek

<sup>23</sup> a.g.r. Ulusal TV, 2003

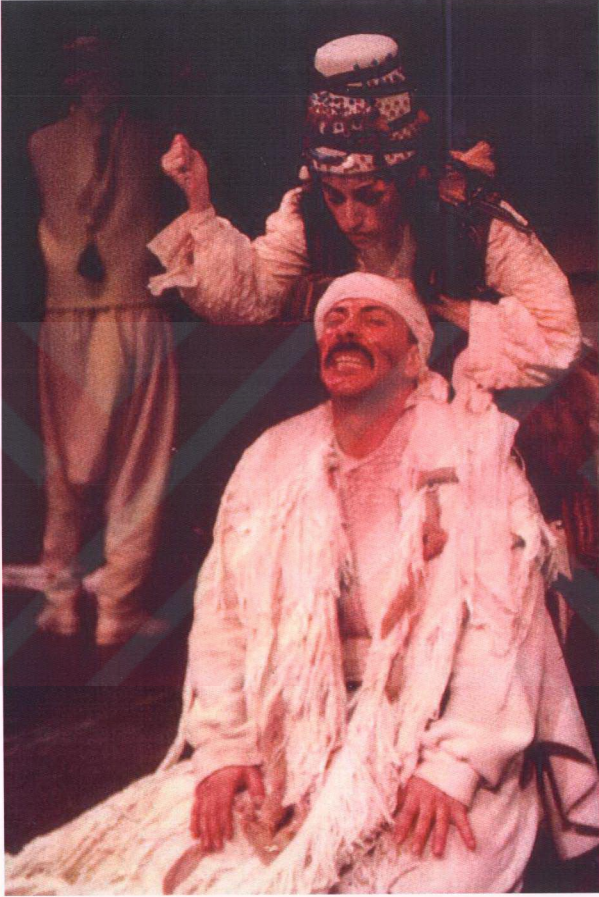


36

**Resim 36-37:** 1996-1997 “Silvanlı Kadınlar” oyununda bir görüntü.  
Kostüm Tasarım: Feyza Zeybek



37



**Resim 38:** Feyza Zeybek Silvanlı Kadınlar için hazırlamış olduğu kostümlerde Geleneksel Anadolu Dokumalarından faydanlanmıştır.





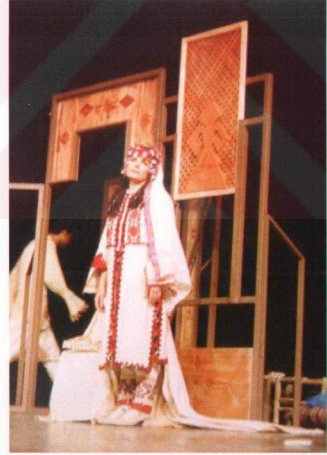
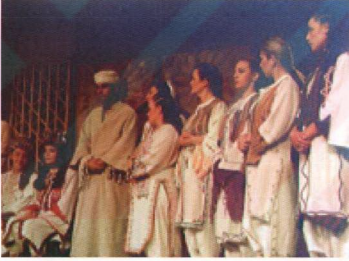
**Resim 39:** Feyza Zeybek'in tasarımlarında izlediği yol açık biçim içersinde masalsi bir anlatımdır. "Silvanlı Kadınlar" 1996-1997 sezonu.

Feyza Zeybek, "Silvanlı Kadınlar" için yapmış olduğu tasarımlarda, doğal ve otantik dokumalara yer vermiştir. Tasarımcı, köy kültüründe erkeğin tarım, hayvancılık gibi işlerle uğraşmasını, erkek oyunculara, tiftik, kıl, yapağı gibi dokumaları kullanarak sembolize etmiştir. Kadın oyunculara ise daha fazla başlık ve nakış kullanarak Anadolu kültürünün özelliklerini taşımıştır. Ancak tasarımcı bu unsurları birbir kullanmaktan çok yer yer kullanarak detaylarda bırakmıştır.



Kostüm tasarımlarını Feyza Zeybek'in yapmış olduğu 2003 sezonunda İstanbul Şehir Tiyatrolarında oynamış olan Haşmet Zeybek'in "Düğün Ya Da Davul" adlı oyunun kostüm tasarımları Anadolu Giysilerinin farklı biçimlerini yansıtmaktadır. Tasarımcı öncelikle oyunun bir Dans Tiyatrosu olarak sahnelenmesinin klasik anlatımdan uzaklaşmış olduğunu söylemektedir.

*" Dans tiyatrosu olacağı zaman kostüm açısından onun gerekleri yapılır. Ayrıca yalnızca yazarın anlattığı lokal bir Çukurova Bölgesini değil; bütün kostümlerimde görüldüğü gibi atı Anadolu'nun Efe kıyafetinden tutunda Orta Anadolu ve Güneydoğu'ya kadar tüm bölgeleri var oyunda. Ve ben bu kostümleri yaparken Anadolu'nun özgün dokumalarının 30-40 çeşidini kullanıyorum."<sup>24</sup>*



**Resim 40-41** : 2002-2003 sezonu İstanbul Şehir Tiyatrolarında sahnelenen Haşmet Zeybek'in "Düğün Ya Da Davul" adlı oyunundan sahneler. Kostüm Tasarım: Feyza Zeybek

<sup>24</sup> a.g.e Ulusal Tv, 2003



42

**Resim 42-43:** Haşmet Zeybek'in "Düğün ya da Davul" adlı oyunundan sahneler. Kostüm Tasarımcısı: Feyza Zeybek



43

## SONUÇ

Sahne giysisi ve aksesuarlar; oyuncuların sahneleme gereği olan rolleri ile birlikte ikinci bir dil oluşturan anlatımın tümüdür. Çağdaş ve gerçekçi tiyatrodaki sahne kostümü; yalın ve dramatik öğeleri taşıyarak, amaca yönelik işlevselliği kuran, tarihselliği ortaya çıkaran, sahneleme ve yorumlama arasındaki bütünlüğe hizmet eden bir öğedir.

Sahne giysisinin Türk Tiyatrosu'nda ki kullanımını incelediğimizde tiyatronun gelişim süreciyle paralel olarak ilerlediğini görmekteyiz. Sahne giysisi Türk Tiyatrosunun ilk kurulduğu yıllarda her ne kadar tanımına uygun biçimde kullanılmamış olsa da; Cumhuriyet döneminden sonra yapılan yenilikler Sahne Giysisini doğrudan etkileyerek önce kadının sahneye çıkmasını daha sonra da peçenin sahnedeki inmesini sağlamıştır. Dolayısıyla, Cumhuriyet Döneminde Türk Tiyatrosunda Geleneksel Anadolu Giysilerini incelerken aynı zamanda büyük değişimler yaşayan Türk Tiyatrosu'nu da incelemek gerekmektedir.

Türk Tiyatrosunun Cumhuriyet Dönemin'de ki gelişimi içerisinde özellikle 1960 döneminde Anadolu köylüsünün sorunları yazarlarımıza yeni konular yaratarak tiyatronun batı taklitçiliğinden biraz olsun uzaklaşmasını sağlamıştır. Yazarlarımızın köy konulu oyunlara ağırlık vermesi tiyatrodaki yeni bir arayışa sebep olmuş ve yönetmenlerin bu oyunları farklı biçimlerde yorumlayarak sahnelemelerine sebep olmuştur.

## KAYNAKLAR

AKÇURA, Gökhan (1993), **Bedia Muvahhit**, İ.B.B.Kült. Daire.Baş. Yayınları

AKMEN, Üstün (2000), **Ve Perde**, Cumhuriyet Kitapları,

AKSEL, Prof. Erdoğan (1988), **Tiyatro Dekor ve Kostüm Tasarımı Gelişimi**, Türk Güzel Sanatlar Vakfı, M.S.Ü Matbaası.

ALKAŞI, Ayten (1970), "Anadolu Takıları", **İlgi**, 17, Eylül: 12

ALKAYA, Orhan (1999), **21.Yüzyılın İstanbul Şehir Tiyatroları Kurultayı**, İstisan, 25-26 mart, S: 96

AND, Metin (1978), **Elli Yılın Türk Tiyatrosu**, İşbankası Kültür Yayınları, İstanbul.

AND, Prof. Dr. Metin (1983), **Türk Tiyatrosunun Evreleri**, Ankara

AND, Prof.Dr. Metin (1983), "Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu" İş Bankası Kültür Yaymevi S: 366

AND, Prof.Dr. Metin (1985), **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılap Kitabevi S: 219

AND, Prof.Dr. Metin (1991), **Drama At The Crossroads**, The Isis Press, İstanbul, S: 174

APAK, Prof.Melek Sevüktekin - GÜNDÜZ, Doç. Filiz Onat - ÖZTÜRK, Doç. Fatma Eray (1997), **Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri**, Türkiye İşbankası, Ankara, S: 30

BOUCHER, François (1987), **A History Of Costume In The West**, Thames And Hudson Ltd., London and Harry N. Abrams, Newyork

ÇALIŞLAR, Aziz (1995), "Epik Tiyatro" **Tiyatro Ansiklopedisi**, T.C Kült. Bak. Türk Tarih Kurumu s.197

ERDEN, Z.Bilge – KARTAL, Gülizer – ŞENOL, Ahmet – TEZSEVER, Sunay (1999), **Türk Halkoyunları Giysileri**, M.E.B. Ankara

FUAT, Memet (1997), **Her Yer Tiyatrodur**, YKY

GÖRÜNÜR, Lale (1998), Anıların Aynasında Moda, **Psanat**, 12, Kış:99

GURUDA, Yılmaz (2003), Feyza Zeybek İle Ropörtaj, **Üçüncü Zil**, Ulusal Tv

GÜNAY, Umay (1986), **Tarihi Türk Kadın Kıyafetleri**, İstanbul Güzel Sanatlar Matbaası.

KARADAĞ, Nurhan (1978), **Köy Seyirlik Oyunları**, İşbankası Kültür Yayınları.

KIRTUNÇ, Erkan (1989), “Ayakkabı Deyip Geçmeyin”, **Kültür ve Sanat Dergisi**, 3, Kasım: 67

KOÇU, Reşat Ekrem (1969), **Türk Giyim Kuşam ve Süsleme Sözlüğü**, Ankara.

KURNAZ, Şefika (1997), **Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını**, M.E.B.Yayınları: 2422

NUTKU, Doç. Dr.Özdemir (1969), **Darülbedayi’ in Elli Yılı**, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları,191, Ankara

NUTKU, Özdemir (1971), **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, Cilt I, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara

NUTKU, Özdemir (1971), **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, Cilt II, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara

NUTKU, Özdemir (1974), **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunu Geliştiren İlk Adımlar**, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara

NUTKU,Özdemir (1985), **Uzatmalı Gerçekler**, İstanbul., Remzi Kitabevi, S: 188-189

NUTKU,Özdemir (1985), **Tarihimizden Kültür Manzaraları**, Kabalcı Yayınevi, 69

ORMANLAR,Çağla (1999), “Giyim Kuşam Modaları” **Cumhuriyet Modaları**, Türkiye İşbankası, S:49

OZANSOY, Halit Fahri (1964), **Darülbedayi Devrinin Eski Günlerinde**, Ak Kitabevi İstanbul.

ÖZEL,Mehmet (1992), **Folklorik Türk Kıyafetleri**, Ankara

ÖZENDES,Engin (1999), **Fotoğrafta Oryantalizm**, Yapı Kredi Yayınları.

PEKMAN, Yavuz (2002), **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, Mitos yay. S: 89

SEVİN, Nurettin (1990), **13 Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış**, Sevinç Matbaası, Ankara

SOMEL, İlkay (Ekim1996), **“Kırk Yıllık Anadolu Tiyatrosu”**Hürriyet Gösteri Sayı: 191

SÜRÜR, Dr.Ayten (1983), **Ege Bölgesi Kadın Kıyafetleri**, Akbank Yayınları, S: 41

ŞENER, Sevda, **Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, Türkiye İşbankası, Yayın no:434

ŞENER, Sevda (1972), **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara

ŞENER, Sevda - YÜKSEL, Ayşegül - NUTKU, Özdemir (1996), **“Çağdaş Türk Tiyatrosu” Tiyatro Tiyatro Dergisi**,60, Haziran: 22

TANER, Haldun (1998) **‘Keşanlı Ali Destanı’ önsözünden**, Ank. Bilgi Yay. s: 5

TAŞKAN, Deniz (1988), **“Tiyatronun Gelişimi” DT Sanat Haberleri Bülteni**, 60 Ekim: 8, No:11

TEZCAN,Hülya (1988), **“Osmanlı İmparatorluğunun Son Yüzylında Kadın Kıyafetlerinde Batılılaşma”**, Sanat Dünyamız, No 37

TÜKEL, Selma (1986), **“Eski İstanbul’un Çocukları”** Hürriyet Dizi Yazı No:4

YÜKSEL, Ayşegül (2000), **Sahnedeki İzdüşümler 1975-2000**, Mitos Boyut yayınları: 36

ZEYBEK, Feyza (2003), Feyza Zeybek Fotoğraf Arşivi

ZOBU, Vasfi Rıza (1960) **“Ramazana Hazırlık” Türk Tiyatrosu Dergisi**, 26

### **GÖRÜŞMELER:**

1-Tiyatro Sanatçısı Necdet Mahfi Ayrıl ile Görüşme, (22.04.2003)

2-İstanbul Şehir Tiyatroları Kostüm Tasarımcısı Feyza Zeybek ile Görüşme, (25.04.2003)

3-İstanbul Devlet Tiyatrosu Kostüm Tasarımcısı Hale Eren ile Görüşme, (16.05.2003)



**T.C.  
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SAHNE DEKORLARI VE KOSTÜMÜ ANA SANAT DALI  
DEKOR VE KOSTÜM TASARIMI PROGRAMI**

**CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA  
GELENEKSEL ANADOLU GİYSİLERİNİN  
YORUMLAMALARI VE  
MURATHAN MUNGAN'IN MAHMUD İLE YEZİDA  
OYUNUNUN KOSTÜMLERİNİN TASARLANMASI**

**( Cilt: II Yüksek Lisans Eser Çalışması Eki )**

**Hazırlayan:  
99600181 Fatma ÖZTÜRK DÖNMEZ**

**Danışman:  
Prof. Bengi BUGAY**

**İSTANBUL – 2003**

Fatma ÖZTÜRK DÖNMEZ tarafından hazırlanan Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Geleneksel Anadolu Giysilerinin yorumları ve Murathan Mungan'ın Mahmut İle Yezida Oyununun Kostümlerinin Tasarlanması adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 03 / 07 / 2003

( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Bengi BUGAY (Danışman)

.....<sup>1</sup>.....

Jüri Üyesi : Prof.Betül ATLI (MSÜ.Tekstil Böl.)

.....Betül.....

Jüri Üyesi : Doç Refika TARCAN

.....R.tarcan

İÇİNDEKİLER .....	I
ÖNSÖZ .....	II
RESİM KAYNAKLARI .....	III
GİRİŞ .....	IV
<b>I. BÖLÜM</b>	
<b>1.METNE BAĞLI ARAŞTIRMA .....</b>	<b>1</b>
1.1.Murathan Mungan'ın Biyografisi .....	1
1.1.1.Yazarın Yazın Dili .....	2
1.2.Oyunun Konusu .....	3
1.3.Yezidilerle İlgili Notlar .....	5
1.4. Mardin Yöresine Ait Bilgiler .....	7
1.4.1. Mardin Yöresinde Giysi .....	9
<b>II. BÖLÜM</b>	
<b>2.KOSTÜM TASARIMIYLA İLGİLİ DÜŞÜNCELER .....</b>	<b>17</b>
2.1. Eskizler .....	19
<b>SONUÇ .....</b>	<b>40</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>41</b>

## ÖNSÖZ

Murathan Mungan'ın "Mahmut İle Yezida" adlı oyunu için hazırladığım bu çalışma kostüm tasarlamanın dışında Anadolu kostümlerinin Türk Tiyatrosunda kullanımını da inceleyerek geniş bir araştırma yapmama sebep olmuştur. Bu kapsamlı araştırmada bana her türlü desteği sağlayan; proje danışmanım *Sayın Prof. Bengi Bugay*'a teşekkür ederim.

**RESİM KAYNAKLARI**

**Resim 1:** Mardin Tarih Vakfı (1998), **Taşın ve İnancın Şiiri** S:17

**Resim 2:** Mardin Valiliği, **Yaşayan Tarih Mardin**, Resim Matbaası, Mardin, S: 23

**Resim 3:**BULUT, Faik – ERAŞ, Şebnem (2002), “Dövmeler” **Atlas**, Sayı 113, S: 15

**Resim 4:** Mardin Tarih Vakfı (1998), **Taşın ve İnancın Şiiri** S: 16

**Resim 5:** Mardin Tarih Vakfı (1998), **Taşın ve İnancın Şiiri**. S: 60

**Resim 6:**BULUT, Faik –ERAŞ, Şebnem (2002), “Dövmeler” **Atlas**, Sayı 113, S: 1 6

**Resim 7:** BULUT, Faik-ERAŞ, Şebnem (2002), “Dövmeler” **Atlas**, Sayı 113, S: 17

**Resim 8:** Mardin Tarih Vakfı (1998), **Taşın ve İnancın Şiiri**. S: 70

**Resim 9:** BULUT, Faik -ERAŞ ,Şebnem (2002), “Dövmeler” **Atlas**, Sayı 113, S: 19

**Resim 10:** BULUT, Faik–ERAŞ, Şebnem(2002), “Dövmeler” **Atlas**, Sayı 113, S: 19

**Resim 11:**BULUT, Faik- ERAŞ, Şebnem (2002), “Dövmeler” **Atlas**, Sayı 113, S: 20

**Resim 12 - 32:** Kostüm Eskizleri ve Fotoğrafları

## GİRİŞ

Türk Tiyatrosunda Cumhuriyet döneminden itibaren Anadolu kıyafetlerinin farklı kullanımını belgeleyerek, bu doğrultuda; tasarlanacak bir Anadolu giysisinin klasik anlayışta sunumundan çok, evrensel bir yaklaşımla hazırlanabileceği amaçlanmıştır. Bu çalışma; Çağdaş Türk Tiyatrosunda Anadolu giysilerinin yorumlarını içermektedir. Tez konumu belirlerken; Türk Tiyatrosunda Kostüm Tasarımıyla ilgili olarak belirli bir yazılı kaynağın bulunmaması ve bu konuyla ilgili olarak düzenli bir belgeninde kayıtlı olarak tutulmaması nedeniyle tez başlığımı “Türk Tiyatrosu” kapsamında tutarak yalnızca bu konuda bir araştırma yapmayı uygun buldum.

Bu çalışma hazırlanırken, kaynak tarama ve yazılı dokümanların incelenmesinin yanı sıra çeşitli müzelerin kostüm arşivlerinden de yararlanılmıştır. Ancak kostüm tasarımcılığı ile ilgili olarak yazılı bir kaynağın olmaması nedeniyle özellikle İstanbul Şehir Tiyatroları ve Devlet Tiyatrosu Fotoğraf Arşivine başvurulmuştur. Ayrıca İstanbul Şehir Tiyatroları kostüm tasarımcısı Feyza Zeybek’in, Devlet Tiyatrosu kostüm tasarımcısı Hale Eren’in ve tiyatro oyuncusu Necdet Mahfi Ayral’ın konuyla ilgili olarak düşünceleri alınmıştır.

Birinci bölümde yaptığım araştırma metne bağlı olarak yazarın yazın dili ve oyunla ilgili olarak yaptığım dramaturji araştırmasıdır. Bu araştırma oyunun geçtiği yöreye ait bilgileride içermektedir. İkinci bölüm yapmış olduğum tasarımlarla ilgili düşüncelerimi ve tasarım eskizlerimi kapsamaktadır.



## **I.BÖLÜM**

### **1. METNE BAĞLI ARAŞTIRMA**

#### **1.1.Murathan Mungan'ın Biyografisi**

Murathan Mungan 21 Nisan 1955 İstanbul doğumludur. Orta öğrenimini Mardin'de yapmıştır. Daha sonra Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümünü bitirmiştir. Devlet tiyatrosu ve Şehir tiyatrolarında dramaturg olarak çalışmıştır. Şiir, öykü, tiyatro oyunları üzerine kitapları olduğu gibi çeşitli dergi ve gazetelerde tiyatro üzerine yazıları, hikaye ve şiirleri yayımlanmıştır.

Eserleri: Mahmud ilea Yezida (1980) adlı oyunuyla 1979 yılında Türkiye İş Bankasının açtığı yarışmada ikincilik ödülü almıştır. Osmanlıya Dair Hikayat (1981) adlı şiir kitabıyla 1980 Akademi Kitabevi Şiir Başarı Ödülü'nü aldı. Sahtiyani adlı şiiri (1981) yılında Gösteri Dergisinin Şiir Ödüllerinden birincilik ödülünü almıştır. Taziye ile 1984'te Sanat Kurumu tarafından en iyi tiyatro yazarı ödülünü aldı. 1987'de Hedda Gabler Adlı Bir Kadın hikayesiyle Haldun Taner Öykü Ödülü'nü aldı. Diğer oyunları: Geyikler Lanetler(1992), Bir Garip Orhan Veli (1993) Diğer Öyküleri: Son İstanbul ( 1995), Cenk Hikayeleri(1986), Kırk Oda (1987), Lal Masalları (1989), Kaf Dağının Önü (1994), Şiirleri: Kum Saati (1984), Yaz Sinemaları (1989), Eski 45'likler (1989) Mrıldandıklarım (1990), Yaz Geçer (1992), Oda, Poster ve Şeylerin Kaderi (1993), Omayra (1993), Metal (1994), Oyunlar, İntiharlar, Şarkılar (1997), Mürekkep Balığı (1997), Başkalarının Gecesi (1997) Diğer Kitapları: Metinler Kitabı (1998), Ressamın Sözleşmesi (1997)

### 1.1.1.Yazarın Yazın Dili

*“ Ben Mardin’de büyüdüm. Yazarlığımı belirleyen bütün temalar, büyüdüğüm şehrin izlerini taşıyor. Ben öykü, roman, şiir olarak çalıştığım bütün sanat türlerinde bir tek şeyi, eskinin soylu, güçlü tutku şiddetini yazıyorum. Şiddet beni çok ilgilendiriyor. Çünkü ben böyle insanların arasından geldim. Düşmanlığında bile böyle soylu olan insanları seviyorum. Onları anlıyorum ve yazıyorum.”<sup>1</sup>*

Murathan Mungan Mezopotamya Üçlemesi adı altında yazmış olduğu Geyikler Lanetler, Mahmud ile Yezida, Taziye adlı oyunlarının yazın dilini bir röportajında böyle anlatmaktadır. Yazar bu oyunlarında doğuya ait masal ve mitlerden yararlanarak doğunun gelenekselliğini de içine alarak konularını oluşturmuştur. 17 yıl Mardin’de yaşaması ve pek çok kültürle iç içe yaşanan Mardin’de, farklı kültürlerden insanlar tanınmasına ve bu kültürlerden etkilenmesine yol açmıştır.

Mungan özellikle bu üçlemesinde doğuda ki farklı inançları ve insana yapılan baskıyı açıkça ifade eder. Yazar kendisiyle yapılan bir röportajında seçtiği konularla ilgili olarak şu noktalara değinmektedir.

*“... İnsanların inandıkları inanışları, bundan ötürü dünyada ki duruşları, baskıya uğramalarına da baskı grubu oluşturmaları hep merak uyandırdı bende. Bahsettiklerim güç ve iktidar ilişkilerine bir neden oluşturuyor. Galiba benim temel derdimde bu. İkinci neden ise ritueller. Ritüeller yaptırımlar ve temel doğrular içeren disiplinlerdir. Her din ve inanış kendince ritueller taşır. Ritüeller bir anlamda çıplak ideolojilerdir...”<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Mungan, Murathan, 2002, İnternette Röportaj.

Yazılarında doğunun yaşamını anlatırken, şii, alevi, yezidi gibi farklı inançlara değinen yazar, doğudaki kültür mozağını de bize tanıtmaktadır. Ancak bu farklı kültürlerin bugün artık doğudan yavaş yavaş yok olmaya başlamaları, doğunun o gizemliliğini kaybetmesine sebep olmuştur. Burada yaşamış kültürlerin izlerini gördükçe onların ne kadar köklü bir geçmişe sahip olduklarını söylemek mümkündür.

## 1.2.Oyunun Konusu

... MAHMUD- Nedir dileğin Yezida?

**YEZİDA- Senden başka dileğim yoktur Mahmud.**

**MAHMUD- Dileğinin çaresini ağaçtan mı beklersin Yezida? ...**

Sözleriyle başlar oyun. Sahnenin ortasında bir ateş yakılmıştır. Etrafında iç içe geçmiş üç daire halinde Yezidiler dönmetedirler. Yezidiler ayin yaparken görülmektedirler.

Oyun; Müslüman ve Yezidi olan iki aile arasında geçen, bir aşk hikayesini anlatmaktadır. Müslüman bir aileden olan Mahmud ile Bir Yezidi kızı olan Yezida birgün ormanda bir nehrin karşısında karşılaşırlar. İlk görüşte birbirlerine aşık olurlar. Bu sahne “oyun içinde oyun” olarak geçer. Bir hayal sahnesidir. Mahmud, Yezida için zorlu nehri yüzerek geçer. Yezida ise Mahmud’un bu kadar geçilmesi zor bir nehri nasıl yüzdüğünü düşünürken Mahmud’tan kaçamaz ve böylece Mahmud’un aşkına karşılık vermiş olur. İki sevgili dilek ağacının önünde buluşurlar ve buluştukları hergün için Mahmud, Yezida’nın saçının bir tutamını örer. Mahmud, Yezida’yla evlenmeye and içmiştir. Yezida’nın örükleri bitip kırka tamamlanınca onunla evlenecektir. Yezida’nın örükleri ilk gecelerinde Mahmud tarafından açılacaktır. Yezida bunun gerçekleşmesi zor bir hayal olduğunu düşünmektedir çünkü Yezidi’ler asla bir Müslüman’a kız vermezler.

---

<sup>2</sup> Mungan, Murathan (2002), İnternette ropörtaj.

Ancak Mahmud herşeyin bir çözümü olduğunu ve onların çözümünde Yezida'nın Mahmud'a kaçmasıyla olacağını savunmaktadır. Yezida ise Mahmud'a kaçmasının iki aileyi birbirine daha çok düşürüleceğini söyleyerek Mahmud'u reddeder. Yezidi ve Müslüman ailelerinin arasındaki toprak kavgası ve birbirlerine olan düşmanlıkları bu evliliğin asla gerçekleşmeyeceği gerçeğine yakınlaştırır iki sevgiliyi. Birbirlerine, hazır oldukları zaman kaçma sözü verirler ve kaçmaya hazır olduklarında dilek ağacına bağlayacakları yeşil mendil onların işareti olacaktır.

Aynı zamanda Müslümanlar, Yezidi'lerin üzerinde hak iddia ettikleri bataklık olan araziye almak istemektedirler. Müslümanlar Yezidi'leri Yezidi inancıyla pusuya düşüreceklerdir. Yezidi inancına göre bir Yezidi'nin etrafına çizilen bir daire ancak daireyi çizen tarafından silinebilir. Daire silinmeden dairenin içindekiler dışarı çıkamaz, dışındakiler ise dairenin içine giremezler.

Böylece Müslümanlar Yezidi köyünün etrafına bir daire çizerler ve onlar dairenin içindeyken istedikleri toprakları işgal ederler. Yezidiler büyük bir kin ve utanç içindedirler. Bu arada Mahmud gece köyünden kaçıp dilek ağacına yeşil mendil bağlamak üzere yola çıkmıştır. Mahmud'un evden kaçtığını anlayan anası ve tüfekliler dama çıkıp onu beklerler. Tam o sırada Müslümanlar daireyi silerler. Uzaktan bir tüfekli grubu Mahmud'un cesediyle gelir. Aynı anda Yezidi köyünün meydanına bir mızrak ucunda yeşil bir mendil ve ona asılı bir el dikilir. Yezida eli görür ve hemen orada cinnet geçirip dilek ağacına koşar. Kendisini dilek ağacının altında bir daire içine hapseder. Artık dönüşü olamayan bir yola girmiştir. Kırk gün boyunca dairenin içinde kalır, kırkıncı gün son örüğünde açığında yere yığılıp kalır. Yezida'nın ölümüyle bataklık ve dilek ağacı kurur ve kuruyan bataklıktan artık traktör ve biçerdöver sesleri gelmektedir.

Yezida'nın ölüsünü ağacın altından alan erkek kardeşleri onu sahnenin ortasına taşırlar. Ve kocaman beyaz bir kefen tüm sahneyi kaplar.

### 1.3.Yezidilerle İlgili Notlar...

Fırat ve Dicle ırmakları tarafından sulanan Mezopotamya bölgesi, yüzyıllar boyunca çeşitli etnik toplulukların, farklı inanç ve kültürlerin yerleşim mekanı olmuştur. Sabilik, Manilik, Mecusilik, Zerdüştilik, Mazdekilik, Yahudilik, Hristiyanlık, Müslümanlık, Batınlık, Sufilik, Şiilik, Sünnilik, Haricilik, Yezidilik, Nasturilik, Süryanilik, ve Keldanilik bu bölgede gelişmiştir. Tüm bu mezheplerin içinde oyunun konusunda geçen Yezidiliği incelediğimizde doğuda Sincar bölgesine yerleşmiş olduklarını görmekteyiz. Yezidilerin yaradılış efsaneleri aynı bölgede görülen diğer mezheplerden Zerdüştilik, Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam dinine benzemektedir.

Yezidiler tek tanrıya inanan bir topluluktur. Yezidi dininin kurucusu bilinmemektedir. Dini inançlarına göre “Şeytan” kelimesini kullanmak yasaktır. Bu dini temsil eden, onlar için kutsal sayılan hayvan tavuskuşudur. Dolayısıyla tavuskuşu simgesine çok rastlanır.

Sahip oldukları kutsal sayılan bronzdan yapılmış gerçek tavuskuşu büyüklüğünde bir tavuskuşu figürüdür. Buna **Anzal** (Kadim) derler. Yezidi dini ahlak ve doğruluğun evrensel ilkeleri olan doğru ve yanlış, hakikat, adalet, sadakat, merhamet ve sevgiyi biraraya getirir. İnsanın öldükten sonra tekrar yeryüzüne farklı bir canda geleceğine inanırlar özellikle hayvan bedeninde geri geleceklerine inanırlar. Yezidi dininin başvekili “Şeyh”lerdir. “Baba Şeyh” ise Şeyh’lerin başıdır. Kuzey Irak’ın doğusunda yer alan Musul’a bağlı Laleş Vadisi asıl yerleşim yerleridir. Burada yer alan Laleş Tapınağı kutsal yerleridir ve Laleş Tapınağına bekçilik yapanlara “Baba Çavuş” denir ve hiç evlenmemeleri gerekmektedir. Yezidilerin kutsal saydığı “Meleke Tawus”(Tavuskuşu) mucizevi bir şekilde dünyaya gelen ve 15 yaşındayken evden kaçıp kaderini arayan bir genç olan Adiy’nin karşısına çıkıp ona Yezidi dinini yayma görevi verir. Böylece Adiy “Şeyh” olur. Saygınlık bakımından Pirlar ikinci derecededirler.

Bir alt kademe ise “Feqirler” gelirler. Feqirlerin ayırtedilecek özellikleri giysileriyle belli olmaktadır. Şeyh Adiy'nin kıyafetlerinin daha sadelerini giymektedirler. Kıyafetleri kırmızı kenarlı cüppe, kırmızı ve beyzdan örülmüş kuşak, siyah sarıktan oluşmaktadır. Boyunlarında ise kıyafetin altından görünen kırmızılı, siyahlı kolye taşırlar. Feqirlere ait olan önemli bir özellikte yünlü gömlek giymeleridir. Bunun sebebi zevk ve rahattan uzak olup acı çekerek Tanrı'ya yakınlaşabilmeleridir. Eski dönemlerde bu gömlekler daha kaba yünden dokunarak dervişlerin vücutlarına eziyet etmelerini sağlanırdı. Ancak zamanla bu kaba dokumanın yerine yumuşak yünlü kumaşlar kullanılarak bu kural biraz hafifletilmiştir.

Şeyh'lerin kıyafetleri ise daha gösterişli olur. Genellikle Arap kıyafetlerini andıran bir görüntüleri olur. Farklı renklerde olabileceği gibi çizgilide olan uzun cüppeler, bellerinde yine çift renkli (kırmızı- yeşil, kırmızı – beyaz) kuşak takarlar, altlarında beyaz pantolon ve Arap terlikleri yine kuşaklarına takılmış bir hançer kullanırlardı. Yezidilerin giysilerinde de birtakım detaylar söz konusudur. Özellikle erkekler sıfır yaka boğazı saracak şekilde fanila giymektedirler. Bu dini bir kuraldır. Ayrıca erkeklerin bıyık bırakmaları din açısından önemli bir kuraldır. Ancak bu kuralda zamanla yitirilmiş bıyık kesmek çokda önemsenmemiştir.

Yezidilerde evlilikler adet gereği gelin ve damadın ana babaları tarafından düzenlenir. Bu düzenlemede en önemli konu damat tarafından gelinin ailesine ödenecek olan tatmin edici bir miktarda olan başlık parasıdır. Nikah Şeyh tarafından gelin ve damadın kardeşlerinin yanında olur ve nikahtan sonra ziyafet verilir. Bu ziyafette halay çekilir ve silahlarla havaya ateş edilir. Yezidilerin evlilikle ilgili en önemli kuralı kendi dinlerinden olmayanlarla evlenmemeleridir. Erkekler birden fazla kadınla evlenebilirler ancak buda çok fazla uygulanmaz. Özellikle akraba evliliği yapılmaktadır ya da karşı tarafın zengin bir aile olması şartı aranır. Boşanma ise nadir olarak görülür.



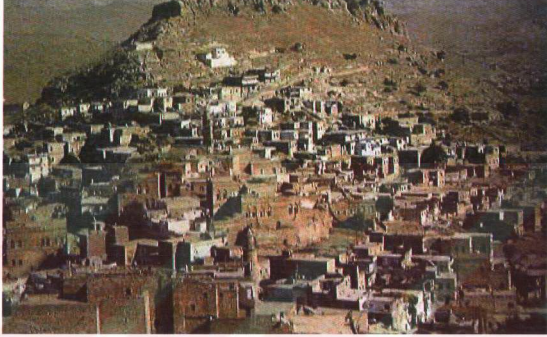
Yezidilerin nüfusu gün geçtikçe yavaş da olsa artmaktadır. 1950 yılında 100.000 nüfusa sahipken bugün artık 200.000'lere ulaşmışlardır. Buldukları ülkelerde pek çok zulme maruz kalarak hayatta kalmayı başarmışlardır.

#### 1.4. Mardin Yöresine Ait Bilgiler

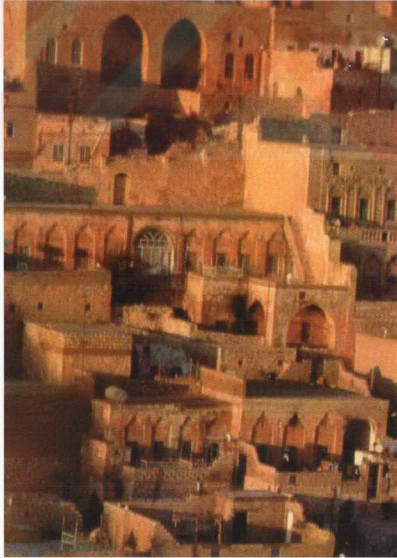
*“Güneydoğu Anadolu bölgesi Mezopotamya ve Anadolu arasında bir uygarlık beşiği olarak yüzyıllarca varlığını korumuştur. Mardin'in kültürel gelişiminde Anadolu uygarlıkları etkilerini sürdürmüşlerdir. 12. yüzyıl başlarında Artukoğulları ve Türkmenler bölgeye yerleşmişlerdir. Artukoğullarının egemenliğinden sonra Akkoyunlu ve Safaviler bölgede hakimiyetlerini kumuşlardır. Akkoyunlular Türkmen'liği Safeviler ise Şii'liği yaymaya çalışmışlardır. 16. yüzyılda Mardin'deki nüfus genel olarak köydeki yerleşik halk ve kırsal bölgedeki göçebe topluluklardan oluşmaktaydı.<sup>3</sup>*

Mardin barındırdığı insan toplulukları bakımından tam olarak kozmopolit bir bölgedir. Mardin şehrinde bulunan mimari, etnografik görsel değerler bizi tamamen tarihin içerisine sürükler. M.Ö 4500 yıllarından itibaren önce Subari, Sümer, Akad, Babil, Mitaniler, Asur, Pers, Roma, Bizans, Araplar, Selçuklu, Artuklu, Akkoyunlu, Safavi ve Osmanlı medeniyetlerinin egemenliği altına girmiş ve böylece birçok tarihi yapıyı içinde barındırarak tam olarak bir müze haline dönüşmüştür. Dolayısıyla bölgede hala Ermeni, Süryani, Nasturi, Yakubi, Keldani, Yahudi, Hristiyan ve bir de Yezidi mahallesi bulunmaktadır. Şehirde Taş içiliği ile yapılmış binalar görsel anlamda çok ilgi çekerken, Gümüş içiliği olarak bilinen “Telkari” önemli yer tutmaktadır. .

<sup>3</sup> 1981, Mardin, Yurt Ansiklopedisi, Cilt 8, Anadolu Yayıncılık



**Resim 1-2:** Tarihi yapıların günümüze kadar korunarak halen yaşanır konumda olmaları şehri medeniyetler mozağı haline getirmiştir.



### 1.4.1. Mardin Yöresinde Giysi

Mardin yöresine ait geleneksel kıyafetleri incelediğimizde yörenin dağ kesimi ve ova kesimi olarak bölgesel değişikliklere uğradığını görmekteyiz.

*“ Ova giysileri genelde ince ve beyaz renk hakimdir. Giysiler uzun fistan ve yırtmaçlı olur. Başa beyaz puşu ve üstüne egel giyilir. Dağ kesiminde ise kısa fistan uzun şalvar, külah üstü puşu ile bağlanır.”<sup>4</sup>*

Mardin kadın giysileri, kadının konumuna göre de farklılıklar göstermektedir. Örneğin genç kızlar canlı renklerden kaftanlar ve başlarına renkli tülbentler bağlarken evli kadınlar başlarına beyaz, üstüne renkli tülbent bağlarlar. Dul kadınların kıyafetlerinde en belirgin özellik renkte görülmektedir. Kıyafetlerde biçim olarak farklılık yoktur ancak dul kadınların kıyafetleri siyah renkte olur.

Dağ kesimiyle ova kesimi arasındaki farklılıklardan bazıları ise dağ kesiminde genelde *Tar* denilen tas şeklinde bir başlık takılması, ayağa topuksuz yemeni ve çarık giyilmesi, ova kesiminde ise topuklu yemeni, simli ve kısa kollu ceket giyilmesidir. Kadın başlıkları Mardin yöresinin önemli özelliklerindedir. Bölgede kadınlar, rengi bordo olan ve çuha kumaşından yapılan ön kısmına Kabube ve Zığene denilen altın liralı takılan fesleri çok kullanılmaktadır. İnanışa göre bu ağırlıklar başağrısını engellemesi için takılmaktadır. Bu fesler Hamavi denilen tülbent cinsinden bir örtüyle üstten bağlanır. Hamavinin üzerine ise çok ince ve renkli olan Eprî denilen eşarplar bağlanmaktadır. Günümüzde bu başlıklar artık kullanılmamaktadır. Bu başlıkların yerine kadınlar yalnızca eşarp örtmeyi tercih etmişlerdir.

<sup>4</sup> ERDEN Z.Bilge, ŞENOL Ahmet, TEZSEVER Sunay, KARTAL Gülizar (1999) “Türk Halk Oyunları Giysileri” M.E.B Ankara. S: 309

Kadınlarda üst kıyafet olarak en içe hakim yaka, beden kısmı uzun ve kollu, ipekli kumaştan yapılmış, bir iç gömlek giyerler. Bu iç gömleğin üzerine uçlu elbise, bu elbisenin üzerine de üzeri gümüş tellerle işlemeli, ayak bileğine kadar uzanan, arkadan tek parça önden iki parçalı ve kenarları yırtmaçlı, uzun ve geniş kollu bir kaftan giyerler. Kaftanın beline kemer takılır. Kadınlar ayaklarına desenli ya da düz olan yün çorapları giyerler ve ayakkabı olarakta Yemeni giyerler.

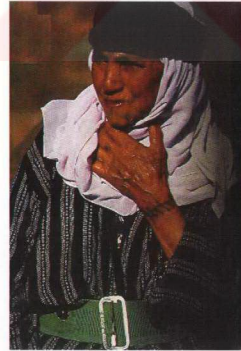
Mardin'de takı kadınlar için vazgeçilmez bir süs elemanıdır. Telkari tekniği ile yapılan çok ince işçilik kullanılarak hazırlanan gümüş bilezik, kolyeler tercih edilmektedir. Geleneksel erkek kıyafetini incelediğimizde erkeklerin, ince keçeden yapılmış bir çeşit küllah formunda başlıklar kullandıklarının görmekteyiz. Günümüzde ise bu başlıklar yerine sıcaktan korunma amaçlı puşu, agel ya da kefiyeler tercih edilir. Agel; Ceffi denilen ipekli kumaşın ya da yazmanın üçgen biçiminde katlanarak çift sıra ince sicimle başa sarılmasıyla oluşturulur. Kefiye ise ipektan yapılan, omuzları örten püsküllü ince başörtüsüne denilmektedir. Ancak başlıklarda ki bu detaylar Cumhuriyet sonrası kasketin ortaya çıkmasıyla tamamen ortadan kalkmıştır. Dağ köylerinde Maşlah denilen dokuma başlıklar kullanılmış, yün çorabın yerini naylon çoraplar almıştır. Erkeklerde gömlek olarak çizgili beyaz ya da krem rengi yakasız gömlekler giyilmiştir. Dize kadar uzanan ağı olan bacağı saran iki tarafı cepli şalvarlar giyilmiştir. Bu şalvarın üzerine ipek kuşaklar sarılmıştır.

Mardin'in önemli bir yerleşim bölgesi olan ve genellikle kozmopolit bir nüfusa sahip olan "Arap Mahallesi"nde giyim kuşam şehrin görüntüsüne farklı bir görüntü kazandırmaktadır. Erkekler 1950'lere kadar beyaz ketenden entariler kullanırken, kadınlarda ipekli, emprime ve jarse dokumaları kullanmaktaydılar. Bölgede en yaygın başörtüsü kadın ve erkeğin ortak kullanımında ki *Puşular*dır. Puşular kullanan kişiler açısından faklılık göstermektedir. Örneğin gençler renkli, evliler ise ak puşu takarlar. Yaşlılar ise *Namazlık* ve *Saten* denilen büyük başörtülerini kullanmaktadırlar. Puşu gibi sarılan bir başka örtü çeşidide Kefiyedir. Bu iki örtü ova köylerinde beraber kullanılır, puşu sarık biçiminde kefiyenin üstüne sarılır, dağ köylerinde ise *Denge* denilen feslerin üzerine bağlanır.

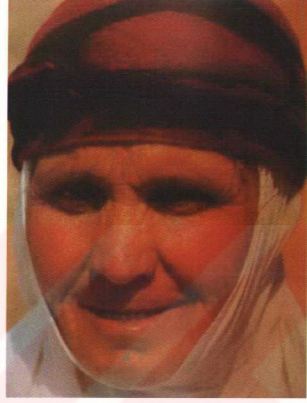
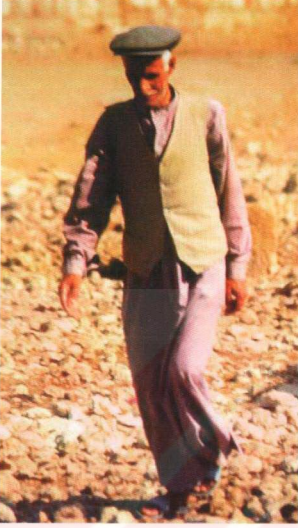
Bölgede içgiyim olarak kullanılan *Zibunlar* önden yırtmaçlıdır. Zibunların dışında Tuman ve iç gömlek kullanılan iç giysilerdir. Bu iç giysinin kışın üzerine, yazın ise doğrudan vücuda giyilen, bazen uçkurla sıkılarak bazende düğme ile bele tuturulan şalvarlar ayak bileğine kadar uzun ve büzgülüdür. Kadınlarda *Çitari*, *Fermane*, *Fistan*, *Üçetek* üste giyilen elbise çeşitleridir. Yün çorap ve al renkli *Yemeni* kadınların en büyük süsüdür. Yine ayağa giyilen mest tipi ayyakkabılar *KaraLastik* ve *Pilaf* tır. Ancak bu ayakkabılar günümüzde artık yok olmaya başlamıştır. *Kalaş* kundura da özel günlerde kadınlar tarafından giyilir.

Kadın ve erkeğin ortak olarak kullandıkları bir süslenme biçimide Dak adlı dövmelemin yapılmasıdır. Bu silinmez süs farklı şekillerde dudak, alın, burun, gerdan, yanak, göğüs, kol ve bacaklara yapılmaktadır. Dövmelerde kullanılan şekiller ise artı, çarpı, nokta, üçgen, daire, güneş, ay, yarım ay, gül, çiçek ve harflerdir. Anlamları ise sevgi, saygı, aşk temalarıdır ve kadına güzellik, erkeğe ise yiğitlik verdiğine inanılır. Bu dövmeler çocuk üç dört aylıkken yapılır. Yapılış şekli ise iğne ile kanatılarak dövme yapılacak yer çizilir ve çıra isine yeni kız çocuğu doğurmuş bir kadının sütü karıştırılarak dökülür.

**Resim 3:** Mardin’li Kadınların baş bağlama şekline bir örnek.







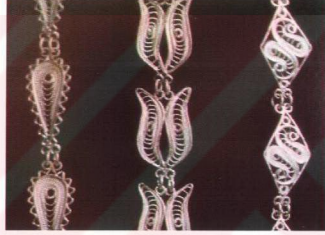
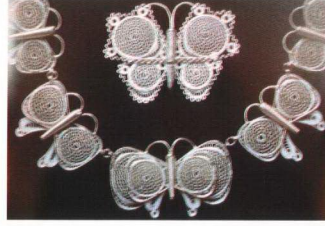
**Resim 4:** Erkeklerin çok kullandığı uzun Arap entarileri sıcakta rahat etmek amacıyla giyilmektedir. **(5)** Kadınların başlarına bağladıkları puşya bir örnek





**Resim 6:**  
Mardin li  
Kadınların baş  
bağlama  
şekilleri ve  
fistanlarından  
örnek.  
(7) Yaşlı  
kadınların baş  
bağlama  
şekilleri.



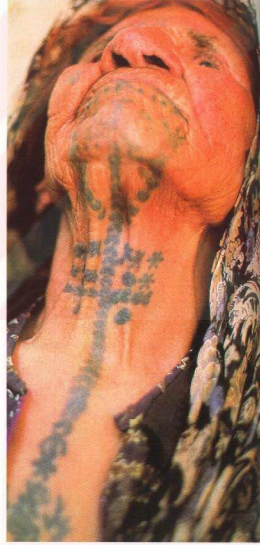


**Resim 8:** Telkari işçiliği ile yapılan gümüş işlemesine örnekler. Bu gümüşler yapımı zahmetli olduğundan oldukça değerli aksesuarlardır.

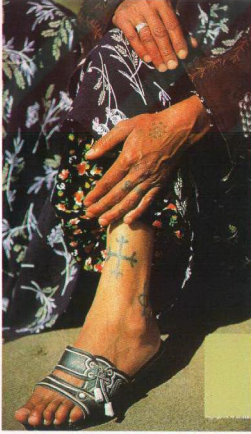
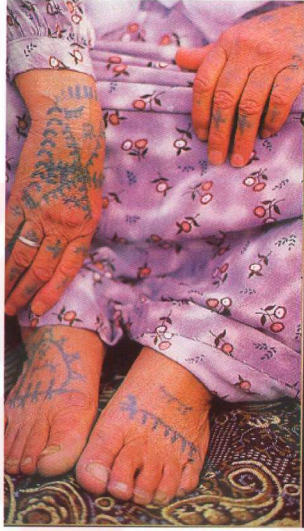
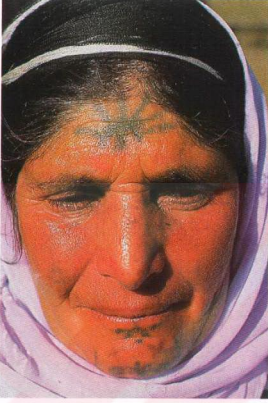


**Resim 9:** Mardin ve Güneydoğu Anadolu bölgesinin vazgeçilmez süslenme şekli "Dövmeler"dir.

**Resim 10:** Dövmeler vücudun çeşitli yerlerine kadın erkek ve çocuklara yapılmaktadır.



**Resim 11:** "Dak" adını alan dövmele vücutun hemen hemen her yerine yapılmaktadır.





## II. BÖLÜM

### 2.KOSTÜM TASARIMIYLA İLGİLİ DÜŞÜNCELER

Olmayacak düşler, umutlar bağlarımız bir ağaca ve olmasını bekleriz çaresizce....

Bu hikaye bir aşk hikayesinden çok iki kültürün çatışmasının hikayesidir. “Oyun İçinde Oyun” şeklinde sahnelenen oyunda, masalsi bir anlatım görülmektedir. Oyunun baş karakterleri kadar önemli bir yer tutan Dilek Ağacı tüm oyun boyunca iki sevgilinin buluşma noktası olması ve oyunun sonunda da Yezida'nın belki sevgilisine kavuşacağı umuduyla, belkide umutlarının ağaca bağlanmasından dolayı kendisini ağaçla birlikte daire içine alması, oyunun son sahnesinde ağacın önemli bir yeri olduğunu göstermektedir. Dilek ağacı, Dilek Bağlama, Mum Dikme, gibi Türk kültürü içinde varolan temaların bu oyunda önemli bir yeri vardır. Ancak yine Ayin ve Daire İçine Alma gibi temalar ise Yezidi inancına aittir.

Sevgililer, birbirlerine kavuşamadıkları hergün için Yezida'nın saçına bir örük atarlar, sonunda saçında kırk örük olan Yezida, sevgiliyle kavuşacağı gün bu örükleri açacağını söyler, ancak Mahmud'un ölmesiyle, aç ve susuz geçirdiği kırk gün boyunca örüklerini kendisi açarak Mahmud'a kırkıncı gün sonunda ölümle kavuşur. Yezida'nın hergün Mahmud'la beraber Dilek Ağacının altında örüklerini bağlaması insanların Dilek Ağacına bir parça bezle umutlarını bağlaması gibidir. Sevgililerin, dileklerinin gerçekleşmemesi ve bir ölümle sonuçlanması; Yezida'nın kendisiyle beraber ağacı da daire içine alarak cezalandırmasına neden olur. Ve ona bağladığı hayallerini yine ağacın altında tek tek açar.

Masalsi anlatım içeren bu oyunun tasarımlarında, geleneksel Mardin Kıyafetlerini klasik bir üslupta hazırlamak yerine sembolik olarak kullanmayı uygun gördüm.

Oyunun baş karakterlerinin kostümlerinde; Dilek ağacına bağlanan umutları ve Yezida'nın umutlarını bağlar gibi saçlarını bağlamasını, anlatan malzemeler kullanmayı düşündüm. Dolayısıyla ölümle bile ayrılmayan sevgilileri anlatan tek malzeme benim için ipler ve düğümlerdi. Mahmud ve Yezida'nın kostümleri tüm karakterlerden daha önemlidir. Oyunda ikiside farklı dinleri temsil ederler. Ancak ikisini birbirinden bu anlamda koparmanın doğru olmadığı kanısındayım; çünkü oyunda bu farklı dinleri birleştiren yine onlardır.

Diğer dokuz kardeş benim için tamamen duygulardan arınmış dini uğruna kızkardeşlerinin ölümünü izleyebilecek kadar duygusuz olduklarından dolayı tamamen sert dokumalar kullanmamı gerektirdi. Çünkü onlar oyunda sert bir kalkanın arkasında (Din Baskısı) duygularına kem vurabilecek kadar dirençli yer almaktadırlar ve birbirlerine bağlıdırlar tıpkı dinlerine olan bağlılıkları gibi. "Raşa" ise Yezida'nın annesi, kızının ölmesine göz yummasa da dinine ve oğullarına karşı durup yinede Yezida'yı kurtaramaz. Raşa iki duygu arasında kalan bir karakterdir. Annelik duygusu ve dinine karşı gelememe duygusu. Raşa'nın kostümlerinde kullandığım biçim, Yezidilerin kullandıkları Arap kıyafetlerini andıran uzun cüppe ve elbisedir. Renk olarak da doğal olarak yas tutacağı için koyu renkleri tercih ettim.

"Yezidi'lerden Biri"; Oyunun ilk sahnesinde metne bağlı olarak sahnenin ortasında büyük bir ateşin etrafında iç içe geçmiş üç daire halinde Yezidiler dönerek ayin yapmaktadırlar. Üzerinde ki giyside tüyler ve kemikler bulunan ayin şeyhi sahnenin gerisinde görülmektedir. İkinci dairedeki yüzlerinde dövme bulunan genç kızlar grubu üzerlerinde yine tavuskuşu tüylerini taşıyan giysileri ve süslü takıları ve ayaklarında halhalları ile gözükmeaktadırlar. Yezidilerin dini inançlarının müslümanlardan farklı oluşu ve ilkel kabilelerin ayin törenlerini andıran ayinler düzenlemelerinden dolayı kostüm tasarımlarım arasına Yezidilerin bu ayin kostümlerinden birini eklemeyi uygun gördüm. Böylece totemcilik inancı olan Yezidilerin, hernekadar gelenekleri müslümanlarınkine benzese de, ibadet yöntemlerinin farklılığını yansıtarak, iki dinin birbirinden ayrıldığı noktayı yansıtmış olacağım.



## 2.1. Eskizler

**Resim 12:** Mahmud İle Yezida'nın Dilek Ağacının altında buluşma sahneleri ve Dokuz Kardeşin Yezida'ya ulaşamamalarını konu alan sahne.





Resim 13: Yezida'nın Orman Sahnesi



Resim 14: Yezida ölüm sahnesi.



Resim 15 : Yezida Orman Sahnesi



**Resim 16: Yezida için kostüm uygulaması**





Resim 17: Yezida'nın kostümünden bir detay





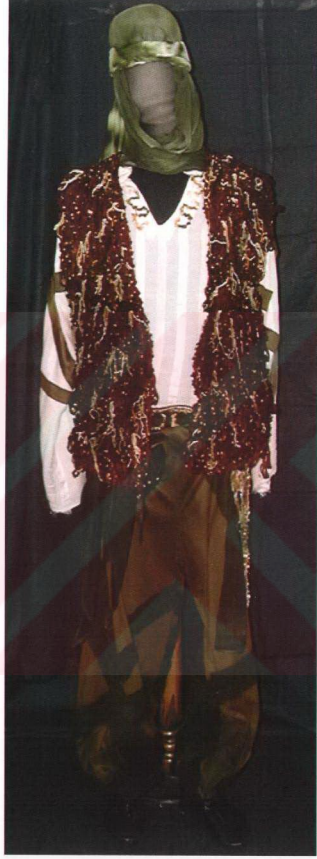
**Resim 18: Mahmur ve Yezida**



Resim 19: Mahmud için kostüm eskizi



**Resim 20: Mahmud**



Resim 21: Mahmud için kostüm uygulaması



Resim 22: Raşa “Yezida’nın Annesi”





Resim 23: Raşa “Yezida’nın Annesi”





Resim 24 : "Raşa"



Resim 25: "Raşa" Yazida'nın annesi



Resim 26 : Yezidi Dansçısı



Resim 27: Yezidi Dansçı



Resim 28: Yezidi Dansçı. Detay



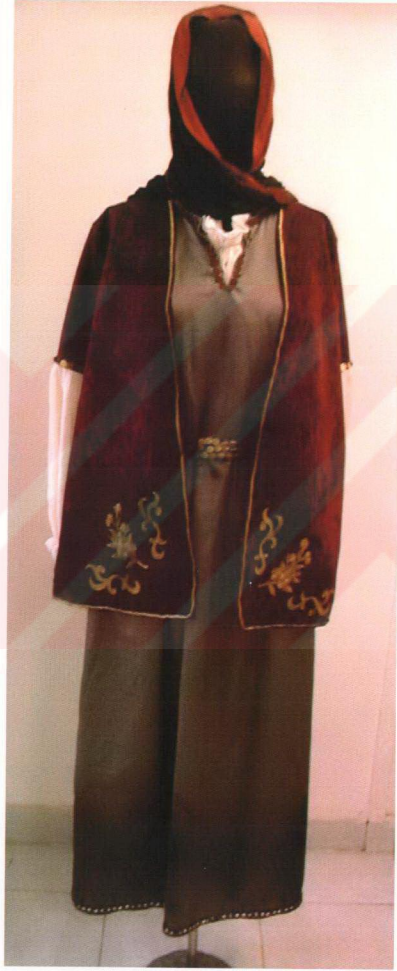


**Resim 29: Yezidi Dansçı**





Resim 30: Eyaan kadın. Kostüm Eskizi



Resim 31: Eyaan kadın "Mahmud" un annesi"



Resim 32: Eyaan kadın "Mahmud" un annesi"

## SONUÇ

Murathan Mungan'ın Mezopotamya Üçlemesinden biri olan Mahmud ile Yezida adlı oyunu sahnelenirken konu ve biçim olarak farklı arayışlara yönelinecek bir tarz içerdiğinden tasarımlarımda istediğim düşünceleri aktarabildiğime inanıyorum. Evrensel bir konu içeren oyunun, görsel açıdan da sembolik anlatımlarla evrensel bir görüntü çizmesinin doğru olduğuna inanmaktayım.

Çalışmalarımda; Geleneksel Anadolu Giysilerinin biçimleriyle dokularından yararlanarak farklı tasarımlar geliştirmeyi amaçladım. Ayrıca Geleneksel Anadolu kıyafetlerinin uygulama açısından pek çok yeniliğe açık olduğunu göstererek farklı dokular yaratmaya çalıştım. Anadolu giysilerinin sahne giysisi olarak birebir uygulanması doğru değildir. Dolayısıyla geleneksel biçimleri simgesel olarak anlatmak uygulanabilecek en doğru yöntemdir.

Sonuç olarak; hazırladığım kostümlerde, oyunun metninin masalsi bir dil içermesinden de yararlanarak dialoglardan çok hareketlerin ön plana çıkmasını amaçlayarak görsel yoğunluğa önem verdim. Ayrıca kostümleri tamamen sahne diline uygun olarak düşünüp işlevselliğini ön plana çıkardım.

## KAYNAKLAR

BULUT, Faik – ERAŞ, Şebnem (2002), “Dövmeler” Atlas, Sayı 113

BULUT, Faik (2000), “Meleklerle Tapanlar”, Atlas, Sayı 93, S: 39-58

ERDEN Z., Bilge – ŞENOL, Ahmet – TEZSEVER, Sunay – KARTAL, Gülizar (1999), “Türk Halk Oyunları Giysileri” M.E.B Ankara. S: 309

ERKEK, Hasan (1999), “Oyun İçinde Oyun” T.C. Kültür Bakanlığı, Sayı: 227/162

ERKEK, Hasan (1999), “Oyun İçinde Anlatı” T.C. Kültür Bakanlığı, Sayı: 332/198

GUEST, John S. (2001), “Yezidilerin Tarihi” Çeviri: İbrahim Bingöl, Avesta Basın Yayın

MARDİN TARİH VAKFI, (1998), “Taşın ve İnancın Şiiri”

MARDİN VALİLİĞİ, Yaşayan Tarih Mardin, Resim Matbaası, Mardin,

MUNGAN , Murathan (1999), “Mahmud İle Yezida,” Metis yayınları.

ÖZEL, Mehmet (1992), Folklorik Türk Kıyafetleri, Ankara,

ŞENER, Sevda “Türk Tiyatrosu” Türkiye İş Bankası yayınları: 434.

YENİ TÜRK ANSİKLOPEDİSİ, (1985), “Yezidilik” Ötüken Yayınları, cilt 12, S: 4771

YURT ANSİKLOPEDİSİ, (1981) Mardin, Cilt 8, Anadolu Yayıncılık