



**TC
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI**

**GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNUN BİÇİMSEL
ÖZELLİKLERİNİN HALDUN TANER'İN OYUNLARINDA
DEĞERLENDİRİLMESİ**

Gizem EKİNCİ

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Fatih NALBANTOĞLU

ISPARTA, 2019

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (27/06/2019).

Gizem EKİNCİ



ÖNSÖZ

Kaynağını doğayı etkileme adına gerçekleştirilen şarkılı ve danslı büyüsel oyunlardan alan Geleneksel Türk Tiyatrosu, tarihsel süreç içinde çeşitli coğrafi ve kültürel etki ve birikimlerle evrilerek kentlerde Halk Tiyatrosu Geleneği, köylerde ise Köylü Tiyatrosu Geleneğini olarak gelişimini sürdürmüştür. Kentlerde ve köylerde gerçekleştirilen bu “oyun çıkarma” eylemleri bir yandan eğlenmeyi sağlarken diğer yandan da sorunların dile getirilmesi ve çözümlenmesi için etkin bir yol olarak kullanılmıştır. Bu işlevleri yerine getiren oyunlar aynı zamanda zengin bir içeriğe, biçimsel ve estetik malzemeye sahiptir.

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte yüzünü batıya dönen Türk Tiyatrosu geleneksel unsurlardan zaman zaman uzaklaşmış görünse de Haldun Taner gibi bazı tiyatro adamları bu zengin ve kıymetli malzemenin değerlendirilmesine yönelik birçok çalışmada bulunmuştur. 1960 yılında Almanya’da Brecht’in “Sezuanın İyi İnsanı” adlı oyununu izleyen Taner Brecht Tiyatrosu’nun biçimsel özellikleri ile Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun biçimsel özellikleri arasındaki ortaklığı fark etmiştir. Bu farkındalık ile birlikte geleneksel tiyatro anlayışını yeni bir gözle değerlendirmeye yönelmiş ve oyunlarında güncel olanla geleneksel olanla sentezleyerek tiyatro anlayışımıza yeni bir kapı aralamıştır. Bu çalışma Haldun Taner’in bu yönelişi doğrultusunda oyunlarında geleneksel malzemenin güncel olanla nasıl yoğrulduğunu, böylelikle ulusal tiyatromuzun oluşması adına nasıl bir adım attığını gözler önüne sermeyi amaçlamaktadır. Tiyatro adına yapılacak çalışmalarda bu yöneliş rehberliğinde gidilerek özgün ve ulusal bir Türk Tiyatrosu’na ulaşılabilir.

Çalışma sürecimde Geleneksel Türk Tiyatrosu ile ilgili kuramsal bilgi ve veri kısıtlılığına yönelik sorunlarla sıklıkla karşılaştım. Bu bağlamda şu ana kadar Geleneksel Türk Tiyatrosu ile ilgili çalışmalarda bulunmuş tüm tiyatro adamlarına, hocalarıma, yazarlara ve araştırmacılara Türk Tiyatrosu adına teşekkürü büyük bir borç bilirim. Her bir bilgi, her bir cümle çok kıymetliydi. Türk Tiyatrosu’nun geçmiş ile gelecek arasında kurduğu köprüdeki katkılarınız için sonsuz teşekkürler. Çalışmamda bana yol gösteren, beni cesaretlendiren ve bu zor süreci aşmamda büyük katkısı olan değerli danışman hocam Dr. Öğretim Üyesi Fatih NALBANTOĞLU’na, akademik bilgileri ve rehberliğini benden esirgemeyen değerli hocam Dr. Öğretim

Üyesi Müşerref ÖZTÜRK ÇETİNDÖĞAN'a ve gerek akademik birikimime gerekse hayata dair deneyimlerime katkılarından dolayı Dr. Öğretim Üyesi Nil ÜNLÜ AYCIL'a teşekkürlerimi sunmak isterim.

Çalışmam boyunca ve hayata dair her anlamda en büyük destekçim kıymetli eşim Bilge Ekinci'ye, yaşamları boyunca her daim bana inanan ve sevgileriyle besleyen, şu anda hayatta olmasalar da hala yanımda olduklarını hissettiğim anne ve babama, bu süreçte her anlamda beni destekleyen arkadaş ve dostlarıma da sonsuz teşekkürler... Ve kızım, biricğim, Fatma Sare'm kokun ve gülüşün olmasaydı bu tezi tamamlayamazdım... Şükürler olsun...

GİZEM EKİNCİ

ISPARTA/2019

ÖZET

GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU'NUN BİÇİM ÖZELLİKLERİNİN HALDUN TANER OYUNLARINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Gizem Ekinci

Süleyman Demirel Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Yıl : 2019 Sayfa: 232

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Fatih Nalbantoğlu

İnsan var olduğu günden bu yana evreni ve doğayı kavrama çabası içindedir. İkel toplumlarda doğanın bilinmezliği ve tekinsizliği karşısında doğa güçlerini etkileme adına zorunlu bir gereksinim olarak doğan sanat, insan doğa ilişkisinden kültürel bir unsura evrilmiştir. Özellikle mevsim geçişlerinde taklitten yola çıkarak şarkı ve danslar eşliğinde oynanan ritüel niteliğindeki bu oyunlar tiyatronun doğuşunu sağlamıştır. Anadolu topraklarında, Orta Asya Kültürü, Şamanizm ve İslam inancıyla sentezlenen bu ritüelistik oyunlar mite ve öyküye dönüşerek, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun temel dinamiklerini oluşturmuş, günümüz tiyatro anlayışına kadar uzanmıştır.

Bu çalışma Geleneksel Türk Tiyatrosunun biçim özelliklerinin Haldun Taner'in oyunlarına yansımaları içermektedir. Çalışmanın ilk bölümünde Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun türleri ve bu türlerin özellikleri değerlendirilmiştir. Türler değerlendirilirken, biçim özellikleri bağlamında Göstermecî biçim anlayışı, kişileştirme ve dil-tavır ilişkisine değinilmiştir. İkinci bölümünde ise Haldun Taner'in "Keşanlı Ali Destanı", "Eşeğin Gölgesi" ve "Ay Işığında Şamata" adlı oyunlarında Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndan gelen biçimsel özelliklerinin izi sürülmüş, güncel tiyatro anlayışı ile olan sentezi ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk Tiyatrosu, Haldun Taner, Keşanlı Ali Destanı, Eşeğin Gölgesi, Ay Işığında Şamata.

ABSTRACT

EVALUATION OF THE CHARACTERISTICS OF TRADITIONAL TURKISH THEATER IN HALDUN TANER'S PLAYS

Gizem Ekinci

Süleyman Demirel University,

Institute of Fine Arts,

Performing Arts, Master's Thesis

Year: 2019 Pages: 232

Consultant: Lecturer Dr. Fatih Nalbantoğlu

Human beings have been trying to understand the universe and nature since its existence. In primitive societies, art emerged as a compulsory necessity to influence the forces of nature against the unknown and uncanny of nature. Especially in the transition of seasons, this ritual-like game played with songs and dances from the imitation of imitation has ensured the emergence of the theater. These ritualistic plays, which are synthesized in Central Asia with the culture of Central Asia, shamanism and Islam, transformed into mite and story, forming the basic dynamics of traditional Turkish theater and extending to the contemporary theater.

This study includes the reflection of the characteristics of traditional Turkish theater on the play of Haldun Taner. In the first part of the study, the types of Traditional Turkish Theater and the characteristics of these species were evaluated. In evaluating species, in the context of form characteristics, demonstrative form understanding, personification and language-attitude relationship are mentioned. Haldun Taner's plays called "Keşanlı Ali Destanı", "Eşeğin Gölgesi" and "Ay Işığında Şamata" have been traced their formal characteristics from the traditional Turkish theater and their synthesis with the today's theater concept has been put forward.

Keywords: Traditional Turkish Theater, Haldun Taner, Keşanlı Ali Destanı, Eşeğin Gölgesi, Ay Işığında Şamata.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

1.GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNDA YER ALAN TÜRLER VE ÖZELLİKLERİ	12
1.1. Halk Tiyatrosu Geleneği.....	12
1.1.1. Halk Tiyatrosu Geleneğinde Göstermecî Biçim.....	22
1.1.2. Halk Tiyatrosu Geleneğinde Kişileştirme.....	37
1.1.3. Halk Tiyatrosu Geleneğinde Dil - Tavrî Özellikleri.....	55
1.1.3.1. Harekete Dayalı Güldürü Yöntemleri	57
1.1.3.2. Söze Dayalı Güldürü Yöntemleri.....	61
1.2. Köylü Tiyatrosu Geleneği	75
1.2.1. Köylü Tiyatrosu Geleneğinde Göstermecî Biçim.....	86
1.2.2. Köylü Tiyatrosu Geleneğinde Kişileştirme	93
1.2.3. Köylü Tiyatrosu Geleneğinde Dil - Tavrî Özellikleri.....	97

II. BÖLÜM

2. HALDUN TANER'İN OYUNLARINDA GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU'NUN BİÇİMSEL İZLERİ	107
2.1. Keşanlı Ali Destanı (1964).....	107
2.1.1. “Keşanlı Ali Destanı” Oyununda Göstermecî Biçim	111
2.1.2. “Keşanlı Ali Destanı” Oyununda Kişileştirme	119
2.1.3. “Keşanlı Ali Destanı” Oyununda Dil – Tavrî Özellikleri.....	123
2.2. Eşeğin Gölgesi (1965)	140
2.2.1. “Eşeğin Gölgesi” Oyununda Göstermecî Biçim.....	143
2.2.2. “Eşeğin Gölgesi” Oyununda Kişileştirme	152
2.2.3. “Eşeğin Gölgesi” Oyununda Dil - Tavrî Özellikleri:.....	156
2.3. Ay Işığında Şamata (1977).....	178
2.3.1. “Ay Işığında Şamata” Oyununda Göstermecî Biçim	182

2.3.2. “Ay Işığında Şamata” Oyununda Kişileştirme	186
2.3.3. “Ay Işığında Şamata” Oyununda Dil - Tavrı Özellikleri	192
SONUÇ	221
KAYNAKÇA	226
ÖZGEÇMİŞ	232



GİRİŞ

Neredeyse insanla yaşattır sanat. Bir çeşit çalışmadır. Çalışma ise insana özgü bir eylemdir... İnsan doğalı değiştirerek ona üstünlük sağlar. Çalışma doğalın değişmesidir. Doğa üzerinde büyü gücünü kullanmayı da tasarlar insan. Büyü yolu ile nesnelere değiştirmeyi, onlara yeni biçimler vermeyi kurar. Gerçeklikte çalışma neyse, insan kafasındaki bu tasarlama da odur. Ta başlangıçtan beri büyücüdür insan (Fischer, 2003:17).

Tüm sanatların doğuşu zorunlu bir gereksinime dayanır. Sanat, yaşam kavgası içinde olan insanın, kendi gücünü ve karşıt gücü tanımaya yardımcı olur. İlkel toplumlarda, doğanın gizemli görünen güçlerini etkilemeye yönelik bir işlevsellikle yola çıkan sanat, kolektif bir coşku yaratarak insanı çalışmaya yöneltmiş, eğitici ve rahatlatıcı bir etki doğurmuştur. Böylelikle yaşamın süsünü değil bizzat kendisini imlemektedir. Gelişimi boyunca sanat, öğrenmeye, düzeltmeye, geliştirmeye katkıda bulunurken, kendine özgü güzelliği de yaratmıştır. Böylelikle gerçeği öğrenmekle edinilen bilgi ile güzelden alınan hazzın, heyecansal etkisi birleşerek insanın gücünü ortaya koymuştur. Tiyatronun da kaynağının doğayı etkilemek adına taklitli, şarkı ve danslarla özellikle mevsim değişimlerinde bazı oyunların oynanmasına dayandığı ve ritüel niteliğindeki bu oyunların mite ve öyküye dönüşerek günümüz folklörüne kadar uzandığı bilinmektedir (Şener, 1996:10-11).

Türk kültüründe dram sanatı ve tiyatrosu da aynı gereksinimlerin sonucu olarak doğarken, çeşitli unsurların etkisi altında kalmıştır. Geleneksel Türk Tiyatrosunun şekillenmesinde de bu unsurlar özellikle de yer, soy, imparatorluk ve İslam kültürü oldukça etkin güce sahiptir. Anadolu'da yaşayan eski uygarlıkların büyüsel nitelikteki mevsim törenlerinin etkileri, köy seyirlik oyunlarına kadar ulaşmıştır. Bununla birlikte Türklerin eski yurdu Orta Asya ve şaman inançlarının izleri de bu oyunlarda belirgin şekilde görülmektedir. Öte yandan Geleneksel Türk Tiyatrosunun şekillenmesinde Osmanlıların üç kıtaya yayılan imparatorluklarında yer alan çeşitli budunların ve etnik grupların kültürel etkileşim içinde olmaları etkin rol oynarken, İslam kültürünün etkileri de yadsınamaz (And, 1985:10-21).

Metin And, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nu köylerde gelişen Köylü tiyatrosu geleneği ve İstanbul çevresinde gelişen Halk tiyatrosu geleneği olmak üzere iki ana

başlık altında toplamıştır. Bu çalışma, bu iki tiyatro geleneği temel alınarak gerçekleştirilmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda İstanbul ve çevresinde gelişen Halk Tiyatrosu Geleneğinin en önemli üç oyun türü Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah gösterileridir. Önceleri saray içinde gerçekleşen bu oyunlar çeşitli nedenlerle düzenlenen şenlik ve kutlamalarla saray dışına çıkarak halk arasında da oynanmaya başlamıştır. Kozmopolit bir yapı içinde çeşitli ulusların ve kültürlerin bir arada yaşadığı Osmanlı İmparatorluğu'ndaki bu çeşitlilikten doğan kültürel zenginlik oyunların şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. Öte yandan kültürel çeşitliliğin neden olduğu sorunlar da yine bu oyunlar aracılığıyla yansıtılmıştır. Böylelikle bir yandan renkli bir eğlence ortamı oluşturulmuş bir yandan da halkın rahatlaması ve sorunların dile getirilmesi sağlanmıştır.

Tüm sanatlarda olduğu gibi ritüellerin kaynaklık ettiği tiyatro için de özü ortaya koyabilecek ve görünür kılınmasını sağlayacak biçime ihtiyaç vardır. Afşar Timuçin biçim tanımını şu şekilde aktarmaktadır:

Bir şeyin dış görünüşü. Daha dar anlamda biçim, maddeye karşıt olarak tözsel ilkedir. Biçim bir şeyin düzeniyle, kuruluşuyla, işleyişiyle ilgili olabilir. Biçim estetiğin temel konularındandır, buna göre bir yapıtta tüm gereci ya da içeriği kucaklayan, bütünlüğe kavuşturan, ona üst düzeyde anlaşılabilirlik kazandıran, onu özgül özelliklerle donatan böylece onun sanat değerini sağlayan yapı özelliklerinin tümünü karşılar (Timuçin,2004:61).

Antik Yunan düşünürlerinden Aristoteles, bağımsız bir biçimde var olanların yalnızca tözlerin olduğunu ve tözlerin madde ve formdan yani biçimden meydana geldiğini belirtmektedir. İki tözden biri olan biçimi, nesnelerdeki bilinebilir öğeyi karşıladığını aktarır. Madde insan zihni tarafından ayırt edilemeyen, yapıdan ve belirlemeden yoksun bir bileşen iken, biçim insan zihni tarafından bilinerek, tanımlanıp, tasvir edilen, sınıflanabilen yön ya da bileşendir. Bu bağlamda form, belirsiz olan maddeyi belirli bir nesne haline getiren ve söz konusu nesneyi, başka bir şey değil de, her ne ise o şey yapan belirleme ilkesi, öz ve özelliştir (Cevizci, 1999:357-358).

Aristoteles, biçimi nesnenin niteliklerinin tümü anlamında ve özdek'le içeriğin karşıtı olarak değerlendirmektedir. Ona göre ilk özdek biçimsizdir ve sadece bir güç olarak vardır. Varlığı enerjiye dönüştürerek gerçekleştiren görünümlü ve yetkin hale getiren biçimdir. Biçim, özdeğin, gerçek olmayanın gerçek hale geçmesidir. Biçimsiz olan özdek biçimle gerçekleşmektedir. Oysa Eytışimsel özdekçi mantığa göre biçim içeriğin yani özün yapısıdır ve 20. yüzyıla gelinceye kadar sanıldığı gibi onun karşıtı değildir. Tam tersine biçim ile öz birbirine sıkıca bağlıdır ve ancak birlikte var olabilirler (Hançerlioğlu, 2005:28).

Sanatsal yaratımda, bir düşüncenin, manevi bir içeriğin maddi olarak cisimlendirilmesi işi gerçekleştiğinde, bu içeriğin taşıyıcısı olacak nesnenin varlığı da kendiliğinden gerçekleşmiş olur. Sanatçı, nesnelere, doğada bulunan malzemeden ya da insanın kendi üretimi ile elde ettiği ürünlerden yapabileceği gibi; tiyatrodaki görüldüğü gibi vücut hareketleriyle, ses tonlarıyla, sözcüklerle ve mimiklerle de yapabilir. Bununla birlikte eseri oluşturan tüm bileşken parçalar birbiriyle sınıksız, tam bir ilişki içinde ve belirli bir düzenle bulunur. Böylelikle benzersiz bir nesne ortaya çıkar (Kagan, 1993:287-288).

Tiyatro, birçok bileşenin oluşturduğu kolektif bir sanat olarak, sanat yapısının estetik bir nesneye dönüşmesi, birçok süreci ve süreç içinde birçok nesnenin bir araya gelerek yeni bir biçim kazanıp bütünlüğe ulaşmasını gerektirir. Sahnelemedeki estetik dengeleme, oyun metnine sindirilmiş mesajı, olup bitenler aracılığıyla seyirciye iletirken gerçekleştirilen etkin canlandırma eylemiyle seyirci ile iletişimi gerçekleştiren yeni bir biçim kazandırma sürecidir. Anlamlar yani öz, oyun metninin verileriyle, görsel ve işitsel figürler aracılığıyla canlandırılarak biçime ulaşır (Paker, 2008:17-19).

Antik Yunan'dan bu yana tüm sanat dallarında olduğu gibi tiyatro da yaratıldığı dönemin tarihsel ve toplumsal yapısından etkilenerek çeşitli biçimlerde varedilir. Tiyatronun ilk sistemli düşünürü Aristoteles **Poetika** adlı eserinde günün tiyatro türleri olan tragedya ve komedyanın özü ve biçimi hakkında bir takım tespitlerde bulunmuştur ve çağlar boyunca etkinliğini sürdüren Aristotelesçi Tiyatro biçiminin teorisini belirlemiştir. Taklit sanatı olarak nitelendiği tragedyanın temelini şu şekilde aktarmaktadır:

...Başı sonu olan, belirli bir zamana yayılan, soylu bir eylemin taklididir tragedya; ve yapıtın bölümlerine göre her biri ayrı ayrı kullanılan öğelerle çeşnilendirilmiş bir dil kullanılır bunu yaparken. Bu taklit, anlatı yoluyla değil, eylem içindeki kişiler tarafından yapılır; uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla da bu türden heyecanların katharsis'ini gerçekleştirir (Aristoteles, 2003:30).

Aristoteles sanatı “taklit” olarak nitelerken, Tragedya ile gerçek arasındaki uzaklıkta gerçeğe benzerlik, tipiklik, olasılık, ülküsellik özelliklerinin bulunması gerektiğini belirtmiştir. Tragedya yaşamı taklit ederken, yaşamın genel ve tipik, evrensel, akla uygun ve olası yanıyla birlikte olduğu gibi değil olması gerektiği gibi düzenleyip yetkin hale getirerek ele alır. Bununla birlikte sanat eseri duyumlarla algılanan gerçeği, sanatçının zihnindeki izlenimiyle varederken görünüşteki gerçeğe benzerliği korumalıdır. Bu benzerliğin aktarımını sağlayan oyun kişilerinin, belirli davranışlarıyla belirtilen tipik yanıyla gösterilmesi gerektiğini, böylece özel, bireysel, rastlantısal olanı değil genel, asal ve evrensel olana ulaşılabileceğini belirtir. Bu kişi tipine uygunluk koşuluyla, nasıl davranması gerekiyorsa öyle davranmalı beklenilene ortaya koymalıdır. Bununla birlikte tragedyanın en önemli işlevlerinden biri yarattığı acıma ve korku duyguları ile heyecanları uyardıktan sonra onları boşaltarak rahatlamayı diğer bir deyişle arınmayı (katharsis) sağlamaktır (Şener, 2003:27-28,45).

Aristotelesçi tiyatro bir başka ifadeyle benzetmecî tiyatro, yöntem olarak iki dramatik biçimden biri olan kapalı biçimi kullanmaktadır. Kendi bütünlüğünde bir kesit olan kapalı oyun biçiminde ampirik bir bütünsellikten ziyade zihinsel bir bütünsellik söz konusudur. Eylem, yer ve zamanda kesintisiz bir akış vardır. Tek ve düz bir çizgi üzerinden ilerleyen eylemde, olaylar birbiri ardına gelip bitişe doğru giderek bir bütünlüğe ulaşır. Görünenden psişik olana bir yöneliş vardır. Eylem ve oyun bütünlüğü doğru orantılıdır. Sahneler birbirinin zorunlu koşuludur ve her sahne diğerini doğurur. Eylemde simetri, benzerlik ve orantı söz konusu olmakla birlikte önemli olan dış eylemdir. Sahneler, parçalı ve kesintiye uğramış değildir, parça bütün özdeşliği bulunur ve ana konu her sahnede varlığını sürdürür. Oyun kahramanı ve yönelişi ana eksenini belirler. Kahramanın varlığı karşıt kahramanla kendini gösterir. Oyun kişileri birbirini etkiler ve duygu, düşünce ve davranışlar tamamında

bütünlüğe ulaşır. Dil oyun kişisinin düşüncelerini açığa çıkararak niteliktedir. Öyle ki dil ampirik gerçeklikten uzak genel ve bütüne ilişkin yüksek düzeydedir. Oyun içinde biçim çeşitliliğinden uzak merkezleşen ve kendi içinde kapalı bir yapıdadır. Orantı ve simetri, tutarlı bir dünya görüşü, kurallara bağlılık ve sıralı düzenleme oyun yapısında etkindir. Oyuncu ile seyirci arasında kapalı ve doğrudan bir iletişim vardır ikisi arasında bir mesafeden söz edilemez. Tek bir bakış açısının ortaya konduğu sahnede, seyircinin aktarılan duygu ve düşünceleri yaşamayı hedeflenir. Oyunculukta, sahne tasarımında, dekorda ve kostümde gerçeğe benzerlik dolayısıyla yanılısama sağlamaya yönelik bir işleyiş söz konusudur (Çalışlar, 1995:355).

Kaynağını Aristoteles'ten alan benzetmeci tiyatrunun yanılısama anlayışı sahnede görünenin gerçek olduğuna inandırılmasına dair bir hedeften yola çıkmakta ve tüm sahne etmenleri buna hizmet etmektedir. Oysa göstermeci tiyatro anlayışı, bunu bir gözbağcılık olarak nitelendirmektedir. Bu bağlamda benzetme yerine imleyerek, atmosferi görüntülere dönüştürerek, gerçeği seyircinin zihninde bütünlümesine yönelik bir tiyatro anlayışından söz edilmektedir (Şener, 2003:233).

Göstermeci tiyatro anlayışını belirleyen temel özellik açık biçimi kullanıyor olmasıdır. Kesitler, çokluk ve çeşitlilik yoluyla ampirik bir bütünlüğe ulaşır. Eylemde yer ve zaman çokluğu söz konusudur. Eylem tek olmamakla birlikte düz bir çizgi üzerinde ilerlemez, çeşitlilik ve karşıtlık içinde gelişir. Olaylar yan yana dizili ve süreklilikten yoksun olarak gerçekleşir, böylelikle bitişe doğru gittikleri söylenemez. Bu bağlamda serim-düğüm-çatışma durakları ve eylemde birlikten söz edilemez. Oyunun sahneleri başlı başına ve eylemden bağımsız uğraklara dönüşür. Dış eylem yerini iç eyleme bırakmıştır. Ana konu ise her sahnede bir başka görünüm ile kendini var eder. Her sahnenin bir özelliği ana konunun da bir özelliğine işaret eder. Oyunun eksenini oyun kahramanı oluşturmaz. Eylemin belirleyicisi kahramanın davranışları olmadığı gibi kahramanın davranışlarını belirleyen de dış dünyadır. Oyunda yer alan kişiler yer ve zaman çokluğu ve çeşitliliği içinde başkası için değil yalnızca kendileri için varlıklarını sürdürürler. Çok yönlü bir dil kuruluşu söz konusudur. Parçalılık, çeşitlilik ve çokluk oyun dili için de geçerlidir. Dil, oyun kişisi ile bütünü bağımlı kuran ya da bütüne yönelik düşüncelerin aktarımını doğrudan sağlayan bir yapı değildir. Hatta kendini kesitleştirerek üçüncü bir kişiye dönüşüp oyun kişisinin bütünden bağımsızlaşmasını sağlar. Oyun içinde şiir, müzik

akrobasi gibi çeşitli unsurlar barındırabildiği gibi sahnelemede de kurgu tekniği olarak aslında dramatik olmayan film, belge ve projeksiyon gibi tekniklere başvurulur. İzleyici ile doğrudan iletişim kurulabildiği gibi seslenme ve şarkılar yoluyla bilgilendirme ve yorum da yapılabilir. İkili gösterimlerle çelişkiler sergilenirken oyuncu oyun oynadığını seyirciye aktarır. Sahnenin teknik unsurları ve kostüm yanılısamayı engelleyen bir yöneliş doğrultusunda tasarlanır. Doğu tiyatrosu ile Geleneksel Türk Tiyatrosu yüzlerce yıldır göstermecî tiyatro özellikleri taşımaktadır. Batıda ise Brecht, göstermecî tiyatro özelliklerinden yola çıkarak Epik Tiyatro Kuramı'nı ortaya atmıştır (Çalışlar, 1993:7-8).

Osmanlı halk tiyatrosunun Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah gibi dramatik sözlü oyunlarında bir takım ortak noktalar görülmektedir. Bu oyunların temel özelliği taklide dayanıyor olmasıdır. Burada taklitten kasıt bir oyunun taklidi olmakla birlikte, insanların, hayvanların ve kimi cansız varlıkların hareketlerinin, davranışlarının ve görünüşlerinin taklit edilmesidir. Mimus gibi çeşitli halk tiyatrolarının da yönelişi olan bu taklit çoğu zaman alaycı, aşağılayıcı ve taşlayıcı bir şekilde gerçekleşmektedir. Sözlü ve söyleşmeli oyunlarda karşıtlıklardan yararlanılırken, söyleşen iki kişi karşıtlığın belirlenmesinde en önemli öğedir. “Dişi konuşan” ve “Erkek konuşan” adı verilen bu kişilerden biri diğeri nükte yapma fırsatı verir ve diğeri de bu fırsatı değerlendirerek nükteyi gerçekleştirir. Bu oyunların önemli bir başka özelliği ise müzik, dans, şarkı, şaklabanlık ve soytarılığın birbirine karışmış halde bulunmasıdır. Oyunlarda türlerin birbirinin içinde yer aldığı Karagöz oyunu içinde meddah gösterisi, ortaoyunu içinde kurulan bir perde ile Karagöz oyunu sergilendiği görülmektedir. Yazılı bir metne sahip olmayan oyunlar belirli bir kanava üzerinden doğaçlama olarak gerçekleştirilirken özdeşleşmeyi engelleyen bir yöneliş izlerler. Oyunların eklemli ve organik bütünlüğü bulunmayan yapısı ve seyirciyle olan ilişkisi de düşünüldüğünde göstermecî tiyatro özellikleri taşıdığı görülür (And, 2004:13-14).

Köy seyirlik oyunları kaynağını ilkel insanın doğa ile baş etme adına düzenlediği büyüsel törenlerden almıştır. Ernest Fischer, dinsel törenlerin katı kuralları aracılığıyla toplumun üyelerine toplumsal yaşantıyı aşılıyarak, bireyi topluluğun bir parçası haline getirdiğini ifade etmektedir. Böylelikle tehlikeli, anlaşılmaz ve ürkütücü doğa karşısında güçsüz olan insan, gelişmesinde büyüden

büyük destek görmektedir. İlkel insandan bu yana doğa karşısında güç sağlama ve doğayı yönetme güdüsünün, yaşamını toprakla bütünleştirmiş olan köy halkı için de geçerli olduğu söylenebilir (Fischer, 2003:37).

İlkellerden gelen bu güdünün ve Şamanizm'in etkisiyle yaşam kavgasını daha iyi sürdürebilmek için mevsim geçişlerinde ve hayvanların üreme zamanlarında oynanan köy seyirlik oyunları, köylünün kendi olanaklarıyla biçimlenen oyuncu ve seyircilerin bir arada buldukları büyük bir alanda hep birlikte deneyimlenir. Köylülerin, "oyun yapma" "oyun çıkarma" gibi adlarla yarattıkları bu tiyatro olayında önceden tasarlanmış herhangi bir metin, prova ya da ezber yoktur. Oyunlar, belirli bir iskelet yapı üzerinden doğaçlama gelişirler. Oyuncu – seyirci ayrımının da bulunmadığı oyunları köylü hep birlikte çıkarır. Böylelikle oyuncu ile seyirci arasında organik bir bağ oluşur. Taklit üzerine kurulan bu oyunlarda müzik ve dans büyük önem taşır. Dekor, kostüm ve makyaj gibi unsurlar göstermecî nitelik taşımaktadır (Karadağ, 1978:9).

Halk Tiyatrosu Geleneği ve Köylü Tiyatrosu Geleneği biçimsel özellikleri değerlendirildiğinde bir takım ortak noktalara ulaşılmaktadır. Halk Tiyatrosu geleneğinin de Köylü tiyatrosu geleneğinin de başat özelliği taklide dayanıyor olmasıdır. Yazılı metin olmadan belirli bir kanava üzerinden doğaçlama oynanırlar. Açık biçim göstermecî tiyatro özellikleri taşımaktadırlar. Oyunlarda giriş, gelişme ve sonuçtan oluşan bir bütün değil parçalı bir yapı söz konusudur. Dans ve müzik oyunların en önemli unsurlarındandır. Kişileştirme özellikleri değerlendirildiğinde tip boyutunda oyun kişileri görülmektedir. Her ne kadar bazı meddah gösterilerinde ve köy seyirlik oyunları istisna olsa da güldürü ağırlıklıdır. Güldürü seyirciyi eğlendirirken yergiye de hizmet etmektedir.

Geleneksel Türk Tiyatrosunun temel yönelişini belirleyen bu veriler, Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat'ın ilanı ile birlikte süregelen batılılaşma süreci ile birlikte sorgulanmaya başlanmış ve Cumhuriyetin ilanı ile birlikte de unutulmaya yüz tutmuştur. "*Türk toplumunda, Osmanlı'nın son dönemlerinde başlayan ve Cumhuriyet ile ivme kazanan yenileşme ve batılılaşma çabaları içinde önemli bir öge olarak ortaya çıkan dram sanatı, tıpkı batıdaki şekli, işleyişi ve estetiği ile ülkemizde yerleştirilmeye çalışılmıştır*" (Çelenk, 2003:14).

Cumhuriyetle birlikte geleneksel tiyatro anlayışımız, Batı tiyatrosunun izinden gitmekle geri planda kalırken; Batı tiyatrosu da yaşadığı bunalımdan çıkmak için yeni arayışlara girmiş, 1. Dünya Savaşından sonra şimdiye kadar görülmemiş büyük bir değişime yönelmiştir. Yazarlık, oyunculuk, sahne tekniği alanlarında büyük devrimler gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Rusya’da Meyerhold, Tayrov, Almanya’da Piscator, Jessner ve Brecht tiyatronun her alanında devrimsel girişimlerde bulunmuşlardır (Nutku, 1985b:96).

1.Dünya Savaşı’ndan sonra Batı tiyatrosunun gerçekçi – doğalcı akımların karşısında, görünen ve somut gerçeğe değil, onun derininde olana önem vererek bunun aktarımının gerçekleşmesine yönelik yeni biçim arayışlarına giren yaklaşımların en önemlisi Brecht’in “Epik tiyatro” anlayışdır. Toplumsal yapıyı ve sorunlarını sergileyerek halkın bilinçlenmesini amaçlayan Brecht, bu doğrultuda biçimsel ve estetik bir takım yeni uygulamalar getirmiştir. Öncelikle, tiyatrodaki seyircinin sahnedeki olayı oyun değil de gerçekmiş gibi algılayıp, bir an için seyirci olduğunu unutarak sahne gerçeğine kendisini kaptırması olan yanılsamaya karşı çıkmıştır. Brecht seyircinin bu kendini kaptırma ve büyülenme hali yerine, oyun boyunca yanılsamaya kapılmadan tüm bilinci ve farkındalığıyla oyunu izlemesini istemiştir. Yanılsamanın kırılması için bir takım yöntemlere başvurmuş ve bunu yabancılaştırma/yadırgatma olarak adlandırmıştır. Oyun metnindeki parçalı yapı, anlatıcının kullanılması, oyunun her bölümünün başında verilmek istenenin tek bir cümle ile belirtilmesiyle seyirci ve oyun arasında belirli bir mesafe koyarken, dekorda, kostümde, sahnenin ışık, efekt, müzik gibi teknik unsurlarında ve oyunculukta da çeşitli yöntemlerle yabancılaştırmayı sağlamaya çalışmıştır. Böylelikle yanılsamanın kırılmasıyla seyirci, yazarın düşünmeye çağırdığı noktalarda uzak açı ile oyuna bakıp değerlendirmeyi başarmaktadır (Şener, 2003:283-286; Şener, 2001:61).

Türkiye’nin geleneksel tiyatromuzun özünü oluşturan bu yönelişle karşılaşması 1960’lı yıllarda Brecht’in eserlerinin Türkçe’ye çevrilerek oynanmasıyla başlar. Brecht’in Münih’te sahnelenen **Sezuan’ın İyi İnsanı** adlı oyununu izleyen Haldun Taner oyundan çok etkilenmiş ve Adalet Cimcoz’a çevirmesini önermiştir. Taner bu eserle birlikte Brecht tiyatrosunun kapılarını aralamakla kalmamış, Geleneksel Türk Tiyatrosuna yeni bir gözle bakmaya başlamıştır (İpşiroğlu, 1992:214).

Brecht Tiyatrosu ile tanışıklık, o zamana kadar bir kenara itilmiş olan Geleneksel Türk Tiyatrosu'na yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Brecht Tiyatrosu ile geleneksel tiyatromuzun biçimsel bir takım ortaklıkları dikkat çekmiştir. Göstermecî ve açık biçimli tiyatro anlayışı, oyunculuk yönelişi, yanılısamayı engelleyen yabancılaştırma, müzik, oyuncu ile seyirci arasındaki perdenin ortadan kalkması, seyirci ile kurulan diyalog, yanılısamayı engelleyen teknik sahne unsurları gibi özellikler her iki tiyatro anlayışının ortak özellikleridir. Türk insanı tarafından zaten bilindik olan bu nitelikler güncel yorumlarla yeniden var edilmeye başlanmıştır. Haldun Taner bu yönelişin öncüsü olarak Türk Tiyatrosuna yeni bir ivme kazandırmıştır (Buttanrı, 2010:65).

Haldun Taner geleneksel tiyatromuzun, Brecht tiyatrosu ile ortaklığını değerlendirerek, her ikisinin sentezlenmesinden oluşan yeni bir biçem ortaya koyma adına çalışmalara yönelmiştir. Bu çalışmalar belirli çevrelerce yadırganmasına ve eleştirilmesine neden olsa da Taner kararlılıkla çalışmalarını yürütür.

Arada ne sular akmış. Zavallı Kasap, zavallı Kunuş “Türk Tiyatrosu kendi kaynaklarına dönmedikçe batının ikinci elden silik ve soluk bir kopyası olmaktan kurtulamaz” diye az mı çırpınmışlar. Hepsi kös dinlemiş. Daha sonra Ahmet Rasim'in İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun, Ahmet Kutsi Tecer'in, Sabri Esat Siyavuşgil'in uyarıları da hep kös dinlenmiş. Sanatı mutlu bir azınlığın tekelinde sanma saplantısından kurtulamamış bir yarı aydınlar takımı, giderek, halk lafından, halk şiiri, halk edebiyatı, halk tiyatrosu lafından huylanır olmuş. Öykünün meddahtan, musikinin halk şarkılarından, kareografinin halk danslarından, tiyatronun da halk gösteri biçimlerinden yararlanarak çağdaş bir öze ve tekniğe ulaşması gereğinden her söz ettiğimizde bunların cinleri başına üşüşüyor (Taner, 1966:738).

Taner'in oyun yazarlığına dair yazın yaşamı değerlendirildiğinde üç evre ile karşılaşmaktadır. Birinci evrede yanılısamacı tiyatro türünden oyunlar yer almaktadır. 1949 ve 1962 yıllarını kapsayan bu dönemde **Günün Adamı, Dışarıdakiler, Ve Değirmen Dönerdi, Fazilet Eczanesi, Lütfen Dokunmayın** ve **Huzur Çıkmazı** adlı oyunlarını yazmıştır. İkinci dönem ise Brecht'in Epik Tiyatrosu'yla tanıştığı dönemde açık biçim, göstermecî tiyatro oyunlarını yazdığı dönemdir. **Keşanlı Ali Destanı, Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı** ve **Ayışığında Şamata** bu

dönemde yazılmış oyunlardır. Üçüncü dönem ise 1962’de **Bu Şehr-i İstanbul ki** ile ilk denemesini yaptığı kabare oyunlarıdır (Yüksel, 1986:25).

Haldun Taner’in altmışlı yıllardan sonra yazdığı oyunları son derece renkli bir dünya sunmaktadır. Göstermecî tiyatronun anlatım özellikleri ve tekniklerinden faydalanarak Türk tiyatrosuna özgü bir dünya yaratır. Türk tiyatrosuna özgüdür çünkü yarattığı tipler, davranış ve konuşma biçimleri Türk kültürüne aittir. Yarattığı tipler geleneksel tiyatromuzun göstermelik tiplerine, Karagöz ve Ortaoyununun tiplerine benzemektedir. Konuşmalar halk güldürüsünün zenginliklerini taşır. Geleneksel öğelere, güldürerek eğlendirme, eğlendirerek düşündürme, gibi işlevler yükleyerek üzerinde düşünölesi renkli bir dünya sunar. Birey olma bilincinin gelişmemiş olması, özgür düşöncenin eksikliği, gerçekliği değeriendirilememe, edilgenlik, bağımlılık, kimlik arayışı gibi toplumumuza ait sorunları işlerken, alaylama, gülmece, taşlama ve çeşitli söz oyunlarından bütünlenmiş bir güldürü anlayışıyla seyircinin karşısına çıkar (İpşiroğlu, 1998:96).

Göstermecî tiyatro anlayışı hem geleneksel tiyatromuzun hem de Brecht’in “epik” tiyatrosunun yönelişidir. Bu sebeple iki yöneliş rahatça kaynaşmıştır. Haldun Taner Geleneksel Tiyatro özellikleri ile Batı tiyatrosunun özelliklerini başarılı bir şekilde sentezleyerek yeni ve özgün bir biçim anlayışı ortaya koymuştur. Geleneksel Tiyatro türlerinden Karagöz, Orta oyunu, Meddah ve Köy seyirlik oyunlarımızın göstermecî tiyatro anlayışı doğrultusunda oyunlarını ortaya koyarken yine bu türlerin kişileştirme özelliklerinden, dil – tavır ilişkilerinin zenginliğinden faydalanmıştır. Taner, 21. yüzyılın ilk çeyreğinde halen güncelliğini koruyan ve düşönselliği ağır basan oyunlar ortaya koymuş, bu bağlamda tiyatromuzun ulusal kimliğine ulaşma konusunda Türk Tiyatrosuna büyük katkıları olmuştur.

Bu çalışmanın amacı; Haldun Taner oyunlarında Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun izlerini sürmek ve gelenekten gelen biçimsel özelliklerin güncel yorumunu incelemektir. Çalışma literatür tarama yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Birinci bölümde Geleneksel Türk Tiyatrosu, Halk Tiyatrosu Geleneği ve Köylü Tiyatrosu Geleneği başlıkları altında değeriendirilmiştir. Her iki geleneğin de göstermecî biçim anlayışı, kişileştirme ve dil – tavır ilişkisi başlıkları altında biçimsel özellikleri incelenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde ise, Haldun Taner’in

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun biçimsel özelliklerinin en belirgin şekilde kullandığı ikinci evre oyunlarının incelenmesi yer almaktadır. Göstermecî tiyatro anlayışıyla yazılmış oyunlarından Keşanlı Ali Destanı, Eşğin Gölgesi ve Ayışığında Şamata adlı oyunları geleneksel tiyatromuzun biçimsel özellikleri açısından değerlendirilmektedir.



I. BÖLÜM

1.GELENEKSEL TÜRK TİYATROSUNDA YER ALAN TÜRLER VE ÖZELLİKLERİ

1.1. Halk Tiyatrosu Geleneği

Osmanlı İmparatorluğu'nda gelişen Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah halk tiyatrosunun üç önemli türüdür. Önceleri saray içinde ve çevresinde çeşitli nedenlerle yapılan kutlama ve şenliklerde yer alırken; sonraları esnaf loncaları tarafından oynanmaya başlamış ve şehrin her yanına yayılarak İstanbul'un birçok köşesinde oynanır olmuştur. Sarayın eğlencelerinden halkın tiyatrosu olmaya evrilen Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah halkın ortak değer yargılarını, duygularını, düşüncelerini ve yaşam koşullarını ortaya koymaya başlamıştır. Osmanlı imparatorluğunun kozmopolit yapısı içinde, zengin bir malzemeyle yoğrulan oyunlar bir yandan halkın eğlence aracıyken diğer yandan da yönetimle ve kendi içlerinde yaşadığı sorunların mizah yoluyla aktarımıdır. Zamanının popüler tiyatrosu olarak adlandırabileceğimiz Osmanlı Halk Tiyatrosu o günün koşullarında halkın iç dinamiklerini yansıtan en önemli sanat faaliyetiyken, günümüz tiyatrosuna kaynaklık etmesi açısından da büyük değer taşır (And, 1985:182-189).

Osmanlı Halk Tiyatrosu'nu oluşturan bu sözlü dramatik türler farklı uygulanış biçimleriyle sergilense de bir takım ortak nitelikler taşımaktadır. Bu türlerin en başat özelliği taklide dayanıyor olmasıdır. Oyunlarda taklit başlıca çatışma ve kişileştirme yöntemidir. Başka halk tiyatrolarının da temel niteliği olan taklit çoğu kez alay edici, aşağılayıcı ve taşıyıcı bir yoldan gerçekleştirilir. Sözlü ve söyleşmeli oyunlarda karşıtlıklardan yararlanılır. Dans, müzik ve şarkı tüm türlerde yoğunlukla kullanılan ortak öğelerdendir. Oyunlarda türlerin iç içe geçtiği görülür. Bir tür sergilenirken diğer tür de oyunun içinde yer alabilir. Böylelikle oyun içinde oyun gerçekleştirilmiş olur. Oyunlar yazılı bir metne dayanmadan doğaçlama olarak oynanır. Bununla birlikte özel bir sahnesi de yoktur. Yanılsamaya dayalı değildir, göstermecî tiyatro özelliği taşırlar. (And, 1985:195-197)

Bu ortak noktalarda buluşan Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah türleri gelişim çizgileri ve uygulama yöntemleri açısından farklılıklar taşımaktadır.

Karagöz, kaynağı milattan sonra 4. yüzyıla kadar giden Hindistan ve Cava'dan çıktığı düşünülen gölge oyunudur. Asya Türkleri ve Arap ülkelerinde sentezlenerek Osmanlı'da Karagöz gösterileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyun “Hayal-i Zıl”, “Zıl-i Hayal”, “Hayal-el Sitare” gibi isimlerle anılmaktadır (Sevengil, 1959:74). Karagöz oyunu temelinde tasavvufi bir düşünce taşır. Karagöz perdesi yani hayal sahnesi evrene, perde içinde yer alan tasvirler de evrende yaşayan varlıklara benzetilmiştir. Perdede onu var eden sanatçı tarafından oynatılan tasvirler nasıl gelip geçiciyse, yaratıcı tarafından yönetilen insanlar da bu dünyada geçicidir. Oyun bitince tasvirler ve insanlar oyundan çıkar ve yalnızca yaratıcı kalır. Bu mistik anlamlandırmayla oyunu oynatan sanatçı, toplumsal koşulların gelişimi yönünde yeni tipler ve konuları perdeye aktarmıştır (Sevengil, 1959:74).

Karagöz oyunu, gerilmiş beyaz bir perdenin arkasından ışık verilerek; deve derisinden yapılmış “tasvir” adı verilen şekillerin perde üzerinde oynatılması esasına dayanır. Tasvirlerin oynatıldığı perdeye “Ayna” denir. “Karagöz Ustası”, “Hayali” ya da “Hayalbaz” gibi isimler alırken, oynatıcının yardımcısına da “Yardak” adı verilir. Yardak oyun sırasında tef çalmak, şarkı söylemek ve sırası gelen tasviri hazırlayıp ustaya vermek gibi görevleri yerine getirir (Kudret, 2004:33-34).

Karagöz oyunlarında türlü konuşma ve kişilik özelliklerine sahip tipler, çeşitli hayvanlar ve olağanüstü varlıkları canlandıran tasvirler tek bir sanatçı tarafından oynatılmaktadır. Her birine özgü sesler ve davranışlar türlü söz hünerleri ve taklit yeteneğiyle sergilenir. Görünmeyen bir oyuncu birçok oyuncuyu gösterir (Sevengil, 1959:74). Oynatıcının yeteneği doğrultusunda doğaçlama gelişen Karagöz oyunlarının konu dağarcığı oldukça zengindir. Cevdet Kudret oyunları Kar-i Kadim (Eski zaman işi) oyunlar ve Nev-i Kadim (yeni uydurulmuş) oyunlar olarak iki ana gruba ayırmaktadır (Kudret, 2004:18).

Metin And ise Profesör George Jacop'un sınıflandırmasından yola çıkarak oyun dağarcığındaki yönelişleri belirlemiştir. Oyunlarda çoğu kez işsiz olan Karagöz, arkadaşı Hacivat sayesinde bir iş bulur ya da ortak olurlar. Bu durumda taklitlerin çoğu da müşterilerden oluşur. Karagöz'ün yasak edilen yerlere girmek istemesi veya yapılmaması gereken şeylere burnunu sokması da bir başka oyun konusudur. Toplumsal sınıf ayrımlarından kaynaklanan yasaklamalarla bazı yerlere girmesi

engellenen Karagöz'ün kimi zaman onuruna yediremediği için kimi zaman da merakından o ortama girmeye çalışması konu edilir. Bağımsız bir dolantıda Karagöz'ün kendini güldürücü ve karmaşık bir durumun içinde bulması da sık karşılaşılan tercihlerdendir. Genelde Karagöz'ün eksen kişi olduğu bu oyunlarda Karagöz'ün iyiliğinden ya da ahlak koruyuculuğunu vazife edinmesinden kaynaklı dolantılar gelişir. Toplumsal yaşamın yansıdığı oyunlardır. Efsanelerden, halk öykülerinden ödünç alınan konuların da güncelleştirilerek oynandığı görülmektedir (And, 1985:423-425).

Karagöz oyunlarının yapısı incelendiğinde oyunların, Mukaddime (giriş, öndeyiş), Muhavere (söyleşme), Fasil (oyun) ve Bitiş olmak üzere dört ana bölümden oluştuğu görülmektedir. Mukaddime, oyun başlamadan önce perdeye konulan ve çoğu kez konuyla ilintisi olmayan, seyirciyi havaya sokmak için yerleştirilen “göstermelik”, bir ucuna sigara kâğıdı geçirilmiş “nareke” adı verilen bir düdüğün cırtlak sesinin duyulmasıyla kaldırılır. Göstermeliğin kaldırılmasıyla mukaddime başlamış olur. Hacivat tefin tartımına uygun bir şekilde semai okuyarak perdenin solundan oyuna girer. Semai bitince “Offf... Hay Hak” diyerek perde gazeline girer. Bir eğlence ve dost arayışını dile getirirken Karagöz perdenin sağından girer. Buna “Karagöz'ü indirmek” denir. Karagöz iner inmez kavgaya tutuşurlar. Hacivat kaçır. Karagöz yerde yatarak anlamlı ya da anlamsız tekerlemeler okumaya başlar (Sağlam, 1999:22).

Muhavere, Karagöz ve Hacivat'ın asıl konuyla ilişkili olmayan konuşmalarını içeren bölümdür. Okumuş Hacivat ile okumamış halk adamı olan Karagöz'ün arasındaki söyleşme güldürü öğelerinin en yoğun olduğu bölümdür. Yanlış anlama, anlar gibi görünüp anlamama, anlamazlıktan gelme, cinas, kinaye ve nükte gibi çeşitli söz hünerlerinin gösterildiği muhavere Karagöz ustasının yeteneği ve seyircinin tepkisine bağlı olarak uzatılıp kısaltılabilir (Kudret, 2004:16).

Fasil, oyunun bir konuya ve olay dizisine sahip gövde bölümüdür. Karagöz ve Hacivat dışındaki diğer kişiler de oyuna katılır. Kişilerin giriş çıkış sırası değiştirilebilse de kanava oldukça durağandır. Birbirinden bağımsız küçük birimler halindeki olaycıklar başladığı yerde biter (Sokullu, 1979:126-127). Bitiş bölümünde

ise, oyunun bittiği haber verilirken yapılan hatalar için af dilenir ve gelecek oyunun programı aktarılır (Sağlam, 1997:24).

Bir başka halk tiyatrosu türü olan Ortaoyunu, dört bir yanı seyircilerle çevrilmiş bir meydanda, yazılı bir metne bağlı kalmadan belli bir kanava üzerinden, canlı oyuncularla oynanan doğaçlamaca bir oyundur. Ortaoyunun hangi tarihte oynanmaya başlandığı hakkında kesin bir bilgi olmamakla birlikte, 14. yüzyılda görülmeye başlandığı ve 19. yüzyılın ikinci yarısında kesin biçimini aldığı tahmin edilmektedir. Zaman içindeki gelişiminde “**Kol Oyunu**”, “**Meydan Oyunu**”, “**Zuhuri Kolu**” gibi farklı isimler almıştır (Kudret, 1973:1-3).

Ortaoyunu adının nereden geldiği üzerine farklı yorumlar öne sürülmüştür. Ortaoyununun en yaygın anlamıyla orta yerde seyircinin ortasında oynanan oyun anlamına geldiği düşünülmektedir. Ancak yalnız yerin ortası anlamında değil, farklı gösteri türlerinin arasında, ortasında anlamında kullanılmış olabileceği de belirtilir. Bir başka görüşe göre, İtalyan Halk Tiyatrosu olan Commedia dell’arte’ye benzerliği göz önüne alınarak ondan doğduğu öne sürülür. Venedik ve Cenevizler yoluyla gelen oyunun Arte oyunu diye adlandırıldığı ve zamanla Ortaoyunu’na dönüştüğü ileri sürülür. Bu görüş tiyatromuzda İtalyancadan geçen birçok terimin olduğu bilgisiyle desteklenir. Ortaoyunu adının kaynağına yönelik bir diğer görüş ise Yahudilerin, İspanya ve Portekiz’den getirdiği tek perdelik Auto oyunlarından türediğidir. Kısa sözlü oyunlar için kullanılan Auto oyununun zamanla Ortaoyunu’na dönüşmüş olabileceğidir. Ortaoyunu’nun Çingeneceyle ilintili olduğu da düşünülmektedir. İspanyolcada güldürücülük anlamına gelen “mascara” sözcüğü Çingenece “ortada, arasında” anlamında kullanılır. Maskara kelimesi Türkçeye “ortada, arasında” anlamıyla çevrilmiş olabileceği ihtimali üzerinde de durulur. Son olarak da Ortaoyunu adının Yeniçeri ocaklarında, esnaf loncalarında, ordu ve donanmanın eğlencelerinden çıktığı ileri sürülmüştür. Tüm bu savların yanı sıra ağırlıklı görüş Ortaoyunu adının “orta yerde oynanan oyun” anlamından geldiği doğrultusundadır. (And, 1969:192-193)

Ortaoyunu, adından da anlaşılacağı gibi dört bir yanı seyircilerle kaplı bir alanda oynanır. Bu oyun alanına “palanga” adı verilir. Oyuncuların giriş çıkışları için ayrılan koridora “kapı” adı verilirken; koridorun dış tarafında oyuncuların eşyalarının

bulunduğu yere de “sandık odası” denilmektedir. Çalgıcılar kapının hemen yanı başında, seyircinin önünde, yerdeki bir hasırın üstüne oturmaktadırlar. Mümkün olan en ekonomik şekilde düzenlenmiş dekor yalnızca iki parçadan ibarettir. Farklı büyüklüklerde iki paravandan biri iş yeri olarak kullanılıp “dükkân” adını alırken, diğeri de dükkândan biraz daha yüksek olacak şekilde ve genelde ev olarak kullanılarak “yeni dünya” adını almaktadır (Nutku, 2000:202).

Ortaoyununun, işlemiş olduğu konular, oyunların dramatik yapısı, oyun tarzı, oyun kişileri ve güldürü öğeleri değerlendirildiğinde, perdedeki Karagöz’ün meydana inmiş hali olduğu düşünülmektedir. Karagöz repertuarındaki oyunların hemen hemen tamamı Ortaoyunu repertuarına geçmiştir. Birkaç istisna oyunun geçememe nedeni ise hayal perdesi imkânlarına göre kurgulanmış olup ortaoyununda uygulanamayacak olmasıdır. Ortak olan oyunların yapısı ve bölümlenmesi de ufak tefek farklılıklar dışında hemen hemen aynıdır (Türkmen, 1991:96).

Cevdet Kudret Ortaoyunu’nu Curcuna, Giriş, Muhavere, Arzbar, Tekerleme, Fasil ve Bitiş şeklinde bölümlere ayırmıştır. Curcuna bölümü oyunun başlangıç aşamasıdır. Meydanda henüz kimse yokken saz heyetinin köçek havaları çalmasıyla birlikte erkeklerden oluşan on iki kişilik bir dans topluluğu dans etmeye başlarlar. Seyircinin dikkatini çekmek için başlayan dans sürerken, taklitlerden oluşan bir grup meydana gelir, tuhaf kılıkları ve hareketleriyle seyirciyi eğlendirerek oyuna hazırlarlar. Başlarda tüm oyunlarda bulunan curcuna bölümü hükümetin köçek oynatılmasını yasaklamasıyla ortadan kalkmıştır. Curcuna bölümünün ardından dansçılar ve taklitler meydandan çekilir ve zurnanın Pişekâr havası çalmasıyla giriş bölümü başlamış olur. Pişekâr elinde şakşağı, başında kavuğu ile meydana gelip temenna ederek seyirciyi selamlar. Oynanacak oyunun adını söyleyerek “... oyununun taklidi aldım; çalsın çalgılar, usül ve ahenk ile efendilerime temaşa ettireyim” der ve oyun başlar (Kudret, 1973:55-56).

Muhavere bölümünde, zurnanın Kavuklu Havası’nı çalmasıyla Kavuklu ve Kavuklu Arkası (Cüce, Kambur ya da Denyo) gelir. Kavuklu ile Kavuklu Arkası’nın büyük bir hengâme içinde meydana gelmesiyle başlayan Muhavere, Arzbar ve Tekerleme adı verilen iki bölümden oluşur. Arzbar bölümü, Kavuklu ile Pişekâr’ın tanıdık çıkmasını konu alan ve aralarındaki konuşmalardan seyircinin, oyunun iki

temel kişisi hakkında bilgi edindiği bölümdür. Tekerleme bölümünde ise, Kavuklu ile Pişekâr tanıdık çıktıktan sonra Kavuklu bir tekerleme söyler. Kavuklunun gayet olağan dışı bir olayı kendi başından geçmiş gibi anlattığı ve Pişekâr'ın da olanca ilgisiyle dinlediği ve inanmış görüldüğü bu bölümde, hikâyenin sonunda anlatılanların bir rüya olduğu anlaşılır. Muhavere bölümü Ortaoyunu'nun en önemli bölümüdür. Öyle ki söz hünerlerinin yoğun olarak sergilendiği bu bölüm sebebiyle Ortaoyunu'na "Meydan-ı Sühan" yani "Söz Meydanı" da denir (Kudret, 1973:57-58).

Tekerleme bittikten sonra belli bir olayın temsil edildiği asıl oyun yani Fasil bölümü başlar. Oyunlar fasıl bölümünde temsil edilen olaya göre isim alırlar. Fasil, işsiz olan Kavuklu'ya Pişekâr'ın iş bulması, dükkân ya da ev kiralamasıyla başlar ve türlü taklitlerin oyuna girip çıkmasıyla sürer. Fasil'in ardından Bitiş bölümü gelir. Tıpkı Karagöz oyunlarında olduğu gibi bu bölümde oyunun bittiği ilan edilerek yapılan hatalar için seyirciden af dilenir ve bir sonraki oyunun programı aktarılır (Kudret, 1973:57-59).

Ortaoyunu'nun fasıl dağarcığı Karagöz oyunlarının konu dağarcığı ile hemen hemen aynıdır. Çoğu oyun Karagöz repertuarından alınmadır. Oyun çoğunlukla Pişekâr'ın Kavuklu'ya bir iş bulup dükkân kiralaması ve Zenne için bir ev bulup kiralamasını içeren iki olay dizisi doğrultusunda gerçekleşir. Pişekâr'ın işsiz olan Kavuklu'ya iş bulduğu ya da ortaklık kurduğu oyunlarda, müşteri olarak gelen kişiler oyuna büyük bir zenginlik katar. Kavuklu da Karagöz gibi kendisine yasak edilen yerlere girmek için büyük çaba harcayarak kendisini zor ve karmaşık durumların içinde bulur. Bu şekilde Karagöz oyununda olduğu gibi toplumsal yaşamın yansıtılması söz konusudur. Ortaoyunu konularının kaynakları değerlendirildiğinde halk masalları ve efsanelerden faydalandığı da görülür. Efsane ve masallardan alınan konular güncellenerek toplumsal yapı çerçevesinde ele alınırlar (And, 1985:59-60).

Ortaoyununda toplumsal yaşamın yansıtılmasına dair en büyük zenginlik tiplerin çeşitliliği ve renkliliğidir. Oyun kişileri Karagöz oyunuyla ortaklık gösterir. Tip boyutundaki kişileştirmede, eksen tipler Kavuklu ve Pişekâr'dır. Oyunun geri kalan kişileri ise İstanbul içinde yaşayan ya da Anadolu'dan gelen çeşitli ırk, din ve

kültürlere ait kişilerdir. İmparatorluk halkının yansıtıldığı taklitlerde hiçbir kesime ayrıştırıcı ya da aşağılayıcı bir yaklaşımda bulunulmamış yalnızca bir takım genel özellikler abartılarak sergilenmiştir (Türkmen, 1991:24).

Konuyu hangi kaynaktan alırsa alsın ya da nasıl işlerse işlesin Ortaoyunu'nun temel niteliklerinden birisi güldürüye dayanmasıdır. Güldürü, söze ve harekete dayalı olarak çeşitli yöntemlerle sağlanmaktadır. Harekette abartının esas olduğu fars güldürüsü sıklıkla kullanılırken, asıl güldürü söz üzerinden ilerler. Yine Karagöz oyunlarında görülen ters anlama, anlamazlıktan gelme, anlamadan anlamış gibi görünme, söz uydurma, söz açma gibi dil oyunları kullanılmakta cinas, kinaye ve nüktelere bol bol yer verilmektedir.

Sözün ağırlıklı olduğu Ortaoyunları'nda da Karagöz'de olduğu gibi yazılı bir metin yoktur. Oyunlar belirli bir kanava üzerinden doğaçlama yoluyla oynanırlar. Bu özelliğinden dolayı kalıplaşmış bir biçimden uzak, oyuncu tarafından her defasında yeniden yaratılan ve seyircinin de etkilediği bir oyun olmasıyla “açık biçim” eser olarak tanımlanmaktadır. Esnek bir yapı olduğu için değişikliklere açıktır, taklitlerin giriş çıkış sıraları değişebilir ve oyun, oyuncu – seyirci alışverişi doğrultusunda uzayıp kısalabilirler. Oyun özdeşleşmeyi engelleyen göstermecî biçim doğrultusunda gerçekleştiğinden tüm zaman boyunca izlenilenin bir oyun, görünen kişilerin oyuncu, mekânın da bir oyun alanı olduğu hep akıldadır. Bu nedenle hiçbir şey gizlenmeye ya da yok sayılmaya çalışılmaz. Oyuncu ve seyirci birbirinin varlığının farkında olarak sürekli iletişime açık bir haldedirler. Oyun içinde birbirlerine seslenebilirler ya da rolü biten oyuncular seyircinin gözü önünde durmaktan kaçınmazlar. Her şey bir temsilden ibarettir. Göstermecî tiyatro üslubu yalnızca Ortaoyununda değil Halk Tiyatrosunun bütün türlerinde görülmektedir (And, 1985:408-409).

Hikâye anlatma çok eski çağlardan bu yana süregelen ve hikâyeciler tarafından yaşadığı toplumun toplumsal ve tarihsel değerlerini geçmişten o güne aktaran kültürel bir dinamiktir. Tüm kültürlerde olduğu gibi Türk kültürünün oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Orta Asya'da ellerinde kopuzlarıyla diyar diyar gezen ve çeşitli kahramanlık hikâyelerini ve Dedem Korkut'u anlatan hikâyeciler anlaticılarına “Ozan” denmektedir. 15. yüzyıldan sonra ozan sözcüğü yerini Azeri ve Anadolu Türkleri arasında “Âşık”, Türkmenler'de ise “Bakşi” sözcüğüne

bırakmıştır. Orta Asya'daki anlatıcılık hikâye anlatmaktan çok canlandırmaya yakındır. Halkla yakın ilişki içinde olan şamanların hareketlerle ve mimikle zenginleştirdikleri ayinleri hikâye anlatıcıları üzerinde etkili olmuştur. “Methodici, övücü” anlamına gelen “Meddah” ise, İslam tarihinin ve İran edebiyatının kahramanlarına ilişkin hikâyeleri okuyan ve övgüler düzen anlatıcılara verilen isimdir. İlk başta peygamberi ve diğer İslam liderlerini överek anlatan Meddah, zamanla halifelerin ve padişahların övgülerini yapacak hikayeler anlatmıştır (Nutku, 1997:11-15).

16. yüzyıldan itibaren konular din dışı bir yöneliş izlemiştir. Bu yönelişle birlikte destanların yerini halk hikâyeciliği almaya başlamış, saz, ezgi ve şiirin yanında mimikler ve ses taklitleri de kendini göstermiştir. Anlatıcılar ideal saydıkları insan tiplerine ve ideal toplum düzenine özlemi dile getirme dışında, halkın eğlenmesini de amaç edinmişlerdir. Aktarılan halk hikâyelerinde kahramanın başından geçen çoklu olay dizileri episodik anlatım ve taklitle ilerlemiştir. Meddah da bu anlatı geleneğinin devamı olmakla birlikte, aynı zamanda seyirlik olması bakımından farklılık göstermektedir (Ünlü, 2006:86-87).

Meddah gösterilerinin teatral yanını Selim Nüzhet Gerçek şöyle ifade etmektedir:

“Meddah hiç şüphesiz bütün şark ve İslam memleketlerinin ilk ve iptidai temaşasıdır. Öyle bir temaşa ki perdesi, sahnesi, dekoru, esvapları, şahısları, velhasıl her şeyi ve her şeyinin mükemmeliyeti onları şahsında cemedden zekâsına, malumatına ve söz söylemedeki kabiliyetine bağlıdır” (Gerçek, 1942:5).

Meddah zamanla halk edebiyatının ötesine geçerek, Türk halk tiyatrosunu ilgilendiren bir alana dönüşmüştür. Seyirci-dinleyicinin karşısında çeşitli hikâyelerin dramatisasyonunu yapan meddah, anlatıcı olmaktan çıkmış ve oyunculuğun sınırlarına girmiştir. Oyunculuk sanatının kaynağında vardır. Meddah, bir hikâyeyi anlatırken her defasında farklı yaratışlara giderek oyunculuğunu ortaya koymaktadır. Seyirci-dinleyici ile kurduğu yakın ilişkiden, O'nun göstereceği tepkiye göre doğaçlamaya gitmiş ve her anlatımda yeni bir amaca ve yaratıya yönelerek hikâyeyi ve kendini yenilemiştir. Halk kahvehanelerinden, saraylara kadar tüm yaşam

alanlarındaki kişilerin yaşantısında yer alan bu sanatçılar, tiyatro tarihimiz açısından önemli değerlerdir (Nutku, 1997:55).

Dramatizasyon yoluyla birçok farklı kişinin ağzını taklit etmekle kalmayıp hayvan ve doğa seslerini de taklit eden Meddah'ın yalnız iki aracı bulunmaktadır. Bunlardan birisi omzuna attığı mendili diğeri ise elinde tuttuğu sopasıdır. Kimi zaman omzuna attığı, kimi zaman boynuna doladığı mendilini, terini silmek, ağzını kapamak, sofraya bezi ya da başörtüsü yerine koymak için kullanılmaktadır. Oyunun başladığını belirtmek için yere vurup uyarı için kullandığı sopasını, sazı, süpürgesi, atı, tüfeği olarak da değerlendirmektedir. Meddahın yaratıcı eylemini açığa çıkaran bu iki nesne hayal gücünün izin verdiği ölçüde birçok şekilde kullanılabilir. Dekorsuz ve aksesuarsız gösterisiyle meddah kalabalığa hitap edebileceği ve sesini duyurabileceği herhangi bir yerde sanatını icra edebilmektedir (Sağlam, 1999:37).

Özdemir Nutku, Meddahların aktaracakları hikâyelerin konularını belirlerken, çeşitli kaynaklardan yararlandığını aktarır. Bu hikâyeler, halk arasında yaşanmış önemli olaylar ya da Meddah'ın gördüğü, yaşadığı, duyduğu ilginç bir olaydan doğabilir. Tarihsel olaylar, destanlar, menkıbeler, klasikleşmiş hikâyeler, romanlar, masallar ya da atasözlerinin kaynaklık ettiği anlatılar sıklıkla görülmektedir. Meddah, taklitleri bir araya getirerek hikâyeler derleyebilirken, Karagöz oyunlarının dağarcığından da faydalanmaktadır (Nutku, 1997: 81).

Meddahlar zamanla ciddi konulardan güldürüye yönelmekle birlikte, aynı kaynak hikâyelerden beslenen Karagöz ve Ortaoyunundan farklı olarak anlatısında dinleyen üzerinde, durgunluk ve geciktirimle birlikte merak duygusu da uyandırmıştır. Karagöz ve Ortaoyununun yalnız göstermecisi olmasına karşın meddah seçtiği konulara bağlı olarak kimi zaman da yanılısamaya dayalı benzetmecisi tiyatronun alanına girmektedir. Karagöz ve Ortaoyununda seyircinin oyuncuların sergilediği bir oyunu izlediği algısı korunmaktadır. Seyirci ile oyun arasında mesafe koyarak, oyunla kaynaşıp, özdeşleşmesi engellenirken; Meddah seçtiği konulara göre seyircide coşku, merak, üzüntü, acıma gibi duygular uyandırabilir. Buna yönelik olarak seyircide duygudaşlık bağı ve özdeşleşme de sağlayabilir (And, 1985:219).

Her ne kadar bazı oyunlarda yanılısama ve özdeşleşmeyle kapalı biçimin sınırları zorlansa da genel olarak göstermecisi biçim bir seyirlik olup

yabancılaştırmaya yönelik uygulamalar gerçekleştirilir. Meddah, gösterilerde oyunla ilişkisi olmayan açıklamalar vererek, araya bir hikâye, yemek tarifi ya da fıkrâ ekleyerek ya da seyirciye soru sorularak seyirciyi yabancılaştırılır. Belli bölümlerin farklı tempoda tekrar aktarılması da oyunsuluğu sağlar. Anlattıklarında abartıya kaçıp bunu ifade ederek de hem anlatıyı sekteye uğratarak hem de gerçeklikten koparak özdeşleşmeyi engelleyebilir. Tüm bu uygulamalarla seyirciye izlediğinin ve dinlediğinin yalnızca bir gösteri olduğu hatırlatılır (Pekman, 2010:26).

Tek kişilik gösterisinde meddah güçlü gözlem yeteneğiyle yere, duruma, seyirciye, zamana ve kişisel kararlarına göre gösterinin sunumunu ve hikâyenin akışını değiştirebilir. Meddaha bu esnekliği sağlayan doğaçlama bir gösteri olmasıdır. Farklı oyunculuk ya da sanatsal ifade biçimlerini bir arada kullanırken, eşyaları ve mekânı tiyatral nitelikli dönüşümlerle yeniden var edebilir. Konuşma ve ses becerileri farklı konuşma biçimlerini taklit ettiği gibi, farklı canlıları ya da eşyaları da taklit edebilir. Tiplerin stilize edilmesi, şive taklitleri ya da hayvan seslerinin taklidi ciddi bir beceri gerektirir. Bir sahne sanatçısı olarak Meddah'ta tüm bu beceriler bir araya gelmiştir (Sekmen, 2010:30).

Meddah hikâyelerinin yapısı incelendiğinde yalın bir bölümlenmeyle karşılaşılır. Hikâye başlangıç, açıklama, senaryo ve bitiş bölümlerinden oluşur. Başlangıç'ta Meddah "Hak dostum Hak!" diye söze başlayarak bir divan okur ya da bir tekerleme girer. Açıklama bölümünde, uyaklı ya da uyaksız olarak, hikâyenin geçtiği dönem, kişiler ve bu kişilerin toplumsal ve ekonomik durumları sergilenir. Padişahlara övgülerde bulunduğu da görülür. Senaryo, kimi zaman içinde mâniler, atasözleri, deyimler ve türkülerin bulunduğu ve olaylar dizisini kapsayan bölümdür. Çeşitli etnik gurupların temsilcileri ya da tipler kendi yörelerinin bir türküsüyle konuşturulabilir. Türkü söyledikten sonra söyleşiye başlar, şive taklitlerine yönelir. Hikâye'nin asal gelişim çizgisi üstünde, bağımsız küçük hikâyelere ya da fıkrâlara yer verilir. Gevşek dokuludur. Bitiş bölümünde Meddah, çoğu kez bir "kıssadan hisse" ile birlikte ders alınması gereken şeyi de açıklar. Hikâyede adı geçen kişiler ile ilgili bilgilendirme yapıldığı da olur (Nutku, 1997:99-100).

Kişiler hikâyenin kaynağına göre çeşitlilik göstermekle birlikte, sıradan yaşamların aktarıldığı anlatılarda oyun kişileri tip özellikleri taşır. Eksen karakterler

genelde erkekler iken, kadınlar olumsuzlanan kişilerdir. Eksen karakterler dışında Anadolu'nun çeşitli yerlerinde yaşayan, farklı etnik ve kültürel özellikler taşıyan kesimlerin taklitleri yer alır (Sağlam, 1997:26-27).

Halk tiyatrosunun önemli kollarından biri olan Meddah gösterileri toplumsal panoramanın en iyi yansıtıldığı alanlardan biridir. Geçmişten gelen hikâyeleri o günün koşullarıyla güncelleyerek her defasında yeniden var eden Meddah, teatral nitelikleriyle de tiyatro adamıdır. Yalnız bir sopa ve mendille gerçekleştirdiği gösterisinde anlatının imgelem üzerinden yaşattığı fantezi dünyasıyla güncel olanı bir araya getirerek hem toplumsal bir değerlendirme ortaya koymuş hem de seyircinin eğlenmesini sağlamıştır. Belirli bir iskelet yapı üzerinden doğaçlama yoluyla gerçekleştirdiği gösterisinde maharetlerini sergileyen Meddah, her defasında yeniden yarattığı gösterisiyle ilgiyi canlı tutmayı da başarmıştır.

Gerek Karagöz, gerek Ortaoyunu, gerekse Meddah değerlendirildiğinde; bu türler üzerinde en önemli yeri taklidin tuttuğu görülmektedir. Taklit, kişileştirme ve çatışmayı sağlamada da büyük önem taşır. Sözlü ve söyleşmeli oyunlarda karşıtlıklardan yararlanılmaktadır. Çoğu kez söyleşen iki kişinin karşıtlığı sergilenir. En önemli özelliklerinden biri de oyunların yazılı bir metin olmadan, doğaçlama gerçekleşiyor olmasıdır. Doğaçlamanın sağladığı esneklik açık biçim tiyatrosunun kapılarını aralamıştır. Her ne kadar Meddah zaman zaman özdeşleşme sınırına uzansa da genel olarak üç tür de göstermecî tiyatro özellikleri taşır. Dans ve müzik geleneksel türlerde zenginliği sağlayan etmenlerdendir. Bu etmenler kimi zaman anlatımın etkisini artırmak için kimi zaman seyirciyi yabancılaştırmak kimi zaman da eğlendirmek için mutlaka kullanılır. Oyun türlerinin birbirini etkilediği hatta kimi oyunlarda aynı anda iç içe sergilendiği görülmektedir. Geleneksel türler toplumsal panoramanın en iyi sergilendiği, eleştirinin kahkaha ile harmanlanarak sunulduğu teatral gösterilerdir.

1.1.1. Halk Tiyatrosu Geleneğinde Göstermecî Biçim

Geçmişte evren-insan ilişkisini tanımlamaya dayanan ritüelistik yapı, tiyatrodaki oyuncu-seyirci ya da anlatıcı-dinleyen ilişkisinde süregelmektedir. Tiyatronun başlangıcından bu yana gelişen tüm biçimsel yeniliklerin hemen hepsi izleyici ile sahne arasındaki ilişki, başka bir ifadeyle yaşam gerçeği ile oyuncunun

ortaya koyduğu sahne gerçeği arasındaki mesafeyi temel almaktadır. Bu mesafe göstermeci tiyatro anlayışında ne kadar uzaksa; benzetmeci tiyatro anlayışında o kadar yakındır. Öte yandan Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerinin tamamı herhangi kuramsal bir çalışmaya gerek bırakmayacak şekilde, kendiliğinden göstermecidir. Bu türlerde seyirci yanılısma içine sokulmaz ve yaşam gerçeği ile sahne gerçeği hiçbir zaman birbirinin içine girmez. Genel olarak seyirci izlediği oyunla kaynaşarak oyun içindeki kişilerle bir duygudaşlık kurmaz. Onun için “oyun oyun”dur (Pekman, 2010:23-25).

Seyirciye, “gösterilen”in bir oyun, oyuncunun oyuncu, oyun yerinin de oyun yeri olduğunu ve bunların herhangi bir yanılısma ile gerçek sanılmaması gerektiği daima sezdirilir. Oyuncular temsil ettikleri kişilere benzemeye ve bir takım duyguların ortaya çıkmasını sağlamaya çalışmazlar, sadece gösterirler. Seyirci ise, duygusal bağ kurmadığı için tarafsız bir şekilde gözler ve gözlemci durumunda kalarak, gösterilenleri akıl yolu ile yargılar (Kudret, 1973:85-86).

Metin And geleneksel tiyatromuzun aynı zamanda açık biçim özellikleri taşıdığını ifade etmektedir. And Wölfflin’in tanımlamalarından yola çıkarak iki karşıt sanat biçiminden söz eder. Bunlar: “açık(atektonik)” ve “kapalı(tektonik)”dır (And, 1970:19). Kapalı biçimde az ya da çok tektonik araçlarla sanat eseri kendi içinde sınırlı bir görünüme ulaşırken, açık biçimde kendini aşarak ileriye gösteren, sınırlandırılmamış bir yapı söz konusudur. Kapalı biçimin durağan yapısının yanında açık biçim gelişme gösterir. Bu tanımlamalar oyunlara yönelik değerlendirildiğinde; “kapalı oyun” bütünü kendi içinde sınırlayarak her yerde ve her bölümde bütünü anlamlandırırken kendi içine dönük ve kapalıdır. Buna karşılık olarak “açık oyun” kendini aşan, sınırsız görünümü isteyen bir yapıdır. Aksiyon sınırsızdır, başı ve sonu belli değildir, yer ve zaman çevrelenmemiştir ve özgürdür. Yapıt yalnızca yaratıcı tarafından değil algılayıcısı tarafından da var edilir. Yeniden ve sonsuz bir yaratı olanağı taşır (And, 1970:19-31).

Açık ve Kapalı kavramlarını Aristoteles’çi olan (Kapalı) ve Aristotelesçi olmayan (Açık) tiyatro anlayışları ile de birleştirerek değerlendiren And bu konuyla ilgili bir takım saptamalarda bulunmuştur.

“Açık” ve “Kapalı” kavramlarını bir de Aristocu ve Aristocu olmayan tiyatro anlayışları bakımından değerlendirebiliriz. Bu ikisi arasındaki belli başlı ayrımları gösterirken Aristocu olan özellikler parantez dışına, Aristocu olmayanlar parantez içine alınmıştır: Baş kişi oyun kahramanıdır (baş kişi gözlemcidir), oyunu yürüten action'dur (oyunu yürüten gözlemdir), action'dan gözleme gidilir (gözlem action'a paraleldir), dram ile olaylar dizisi birdir (olaylar dizisi anlatıcının yorumlarıyla tamamlanır), olaylar dizisinde nedensellik, neden sonuç bağlantısı vardır (olaylar dizisinde nedensellik bağlantısı yoktur), seyirci belirlenir, şartlanır (seyirci oyunu tartışmaya itilir), zaman akışı action'la birliktedir (zaman çizgisi bilinç ölçüsüne vurulur), sürekli bir dış action (tablolar, durumun gösterilişi), bir olayın bir parçası verilir (olayın tümü verilir), yer ve zamanda birleşme (yer zamanda yayılma, ayrılma), oyunun ağırlığı kişiler arasındaki ilişkidir (ağırlık birey üstü ve dışı olaylardadır), action seyirciyi duygulandırıp, özdeşleştirecek biçimde oyuna yaklaştırır (action seyircilerin önüne getirilir) (And, 1970:27).

Aristoteles'ten yola çıkan benzetmeci tiyatro anlayışı *“eylemleri, yaşamı, mutluluğu ya da yıkımı taklit eder; ve mutluluk ya da yıkım eylemin içindedir... İnsanlar karakterlerine göre, ne idiyeler o olurlar; ama eylemleriyle mutluluğa ya da tersine ulaşırlar”* (Aristoteles, 2003:31). Seyircide de sahnedeki gerçeklikte yer alan olay ve kişilerle duygudaşlık kurarak, acıma ve korku gibi duygularla ruhu tutkularından temizleme yani Katharsis (Arınma) gerçekleşir. Böylelikle sanat sadece haz uyandırmakla kalmaz bu arınma sonucunda etik bir haz uyandırır (Tunalı, 2004:115-116).

Aristoteles'in “taklit” ve “arınma” kavramlarını temel alan “Benzetmeci Tiyatro Anlayışı”nın yanılısama yaratması, diyalektik materyalizmi tiyatrosuna uygulayan Brecht tarafından ciddi anlamda eleştirilmiştir. Brecht, sahne ile seyirci arasında gerçekleşen özdeşleşmede seyircinin bütün görebildiğinin kahramanın görüşü kadar olduğunu belirtir. Seyirci algı, bulgu ve bilgileri sahnede devinen kişilerinki ile aynı düzeyde tutulmaktadır. Sahnede sergilenen durumlar karşısında sahnedeki havanın izin verdiği duygu ve heyecanlarla sınırlı kalan bir duygulanım söz konusudur. Sahne seyirciyi kendisine telkin edilmeyen duyguları üretip, algı ve bilgileri iletmez. Duygular paylaşılır ama üzerinde fikir yürütülmez; toplumsal olaylar, tarihsel süreçler içinde sergilenir. Bu noktada Brecht tiyatroyu bir tür hipnoza benzeterek, seyirciyi uyandırmak için özdeşleşmeyi kıran “yabancılaştırma”

kavramını ortaya atmıştır. Yabancılaştırma (yadırtgatma), oyuncu ile seyirci arasında diyalektik bir ilişki sağlar. Yabancılaşma ile birlikte tiyatro, seyirciyi bir tür esriklığe sokmaktan, yanılısamalara atmaktan, dünyayı unutturmaktan ve kaderine razı edip uzlaştırmaktan vazgeçerek, O'nu etkin bir noktaya taşır (Brecht, 2011:87-90).

Brecht, yabancılaştırmayı sağlamak için çeşitli yöntemler öne sürmektedir. Yabancılaştırma dört düzlemde gerçekleştirilir. İlki seyirci ve sahne arasındadır ki, seyirci gözlemci durumundadır. İkincisi sahne ile oyuncu arasında, oyuncu sahnede olduğunun farkındadır. Üçüncüsü oyuncu ile rolü arasında, duygusal özdeşime girmeden gösterilmesiyle gerçekleşir. Son olarak da rol ile mekân arasında, dekorun işlevselliğini önde tutan göstermeci niteliğiyle gerçekleştirir. Brecht'in epik tiyatro çerçevesinde yabancılaştırma etmeni olarak adlandırılan bu yöntemlerin Geleneksel Türk Tiyatrosunda yüzlerce yıldır uygulana gelen estetik özelliklerdendir (Nutku, 2007:117).

Aristoteles özelde tragedya, genelde tiyatro için *“bir bütün oluşturan, bir sonuca varan, zaman içinde belirli bir uzunluğu olan bir eylemin taklidi”* tanımını yaparken; *“bütün”* den başı, ortası ve sonu olan bir şeyi kastettiğini yoksa rastgele başlayıp bitmemesi gerektiğini belirtmektedir (Aristoteles, 2003:34). Oysa Geleneksel Türk Tiyatrosu da taklide dayalı olmasına karşın, eklemlili, organik bütünlüğü olmayan kısa olaylardan oluşmaktadır. Kesintisiz bir akış değil, çokluk ve çeşitlilik yoluyla ampirik bir bütünselliğe sahiptir. Eylemde yer ve zamanda çokluk söz konusudur. Eylem tek olmamakla birlikte düz bir zaman çizgisinde ilerlemez. Olaylar yan yana dizilidir, kendi içinde süreklilik yoktur ve bitişe doğru ilerlemezler. Kesitler tek başına vardır ve eylemden bağımsızlaştırılmış uğraklardır. Dolayısıyla kesitler yer değiştirebilir, sonsuz sayıda olanak verildiği için seyirci ve oyuncu kendisine sunulan bu çok yönlülük içinde seçimler yapabilir. Böylelikle ikincil bir yaratı meydana gelir (Çalışlar, 1995:5; And, 1985:422).

Oyun akışındaki zaman anlayışının parçalılığı ve soyut olması yanı sıra genel zaman anlayışında da soyutlama belirgindir. Özellikle de Karagöz Oyunlarında her hangi bir zamana vurgu yapılmaz. Belirli bir tarih yoktur. Bu nedenle zaman kurgusu birikimli ve üst üste binmez. Her oyuncunun zamanı farklıdır. Zaman olgusu oyunlarda günceli işaret eder ancak evrensel zamana gönderme yapar. Bu yönüyle

zaman hem gerçek hem de taşınabilir bir zaman boyutundadır. Böylece zaman ikili bir gel-git içerdiği için çift boyutludur. Çift boyutluluk mekân olgusunda da görülmektedir. Tüm türlerde kalıcı sahne diye bir şey söz konusu olmadığı için herhangi bir boş alanda oynanabilir. Bu noktada gösteride gerçek mekân anlamında kısıtlama yoktur ve göçebelik söz konusudur. Öte yandan gerçek mekânda kurgulanan oyun mekânı seyircinin imgelemine bırakılmıştır ve tıpkı zaman olgusunda olduğu gibi belirli bir yer tanımlanmamıştır. Çoğu zaman bir mahalleye gönderme yapar. Dolayısıyla oyunlar zaman ve mekân bakımından, bugün burada ve her zaman her yerdedir (Alp ve Balcı, 2009:26-27).

Tüm türlerde görülen, organik bütünlüğü olmayan, bu parçalı yapı Karagöz ve Ortaoyununda en belirgin şeklini almaktadır. Her şeyden önce seyircilerin kimliği önemlidir. Mesela bir çocuk topluluğuna gösteri yapıyorsa oyunu onların anlayışına ve beğenisine uydurup, yalnız erkeklerin karşındaysa daha kaygısızca cinsel atıflara yer verilebilir. Seyirci topluluğunda bir devlet büyüğünün ya da engelli birinin bulunması da gösteri yapanın kendini hazırlamasını gerektirir. Takvimdeki günün anlamı ya da güncel konular oyunu etkileyebilir. Bölümlerden oluşan Karagöz ve Ortaoyunu'nda bölümlerin yeri değiştirilebilir. Birbirini takip etmek zorunda değildir. Taklitlerin sayısı artırılıp azaltılabilir, oyuncuların çıkış sırası değişebilir. Söyleşmeleri uzayıp kısalabilir hatta bazı bölümler ya da kişiler tamamen kaldırılabilir. Seyircinin tepkilerinden motive olan oyuncu ya da oynatıcı eklemeler ya da uzatmalarla tam bir cümbüş ortamı oluşturabilir. Bütün müdahalelere rağmen oyunun izlenim birliğinde bozulma olmaz (And, 1985:422-423).

Oyunlarda konunun genel yapısı bozulmaz çünkü ortaya çıkarılacak olan insanlığa dair bir gerçektir, bireysel ve özel bir gerçek değildir. Kişilerin gelişimine hiçbir katkısı olmayan kesintili olaycıklar demeti, bir töre sergilemesi, bir toplum portresini ortaya koyar. Bu portre içindeki birimlerden bir ikisinin eksilip artması ya da yer değiştirmesi gevşek yapıdan dolayı oyunu aksatmaz (Sokullu, 1979:126). Meddah gösterisi bir ölçüde farklılık göstermektedir çünkü uzunluğu ne olursa olsun, seyirciye baştan sona bir öykü anlatır. Karagöz ve Ortaoyununda olduğu gibi dekor, kostüm gibi yardımcı malzemeler ya da taklitler gibi farklı ve renkli tiplerin aracılığı olmadan izleyicinin ilgisini çekip canlı tutmaya çalışır. Bu durumda Meddah, çeşitli duygular yaratacak şekilde sözlerine hakikat edası vererek kişileriyle seyirci arasında

duygudaşlık bağı kurabilir. Ancak yine de benzetmeci bir tiyatro biçimi olduğu söylenemez. Çünkü her ne kadar öyküyü baştan sona anlatsalar da hiçbir zaman kesintisiz olarak aktarmazlar. Zaman zaman anlattıkları öyküyü keserek başka yan öyküler, başka olaylar kattığı hatta öykünün bu küçük olaylardan oluştuğu dahi bilinmektedir (Pekman, 2010:25-26).

Mustafa Sekmen Meddah'ın seyirci ile kurduğu ilişkide sıklıkla kullandığı açık biçim üslup ve yabancılaştırma uygulamalarını şu şekilde sıralamaktadır:

- Durup para toplamak
- Araya farklı bir hikaye sokmak
- Fıkra anlatmak
- Yemek tarifi vermek
- Oyunla doğrudan ilişkisi olmayan açıklamalar vermek
- Belli bölümleri tekrar, farklı tempoda anlatmak
- Çay, sigara ve dinlenme için ara vermek
- Seyirciye soru sormak
- Şarkı, türkü söylemek (Sekmen, 2010:32).

Anlatılan hikâye baştan sona gitse de anlatım her Meddah'ın ustalığı ve yeteneği oranında tıpkı Karagöz ve Ortaoyunu'nda olduğu gibi uzatılıp kısaltılabilir, ekler ve budamalar yapılabilir. Meddah, hikâyenin gelişim çizgisini bilir ve bu çizgi üzerinden çeşitlemelere gidebilir. Anlatımda kendine özgü yaratışlarda bulunabilir. Kendi ustalığı oranında, özellikleri içinde ve dinleyiciye göre hikâyeyi şekillendirebilir. Hatta anlatıma yaptıkları eklemeler ve ekleme yapmaktaki ustalıkları oranında ün yaparlar. Yapı ekleri diyebileceğimiz eklemeler, atasözleri, fıkralar, anekdotlar, şiirler, türküler, efsaneler ve kısa hikâyeler olay içine serpiştirilir. Bu noktada Meddah için de esnek doku ve parçalı yapıdan rahatlıkla söz edilebilir (Nutku, 1997:104-105).

Oyunların gevşek doku ve esnek yapıda olması tüm halk tiyatrolarındaki gibi doğaçlamaya dayalı olmasından kaynaklanır. Tıpkı mimus ve Commedia Dell Arte gösterileri gibi Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerinin de yazılı metinleri olmadığı için doğaçlama zorunludur ve yaratmanın koşulunu belirler. Sanatçının yaratımına göre oyun, genel hatları değişmeden, her oynanışta farklı şekilde seyircinin karşısına

çıkar. Böylelikle birbirlerine çok benzeseler de küçük farklılıklarla birbirlerinden ayrılıp, sonsuz sayıda temsil olanakları sağlarlar (Sevengil, 1959:69; Balay, 1995:21-22). Geleneksel Türk tiyatrosunun zenginliği de buradan gelmektedir. Sokullu bunu şöyle ifade etmiştir:

Bu doğmacalık belli kalıplardan oluşan bir kanavaya dayanır. Böylece sanatçının yaratıcılığı, önceden belirlenmiş kalıp düzeni içinde olanak arar. Belki bundan dolayıdır ki, geleneksel tiyatromuzun zenginliği, ne derinliğinde, ne cüretkâr atılımlarındadır. Onun zenginliği işlemeciliğinde, nakışındadır (Sokullu, 1979:163).

Doğaçlama oyun türlerinde işin büyük kısmı oyuncuya, onun duyusuna, düşünüşüne, zekâsına ve yeteneğine bağlıdır. Doğaçlamaya dayalı yaratısında esas olan, rolü “canlandırmak” değil “göstermektir.” Oyuncular temsil ettikleri kişilerin kimliğine bürünmeye o kişilerin duygularını hissetmeye ve bu doğrultuda seyirciye de bir takım duygular yaşatmaya çalışmaz. Kişileri ve duyguları yalnızca gösterir. Seyirciyi yok saymadıkları gibi oyun sırasında zaman zaman seyirciye seslenerek oyuncu-seyirci mesafesini de ortadan kaldırırlar. Böylece oyunlarda sergilenen rollerle duygusal bağ kurmayan seyirci tarafsız bir şekilde, yalnız akıl yolu ile durumu değerlendirir. Sonuçta hem oyuncu hem seyirci oyun ve oyun kişilerine yabancılaşmış olur (Kudret, 1973:86).

Geleneksel Türk Tiyatrosunun oyunculuk mantığı ile Brecht’in kuramsal temeller üzerine oturduğu epik oyunculuk tanımındaki benzerlik görülmektedir. Brecht oyunculuğunda da O’na düşen yalnızca göstermektir. Oyunculuk seyircinin rol ile özdeşleşmesini engelleyecek şekilde gerçekleştirilmektedir. Buna yönelik olarak oyuncu, duygu ve düşüncelerin dışavurumunda jestleri kullanır. Sözleri de bir jسته bağlar. Bunun için bir ya da birden çok kişinin başkalarına karşı takınacağı jestlerden, mimiklerden ve sözlerden oluşan bütüne ulaşmayı hedefler. Bu bütüne de Gestus der (Aycıl, 2012:83).

Brecht’in oyunculuk anlayışının temelini oluşturan, kişileri duygular yerine söz ve davranışlarla genelleme tavrı ile geleneksel türlerde oyuncunun kişileri konuşmalarında, giyimlerinde, davranış biçimlerinde kalıplaşmış belli şablonlarla göstermesi arasında benzerlik bulunmaktadır. Bu kalıplaşmanın nedeni ise

kişileştirmenin tip boyutunda olmasıdır. Oyun kişilerini gösterirken karakterler yerine tipleri tercih etmesi, insanı hem bir birey hem de toplumun bir üyesi olarak asal ve genel özelliklerini yansıtmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Onun başka insanlarla ortak yönleri belirlenip soyutlanarak bir ya da birkaç özelliği sivriltilmektedir. Böylece insana özgü genel bir nitelik anlamlı şekilde vurgulanmaktadır. Bu vurgulama ile seyirci kişileri kolayca tanımakta ve gerçekliğine inanmaktadır. Aslında bir genelleme ürünü olan tipin oyunda belli bir işlevi vardır. Bu tip üzerinden insanlık ve topluma yönelik değerlendirme yapılmaktadır (Şener, 1972:16).

Gerek Karagöz'de, gerek Ortaoyunu'nda, gerekse Meddah hikâyelerinde yer alan kişiler genelde ortaktır. Sayı olarak azalıp artabilmekle birlikte kişilik özellikleri her oyunda aynıdır. Durağan ve değişmez genellemelerdir. İlişkilerinde olduğu gibi, meslekleri, kostümleri, konuşmalarında da bir değişmezlik vardır. Olaylar ya da zaman onlara bir şey katmaz. Zamanları, geçmiş ve gelecekleri yoktur. Bu anlamda tipler sürekli. Seyirci kişileri gayet iyi tanır, nerde nasıl davranacağını önceden kestirebilir. Tüm bu tanımaya rağmen canlı oldukları izlenimi yaratmazlar (And, 1969:276).

Sabahattin Kudret Aksal Karagöz oyunun yanılsamayı kıran gerçekdışı tutumunu ve göstermeci biçimi destekleyen kişileştirmeyi şöyle değerlendirmiştir:

Bence Karagöz'ün en güzel tanımı onun bir başka adındadır: Düş Oyunu. Seyircisine gerçek dışı bir acun sunar o, bir öyküyü düpedüz anlatmaz da, öykünün keskin çizgilerini belirler. Yapısıyla olsun, konularıyla olsun us kurallarının dışındadır. Kişileri de gerçek kişiler değildir. Soyutlanmış kişilerdir, bir başka deyimle tiplerdir (Aksal, 1977:291).

Karagöz gösterilerinde oyun yeri arkasından ışıkla aydınlatılan, gerilmiş beyaz bir perdeden ibarettir. Cansız figürlerden oluşan oyun kişileri hayal perdesinin arkasında yer alan bir usta tarafından oynatılmaktadır ve tüm oyun kişilerini tek bir kişi ortaya koyar. Bu noktada görünen tasvirlerin oyunculuğu ve görünmeyen ustanın oyunculuğu olmak üzere çift boyutlu bir oyunculuktan söz edilebilir. Görsel olarak var olan tasvirleri, işitsel olarak Karagöz Ustası sergiler. Dolayısı ile bir takım araçlar olduğu için oyuncu seyirci arasındaki mesafeyi vurgulama adına hiçbir uğraşa gerek yoktur (Sokullu, 1979:128, Sağlam, 1999:41).

Halk Tiyatrosu türlerinde olaylardan ziyade sözün önemli olduğu ortadadır. Asıl olan “eylem” değil “söyleşme”dir. Karagöz’ün hareketleri kısıtlı tasvirleri, oyunu sözle zenginleştirir. Ortaoyunu ise “Meydan-ı Sühan” (Söz meydanı) adıyla anılır (Kudret, 1973:92). Karagöz’ de dili konuşuran “Hayali” nin gerçek bir insan olmasına karşın, konuşan konumunda tasvirlerin olması daha en baştan oyunsuluğa hizmet eder. Bunun yanı sıra, Karagöz ve Ortaoyunu’nun oyun bölümleri düşünüldüğünde ortak bölümlerden biri olan muhavere’nin tekerleme bölümü oyunsuluğun en açık görüldüğü bölümlerden biridir. Kavuklu ve Karagöz’ün gerçekmiş gibi anlattığı fakat gerçek olma olasılığı olmayan olaylara Pişekâr ve Hacivat inanır. Oysa daima hikâyenin sonunda anlattıklarının düş olduğu ortaya çıkar. Ya da Karagöz oyunlarının giriş bölümünde Hacivat ile Karagöz’ün kavga etmesinden sonra sırtüstü yatan Karagöz’ün ardı ardına söylediği anlamsız sözcükler yine yabancılaştırmaya hizmet etmektedir. Kalıplaşmış sözlerin, şarkıların, şiirlerin ses benzerliğinden yararlanılarak çarpıtılması yanında, anlamsız sözler, uydurma deyişler, uyumsuz seslerle de, dilin mantık bağlarını bozmaktadır. Cevdet Kudret, bu mantıktan uzaklaşmayı, dilin insanlar arasında bir anlaşma aracı olmaktan çıkıp kendi başına buyruk, bağımsız bir hale gelmesini ve oyun kişilerinin birbirini anlamamasını uyumsuz tiyatro ile ortaklığına bağlamaktadır (Kudret, 2004:31-33).

Meddah hikâyeleri anlatırken her ne kadar canlandırma ile benzetmeci biçime yönelikmiş gibi bir izlenim yaratsa da göstermeci nitelikleri ağır basmaktadır. Meddah hikâyesinin tekerleme bölümü, yarı çocuksu, yarı alaylı, bazen anlamlı, bazen anlamsız sözcükler içermektedir. Tekerlemeler masal havası taşıyan ve gerçeküstü olaylarla hikâyede mantıklı olmayan yerleri kabul edilebilir duruma getiren kalıplardan oluşmaktadır. Böylece henüz hikâyeye başlamadan anlatılanın kurmaca olduğu imlenir. Tekerlemenin ardından asıl hikâyeye geçen meddah anlatı sırasında da olayın dışına çıkarak ve kesintiye uğratarak uzak bakış açısı sağlamaktadır (Nutku, 1997:161; Sekmen, 2010:32).

Meddahlar’ın bazen anlatıyı kesip, anlattıklarına dışarıdan bakarak eleştirdiği dolayısı ile bizzat hikâyeyi yabancılaştırdığı da olur. Özdemir Nutku Kız Ahmet’ten verdiği bir örnekle, meddahın abartıya kaçtığını itiraf ettiğini ve böylece öz eleştirisi ile yabancılaştırmayı gerçekleştirdiğini aktarır.

Kız Ahmet'in, hikâye arasındaki episodları bağlarken birden olayın dışına çıkması ve anlattıklarını eleştirir biçimde, olaya dinleyiciyi de yabancılaştırması çok ilginçtir. Böyle bir örneğe Kız Ahmet'in anlattığı "Lüleci Ahmed" hikayesinde rastlarız. Meddah, Lüleci'nin anlattığı bir fıkraya (fıkranın ne olduğunu açıklamadan) beşikteki bebeğin bile "Hi! Hi!" diye güldüğünü söyledikten sonra şöyle sürdürür sözlerini: "Bu yalan böyücek ise, cüz'i ufaldalım. O vaktin dehrinde, deveciler padişaha arzuhal verirler, soyle ki: "Aman efendim, aziz başın için olsun şu Lüleci Ahmed kulunuzu bu civardan geçmenin men'ine ferman buyurun, zira develerimiz onu gördükçe gülerek yere çarpılmalarından kömürlerimiz toz olup para itmez oluyor." Bunu dahi yazdım, amma evvelki yalandan bir fark yok ise de yazmış bulundum, okuyan ve dinleyen de canı isterse inansın, yani zor ile değil, bunlar cilve-i siyveden ibarettir. Gelelim Lüleci'ye bakalım ne yapacak (Nutku, 1997:60).

Meddah Kız Ahmet'in gerçekten uzaklaşarak abartıya kaçtığına dair itirafı aslında tüm Geleneksel Türk Tiyatrosu'nu da kapsayabilir. Zira geleneksel türlerin hepsinde ve belirgin bir şekilde fantaziye ve grotesk aktarıma yer vererek gerçeği kıran "abartı", geniş yer tutmaktadır. Özdemir Nutku Grotesk' i "*doğanın bilinçli olarak abartılması ve yeniden var edilmesi olduğu kadar, doğayla ya da günlük yaşantımızın töreleriyle birleşmeyen nesnelere kendine özgü bir biçimde uyumlu bir duruma getirilmesi*" olarak tanımlamaktadır (Nutku, 1985:173).

Grotesk, farklı soylardan gelen öğelerin karışımı söz konusu olduğu için uyumsuz, doğa üstü görüntülerle korkunç, bilinçaltı dürtülerin açığa çıkması ile iğrenç ve kaba aynı zamanda komik, hayal öğelerinin aşırı kullanımı ile olağan dışı ve garip olanı içeren bir anlatımdır (Sokullu, 1979:28-29).

Nil Ünlü Aycil Grotesk'in Türk Tiyatrosu'nda kullanımı ile ilgili çalışmasında Grotesk'i "*güldürü özelliğinin ön planda olduğu karnavalesk grotesk ve yabancılaşmış bir dünyanın korkutucu ve tehditkar potansiyeli ile karşı karşıya kalmış modern bireyin varoluşsal sorununu ön planda tutan modern grotesk*" (Aycil, 2003:73) olmak üzere iki yöneltte olduğunu aktarmaktadır. Geleneksel tiyatromuzun türlerinin ağırlıklı olarak komedi olması sebebiyle daha çok Karnavalesk Grotesk görülmektedir. Karnavalesk Grotesk'i Nil Ünlü Aycil şöyle açıklamaktadır.

Karnavalesk grotesk anlatım, doğa/ kültür ayrışmasını imleyen bir dizi karnaval imgelerini kullanır. Ateş metaforunun

kullanılması, ara bedenlere duyulan ilgi (cüce, zenne, kambur vb.), beden sınırlarının abartılması, şişirilmesi ya da çarpıtılması, bedenin yer çekimi ağırlığından kurtulmuş bir uçuculuk/akışkanlık fikriyle ele alınması, yiyeceğe (buna bağlı olarak oral anal deliklere) olan abartılı ilgi ve iştah, doğurganlık, bolluk, bereket temsillerinin, Fallus'un kullanılması karnavalesk grotesk yazının sıkça başvurduğu bileşenlerdir. Hatta denebilir ki, oyuncu/seyirci ayrışmasının göstergesi olan mimesis ile gülme ve ağlamanın ayrılmaz birlikteliğini simgeleyen Janus yüzüne yaptığı göndermelerle tiyatronun tam kalbinde yer alır grotesk (Aycil, 2003:79).

Metin And'ın sakatlar ve ruhsal hastalar olarak adlandırdığı ve genelde Kavuklu Arkası gibi önemli bir yeri olan kambur, kötürüm ve cüce ya da erkeklerin taklidini yaptığı zenne, ara bedenlerdir. Akıl olarak noksan olan Beberuhi ve düş ile gerçek arasında yaşayan Tiryaki, dilin bozulması ile hım hım ve kekeme, Bok Ana adını alarak çirkin ve iğrenç imleyen çingene grotesk kişilerdir (And, 476-484).

Karagöz oyunlarında çirkin ve iğrenç, söz ya da hareketle sık sık gözlenen öğelerdir. Örnek verecek olursak; **Meyhane** oyununda Karagöz Bekri'nin bardağına idrarını yaparken, **Kırgınlar** oyununda Arap, Karagöz ve Hacivat'ın üstüne pisler. **Balık** oyununda oltasına takılan canavarı gören Karagöz, korkudan altına yapar. Tükürme hareketi de oyunlarda sıklıkla görülmektedir (Sokullu, 1979:108).

Metin And Karagöz ve Ortaoyununda çeşitli motiflerin bulunduğunu ve ölüp-dirilme motifinin de bunlardan biri olduğunu belirtmektedir. **Canbazlar** oyununda Karagöz, **Salıncak** oyununda Yahudi, **Kırgınlar** oyununda Hacivat'ın üç kardeşinin öldüğünü ve ardından dirildiğini aktarmaktadır (And, 1985:432). Ölüp dirilme motifi de grotesk bir yaklaşımdır. Ölüme dair korku dirilme ile alaya dönmekte ve yaşam gerçeği ile uyumsuzluk bir kere daha gerçekleşmektedir.

Meddah hikâyelerinde de tekerleme bölümünde aktarılan olağandışı olaylar, (Küçük Ali'nin sık kullandığı tekerlemelerden birinde eşeğin önce ölüp sonra mezardan kalkarak dirilmesi) ve çeşitli hikâyelere serpiştirilmiş olan, içkicilik, kadın düşkünlüğü, oğlancılık, kadınların işlettiği batakhaneler, gizli cinsel ilişki, aşığı ile birlikte olmak için kocasını öldüren kadınlar, çocuk doğuran kadınlar gibi cinselliğin aktarımını sağlayan grotesk öğeler göstermecî biçime hizmet etmektedir (Nutku, 1997:101-127).

Geleneksel türlerde sıklıkla görülen grotesk, bir yandan iğrenci ve hayvanca olanı yenmek, onları aşma isteği duyan ahlak anlayışını aktarır. Diğer yanda da insanı yiyen, içen, sevişen yanını ortaya koyarak doğal güdülerine yaklaştırmaktadır. Böylece insanın yetkinleşmesi ideali ile olduğu gibi kabullenme gerçekliği arasında uyum sağlamaktadır (Sokullu, 1979:106).

Grotesk, sanatçı için de seyirci için de kendini var etme yolunda sınırsız ve sonsuzu sunar. Bunu da soyutlamanın sunduğu sınırsız imgelem ile sağlamaktadır. Groteskin bu yönüyle ilgili Özdemir Nutku şunları aktarmaktadır.

Grotesk yaratıcı sanatçı için geniş ufuklar açan bir uslubü var eder; çünkü grotesk yabancı ve gizli olanı, trajikomik bir biçimde verilen bir olayı, mantıksal olmayı düşünmeden, birbiri ile aykırı olan öğeleri kaynaştırarak yaşamı taşıyıp eleştirirken sınırsız bir oyun olanağına yer açar. Grotesk doğruyu ve güzeli ucuz duygusallığa düşürmemek için çirkinliği gösterir ve salt doğal olmayı bıraktığı noktada yaşamın dış görünümünü derinleştirir. Doğaüstü olanı araştıran Grotesk, karşıtları senteze götürür, akıl almaz olanın bir resmini verir ve sırrına erişilmez gibi görünen şeyler üzerinde, seyirciyi aktiviteye sokar, düşündürür (Nutku, 1996:83 akt Pekman, 2010:33).

Görüldüğü gibi Grotesk hem Karagöz hem Ortaoyunu hem de Meddah'ta sıklıkla başvuru ve genelde güldürüye hizmet eden bir kavramdır. Farklı soylardan gelen bir araya gelmesi mümkün görünmeyen öğeleri bir araya getirerek uyumsuz, doğaüstü görüntülerle korkunç, bilinçaltı dürtülerin aktarımıyla kaba ve iğrenci, olağandışı olanın sergilenmesi ile garip ve tuhaf oyunlarda var ederken imgelemin sınırsız alanını kullanır. İmgelemin bu sonsuz alanı ile göstermecî biçime hizmet eder.

Geleneksel Türlerde görülen “oyun içinde oyun” da bir başka göstermecî biçim yöneliştir. Günümüzde bilinçli ve işlevsel olarak kullanılan kurgu yöntemlerinden biri olan oyun içinde oyunun örnekleri geleneksel türlerde de görülmektedir. Bu teknikte sahnede iç içe iki oyun aktarılır. Böylelikle bir yandan somut bir uygulama gerçekleştirilirken diğer yandan hayatın bir oyun olduğuna dair vurgu yapılır. Halk tiyatrolarında bolca örneklerinin görüldüğü bu uygulamada anlamı pekiştirmek adına sahnede oynanan oyunun içine başka bir sahne oyunu yerleştirilirken oyunsuluk da imlenmiş olur (Şener, 1996:101).

Halk tiyatrosunun türlerinde oyunların iç içe geçtiği birçok örnek bulunur. Karagöz oyunlarına eklenen meddahlık, Ortaoyununda kurulan Karagöz Perdesi hatta Karagöz perdesinin içine kurulan daha küçük bir Karagöz perdesiyle hem seyirciye iki oyun birden sunularak zenginlik artırılır hem de yaşamın bir oyun olduğu düşüncesi hatırlatılır. **Kırgınlar** adlı Karagöz oyununda Karagöz Kavuklu, Hacivat da Pişekâr olarak bir ortaoyunu sergilerler. **Sünnet** adlı Karagöz oyununda sünnet olan Karagöz'ü eğlendirip mutlu etmek için Hokkabaz gösterisi sergilenir. Oyunun içinde ikinci bir oyunun sergilenmesi teknik olarak bir zenginlik sunmakla birlikte seyirciye izlediğinin bir oyun olduğu hatırlatılır (And, 1985:197).

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun niteliklerinden biri de dekor, aksesuar, efekt ya da ışık gibi teknik tasarıma ilişkin elemanların da göstermeci oluşudur. Zaten en aza indirgenmiş olan dekor ve aksesuar hiçbir zaman birebir kullanılmaz. Anlatılmak istenen şey, çoğu zaman sahnede hiç bulunmaz, varmış gibi yapılır böylelikle oyunsuluğun altı çizilmiş olur (Pekman, 2010:32).

Karagöz'ün tüm sahnesi "Ayna" adı verilen beyaz bir perdeden ibarettir. Oyuncular deriden yapılmış tasvirlerdir ve işleri bitince Sandıkkar tarafından toplanarak yerlerine koyulurlar. Ne sahne ne de oyuncular yaşam gerçekliğiyle uyuşmazlar. Seyirci oyuna dair her şeyi "var sayar". Tıpkı dekoru varsaydığı gibi. Karagözcü Karagöz perdesinin dekorsuzluğundan övgü ile söz eder çünkü dekorun varlığı, izleyiciyi o dekorun kısır bilgisi ile sınırlamaktadır. Dekorsuzluk seyircinin hayal kurmasına sağlayarak onu daha aktif ve yaratıcı kılar. Kendince imgeleminde oyuna uygun dekor oluşturur (Sağlam, 1999:35).

Karagöz'ün en önemli özelliği (tıpkı Ortaoyununda ve köy seyirlik oyunlarında olduğu gibi) sahnenin "itibarı" bir değer taşımasıdır, oraya karagözcüler "Küşteri Meydanı" demektedir (Boratav, 1995:205). Genel olarak İstanbul'un orta halli bir mahallesinde bir meydan, bir sokak başı olarak düşünülebilir. Perdenin sağ tarafında, dekor filan bulunmadığı halde, Karagöz'ün evi; solda da Hacivat'ın ve başka kişilerin ki varmış gibi kabul edilir. Karagöz hep sağ taraftan sahneye girer; öteki kişiler sol taraftan. Karagöz'ün başı iki de bir perdenin sağ yukarı köşesinden görünür: Sahnede konuşanların sözlerine karışmak, kendi kendine bir tuhaf düşünce ortaya atmak gibi durumlarda burası Karagöz'ün perdesi sayılır (Boratav, 1995:205).

Bazı oyunlarda görülen dekor ya da aksesuar olarak kullanılan tasvirler ise tıpa tıp benzer değil stilize edilmiş şekilleridir. Perspektif, uzaklık- yakınlık, büyüklük- küçüklük gibi unsurlar söz konusu değildir. Öyle ki; Ferhat ile Şirin oyununda pencereden atlayan Karagöz, evinin önündeki Elma Dağı'na düştükten sonra oradan da aşağı yuvarlanır. Garip olan da şudur ki Elma Dağı Karagöz'ün evinden daha küçüktür. Bazı oyunlarda da mekân "itibari" dir. Serez ile Selanik arasında olduğu söylenen "**Kanlı Kavak**" bir bakmışsınız ki Karagöz'ün evinin önünde. Oyun boyunca Karagöz'ün evi önünde durur ama seyirci onu Selanik ile Serez arasında varsayar. Ferhad'ın Amasya'daki Elma Dağı, Mecnun'un Arabistan'daki çölü de evin önünde yer alır ama yerli yerinde sayılır (Kudret, 1977:26).

Herhangi boş bir alanda oynanan Ortaoyunun'da dekor bir ev içi farzedilerek yapılmış, yüksekçe, kafesli, iki ya da üç çift, ikişer kanatlı bezsiz paravanadan ibaret olan "Yeni Dünya" ve bir iş yeri farz edilen daha kısa başka bir paravan olan "Dükkan"dan oluşmaktadır. Dükkân yer yer masa ve tezgâh olarak da kullanılabilir şekilde hazırlanmıştır. Ufak tefek ilaveler yapıldığı görülse de genel olarak dekor yalnızca bu iki paravanadan ibarettir ve yine her oyunda farklı imgelemleri barındırır. Dekorun bu derece ekonomik olması, Ortaoyunu'nda sahnenin her yer olabileceği, bu nedenle kolayca taşınabilmesi gerekliliğine bağlanabilirse de; gerçekçiliği kıran yapısı ile dekorsuzluk doğal bir sonuçtur (Türkmen,1991:69).

Meddaha gelince, onun dekoru bir sandalye ya da herhangi bir yükselti, aksesuarı ise, elindeki "sopa" ve omzundaki "Makreme" dir. Yalnızca üç parça ile anlatısını birleştirerek, sonsuz olasılıkla hikâyeyi bütünleyip, ortaya koymayı seyircinin imgelemine bırakmaktadır. Bu noktada sınırsız işlevsellik olanağına sahip sopasını oyuna başladığını belirtmek için kullandığı gibi, çeşitli sesleri çıkarmak için de kullanır. Kimi zaman da onu, sazı, süpürgesi ya da tüfeği yerine de koyar. Makremeyi de benzer bir yönelişle, kimi zaman sofrası bezi, kimi zaman başörtüsü, kimi zaman da mendil olarak kullanır (And, 1985:223-224).

Tiyatronun dans ve ezgiler eşliğinde yaşanan kuttörenlerden doğduğu ve "keçilerin türküsü" anlamına gelen tragedya ile "cümbüşlü ezgi" anlamına gelen

komedyanın çizgilerinde ilerlediği düşünülürse; dans ve müziğin tiyatro için ne kadar önemli öğeler olduğu görülecektir. Geleneksel Türk Tiyatromuzda da dans ve müzik adeta yapısına işlemiştir. Tüm türlerde dans ve müzik önemli bir yere sahiptir (Pekman, 2010:59). Öyle ki oyun alanının hemen yanında küçük bir orkestra bulunmaktadır. Orkestranın olmazsa olmazı zurna ve çifte naradır. Bununla birlikte müzik aletleri artarak zenginleşebilir. Macar Araştırmacı Kunos ziyarete gittiği Eskişehir’de orkestra ile ilgili gözlemini şöyle aktarmaktadır.

Malum ya buraya gelişimin en önemli sebebi ortaoyunu idi. Etrafa bakınırken, Porsuk kenarındaki mesirede asılı duran bir kağıt gördüm. Hemen bunu okuyunca, mufassal ve mükemmel bir ortaoyunu komedisi olduğunu anladım. “Ünlü komik Hamdi Efendi” diye yazılıydı. Hem de zurna ile dümbelekten başka ud, keman, nay (ney), lavta’dan teşekkül eden bir ince saz da varmış (Kunos, 2001:73-74).

Orkestranın oyun meydanında hemen yanında görünür bir yerde olması, Brecht’in epik tiyatrodaki müzik anlayışını anımsatmaktadır. Brecht çalınan müziğin seyircinin gözü önünde olması gerektiğini, görünmeyen bir yerden duyguyu destekleyerek özdeşimi sağlayacak şekilde kullanılmaması gerektiğini ileri sürmektedir. Onun görünür olması göstermecî biçimi destekler niteliktedir. Geleneksel Türk Tiyatrosu’nda da müzik aynı yöneliş doğrultusunda uygulanmaktadır (Şener, 2003:294-295).

Orkestrada ne kadar müzik aleti olursa olsun oyun zurna ile açılır ve zurnacı her tip için özel bir açış müziği çalarak bir nevi oyuncuları daha sahneye gelmeden tanıtmış olur. Oyuncular genelde geldikleri yere has olan müziklerle ve danslarla oyuna dâhil olmaktadır. Böylece müzik üzerinden bilgilendirme yapılmaktadır (Türkmen, 1991:80).

Müziğin işlevi Karagöz oyunlarında da aynı olmakla birlikte müziği gerçekleştiren orkestra değil bizzat Hayali’nin kendisi ya da yardımcısıdır. Müzik aletleri ise, Nareke, Dayre denilen tef ve Hatem denilen zildir. Oyun başlamadan önce sergilenen göstermelik bölümü nareke adı verilen sigara kâğıdına sarılı düdüğün cırtlak sesi ile son bulur. Ardından tefin tartımına uygun olarak perdenin solundan inen Hacivat Semai okumaya başlar. Bu semailer, Dügah, Ferhsık, İsfahan,

Tahir, Buselik gibi daha birçok farklı makamda olabilir ancak içerik olarak tasavvufa dair bilgilendirme yapmaktadır (And, 1985:311-332).

Geleneksel türlerde de müziğin bilgiyi ileten özelliğinden tiplerin sahneye gelmeden önce kendilerine özel açış müziklerinin çalınması yoluyla faydalanılmaktadır. Böylece hem tipler sahneye gelmeden bilgilerine ulaşılmakta, hem de seyircinin önceden bilmenin sağladığı üstünlükle gerçek değil oyun olduğu farkındalığının altı bir kere daha çizilmektedir (Pekman, 2010:60). Dansın kullanımı da aynı yöneliştir. Kişiler geldikleri yöreye dair oyunlarla kendileri ve yöreleri hakkında bilgilendirme yapmış olurlar. Dans ve müziğin kullanımı bölümlerin sonlandırılması ve diğer bölüme hazırlık yapmakla etkin olarak kullanılmaktadır. Böylelikle müzik akışı kesilerek seyirciye izlediğinin oyun olduğu hatırlatılmakta ve göstermecî biçime hizmet etmektedir (Sokullu, 1979:128).

1.1.2. Halk Tiyatrosu Geleneğinde Kişileştirme

Kişileştirme tiyatrosunun en önemli konularından biridir. Çünkü sahnede insan ve insanlık halleri aktarılırken, gösteriyi gerçekleştiren de algılayan da insandır. Bir insan soya çekim ve çevrenin etkisiyle hem bütün insanlara ait olan özellikleriyle evrenseli hem de kendine özgü özellikleriyle bireyi anlatır. Bir tür olarak insan evrensel niteliklere sahip olarak doğar. Fizyolojik, biyolojik ve psikolojik bir gelişim içindedir ve belirli bir sosyal çevre içinde yaşar. Bu üç alan kişiliklerin oluşumunda etkin rol oynar ve insan tüm bu dinamiklerin ve alt öğelerinin bütününden doğar. Kişileştirme kişinin fizyolojik, biyolojik ve psikolojik özellikleriyle birlikte, içinde bulunduğu toplumun sosyolojik, psikolojik, ekonomik yapısı ve bunların oluşumunda yer alan dinamiklerin seyirciye aktarımı noktasında büyük önem taşımaktadır.

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun oyun türlerinde çeşitli kesimlerden insanlar, birbirleriyle ve çevreleriyle ilişkileri içinde gösterilirken, o günün toplum yapısına yönelik sosyal, ekonomik ve kültürel değerlendirmeler de sergilenmektedir. Bir arada yaşayan çeşitli inanç ve kültürlerden insanların, birbirleri ve devlet kademeleriyle yaşadıkları sorunlar seyirlik oyunlarda hicvedilerek bir tür uzlaşma ve sağaltım sağlanmaktadır. Bu uzlaşma ve sağaltım, birey sağlığını koruduğu gibi toplumsal dayanışmayı da sağlamaktadır (Ünlü, 2006:94).

Oyunlarda bu sorunları yansıtan kişiler kaba hatlı, basmakalıp kişilerdir ve insan mizacının somut, öznel ve ayrıntılı nitelikleriyle değil, toplumsal konumlarını aktarmaya yönelik olarak belirli özellikleri öne çıkarılarak yansıtılmaktadır. Bu bağlamda oyunlarda Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan çeşitli grupların simgelendiğini görülürken, karşımıza “insan” değil birtakım “tavır” larla donatılmış “tip” ler çıkar. Eleştiri de bu tipler üzerinden tavra yönelik yapılır. Fakat bu eleştiri yalın bir gösterme, sergileme olarak kalmış derinleştirilmemiştir. Her “tip” toplum içindeki işleviyle kabul edilerek tavır özellikleri yansıtılmış, bozukluğun düzenden geldiği imlenerek yargılama seyirciye bırakılmıştır (Sokullu, 1979:100-101).

Tip olarak değerlendirilen bu kişiler, durağan ve değişmez genellemeleri ortaya koyar. Kendi istemlerini kullanma yetileri olmadığı için sürekli kendilerini tekrarlar. Belli durumlarda belli davranış kalıplarını gösterirler. Bu değişmezlik ilişkilerine de yansır. Kişilikleri silinmiştir ve belli bir zamana oturmazlar, bu nedenle geçmişleri ve gelecekleri de yoktur. Zamanın onlara kattığı bir şey olmadığı gibi yaşananlar da bir iz bırakmaz ve onları değişim ve dönüşüme götürmez. Belirli kusurlar ve özellikler tek bir kişide büyütülürken, dış görünüşleri ile bütünlenirler. Seyircide canlı oldukları yanılsamasını yaratmazlar. Öte yandan insan cinsinin doğal ya da ortak niteliklerini ve bu niteliklerin insan ilişkileri içinde taşıdığı anlamı belirttikleri ve bunu vurguladıkları için seyirci tarafından kolayca tanınırken, ilginç ve inandırıcı da bulunurlar. Buna yönelik olarak tiplene yapılırken kişilerde sivriltilen özellik rastgele seçilen bir özellik değildir. Toplum içindeki konumu, anlamı ya da ilişkilerini belirleyen nitelikleri vurgulanır. Bu niteliklerle onun yaşama bakışı ve yönelişi belirlenmiş olur. Seyirci bu soyutlanmış özelliği ile onu öylesine tanır ki davranışlarını, farklı durumlarda göstereceği tepki ve tavrı önceden kestirebilir. Halk tiyatromuzun başvurduğu “tipler” yoluyla kişileştirme daha çok komedi türünün kullandığı bir tiplendirme olup, Mimus’ta, Commedia Dell’arte’de, melodramda, Tuluat Tiyatrosu’nda da görülür. (Şener, 1972:16; And,1985:457; Tekerek,2004:59).

Metin And, Karagöz ve Ortaoyunu’nda kişileştirmeyi değerlendirirken; kişileştirmenin başlıca karşıtlık ve yinelenmelerle olduğunu belirtmektedir. Kişilerin belli davranışları sürekli yinelenmekle birlikte birbirleriyle de karşıtlıklar

oluşturduğunu ve bir kişinin tanımlanması ve belirtilmesinde dört farklı yol kullanıldığının altını çizer (And,1969:276).

Kişilerin tanımlanmasında ilk göze çarpan, dış görünüşleridir. Tiplerin aktarımında giyim kuşam çok etkilidir. Oyunlarda belli kişiler hep belirli biçimlerde giyinirler ve bu giyinme biçimi kişinin ait olduğu toplumsal sınıfın ve geldiği yerin yöresel özelliklerini taşımaktadır. Öte yandan dış görünüş o kişinin alışkanlıklarını, uğraşlarını, özelliklerini de ifade edebilmektedir. Sarhoş'un elinde içki şişesi, Tuzsuz'un elindeki bıçak, Tiryaki'nin elindeki afyon çubuğu, Laz'ın elinde kemeçe gibi nesnelere kişilikleri hakkında fikir verirler. Kimi sakattır, kamburdur, kötürümdür, kiminin boyu Kastamonulu gibi uzun, kimi Beberuhi gibi cücedir (And,1969:276-277).

Konuşması, sesi ve söyleyişi kişilerin tanımlanmasında çok önemli unsurlardır. Bu oyunlarda imparatorluğun çeşitli yerlerinden gelen kişiler Türkçe'yi geldikleri yerin ağzıyla konuşurlar. Bu durumda konuşulan lehçe, şive, ağız ile genelin dili olan Türkçe'nin arasındaki mesafe ve karşıtlık hem kişilerin tanıtımını hem de gülmeyi sağlamaktadır. Anlaşma güçlüğü yalnız etnik grupların aralarındaki söyleyiş farklılığından değil, toplumsal sınıf ayrımından, kekemelik, hımhımlık, gibi dil sakatlıklarından, anlayış kıtlığından ya da aptallıktan da ileri gelebilir. Ses ve dilbilim ayrılıkları yanı sıra sesin tınısı, söyleyiş hızı da farklılıklar gösterir. Tüm bu özellikler ve farklılıklar kişileştirmeye hizmet etmekte, oyun kişilerini tanıtmaya yolunu açmaktadır (And,1969:277-278).

Kişileri tanımlamanın bir diğer yolu da davranışları, hareketleri ve tavırlarının aktarılmasıdır. Oyun kişilerinin belli olaylar karşısındaki davranış, tepki ve tavırları kişilerin özelliklerini belirlemede önemli bir yere sahiptir. Tip boyutundaki oyun kişilerinin bu davranışları önceden koşullanmış ve basmakalıptır. Yahudi'nin korkaklığı ve kıyasıya pazarlığı, Tiryaki'nin konuşmanın ortasında sızıvermesi, Laz'ın hızlı konuşması, Zennelerin dönecliği onlarla bütünleşen ve her oyunda karşılaşılan kişilik özellikleridir. Kişiler başkalarının onlar hakkındaki düşünceleri üzerinden de tanıtılmaktadır. Pişekâr, Kavuklu üzerine Hacivat Karagöz üzerine konuşurken aynı zamanda onları tanıtmaktadır (And,1969:277-278).

Karagöz ve Ortaoyunu kişileri üzerine yapılan araştırmalarda oyun kişileri çeşitli şekillerde sınıflandırılmıştır. Her araştırmacı kendi sınıflandırmasını ortaya koymakla birlikte bu sınıflandırmaların belli başlıları şunlardır:

Georg Jacop'un sınıflandırması:

1. Asli Tipler (Hacivat, Karagöz, Tuzsuz, Beberuhi, Çelebi)
2. Lehçe Tipleri (Acem, Arap, Yahudi, Ermeni, Frenk, Laz, Kastamonulu, Zeybek)
3. Marazi Tipler(Kekeme, Tiryaki, Esrarkeş, Sarhoş, Deli, Köçek, Kötürüm)
4. Kadın ve çocuklar (Jacop, 1900:18-40 akt Kudret, 2004: 24).

Sabri Esat Siyavuşgil ise bir mahalle olgusu içinde sınıflandırmaya gitmiştir.

1. Mahallenin yerlileri (Karagöz, Hacivat, Çelebi, Zenne, Tiryaki, Beberu- i hi, Tuzsuz - Sarhoş - Külhanbeyi).
2. Mahalleye dışardan gelenler:
 - a. Dışarlıklı Türkler - Eyalet tipleri (Rumelili, Kastamonulu, Bolulu, Kayserili, Aydınlı, Trabzonlu, Harputlu ve Tatar).
 - b. İstanbul ve İmparatorluk Tipleri(Arap, Arnavut, Yahudi, Ermeni, Rum-Tatlısu Frengi (Siyavuşgil, 1941: 144).

Selim Nüzhet Gerçek'in sınıflandırması asal kişiler dışında taklitleri ön plana almaktadır.

1. Zenne Taklidi (Genç, İhtiyar, Hoppa, Ağırbaşlı, Çerkes, Arap, Halayık, Arap Bacı...)
2. şive Taklidi (Kayseri, Karamanlı, Laz, Kürt, Eğin, Efe, Vanlı, Boşnak, Arnavut...)
3. İstanbul Taklidi (Züppe, Âşık, Sarhoş, şık Bey, Zorba, Külhan Beyi, Hoca...)
4. Muhtelif Taklitler (Tiryaki, Esrarkeş, Aptal, Çingene, Vurdumduymaz, Sarhoş...)
5. Yeni Taklitler (Bobstil, Muhtekir, Sporcu, Ecnebi mukallidi...)

Ahmet Kutsi Tecer bütün Karagöz ve Ortaoyunu kişilerini ele almadan, tarihsel kaynakların ışığında ikiye ayırmıştır.

1. şive Taklitleri

2. Karakter Taklitleri (Sakaoğlu,2003:164).

Karagöz ve Ortaoyunu kişileri hakkında en geniş kapsamlı sınıflandırmayı ise Metin And'ın yaptığı görülmektedir. And, çeşitli şekillerde sınıflandırmalar yapılabileceğini belirterek oyuncuların sürekliliğine göre sınıflandırmada bulunmuş, bununla birlikte asıl sınıflandırmasını kişilerin önem sırasına göre yapmıştır. Bu sıralamaya göre:

1. Eksen kişileri: Karagöz- Kavuklu, Hacivat- Pişekâr.
2. Kadınlar: Bütün Zenneler.
3. İstanbul ağzı: Çelebi, Tiryaki, Beberuhi
4. Anadolulu kişileri: Lâz, Kastamonulu, Kayserili, Eğinli, Harputlu, Kürt.
5. Anadolu dışından gelenler: Muhacir, (Rumelili), Arnavut, Arap, Acem.
6. Zimmi (Müslüman olmayan kişileri): Rum, Frenk, Ermeni, Yahudi.
7. Kusurlu ve ruhsal hastalar: Kekeme, Kambur, Hımhım, Kötürüm, Deli, Esrarkeş, Sağır, Aptal ya da Denyo.
8. Kabadayılar ve sarhoşlar: Efe, Zeybek, Matiz, Tuzsuz, Sarhoş, Külhanbeyi.
9. Eğlendirici kişileri: Köçek, Çengi, Kantocu, Hokkabaz, Canbaz, Curcunabaz, Hayalci, Çalgıcı.
10. Olağanüstü kişileri, yaratıklar: Büyücü, Cazûlar, Cinler.
11. Geçici, ikincil kişileri ve çocuklar (And,1985:461).

Geleneksel tiyatro türlerinin hemen hepsinde karşıtlıklar, karşılıklı söyleşen iki eksen tip üzerinden gerçekleştirilmektedir. Bu eksen tipler toplumdaki bazı temel çatışmaları açığa çıkaran birer figürden başkası değildir. Toplumsal yaşam içindeki pek çok olgu ve soruna değinerek bunlara karşı alınan tutum ve davranışlar bu kişilerde vücut bulmaktadır. Oyunlarda yer alan kişiler birer karakter değil tutum ve tavidir. Bu tavrı, Gölge oyununda Karagöz ile Hacivat, Ortaoyunu'nda Kavuklu ve Pişekâr sergilemektedir. Tüm yergi ve güldürü öğeleri bu eksen tiplerin çatışması üzerinden sağlanmaktadır (Pekman, 2010:36-38).

Karagöz ve Kavuklu halkın temsilcileridir. Sokağın öğrenim görmemiş basit ve cahil adamlarıdır. Halk diliyle konuşur, öğrenim görmüş kişilerin (Hacivat, Çelebi, Tiryaki vb.) yabancı sözcük ve dil kurallarıyla yüklü sözlerini anlamaz, anlayabildiklerini de anlamaz görünür. Bu kişilerin kullandıkları yabancı sözleri

Türkçe sözcüklere benzeterek, onlara ters anlamlar verir; böylece, toplum içindeki iki aynı zümrenin dillerinin çatışmasından doğan güldürüyü ortaya koyarlar (Kudret, 2004:21).

Karagöz ve Kavuklu dışa dönük, iç tepkilerini hemen açığa vuran kişilerdir. Dost bildikleri herkese evlerinin kapısı nasıl açıksa, gönülleri de öyle açıktır. Tüm düşünceleri gibi tüm dertleri de alenidir. Evlerinde olup biteni herkes bilir. Her şeye burunlarını sokar, her lafa girer, her gürültüye koşar ve her olaya karışırlar. Bütün karmaşık durumlarda kabak onların başına patlar ama onlar hep bir şekilde zorluklardan kurtulurlar. Özleri sözleri birdir. İnceliklere akılları ermez; görgü kurallarına uymazlar. Yapılmaması gereken şeyleri yaparken, kural tanımazlıklarıyla kendilerine yasak edilen yerlere ısrarla girmeye çalışırlar. Düşündüklerini çekinmeden söyledikleri ve patavatsız oldukları için başları sürekli derde girer. En çok da karılarıyla başları derttedir. Onlarla sürekli kavga ederler, öfkelerini dövüşerek ve ağzına geleni söyleyerek çıkarırlar. Tüm bu zor durumlara ve zaman zaman gücü yeten herkesin onları aşağılamasına rağmen neşelerini hiç kaybetmezler. Safliklarının ve kabalıklarının yanı sıra sağduyuludurlar ve bu sağduyu onları alt edilmez kişilere dönüştürür (Gerçek, 1942:73; And, 1985:469-470; Kudret, 2004:21).

Metin And Maltzan'dan alıntısıyla bu durumu şöyle ifade etmektedir:

Halktan olup halkça gerçekten sevilen bütün kişilerde olduğu gibi Karagöz'de de belirli bir ahlâk eğilimi sezilir. Karagöz alt halk sınıfının yalın, bozulmamış namusunu temsil eden bir semboldür: Karagöz vicdanla uzlaşmayı bilmez; ancak şunu da kabul etmeliyiz ki, vicdanı kimi dar, kimi daha geniş gözüktür. Her şeye rağmen bu vicdan Karagöz'ü seyreden halkın en namuslu kesiminin vicdanıdır. Bu halkın gözünde doğru olmayan şey, böyle bir durumun nedeni, biraz dar görüşlü ve tek yönlü dinsel bir önyargı olsa bile, Karagöz'ce reddedilir. Fakat halkın kanısınca hafif günah sayılan eylemleri, bunlar çoğunlukla gerçekte daha ağır bir yargılamayla uygulansa bile Karagöz bunları yapmaktan çekinmez. Ancak, Karagöz gizlice hiçbir kötülük hazırlığına girişmez, içten pazarlıklı bir aldatmaya sapmaz. Birisini aldattığı, onun malını çaldığı, onu sopa ile dövdüğü zaman durum hep öylesinedir ki bütün namuslu insanlar onun yanını tutar, çünkü bu davranış hep kendisine karşı yapılmış kahpece bir eylemin karşılığı, cezasıdır. Bütün ülkelerin halkı ikiyüzlülüğe dayanan bir hileden daha çok hiçbir eylemden nefret etmez; böyle bir ikiyüzlünün maskesini indirmek ve onu cezalandırmak, halkın gözünde en sevindirici, en âdil bir harekettir (Maltzan, 1870:237 akt. And, 1985:469).

Karagöz ve Kavuklu'nun eğitimi, belirli bir uğraşı ya da becerileri yoktur. Sorumluluklarını kavrayamayan, yarınını düşünmeyen, gayretsiz, sebatsız ve tembel bir yanları vardır. Oyunlarda Karagöz ve Kavuklu daima işsiz ve geçim sıkıntısı içindedirler. Olaylar genelde bu işsizliğin etrafında şekillenmektedir. Hacivat ya da Pişekâr'dan iş isterler ve onların yardımlarıyla iş bulurlar. Parasızlıktan, istemediği ya da hiç anlamadığı işlere girmek zorunda kalırlar. Çabuk kanar, kurnazlık yapmaya çalışsalar da beceremezler. Ticaretten anlamadıkları için aldıklarını zararına satabilirler. Hacivat'a göre bu işsizliğin nedeni cahillikleridir. Karagöz'ün ve Kavuklu'nun işsizlikleri Çelebi'nin aylaklığına benzemez. Çelebi babasından kalanlarla yaşayan bir mirasyedi iken Karagöz ve Kavuklu hem meteliksiz, hem mesleksiz, hem de gariplerdir. İşsiz ve gariplerdir ama gönülleri de yücedir. Ellerine para geçince eli açık ve cömertlerdir. Oyunun başında nasıl yoksul ve işsizlerse; oyunun sonunda da aynı şekilde işsiz ve yoksul kalırlar (And, 1969:287-288; Sokullu, 1979:92,165; Sağlam, 1999:17).

Karagöz ve Kavuklu imgesiyle yansıtılan işsizlik, yoksulluk ve cehalet o dönemde toplumun en önemli sorunlarından olan zorbalık ve düzen bozukluğuyla ilintilidir. Oyunların geçtiği mahalle ortamında zorbalık ve haksızlık yansıtılır. 17. yüzyıldan itibaren bozulan toprak düzeni halkı yoksullaştırırken, zorbalığa da itmiştir. Bu oyunlarda imparatorluğun dört bir yanından gelen çeşitli etnik grupların temsilcileri sergilenirken, yalnızca Acem'in zengin olması dikkate değerdir. Diğerlerinin hepsi ya yoksuldur ya işsizdir ve İstanbul'a iş aramaya gelmişlerdir (Sokullu, 1979: 97-98).

Karagöz ve Kavuklu kişilerini betimlemede giyim kuşamları önemli bir yer tutmaktadır. Seyirci oyun kişilerini sahneye çıkar çıkmaz kalıplaşmış giyim kuşamlarından tanır. Oyun kişilerinin konuşmasına bile gerek kalmaz. Kıyafetleri ufak tefek değişiklikler gösterse de genel olarak her oyunda aynıdır. Sahneye yansıyan Osmanlı döneminin günlük kılık kıyafetidir. Karagöz'ün başında "ışkırak" denilen bir serpuş bulunur. Bu serpuş, oynak eklemli olup, bir hareketle geriye düşer ve Karagöz'ün kel başı gözükür. Karagöz'ün başlığının bir kavuk biçiminde olduğu oyunlar da vardır. Ayrıca yakasız, iliksiz kolları geniş bir ceket olan saltayla birlikte, dizlik ve kırmızı yemeni de giyer. Beline bir kuşak sarar. Ağırıklı renk kırmızıdır,

söyleşmelerde de bu kırmızılık üzerine anıştırmalar vardır. Belinde, kuşağından sarkan bir tütün kesesi bulunur. Yüzü yuvarlaktır, değirmi top sakalı ve kocaman gözleri vardır. Karagöz görünüşü ile de Osmanlı döneminin halk adamıdır (And, 1985: 470).

Kavuklu'nun başında dilimli bir kavuk vardır. Bu kavuk rolünde önemli bir yer tutar. Onu düşürmeden bir baş hareketi ile devirmek tipik Kavuklu hareketidir. Ortaoyunu oyuncusunun yeteneğini ortaya koyan bu hareket güç olmakla birlikte gülünçtür. Kırmızı çuhadan bir cübbe giyer. Cübbenin etek uçları belindeki kuşağa iliştilmiştir. Cübbenin içine entari ve onun altına cübbenin renginde çakşır giyerler. Belde ipten ya da şaldan mutlaka bir kuşak sarıdır. Ayaklarda çedik pabuç bulunur. Zaman zaman bu pabucu sektirerek sendelemek seyirci tarafından çok sevilen hareketlerden bir diğeridir (Gerçek, 1942:146; Sevengil, 1959:69; And, 1985:471; Rasim, 1993:68).

Hacivat/Pişekâr, Karagöz/Kavuklu'nun tam tersi tip özellikleri taşırlar. Öğrenim görmüşlerdir ve bunu imlemek için medrese diliyle konuşmaktadırlar. Bilgiç bir tavırları vardır. Her çeşit bilim ve sanattan anlanmış gibi görünürler ve bu alanlarda konuşacak lafları mutlaka vardır ancak bilgileri yüzeyseldir (Kudret, 2004:22, And, 1985:475).

Hacivat, görgü kurallarına uygun davranır ve naziktir. Karagöz'ü de sık sık bu konuda yönlendirir ancak Karagöz üzerinde bir türlü etkili olamaz. Öğüt verir, yol gösterir ve birçok konuda insanlara aracılık eder hatta çöpçatanlık ettiği de olur. Açgözlü ve dolapçı değildir ancak fırsatları da mutlaka değerlendirir. Geçimini de genellikle çalışarak, alın teri ile değil aracılık yoluyla sağlar. Kimi zaman ev kiralarak simsarlık eder, kimi zaman iş bulur ve çalışmadan kardan pay alır, kimi zaman da Çelebi gibi aylak kişilerin güvenini kazanarak işlerini takip ederek para kazanır. İş yapmaktan çok o yapılacak işin girişimciliğini üstlenir. Girişimcilikte işini sürdürebilmek için herkesle iyi anlaşır. Herkesin huyuna göre konuşarak yüze gülmesini bilir. İçten pazarlıklı ve kurnazdır. Her kalıba girebilen, kusurlara göz yumabilen, hatta örtbas eden ve işine gelince dilini tutabilen birisidir. Her zaman kişisel çıkarlarını önde tutar kimden çıkarı varsa onun borusu öttürür. Herkesi övdüğü için Karagöz ona Meddah der, dalkavuktur. Bu doğrultuda da kurulu düzeni

olduğu gibi kabul eder, hatta muhafaza eder. Eleştirme ya da çarpıklıklara direnme yollarına sapmaz. Karagöz gibi yıkıcı ve uzlaşmasız değil uzlaşmacı ve kurulu düzenden yanadır (And, 1969:289; Sokullu, 1979:165; Sağlam, 1996:25-26; Kudret, 2004:22).

Hacivat/Pişekâr, bir yandan yüze gülücü ve çıkarıcı öte yandan tatlı dilli, hoş sohbet ve yardımseverdirler. Yol gösterici ve arabulucu oldukları için başı sıkışan herkes onlara koşar. Çevresindekilerin sorunlarıyla ilgilenir ve çareler ararlar. Usül erkân bildikleri için sorunları çözüme ulaştırma konusunda başarılılardır. İyi bir dinleyici olduklarından karşısındakini can kulağıyla dinler, hak verip güvenini ve sevgisini kazanırlar. Çoğu kez karşısındakilerin kusurlarını görmezden gelirler. Kendisine söylenen yalanı fark etseler de sohbetin kaçmaması için, bozuntuya vermeden, inanmış gibi dinlerler. Başkalarının kötü niyet ve sözlerini bile iyiye yorarlardı. Öyle ki başına gelen kötü olaylarda dahi iyimserliğini korurlardı (And, 1985:475; Kudret, 2004:22; Ünlü, 2006:162).

Hacivat/Pişekar'ın, Karagöz/Kavuklu ile ilişkileri tuhaf bir denge içerir. Eski dostları Karagöz/Kavuklu'nun her başı sıkıştığında yardıma koşup onları içinde bulunduğu zor durumdan kurtarmalarına rağmen Karagöz /Kavuklu onlara ufak tefek kazıklar atmaktan geri kalmazlar. Üstelik Hacivat/Pişekâr'ın dalına basmaktan da büyük keyif alırlardı. Hacivat/Pişekâr yine de bir şey demezler. Görmüş geçirmiş olmalarından mı, kibarlıklarından mı, bilgiçliklerinden mi, kaynakları bilinmez, her şeyi açıkça söylemeyen, düşüncelerini ifade etmekten sakınan bir tavırları vardır. Öte yandan Karagöz/Kavuklu'ya karşı temkinlidirler. Onlarla konuşur, birlikte görülürlerse, saygın dostlarıyla aralarının bozulacağı endişesinden Karagöz/Kavuklu'yu çevreye karşı iyi göstermek için ellerinden geleni yaparlar. Eski dostları başlarını ne kadar derde sokarlarsa soksunlar onlardan ayrılmazlar ve onlar olmadan yapamayacaklarını çeşitli oyunlarda yinelerler. Ne de olsa birbirlerinin tamamlayıcıları olarak bilgilerini, görgülerini satacakları bu ilişki tatlı sert sürer gider (Sokullu, 1979:165; And, 1985:471-474; Ünlü, 2006:162).

Hacivat, Tiryaki kadar olmasa da afyon yutmaya düşkündür. Bu düşkünlüğünü de fırsata çevirmeyi bilerek, kusurlarını bağışlatmak için kullanır. Tanıdıkları onu görmedikleri için sitem ettiklerinde “*kulunuz akşamdan, afyonu*

yutarım, minder üstünde uyuklar otururum, bir yere çıkamam. Siz benim kusuruma bakmayın” (And, 1969:291) diye gönüllerini almaya çalışır. Karagöz onun bu düşkünlüğü için “*Hay afyon budalası kerata hay*” (And, 1969:291) diyerek bir kez daha alay etmek için fırsat bulur. (And, 1969:291)

Hacivat ve Pişekâr’ın kılık kıyafetleri de diğerleri gibi Osmanlı döneminin günlük kıyafetleridir. Kalıplaşmışlardır ve ufak tefek değişiklikler dışında her oyunda aynılardır. Hacivat başında sikke, sarık ve enseye sarkan uçları bulunan bir başlık kullanır. Elbisesi Karagöz’ün ki gibi kuşaklı olup üç parçadır. Entarisi keten veya ipek Arap kumaşındandır. O da Karagöz gibi bir salta, dizlik ve kırmızı yemeni giyer. Ayağında çedik pabuçları vardır. İnce yüzlü ve sivri sakallıdır. İçe dönük bir ifadesi vardır. Giyiminde, Karagöz’ün kırmızı rengin üstünlüğüne karşın Hacivat’ta yeşil renk baskındır. Bu renk tercihleri yoluyla Karagöz’ün hırçın, uyumsuz ve düzen bozucu, Hacivat’ın ise sakin, uyumlu ve düzenden yana tutumlarına yönelik göstergelerdir (And, 1985:474-475; Sakaoğlu, 2003:170).

Pişekâr’ın başında al, mavi, sarı, siyah renkli dört dilimli bir külah vardır. Sırtında mutlaka bir kürk bulunur. Bu kürk, ya mavi çuhadan kenarı siyah ya da düz siyah üstüne beyazdır. Bu kürk, iki parmak kalınlığında, yakadan itibaren iki taraflı olarak, topuğa kadar dışına kaplıdır. Kürkün altına aynı renkte çuhadan şalvar ve ayaklarında kısa ökçeli sarı renkli bir terlik giyer. Pişekar’ın omzuna atılmış bir kefiye ve sağ elindeki Pastav ile tipik giyinişi tamamlanır (Gerçek, 1942:145; Sevengil, 1959:69; And, 1969:291; Rasim, 1993:67-68).

Geleneksel Türk Tiyatrosunda yer alan kadın tiplerine genel olarak “Zenne” denmektedir. Zenne, Farsça kadınlar anlamına gelmektedir. Bir diğer anlamı ise; “Ortaoyunu’nda kadın taklidine çıkan erkek” tir (Ayverdi, 2011:1384). Zenne’ ye “Gaco” ya da “Kayarto” da denir. Karagözde oyun kişileri tasvirlerden oluştuğu için sorun yoktur ancak Ortaoyunu’nda kadın oyuncu sorunu yaşanmıştır. Erkek oyuncuların bile çok hoş karşılanmadığı kapalı toplumlarda kadınların sahneye çıkması yadırganacağı için böyle bir çözüme gidilmiştir (Türkmen, 1991:36).

Oyunlarda her yaşta kadın vardır. Kadınların hemen hepsi olumsuz özelliklerle yüklenir. Ahlaki zaafı olan, evlilik dışı ilişkiler yaşayan, kalpsiz, hafifmeşrep, fattan, maddi değerleri ön planda tutan, kurnaz kişilerdir. Aile kadınları

ve kızları dahi zaman zaman hafifmeşrep, olumsuz kişiler olarak alınmıştır. Hacivat'ın, Karagöz'ün karıları ve kızları da bu tipten kadınlardır. Kavgacı ve dırdırcıdırlar. Karagöz ve Kavuklu'nun işsizliğine bakmadan, varlık yokluk bilmeden sürekli bir şeyler isterler. İstediklerini alamayınca da öfkelerinden ya evi terkeder ya da kocalarını aldatırlar. Yaygaracıdırlar. Özellikle de Karagöz'ün karısı tam bir mahalle kadınıdır. Kocasına “herif”, “kafanı gözünü patlatırım”, “musibet herif”, “murdar” diye bağırır durur. Yalnızca bağırarak kalmaz dövdüğü de olur. Hacivat'ın kızı ise babasının parasını başkalarına yediren, kadınlık gururu olmayan, yapışkan, utanmazın biridir. Ev kadınları yanı sıra yosmalıkları ve uygunsuzlukları ile ün yapmış mahallede tuttıkları eve birçok erkek alan kadınlar da vardır. Üstelik kadınlarla ilişki kuran eşcinsel kadın tipleri de vardır. Entrikacıdırlar. Entrikalarına, hafifmeşreplikleri eklenince işve cilve yaparak herkesi kandıran kadınlara dönüşürler. Genelde belalıları vardır. Mahalledeki erkekleri eve alıp âlem yaparken, belalılarına basılırlar ancak her defasında bin dereden su getirerek olaydan sıyrılırlar. Bunlar arasında en ünlüsü Kanlı Nigar'ken Salkım İnci ve Şallı Natır da kötülükleri ile ünlü diğer kadınlardır. Evlenmeye pek heveslilerdir ama kendileri de ahlakça düşük olduğu için karşısındakilerden de namuslu olmaları gibi bir beklentileri yoktur. Yaşlı kadınlar da huysuz kaynana tipleridir. En namuslu kadın tipi ise genç kızlardır. Genç kızlar yalnızca âşık olduğu erkekle ilgilenen ve ona kavuşmak için bekleyen masum tiplerdir (And, 1969:292; Sakaoğlu, 2003:178; Kudret, 2004:22;).

Murat Tuncay, Osmanlının kapalı toplum yapısında, kadının parasal güvenceden yoksun, ekonomik, sosyal ya da cinsel yaşamda özgürlüğü olmayan, kapanmaya ve evinin kadını olmaya zorlanmış, sayısız kısıtlayıcı kural ve yasaklarla çevrili dünyasında güçsüz bir varlık olarak yaşamını sürdürmek durumunda kaldığını aktarmaktadır. Kadınların toplumsal yaşamda maruz kaldığı aşağılanma geleneksel oyunlarda da sürmektedir. Bu toplumsal yapıda kadınların uzak kalması istenen tüm olumsuz motiflerin işlenerek olumsuzlandığını vurgulamaktadır (Tuncay, 2004:465-466).

Mahir Şaul ise, Karagöz perdesinde tek tip kadının temsil edildiğini, onunda hafif meşrep ve açık saçık olduğunu belirttikten sonra; bunu ev işlerini yürüten olağan kadının toplum hayatına karışmamasına bağlamaktadır. Osmanlı'da dini inançları nedeniyle toplumsal hayatta yer almayan kadın Karagöz oyunlarında da yer

almamaktadır. Oyunlarda yer alan kadın tiplerinin günlük hayatta erkeklerle karşı karşıya gelmekten çekinmeyen fahişeler grubu olduğunu belirtmektedir (Şaul,1975:131-132).

Ahmet Rasim de benzer bir yorumla kadının evi dışında görülmesinin uygun görülmediği zamanlarda kadının bu oyunlara ancak bu soysuzlaşmış hali ile girebileceğini belirtmektedir. Bu tip çeşitlemeleri üzerinden “ibret” dersi verildiğini, görgü ve terbiye kurallarından yoksun kadınlar ya da fuhuş hayatından örneklerle meşru olmayan ilişkilerin gösterildiğini aktarmaktadır. Tüm bu kadınların, zamanın kibar ve namuslu kadını ile alakası olmayan “Kenar dilberliği” örnekleri olduğunun da altını çizmektedir (Rasim, 1989:116-118).

Zennelerde yer alan tek olumlu çeşitleme “âşık genç kız”lardır. Tahir ile Zühre ve “Leyla ile Mecnun” adlı oyunlarda yer alan âşık genç kız tiplerini romantik, sevdiğinin yolunu gözleyen, genç, güzel, dedikodu yapmayan, art niyet taşımayan, masum ve temiz zenne tipidir. Bunların sadakatsizlik sorunları yoktur. Şımarıklık ettikleri olsa da aşırıya kaçmazlar. Ağızları bozuk değildir. En mutsuz oldukları anda bile başkalarına saygısızlık etmezler. Büyüklerine karşı gelmeme, saygıda kusur etmeme, terbiyeli ve ağırbaşlı olma gibi özelliklerle donatılarak ahlaki ya da terbiye açısından düşük kadınların yanında iyi kadın örneği sergilerler (Kılıç, 2007:164).

Zennelerin kıyafetleri de Osmanlı döneminin günlük kıyafet özelliklerini taşır. Dönemin modasına göre de değişiklikler görülür. Yaşlarına ve sınıflarına uygun renk ve kumaştan ferace giymektedirler. Başlarına “hotoz” adı verilen kahrül ve perçem dışında saç örtme işlemi bir tür başlık takmakta, sokağa çıkarken de üzerine yaşmak örtmektedirler. Ellerinde yaşına göre ya şemsiye ya da baston bulunmaktadır. Ayaklarında sarı, kırmızı ya da yeşil çedik bulunmaktadır. Zaman içinde ferace yerine entari ve şalvar giydikleri de gözlenmektedir (Rasim, 1989:109-110; And, 1969:293).

Zenneler eskiden dans ederek sahneye gelirlerken, Curcuna bölümünün kalkmasıyla bu dans da ortadan kalkmıştır. Sonraları kendilerine has müziklerle gelmeye başlamışlardır. Bilinen açılış türküsü şöyledir. “*Ey benim nazlı yârim, Severim kimse bilmez hâlim*” (Çoruk, 2007:155; And, 1985:475).

Oyunlarda İstanbul Ağzı adı altında üç tip bulunur. Bunlar: Çelebi, Tiryaki ve Beberuhi'dir. Çelebi, en önemli oyun kişilerinden biridir. Genç, nazik, çitkırıldım, okumuş, görgülü, şık ve kibar aile çocuğudur. Bazen malı mülkü olan zengin bir bey ya da bir mirasyedir. Zengindir ama aylaktır, çalışmaz. Babadan kalma neyi varsa işletmesi için Hacivat'a bırakır. Bazen de parası pulu olmayan, kadınların sırtından geçinen keyif düşkün bir zamparadır. Şiir okumasını, konuşmayı, gezmeyi ve eğlenmeyi iyi bilir. İstanbul Türkçesi ile konuşursa da kimi zaman entelektüelliğini göstermek için Arapça, Farsça ve Fransızca kelimeler kullanır. Kadınları tavlama konusunda oldukça başarılıdır, ağzı iyi laf yapar. Gönüllerini hemen çalsa da yüze gülücü vefasız bir âşıktır. Kadınlar arasında paylaşamaz ama aslında bencil ve katı yüreklidir. Yalnız "Tahir ile Zühre", "Ferhat ile Şirin" gibi halk hikâyelerinden geçen oyunlarda hararetli bir aşığı temsil ederler. Çelebi'ye, Hoppa Bey, Razakı-zade, Züppe Bey, Kınap-zade, Zampara Bey ve Şık gibi isimlerin takıldığı da olur (And, 1969:294; Kudret, 2004:22).

Çelebi'nin giyinişi de Zenneler gibi devrin modasına ilintili olarak değişir. Değişmeyen şudur ki, Çelebi daima şıktır ve Avrupai tarzda bir giyimi vardır. Genellikle, yeşil redingot, lacivert pantolon ve geniş yakalı kruvaze beyaz yelek giyer. Saten boyunbağı takar. Ekose pelerinli paltosu başında fesi ve elinde bastonu ile tam bir beyefendi görünümündedir. Elinde çiçek, yelpaze, şemsiye taşıdığı da olur. Oyuna girdiğinde genellikle bir şiir ya da bir şarkı okur (Sakaoğlu, 2003:172; Türkmen, 1991:41).

Tiryaki, İstanbul ağzı ile konuşan bir başka tiptir. Afyon, tütün, nargile gibi keyif veren maddelere düşkünlüğüyle tanınır. Sürekli uyuklar. Konuşmanın orta yerinde sızar kalır. Sonra birden uyanır ve büyük bir telaşa kapılır. Ona laf anlatmak pek mümkün olmadığı gibi konuşma ve isteklerinde de hep bir tutarsızlık vardır. Tiryaki, ufak-tefek, kambur, peltek konuşan dişsiz bir ihtiyardır. Tembeldir ve genelde çalışmaz. Bu tipe Karagöz "nokta Çelebi", "Uykuczade", "Afyon Baba" gibi isimler de takmıştır (And, 1985:477).

Tiryaki, şaldan yapılmış uzun boy bir entari giyer. Belinde yine şaldan kuşak vardır. Başında külah şeklinde "serpuş" denilen bir başlık ayağında kırmızı yemeni ya da çedik bulunur. Giyimi dönemsel değişikliklere uğrasa da kuşağında tütün

kesesi ve elinde, sapı ipe beline bağlanmış çubuk hiç eksik olmaz (Türkmen, 1991:64).

Beberuhi, boyunun kısalığı ve cüceliğinden kusurlu kişiler sınıfına da girebilir. “Altı kulaç” ve “Pişbob” adları ile çağrıldığı da olur. Ağzı kalabalık ve yaygaracı bir tiptir. Hızlı ve çok konuşur. Yaptığı işleri gürültü patırtıya getirip sövüp sayarak sonlandırmak ister. Yılışık, sulu ve densizdir. Karagöz’le sürekli alay ederek sırtına biner. Boyuna posuna bakmadan bütün zennelerin kendisine sevdalı olduğunu iddia eder. İnsanlar arasında laf getirip götürerek ortalık kızıştırır. Zaten oyunlardaki temel işlevi de budur. “Mahallenin Abdalı” da denir. Beberuhi “ı” ve “s” harflerini “y” gibi telaffuz eder. Bu telaffuz, oburluğu ve saflığı nedeniyle halk tarafından sempatik bulunmuş, sevecen bir tavırla şımartılmıştır. Bir oyunda birden fazla Beberuhi bulunduğu olur. Beberuhi tiplemesi Ortaoyunu’nda “Cüce” ve ya “Kambur” adında “Kavuklu Arkası” olarak karşımıza çıkmaktadır. Kavuklu’nun hemen ardında, O’ndan kurtulmaya çalıştığı bir aptal ya da Kavuklu’nun çocuğu olarak oyuna girer. Beberuhi bazen de “Denyo” adını alır ki; Denyo, yalnızca görüntü olarak değil erişkin olmasına rağmen çocuk kalmış zekâsıyla da sıra dışı bir tiptir (Sakaoğlu, 2003:175-176; Ünlü, 2006:190).

Oyunlarda Tuzsuz, Efe, Matiz, Sarhoş ve Külhanbeyi’nin bulunduğu grup “zorba” tipini temsil etmektedir. Her ne kadar bu tipler, bozulan devlet düzeninde asayışı sağlama görevini üstlenmişler de yasalara dayanmayan keyfi adalet anlayışları ve bunu kaba güç yoluyla yapmaları, toplumun tedirgin halini çok iyi ifade eder. Bu tipler 16. yüzyıl sonlarında yeniçerilerin zorbalığa başlamalarıyla oyunlarda belirmektedir (Sokullu, 1979:98; Kudret, 2004:23).

Tuzsuz, Efe, Matiz gibi isimler alan bu zorba tiplerinin en önemlisi olan Tuzsuz Deli Bekir Karagöz’de karşımıza çıkarken Ortaoyunu’ndaki karşılığı Matiz’dir. Mahallenin “düzen koruyucusu” olarak ortalıkta gezer ama düzeni kendi lehlerinde kullanırlar. Namus bekçisidir ama mahalleyi birbirine katan kadınlarla yakın ilişki içindedirler. Görüntüleri korku ve yıldı vericidir ama pek önemsenmezler. İronik bir oyun kişisidir. Sürekli naralar atarak, ailesini öldürmekle, öldürürken elinin hafifliğiyle ya da öldürdüğü kişilerin sayısıyla övünür durur. Kavgacı birisi olduğundan her an herkesle kavga edebilecek gibidir. Gözdağı vererek

etrafındaki insanları sindirmeye çalışır. Çoğu kez ortalığı karıştırarak dolantıya olanak sağlayan da çözüme ulaştırıp sonuca bağlayan da O'dur (And, 1969:302, Ünlü, 2006:190).

Kabadayılardan başında yazma yemeni sarılı bir fes, ayağında arkası yumurta ökçeli, fortları basık bir ayakkabı vardır. Belde kasıklarının üzerine sarılmış Trablus ipek kuşak, yakası iliklenmemiş göğsü açık, kolları dirseğin biraz altında kıvrılmış ipekli Frenk gömlek bulunur. Pantolonunun paçaları kıvrıktır ve kadife bir ceketini omzuna atılmıştır. Boynunda muska ve elinde otuzüçlük teşbih eksik olmaz (And, 1985:486).

Anadolulu tiplerin içine, Türk (Kayserili, Bolulu, Karamanlı, Eğinli) Laz ve Kürt girer. Türk ya da diğer adıyla "Hırbo" oldukça uzun boylu ve iridir. O kadar uzun ve iridir ki Karagöz ona yetişebilmek için merdiven kullanır. Hırbo'nun dili ve tavrı da kabadır, aynı zamanda böndür. Kendine iyi şeyler söylendiğinde kızar; "Ayı" diye hitap edildiğinde dostça yanıt verir. Saf bir Orta Anadolu köylüsünü temsil eder. Bolulu ahçı, kadayıfçı, yufkacı, yoğurtçu, ayakkabı tamircisi, koç bakıcısı, gözlemeci, Kayserili esnaf, Karamanlı ve Eğinli gibi çeşitlenmeleri yapılmıştır. Himmet Dayı, Dursun Ağa, Veli Dayı, Mehmet Usta, Dursun Ağa gibi isimlerle anılır. Bu kişiler kimi kez elinde sopasıyla bekçi kimi kez omzunda kıl heybesi ve kalburuyla leblebici olurlar. Kelimeleri bozarak kendine özgü bir konuşma biçimi oluştururlar. Bu kişilerin başka bir çeşitlenmesi olan Kayserili ya da Karamanlı diğer Anadolu tiplere göre daha ince yapıdadırlar. Büyük kentte yaşamaya alışık olduklarından daha görgülülerdir. "Suya batmaz" diye anılırlar. Kayserili, kırmızı şalvar, yollu mintan, yünden potur ve kuşak giyer. Başında yazma sarılmış fes, ayağında işlemeli yün çorap ve çarık vardır. Belinde silahlık omzunda kırmızı salta bulunur. Eğinli ise; Kırmızı potur ve salta giyerek başına fes takar. Onun da tabanca ve silahlığı vardır (And, 1985:479).

Karadenizli tipi sürekli elinde bir kemeçle gezer. Çok ve hızlı konuşur. Çabuk öfkelenip çabuk yatışan fevri bir tiptir. Hemşinli Hayrettin ya da Çopur ismiyle anılır. Dizden itibaren paçaya doğru darlaşan ancak karın ve kalça kısmı oldukça bol bir pantolonu giyer. Üzerinde yakasız bir mintan ve kısa, yeneri bol bir cepken bulunur. Başında siyah keçeden bir külah ayağında çedik vardır (Türkmen,

1991:54-55).

Anadolu dışından gelen tiplerden de Acem, Arnavut, Arap, Rumelili, Tatar ve Çingene sayılmaktadır. Acem İran ya da Azerbaycan'dan gelir ve oldukça varlıklı bir tiptir. Eli açık, gönlü yücedir ve abartmayı sever. Cabbar Ağa, Gaffar Ağa, Antikacı Miran, Ali Ekber Ağa gibi isimlerle anılır. Eğlenceye çok düşkündür. Kendisini eğlendirenlere bol para verir (And, 1985:476) Bol bir çakşır üstüne boyu dize kadar olan bir entari giyer. Belinde kuşak, başında kalpak şeklinde bir serpuş, elinde tesbih ve ayağında yemeni vardır. Bütün oyunlarda ünlü İran şalını omzuna atar (Türkmen, 1991:51-52).

Arap, "Ak Arap" ve "Kara Arap" olmak üzere ikiye ayrılır. Ak Arap Suriye, Şam, Beyrut, Halep ya da Basra'dan gelir. Kına tüccarlığı, kahve dövücülüğü, devecilik ya da satıcılık yapar. Gazel ya da maval okur. Dua ederken araya bedduaları da sıkıştırır. Gömlek ve kırmızı şalvar giyer. Başında kefiye, belinde silah, ayağında çarık bulunur. Zenci Arap ise Mercan Ağa diye anılır. Arapça konuşur ve etrafındakiler tarafından anlaşılmaz. Kendisi de başkalarını anlamaz çünkü aptaldır. Halayık, uşak ya da lala olur. Halayık olunca "Kayarto" denir ve "Şetaret Bacı" adını alır. Arap Bacı kırmızı bir ferace ve ayakkabı giyer, başörtüsü de beyazdır. Arap uşak ise, siyah elbise ve salta üstüne kırmızı kuşak takar. Kırmızı mavi püsküllü fesin üzerine kırmızı yemeni bağlar (And, 1969:480-481).

Arnavut saflık derecesinde dürüst ve cahildir. Buna rağmen dik başlı ve öfkeli tavırlarıyla kabadayılık taslar ancak iş ciddiye binince kaçır. Celepcilik, ciğercilik, bahçıvanlık, bozacılık gibi işler görür. Recep, Şaban, Ramazan, Ali Kettan, Zeynel Ağa gibi isimler alır. Muhacir ya da Rumelili çoğunlukla Çatalca'dan gelir pehlivanlık ve arabacılık yapar. Pehlivanlığıyla övünür, pek güreşmeye gelmez yenilince de mızıkçılık yapar. İstanbullulara "muhallebici" der. Tatar ve çingeneyle çok az rastlanır. Çingene bulunduğu oyunlarda "Bok Ana" ya da "Ana Kadın" adını alır ve olumsuz bir tiptedir (And, 1985:481-482).

Zimmi (Müslüman olmayan tipler), azınlıkları temsil eder. En çok işlenen Yahudi'dir. Yahudi'nin "Cud" adını aldığı da görülmektedir. Yahudi hesaplılığıyla bilinir. İnatçıdır, kurnazdır ve çok sıkı pazarlık yapar öte yandan korkak ve yaygaracıdır. Tefecilik, eskicilik, kuyumculuk gibi parasal işlerle uğraşır. Elinde

Tevrat'la gezerken, bir taraftan okuyup üfler bir taraftan da bozuk Türkçesiyle sövüp sayar. Azarya, Zaharya, Mişon, Samuel Efendi gibi adlar alır (Tekerek, 2004:70).

Rum ve Frenk taklidine “Balama” denir. Tüccarlık, meyhanecilik, terzilik gibi işler yapar. Sık sık Rumca kelimeler kullanır, Türkçe konuştuğunda da öyle çetrefilli sözler eder ki anlaşılması imkânsız olur. Hele Karagöz/Kavuklu ile hiç anlaşamaz. Genelde de onlardan dayak yiyerek oyundan çıkar. Kiryako, Hristaki, Nikolaki, Krippiyaz gibi isimler de alır. Ermeni ise oyuna çoğu kez udla girer. Müzik, şiir gibi güzel sanatlardan çok hoşlanır. Soylu, güngörmüş ve başkalarını hor gören bir tavrı vardır. Konaklarda ayvazlık yaptığı gibi kuyumculuk, tuhafiyecilik, lağımculuk yaptığı da olur (Türkmen, 1991:57-61).

Bunların dışında deli, esrärkeş, aptal, sağır, kambur, kekeme, hımhım ve kötürüm gibi fiziksel ve ruhsal olarak sakat kişiler ile köçekler, çengiler, kantocular, cambaz ve hokkabazlar gibi eğlendirici kişiler oyunlarda sıklıkla yer almaktadır. Büyücü hoca, cinler, canavarlar, yılanlar gibi olağanüstü kişiler ve varlıklar da zaman zaman görülmekle birlikte tek bir oyunda yer alan ama oyun içinde önemi olan geçici kişiler de bulunur. Tahir ile Zühre'deki Tahir ve Zühre, Kanlı Kavak'taki, Âşık Hasan ve oğlu Muslu geçici ancak önemli oyun kişilerindedir. Hacivat'ın kardeşleri “Demeli”, “Dediği gibi”, “Tavtati”, “Kütüpati” de geçici kişilerdendir. Oyunlarda Avrupalıların ya da devlet büyüklerinin, toplumsal yaşamda yer alan önemli kişilerin temsil edildiği de olur (And, 1969:302-305).

Meddah hikâyelerindeki kişileştirmede görülen eksen tipler, konunun edinildiği dinsel ya da din dışı olaylar destanlar, menkıbeler, klasikleşmiş hikâyeler, masallar, halk arasında yaşamış duyulmuş görülmüş ilginç olan önemli olayların kahramanları ve bunların karşısında denge oluşturan tiplerdir (Sağlam, 1999:27).

Meddah hikâyelerinde genç erkek oyun kişileri genelde zengin esnaf çocuklarıdır. Bababalarının paraları ve mallarını yerler. Bu genç erkekler, uçarı, çabucak sevdalanan ve sevdalanınca da herşeyi hatta kendilerini bile bu yolda feda eden romantik tiplerdir. Bu romantik tavırda Doğu'nun aşk masallarının ve romantik akımın etkileri vardır. Genç yaşta güzel bir kıza sevdalanarak vuslata ermek için her türlü yolu denerler. Başlangıçta varlıklı bir mirasyedi olan bu tiplerin, süreç içinde fakirleştiği bunun sonucunda da ya emeğiyle çalışarak kendini geçindirecek kadar

para kazandığı ya da kötü yollara saptığı görülmektedir. Sonuçta hep zaafı yüzünden yok olan bir gençlik ortaya konur. Bazı hikâyelerde de romantik âşık değil, uçarı ve çapkın tüm varlıklarını kadınlarla ve eğlenceyle tüketen kişiler olarak anlatılır. İstanbul hikâyelerinde kadın ve eğlence yolunda miraslarını bitirdikten sonra bir büyük tarafından evlendirilmesiyle mutlu sona ulaşırlar. Çünkü bu tiplerin hayatını yoluna koymanın tek yolu evliliktir. Bunun yanında Bedesten’de bir dükkân edinilirse hayata dair başarı sağlanmış olur (Nutku, 1997:130-131).

Yaşlı erkek tiplerin gençlere göre çok daha olumlu oldukları görülür. Akli başında, görmüş geçirmiş ve tecrübeleri ile gençlere kılavuzluk etmek isteyen kişilerdir. Toplumda saygın bir yerleri vardır. Bununla birlikte nadir de olsa çocuğu yaşındaki genç kızlara göz dikmek gibi ahlaki zaafı bulunan kişiler de bulunur (Nutku, 1997:131).

Meddah oyunlarında yer alan âşık genç kız tipi Zenne’lerle aynı kaderi paylaşırlar çünkü aynı toplumdan doğmuşlardır. Türk toplumunun kadına bakışı ve dinin etkileriyle onlar da birer meta durumundalardır. Ekonomik özgürlükleri olmadığı için mutlaka bir erkeğe bağımlı olmak zorunda olan aciz kişilerdir. Erkekler onlara tutulurlar, elde etmek için her yolu denerler ama elde edince de çok kısa sürede yalnızca üremek için kullandıkları birer nesneye konumunda tutarlar. Kadının saygınlığı sadece erkek çocuk annesi olmasına bağlıdır. Kaynana olarak bir komedi malzemesidir ama olmasa da durum değişmez. Tüm yaşlı kadınlar çocukları korkutup duran, hırçın, kavgacı ve çekilmez tiplerdir. Toplum dışına itilmiş yosmalara, kocasını aldatan ya da öldüren şehvet düşkün kadınlara, kıskanç üveyannelere, dedikoducu ve kötü yürekli kişilere de yer verilir. En olumlu kadın tipi 14-15 yaşlarındaki temiz, masum genç kız tipleresidir. Erkek kılığına girerek, bir nevi asilikle birlikte kahramanlaşan kadın tipler de saygınlık kazanmıştır. Bunların saygınlığının nedeni de yine gizli bir erkeği yüceltme tavrıdır. Bu durumda da kadın erkeğe has olan kahramanlık olgusu ile yine erkeği onamak için kullanılmaktadır(Nutku, 1997:132).

Ortaoyunu ve Karagöz’de olduğu gibi çeşitli milletlerin ve kültürlerin bir arada bulunmasından kaynaklı insan çeşitliliği meddah hikâyelerinde de görülür. Yahudi, Kastamonulu, Ermeni, Acem, külhanbeyi ve diğerleri bu gösterilerde de

yerini almaktadır. Kişileştirme özellikleri nasıl Ortaoyunu, Karagöz ve Meddah hikâyelerinde ortak ise, taklit olarak tanımlanan tüm kişiler de ortaktır.

1.1.3. Halk Tiyatrosu Geleneğinde Dil - Tavrı Özellikleri

Osmanlı İmparatorluğu yüzyıllar boyunca yaptığı fetihlerle dünya üzerinde geniş bir yayılım gösterirken sadece topraklarını değil, farklı ulusları bünyesine katarak kültürel yapısını da zenginleştirmiştir. Farklı ulusların bir arada yaşaması farklı dillerin, dinlerin, geleneklerin ve göreneklerin de bir araya gelmesi ve kaynaşması demektir. Özellikle de İstanbul fethedildikten sonra çeşitli nedenlerle Anadolu'dan ve Osmanlı topraklarına eklenen diğer milletlerden sürekli göç almıştır. Göçlerle birlikte İstanbul nüfusu gittikçe çoğalarak yerleşim alanlarını genişletirken mahalle düzeninde gelişmesine sebep olmuştur. İstanbul, imparatorluğun küçük ölçekli şekline dönüşürken, mahalleler de İstanbul'un yansımasıdır. Bu kültürel çeşitlilik ve dolayısıyla zenginlikle yoğrulmuş ve yüzlerce yıldır kültür başkenti olarak anılmış İstanbul, yalnız İmparatorluğun değil Osmanlı Türk Halk Tiyatrosu'nun da başkentidir. İstanbul'un bu çoksesliliği yaşamın bir yansıması olarak Halk tiyatrosunun yapısına da etki etmiştir.

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda hem Karagöz oyunları, hem Ortaoyunu, hem de Meddah hikâyeleri renkli bir İstanbul mahallesinde sergilenmektedir. Bir arada yaşamak zorunda kalan farklı kültürel ve coğrafi köklerdeki insanları bünyesinde barındıran "mahalle" olgusu, farklılıkların oluşturduğu ayrılığı bir arada sunmanın ve bir tür toplumsal uzlaşma sağlamanın yollarından biridir (Pekman, 2010:69).

Mahalle içinde bir araya gelen kişilerin yaşam buldukları ve yetiştikleri yerlerin ayrı olması, farklı dillerin, geleneklerin, göreneklerin, davranış biçimlerinin varlığına sebep olmuştur. "Toplumsal tavrı" olarak isimlendirilen bu davranış biçimleri toplumsal gelişme ve kültürel birikimin sonucudur. Buna bağlı olarak toplumsal tavrı toplumun çeşitli sınıfları içinde de farklılıklar gösterir (Tuncay, 2004:7).

Geleneksel Türk Tiyatrosu Osmanlı yaşamının izlerini yansıtırken, kişileştirmeye dair yönelişinde oyun kişilerini, insanın mizacının somut, öznel ve ayrıntılı nitelikleri yerine toplumsal yapı içindeki sivriltilmiş ve soyutlanmış özellikleriyle sunmuştur. Böylelikle söz konusu olan bireysel ve öznel özellikleri ile

insan değil, genel ve nesnel özellikleri ile “tavır”dır. Tiyatroya tavır (gestus) kavramını ilk Brecht’in getirmesine karşın Geleneksel Türk Tiyatrosu yüzlerce yıldır kişilerin tipik nitelikleri sergilemesiyle aslında yine bu kavramı ortaya koymuştur. Oyun kişileri çeşitli durumlar karşısında takındıkları tavırla ele alınmaktadır ve bu tavır büyük ölçüde ait olduğu toplumsal sınıfın belirgin eğilimlerini sergilemektedir. Tiplerin karşılıklı ilişkilerinde birbirlerine davranışı önemlidir. Duruş, hareket, ses tonu ve konuşma biçimlerindeki en belirgin özellikler sergilenerek kolay anlaşılır şekilde stilize edilmiştir. Burada önemli olan toplumsal işlevidir. Tipler tavır özellikleriyle, toplumun genel özelliklerini somutlaştırarak, toplum birimlerini ve toplumsal ilişkilerdeki karşıt güçleri ortaya koyarlar. Böylelikle toplumsal tablo sergilenir (Şener,1972:16,27-28).

Tavır, dil ve hareketi birleştirerek kişinin davranışlarını belirli bir kavramsal ve yorumsal bütünlüğe kavuşturan temel unsurdur. “*Tavır, yaşamda ve sahnede sesli ve sessiz işaretler sistmiyle insanların karşılıklı bildirişimlerini sağlayan somut bir araç olan dilin kavramsal ve yorumsal bir niteliğidir*”(Tuncay, 2004:71). Dil ve tavır, sergilenen temsili seyirciye yorumlayan öğelerdir. Toplumsal açıdan halkın çeşitli niteliklerini, kültürel birikimini, duygularını, konumunu kısaca o toplumun genel tavrını içermektedirler. Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun halk tiyatrosu olması sebebiyle toplumsal tavrın sergilenmesinde komedyanın yönelişleri görülmektedir (Tuncay, 2004:70-71).

Komedyaya, kendini eleştirme, yıkma ve yapma gibi iki uçlu bir nitelik taşımaktadır. Kendine uzaktan bakmayı gerektirdiği için gülmeyi doğurur. Komedyaya hem kendine dönük bir eleştiri hem de başkasına yönelik alay ve yergi öğelerini içermektedir. Komedyaya kaynağını, büyüünün yaşamı kutlayan yönünden alarak yerginin eleştirel yanını acımasızlığından sıyrarak alaysı bir gülümsemeye dönüştürmüştür. Komedyaya ortalamanın altı ve kusurlu olanı taklit ederken, kötücüllüğünü değil gülünç yanını ele almaktadır. Kişilerin kusurlu ve topluma ters düşen davranışları, mutluluğu gözetilerek sergilenir ve ayırtırmayı değil bütünleştirmeye yönelir (Sokullu, 1979:9-13). Bu eleştirel ama hoşgörülü tutum Geleneksel Türk Tiyatrosunda da gözlenmektedir. Çünkü Geleneksel Türk Tiyatrosu da kaynağı ilkel yaşam dürtüsüne dayanan ve komedyayla kendini var eden bir “halk tiyatrosu”dur.

Komedyaya oyuncunun hareket ve konuşma yeteneğine dayanmaktadır. Oyuncu yeteneği ölçüsünde güldürüyü sağlamaktadır. Komedyanın yarışma, çekişme özelliği, muziplik, zevzeklik ve muzurluk ile birleşerek, karşısındakini altetme, vurup kaçma güdüsü olarak şekil almaktadır. Bu ruh, harekette reflekslere yönelik beden canbazlığı ve görüntü oyunları, diyalog örgüsünde ise çene yarıştırmaya laf yetiştirme kelime oyunları yapma, kafiye düşürme gibi söz becerileriyle yansımaktadır (Sokullu, 1979:116).

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun türleri olan Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah'ta komedyanın kullandığı güldürü yöntemleri "Harekete Dayalı Güldürü Yöntemleri" ve "Söze Dayalı Güldürü Yöntemleri" olmak üzere iki ana başlık altında değerlendirilmektedir.

1.1.3.1. Harekete Dayalı Güldürü Yöntemleri

Antik Yunan komedyalarından günümüz güldürülerine kadar açık saçık halk doğaçlamaları, grotesk kalıp tipleri ve gündelik hayatın komik durumları hemen hemen tüm Halk Tiyatroları'nın en temel yöneliştir. Güldürü ya da komedyada komik olan, stereotiplerin fiziksel hareketlerinden sağlanır. Bu nedenle genellikle halk tiyatrolarında hareketler ve oyun kişilerinin özellikleri abartılarak sunulmaktadır. Hızla akan olaylar eyleme dayanır ve durum ya da eylemlerde rastlantısallık yoğun şekilde kullanılmaktadır. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda da oyun kişilerinin tip boyutunda olması ve eğlenceye yönelik eğilimi sıklıkla hareket komiğinin kullanılmasına yol açmıştır (Çalışlar, 1993:69).

Geleneksel türlerde vuruşmalar, birbirlerinin üstüne düşmeler, itişip kakışmalar gibi kabalıklar sıklıkla kullanılmaktadır. Oyunların daha giriş bölümünde Karagöz ile Hacivat ya da Kavuklu ile Pişekâr vuruşmalı bir dostluk sergilerler. Sema okuyarak gelen, bir dost ve eğlence arayan Hacivat'ın ısrarlı çağrısı, rahatı bozulan Karagöz'ün perdeye inerek ona dayak atmasıyla karşılaşılır. Hacivat'ın perdeden kovulmasının ardından yere düşen Karagöz'ün vücudunun ağrıyan yerlerini sıvazlayıp sıvazlanması ile sürer. Eksen kişilerin, oyunun asıl konusundan bağımsız olarak, kişilik özelliklerini sergiledikleri, atışarak mizah yarattıkları muhavere kısımlarında ve fasılların kimi yerlerinde de dayak eksik olmaz. Muhaverelerin başlaması yine vuruşmaya dayanır, Hacivat'ın iletişim kurma çabası Karagöz'ün

öfkesi ile karşılanırsa da, dayağa bir son vermezlerse oyuna geçemeyeceklerini bildiklerinden nasıl vuruşmaya birden başladılarsa birden de keserek dostluğa muhabbete geçerler. Bu hırgür, kavga dövüş seyirciyi güldürür ancak onların muhabbetini bozmaz (Ünlü, 2007:24).

Hacivat: (Gelir.) Vaaaaaay efendim, Karagöz'üm! Hoş geldin!

Karagöz: Boş gelmedim eli dolu geldim(Hacivata vurur.)

Hacivat: Bana vurmaya hakkın yok.

Karagöz: Benim de böyle lakırdıya karnım tok. (Vurur)

Hacivat: Bana vurmanın vechi? (Sebebi?)

Karagöz: Ne ihtiyar tanırım ne de genci! (Vurur.)

Hacivat: Üşeka(eşek) Karagöz.

Karagöz: Üşeka babandır! (Vurur)

Hacivat: Hacivat dayaktan vazgeç de muhabbet edelim... (Kudret, 2004:1066).

Harekete dayalı güldürüde yoğunlukla kullanılan vuruşmalarda, hareketin kendisi gülmeyi sağlarken, hareketin mekanik niteliğiyle yinelenmesi de başlı başına gülme nedenidir. Oyuna başlar başlamaz itişip kakışan Karagöz ile Hacivat yerden kalkıp konuşmaya başladıkları halde her cümleden sonra Karagöz Hacivat'a vurur. Vurmalar dışındaki hareketlerde de sık sık yineleme görülmektedir. **Tahmis** oyununda Beberuhi'nin uçup uçup tekrar gelmesi; **Ortaklar** oyununda Karagöz'ün yeni evlendiği karısı ile başbaşa kalacakları sıra kaynananın iki de bir yanlarına gelmesi; **Kayık**'ta Yahudinin mızıkçılık ederek tekrar tekrar iskeleye dönmesi; **Balık**'ta Arap'ın oltaya takılan her balığı bağırarak kaçırması; **Hamam** ve **Bahçe** oyunlarında her defasında atılmasına rağmen ısrarla ortama girme girişimleri; **Kanlı Kavak**'ta Karagöz'e sopa atan Yahudi'nin defalarca sayıyı unutarak başa dönmesi; **Kanlı Nigar**'da sarhoşa kafa tutmaya giden Karagöz'ün her çıkışında arkasından gelen Beberuhi'nin kaçması gibi yineleme hareketleri görülmektedir. Bu hareketlerin yinelenmesi ya başkasının hataları yüzünden komik duruma düşen insanın hali, seyircide üstünlük duygusu oluşturarak gülmeyi sağlamaktadır (Sokullu, 1979:123).

Ortaoyunu'nda canlı oyuncuların olması hareketlerin daha özgür kullanılmasını sağlamıştır. Bununla birlikte onda da yöneliş aynıdır. Hareketlerin

yinelenmesine dair güldürü, Kavuklu'da yoğunlaşmaktadır. Kavuklu sık sık yinelediği ve artık tipik hareketleri olan, çedik pabuç üzerine giyilen arkasız terliği sektirme, düşmek üzereyken toparlanma, kavuğu düşürmeden oynatıp sonra başı hızla hareket ettirerek eski haline getirmek gibi hareket ustalıkları ile güldürüyü sağlayıp büyük beğeni toplamaktadır. Bununla birlikte Kavuklu'nun meydana gelişi de her defasında aynıdır. Kavuklu arkası ile birlikte meydana gelir, Kavuklu, Pişekâr ve Kavuklu arkası arasında bir itişip kakışma olur ve yere düşerler. Ancak bu kez gerçekten vurulmaz, vuruluyormuş gibi yapılır. Pişekâr'ın yineleme hareketi de her şeyde elinden hiç bırakmadığı pastavı kullanmasıdır. Tüm oyun boyunca elinde tuttuğu pastavla her türlü sesin taklidini sağladığı gibi her hareket ve yönelişinde de onu kullanır (Gerçek, 1991:30).

Harekete dayalı güldürüde tiplerin özellikleri de daha belirgin bir hale gelmektedir. Tiplerde kalıplaşmış tavır, davranış ve görüntülerin altının çizilmiş olması ve sivriltilen zaafı seyircide sağladığı üstünlük hissiyle birlikte komiği getirir. Örneğin; Kavuklu uzaktan Yahudi'yi döver gibi yapar ancak Yahudi korkaklığı ile sanki gerçekten dayak yemiş gibi bağırır. **Hamam** oyununda dargın olan iki kadın diğerleri tarafından barıştırılmak istenince, yalandan bayılıverirler. Âşık Ferhad da zenneleri görünce bayılır. Çıtkırıldım Çelebi'nin Kavuklu'yu görünce aşırı şaşırma belirtisi göstermesi, kımıldamadan dimdik duran Pişekar'ı görünce Kavuklu ve Kavuklu arkasının ürkmesi, Kavuklu'yu gören Zennelerin onu hayvana benzeterek korkmaları, **Yazıcı** oyununda Karagöz'ün cin görünce bayılması, Kavuklu'nun nefes almadan konuşan Laz'ın ağzını kapaması ya da Balama'nın aşırı uzun şapkası ile dalga geçilmesi gibi tip özelliklerini destekleyen hareket güldürüleri görülmektedir (And, 1985:32).

Yinelemenin sağladığı güldürü tiplerin ya da taklitlerin kalıplaşmış özelliklerinin her oyunda sergilenmesi ile de gerçekleşmektedir. Yahudi'nin oyuna daima elindeki Tevrat'ı okuyarak ve tuhaf bir şekilde sallayarak oyuna girmesi, Çelebi'nin elinde çiçek, baston ya da şemsiye ile büyük bir kibarlıkla yürümesi, Zenne'lerin tüm işveleriyle salına salına gezmeleri, Tiryaki'nin yuttuğu afyonlar nedeniyle sürekli pineklemesi ya da birden sızıp kalarak etrafındaki gürültülerle panik şeklinde uyanması, Beberuhi'nin sıradışı görüntüsü ve görüntüsünün farkında olmadan etrafa hava atarak afra tafra yapan halleri, elinde şarap şişesiyle ve nara

atarak giren Kabadayı'nın iş ciddiye binince sergilediği korkak halleri tipik ve seyirciyi her defasında güldüren hareketler olması yanı sıra toplumsal tavırlarını da vurgulamaktadır (Kudret, 2004:22-24).

Hareket güldürüsü ile ilintili, bir başka güldürü ögesi de görüntülerle elde edilendir. **Bahçe**'de içeriye alınmayan Karagöz'ün, Acem'lerin at üstünde içeri girdiklerini görünce Hacivat'ı kandırabilmek adına ahırdaki sıska merkebine binip tanınmamak için başına da kovayı geçirerek Acemler'in arasına karışması; **Kanlı Nigar**'da zennelerin işaret yoluyla erkeklerle anlaşması; **Balık**'ta Çelebi'nin kayığı ile balığa çıktığını gören Karagöz'ün evindeki çamaşır leğenini kaptığı gibi denize açılarak olta yerine yorgan ipliğine bağladığı toplu iğne ile balık avlamaya kalkması ya da tiplerin çeşitli nedenlerle yanyana dizilmeleri görüntü yolu ile bir çeşit parodi yapılarak güldürü sağlamaktadır (Sokullu, 1979:123-124).

“Kılık Değiştirme” harekete dayalı güldürünün kullandığı yöntemlerden biridir. Bir başkasının kılığına girme, bir eşya ya da hayvanın kılığına girme ya da bir nesneye benzetme biçimlerinde olabilmektedir. Kadın kılığına girmekse bunların en belirgin olanıdır. **Bahçe** oyununda Karagöz içeri girebilmek için kadın kılığına girer, **Salıncak** oyununda Hacivat Karagöz'ü denetlemek için kocakarı kılığına girer. Kılık değiştirme Karagöz'de görüldüğü gibi Ortaoyunu ve Meddah'ta da görülmektedir (Tekerek,2004:87). Öte yandan Ortaoyununda canlı olan oyuncuların dinsel yasaklardan dolayı kadın rollerinin erkeklerin kadın kılığına girerek oynanması bu tür bir kılık değiştirmeye girmese de başlı başına bir gülme nedenidir.

Meddah gösterilerinde önceleri anlatının hâkim olduğu bilinirken, zamanla anlatılan hikâyeler, canlı konuşmalar, şive taklitleri ve dramatizasyonla canlandırılmaya başlanmıştır. Hikâyenin dramatizasyonunda dinleyiciler izleyici konumuna dönüştürülmüş, başka bir ifadeyle dramatik alışverişe sokulmuştur. Hikâyenin öykülendirilmesinde, canlandırmanın ön plana çıkması, makreme ve sopanın yardımıyla, değişik tiplerin hayvanların sesleri, hareketleri, taklitleri meddahın oturduğu yerden kalkarak tek tek taklit edilmesiyle sağlanmıştır. Güldürünün temelini de taklit oluşturmaktadır. Yalnız diyalog örgüsü ile değil, jest, mimik, hareket ve ses yoluyla da taklit yapılmaktadır. Hareketin ve sesin taklidi ile kaba-sabalık, korkaklık, cimrilik, içten pazarlılık gibi insani zaaf lar gösterilerek

seyircide üstünlük duygusu oluşturarak gülmeyi sağlaması amaçlanmıştır (Sağlam,1999:33,41). Tüm dramtizasyon ustalığına rağmen Meddah'ın hareket komiği yalnızca söz komiğini desteklemek için kullanılmaktadır. Meddah gösterilerinin, anlatı temelinde gelişen bir sanat olması sebebiyle esas olan söze dayalı güldürüdür.

1.1.3.2. Söze Dayalı Güldürü Yöntemleri

Geleneksel Türk Tiyatrosunun doğaçlama ve söz hünelerine dayalı yapısı düşünüldüğünde temel yönelişi olan güldürüyü sağlama ya da üstü örtük bir eleştiri sunmada öne çıkan temel öge “söz” yani “dil”dir. Yazılı metinleri olmadığı için tiyatro ve sahne açısından bir oyun dilinden söz edilemese de kendilerini izleyenlerin kolayca anlayabileceği şekilde, çeşitli söz hünelerinin zenginleştirdiği bir dil oluşturdukları görülmektedir (Tuncay, 2004:15).

Geleneksel türlerde dil, bir anlaşma aracı olmaktan çıkar, bağımsızlık kazanarak kendi başına bir bütünlük oluşturur. Kişiler arasında çatışmada da anlaşma aracı olması gereken dil bu görevinden ayrılarak, anlaşma için bir engele dönüşmektedir. Anlaşmazlık için kimi zaman belli nedenler bulunsa da, genel olarak dil soyutlaştırılarak kendi başına, çoğu kez olaylar dizisinin dışında bir güldürü aracı olmaktadır. Sözü güldürüyü sağlamasının sebeplerinden en önemlisi, kişilerin dillerinin konuşula gelen dilden ayrılması, onun bozulması, çarpıtılması, kurala aykırı bir biçim almasıdır. Bu çarpıtılmış dil ile doğru, kuralına uygun, alışılmış dil arasındaki aykırılık ve mesafenin fark edilmesi seyircide gülmeyi sağlamaktadır. Değişik bölgelerden gelen azınlıkların şive bozuklukları, bir üstünlük sağlamak amacıyla dilin aşırı süslenerek anlaşılmaz hale sokulması, dilin sakatlıklar, alışkanlıklar ve kusurlarla çarpıtılması en sık kullanılan söze dayalı güldürü yöntemleridir. Kavuklu ve Karagöz, Hacivat, Pişekâr, Çelebi ve Tiryaki'nin Farsça, Arapça ve başka dillerle süslenmiş dolaylı dilini anlayamazlar. Onlara özenerek, onlar gibi konuşmayı denerler ama beceremezler. Beceriksizce sergilenmiş bu konuşma biçimleri onları komik duruma düşürür. Laz, Yahudi, Arap, Rum, Hırbo Türkçe konuşmaya kalkar ancak konuşamadıkları için kimse onları anlayamaz. Kekeme'nin kekeleyerek, Hımhım'ın burnundan, Beberuhi ve Denyo peltek

konuşmaları da güldürüyü sağlayan durumlardır (And, 1969:322-323). Söze dayalı güldürü çeşitli durumlar ve söz hünerleri ile sağlanmaktadır.

Geleneksel türlerde dil başlı başına bir güldürü unsurudur. Diyalekt farklılıklardan dolayı Türkçe bozularak kullanılmaktadır. Çeşitli nedenlerle bir uzamda buluşan tiplerin, din, dil, etnik köken ya da yöre farklılıklarından doğan diyalektik çeşitlilik ile İstanbul Türkçesi arasındaki çatışma ya da karşıtlığından gülmece doğar. Çünkü İstanbul geçmişte de çeşitli yerlerden gelen insanların bir arada yaşadığı bir yapıdır (Tekerek, 2004:91). Bu ayrıklık ve çatışmalar da alay konusu olarak gerginliğin boşalmasını sağladığı gibi gülmece için de oldukça zengin olanaklar hazırlamaktadır. Şive farklılıklarına bağlı anlaşmazlık **Sandıklar** oyununda şu şekilde gerçekleşmektedir:

ARAP: Bana sana, sana bana es-selamüAleykum!

KAVUKLU: Ötekine, berikine, konuya komşuya, rastgelene aleyküm selam!

ARAP: Ya efendi, entekeyftayyib? (Keyfin yerinde mi?)

KAVUKLU: Anlamadım.

ARAP: Keyftayyib?

KAVUKLU: Köfte Eyüp'te kim?

ARAP: Anladı bi'se.

KAVUKLU: Ulan neler söylüyorsun, be adam? Hacı baba, birini mi soruyorsun?

ARAP: La birini osormak. Sizin keyftayyib?

KAVUKLU: Bizim köfte yok ki Eyüp'te olsun. Bir yanlışlık var ama anlayamadım (Kudret, 2007:392).

Dilde anlaşmazlık yoluyla güldürü sağlama, geleneksel halk tiyatrosunun en önemli özelliklerinden biridir. Tüm oyunlarda Hacivat/Pişekâr Arapça, Farsça ve diğer dillerden kelimeleri konuşmalarına serpiştirerek süslü bir dil kullanır ancak Karagöz/Pişekâr anlamaz ya da onlar gibi süslü konuşmaya çalışır ama beceremezler. Karagöz ve Kavuklu halkın okumamış, basit ve cahil adamlarıdır. Halk diliyle konuşurlar. Öğrenim görmüş kişilerin (Hacivat, Çelebi, Tiryaki vb.) yabancı sözcük ve dil kurallarıyla yüklü sözlerini anlamaz, anlayabildiklerini de anlamaz görünürler. Yabancı sözleri Türkçe sözcüklere benzeterek, onlara yanlış anlamlar verirler.

Böylece, toplum içindeki iki aynı zümrenin dillerinin çarpışmasından türlü gülünçlükler doğar. (Kudret, 2004:21) Bu çarpışma halka edep ve dil dersi verme alışkanlığındaki Osmanlı aydını ile bu edep ve dil dersiyile alay eden halkın hesaplaşmasıdır (Cantek, 1998:129). Halk, bilgiç bir halle ağdalı sözler kullanan, her konuda söyleyecek sözü olan ama aslında yüzeysel bilgiye sahip, kendini olduğundan daha farklı gösterme çabasında olan Hacivat/Pişekar'ın kişiliklerinde, kurulu düzenden yana olan, çıkarına göre her nabza şerbet veren aydın görünüp “aydınlanamamış” kesimi eleştirmektedir (Ünlü, 2006:161).

Karagöz ve Hacivat'ın kültürel ve dilsel farklılıkları, **Gül** muhaveresinde yer alan diyaloglarında en açık şekilde görülmektedir. Hacivat ile Karagöz karşılaşılır:

HACİVAT: Efendim zatınızı bağreten görünce sevindim.

KARAGÖZ: Balat'ta mı evlendin? Hah tamam işte şimdi burnundan yakaladım kerata! Balat'ta evlendiğini ben de ilavesinlen gideyim haber vereyim de adamakıllı dayağı ye. Belki o zaman aklın başına gelir.

HACİVAT: Hayır efendim, “Balat'ta evlendim” demedim, “Damen-i alinizi bus ettim” diyorum.

KARAGÖZ: Mutfağın damını mı pis ettin? Öyle mi? Vay hıyanet kerata vay! Onun için bizim karı “-Küplerde ağır bir koku var.” Diyordu. Hay, için çıksın herif!

HACİVAT: Haşa! Kabul etmem! “Damınızı pis ettim” demedim; yani eteğinizi öptüm, a benim muhibb-i sadıkım!

KARAGÖZ: Eksik olma mumcu Sadıkım! Ey, nasılsın bakalım? Akşamları eskisi gibi pis pis afyonu yuvarlıyor musun?

HACİVAT: Çok şükür efendim, Ruz-i şeb ed'ie hayriyesiniz ile meşgulüm siz nasılsınız?

KARAGÖZ: Ben de acizane dayak yemekle meşgulüm.

HACİVAT: Birader darılma sözlerim size garip geliyor. Hakkımda ne suretle tearüzde bulunsan hükmü yok. Bendeniz her yerde zikr-i cemilenizi yad etmekten geri durmam.

KARAGÖZ: Fırsat bulursam elimden geldiği kadar ben de seni berbad etmekten geri durmam... (Kudret, 2004:1190).

İstanbul Türkçesi ile konuşan Çelebi de zaman zaman kendini aydın göstermek amacıyla konuşmasının arasına Arapça, Farsça ve ya Fransızca kelimeler sıkıştırdığı görülür. Karşıdaki kişilerce bu dilin anlaşılmasından güldürü doğar.

Hacivat ya da Pişekâr'la bir araya gelince karşılıklı kibarlık taslarlar ancak Karagöz ve Kavuklu ile karşılaşınca hiç anlaşılmadıkları görülür. Ağız farklılıkları onların birbirini anlamasını engellediği gibi, beyzade kişiliğinden dolayı da çoğu zaman Karagöz/Kavuklu'nun alayına maruz kalır. Karagöz onun soyluluğu ve "entelektüelliğiyle" dalga geçer. Bu da aralarında çatışmaya neden olur. Çelebi, mirasyedi olması, züppeliği ve çapkınlığıyla uçarı bir zamane tipidir. Yaşadığı dönemin gençliğinin temsilcisidir ve bu temsil üzerinden hem gösterişten ibaret soyluluk kavramının, hem de duyarsız, uçarı ve özentili gençliğin eleştirisi yapılmaktadır (And,1969:294; Türkmen, 1991:41; Kudret, 2004:22; Ünlü, 2006:189).

Telgrafçı adlı Ortaoyununda da Kavuklu ile Çelebi bir türlü anlaşamaz:

ÇELEBİ: Beyefendi! Efendi! Efendi! Beyefendi! Baksanıza efendim! Zati alilerinize hitab ediyorum. Beyefendi. Efendim Lütfediniz! Efendim hazretleri! Efendi Hazretleri teveccüh buyrulmaz mı, efendim!

KAVUKLU: Haaa! Bana mı bu sözler?

ÇELEBİ: Tabi efendim. Hak-i payinizden maada muhatabım var mı?

KAVUKLU: Hayır yok. Bu isimde ne bir adam, ne de bu civarda böyle bir mahalleli yok.

ÇELEBİ: Hayır efendim ne mahalleli ne de bir dam arıyorum. Hak-ı payinize arz etmek istediğim, bambaşka bir meseledir. Müsaade buyurursanız arz edeyim.

KAVUKLU: Veleddallin!

ÇELEBİ: Efendim aşır okumuyorum.

KAVUKLU: Nedir o söylediklerin öyleyse?

ÇELEBİ: Zati alinizden bazı malumat ricasında bulunmak arzusundayım.

KAVUKLU: Boğaziçinde mantar mı toplayacaksın. Anlaşılamadı (Kudret, 2007:532).

Hımhımlık, kekemelik gibi doğuştan sakatlıklar ve konuşmanın hızının çok yavaş ya da hızlı olması da dil üzerinde bir çarpıklık ve bozulmaya neden olduğu için güldürü ortaya çıkmaktadır (Tekerek;2004:93). Karagöz-**Mandır**a oyunundan Kekeme ile Karagöz'ün konuşması şöyledir:

KEKEME: Ge-ge-gele-ge-ge-gele-ge-geldik bu- buracığa, da-da-daha gö-gö-gönlüm nereciğe? Ye-ye-yerden bir ta-ta-taş alayım da at- at-atayım! (alır atar)

KARAGÖZ: (İçeriden) Az kaldı ayna kırılacaktı! (Pencereden) Bu da kim?

KEKEME: Bab-bab-baba, bu- bu- buralı mısınız?

KARAGÖZ: Buralıyım.

KARAGÖZ: Bu- burada bi- bir Has- hasıra-sıç-sıç-sıçtı'nın kız-kızı Rab-rabiş Hanım'ı bib- bib-biliyor musun? (Kudret, 2004:726)

Laz, konuşma hızı ve miktarı nedeniyle söze dayalı güldürüyü sağlayan kişilerden biridir. Elinde kemeçesi ile sürekli konuşan Karadenizli bir tiptir. O kadar hızlı ve çok konuşur ki, lafının arasına girmek ya da onu susturmak mümkün değildir. Soru sorduğunda bile karşısındakine fırsat vermeden hemen kendi yanıtlar. Ancak ağzı kapatılarak susturulabilir. (Türkmen, 1991:54-55).

“Tekerleme” geleneksel oyun türlerinde rastlanılan bir başka güldürü ögesidir. Aralarında hiçbir mantık bağı ve hiçbir anlamlı bağlantı taşımayan sözler sanki bir anlam taşıyormuşçasına birbiri ardına sıralanır. Bu tür söz dizinlerinde beklenmezlik de görülür. Öyle ki kuruluşu bakımından dil kuralına uygun olan bu sözler bütünüyle anlamsız bir ses yığımından ibarettir. Tekerlemelere Karagöz oyunlarında giriş bölümünde Karagöz'ün Hacivat'la boğuşması ve Hacivat'ın kaçması sonucu yerde yuvarlanan Karagöz'ün ağzından çıkan Arapça ve Farsça sıraladığı anlamsız söz dizinlerinde rastlanır. Ortaoyununda ise, Muhavere bölümünün Arzbar kısmından hemen sonra gerçekleşmesi mümkün olmayan bir olayı başından geçmiş gerçek bir olay gibi anlatmasında görülmektedir. Pişekâr ilgiyle dinliyor görünse de sonuçta anlatılanların rüya olduğu anlaşılır. Rüya ile gerçeğin uyumsuzluğu dile yansımıştır. Bu tekerlemeler bir yandan saçmayı imlerken diğer yandan da güldürüyü sağlamaktadır (And, 1985:506).

Nükte, gülünç olanı bir başka şeyle karşılaştırma ve karşıtlama yöneliştir. Kavramların benzerliğine ve karşıtlığına dayanmaktadır. Sevinç Sokullu, nüktenin gücünü ve işlevini şöyle açıklamaktadır.

Söz sanatlarının en hünerlisi olan nükte... Düşmanca duygularımızın açıklanmasını engelleyen toplumu, düşmanımıza karşı safımıza çekmektir. Tıpkı kahaçada olduğu gibi

düşmanımızı küçülterek, aşağılayarak üçüncü kişinin –komedyada seyircinin- kahkahası ile onu etkin duruma sokarak düşmanımızın yenilgisinden zevk duyarız. Böylece mevcut yasaklardan dolayı yüksek sesle ya da bilinçli olarak açıkça söylenmeyecek şeyleri nükte yolu ile söyleyerek düşmanı gülünçleştirebiliriz. (Sokullu, 1979:31)

Cinas, anlamları ayrı olup, yazılışları ve söylenişleri aynı ya da benzeri olan sözcükleri bir arada kullanılması yolu ile yapılan söz sanatıdır. Telmih ise, kastedilen şeyi, açık olarak değil de ima yolu ile aktaran söz sanatıdır. Oyuncu marifeti ölçüsünde sözlerini cinasları, telmihleri ve nükteleri kullanarak süslemektedir. (Ayverdi, 2011:200,1230)

Bütünüyle söze dayalı geleneksel türlerde, karşıtlıklardan yararlanarak, söyleşen iki kişi kahkahanın en önemli unsurudur. Öyle ki; bunlardan birisine “dişi konuşan” diğeri de “erkek konuşan” denmektedir. Dişi konuşan, sözü ve söyleşmeyi açmakta, karşısındakine espri yapma fırsatı vermekte dolayısıyla asıl nükte için zemin hazırlamaktadır. Erkek konuşan ise, dişi konuşandan aldığı lafı karşılayarak nükteyi gerçekleştirmektedir. Dişi konuşan Hacivat ve Pişekâr; erkek konuşan da Karagöz ve Kavuklu’dur. Erkek konuşanların ses tonu dahi dişi konuşana göre daha kalın ve kabadır. Söyleşmedeki bu karşıtlık ilkesiyle, halkın temsili olan erkek konuşanların, sözde aydın ya da yönetici kesimin temsili olan dişi konuşanları alaya alması halktan türeyen bir sanat için beklenen bir tutumdur (And, 1985:196).

Çene Yarıştırma, Hacivat/Karagöz ve Pişekâr/Kavuklu muhaverelerinde gerçekleşen karşılıklı söz yetiştirmeye dayalı güldürü tekniğidir. Oyuncular tüm ustalıklarını sergileyerek karşılıklı laf yarışına girerler. Söz hünerlerinin en üst düzeyde kullanıldığı Ortaoyununda çene yarışı öyle etkin durumdadır ki daha çok onunla anılmaktadır (Pekman, 2010:49). **Ferhad ile Şirin** oyunundan bir örnekle:

HACİVAT: Vay nur-i didem Karagöz!

KARAGÖZ: Beyaz çiğdem Hacivat!

HACİVAT: Derdin nedir? Diye sormazsın.

KARAGÖZ: Sen de hiç evde oturmazsın.

HACİVAT: Ne yapayım gözüm nuru! Seni görmezsem yapamam, elimde değil.

KARAGÖZ: Ayağında mı köstek?

HACİVAT: Teessüf ederim Karagöz dünyaya boş gelip boş gideceksin.

KARAGÖZ: Vay Hacivat sen dolu geldin de dolu mu gideceksin?

HACİVAT: Değil efendim, benim yirmi parmağımda yirmi hünerim var.

KARAGÖZ: Benim de yirmi fenerim var.

HACİVAT: Ben o sayede geçinirim.

KARAGÖZ: Ben de senin gibi Hacivat ben de geçiririm.

HACİVAT: Öyleyse efendim musiki-şinas mısınız?

KARAGÖZ: Evet mum sıkmaya pek aşınayım (Kudret, 2004:402).

Ters Anlama ya da yanlış anlama, Bir tarafın söylediğini bir söze diğer tarafın kastedilen manadan uzak bir noktada cevap vermesidir. Bu tür sözcük oyunlarına bakıldığında ya ses benzeşmesinden ya da çok anlamlılıktan kaynaklandığı görülmektedir. Kişi ses benzeşmelerinin neden olduğu güldürüde seslerle oynarken; anlam çokluğunun neden olduklarından sözcüğün amaç dışı kullanıldığı görülmektedir (Çamurdan, 2010:12).

Hacivat, **Hamam** oyununda babası hastalanan Karagöz'e sorular sormakta ancak bir türlü anlamlı yanıt alamamaktadır.

HACİVAT: Peder hasta iken doktora göstermediniz mi?

KARAGÖZ: Kondoktora gösterdik. (Kondüktör demeye çalışıyor)

HACİVAT: Ne dedi?

KARAGÖZ: Ne diyecek? "Peşin para ile bilet almalı yahut abone olmalı" dedi.

HACİVAT: Kondoktora değil, doktora göstermediniz mi?

KARAGÖZ: Gösterdik.

HACİVAT: Ne dedi?

KARAGÖZ: Ne diyecek? Çok baktı ama fatda etmedi.

HACİVAT:Kaç ay hasta yattı?

KARAGÖZ: Altı aydan ziyade.

HACİVAT: Demek ki altı ay esir-i firaş yattı?

KARAGÖZ: Evet, ispir Maraş'ta yattı.

HACİVAT: Peder hastayken nöbet gelir miydi? (nöbet ateş anlamında)

KARAGÖZ: Sofraya oturduk mu, herkesten evvel yemeğe başlarım, kimseye nöbet vermezdim. (Nöbet sıra anlamında) (Kudret, 2004:477).

Kafiye uydurma, bir koşuğu ölçü, uyak, biçim bakımından tam bir yankısıyla karşılık vermektir. Ancak anlam bakımından yerinde değildir hatta zırva bile olabilir. Benzek, yansılama yolu ile yapılan karşıtlıktan ileri gelir. Oyunlarda sıklıkla karşılaşılan bir söz hünedir (And, 1969:326).

Şairlik oyununda Karagöz, Âşık Hasan'a kafiye uydurmaktadır:

AŞIK HASAN: Hasta-i aşk u muhabbet derde derman istemez.

Sıhhat ümmid etmeyen elbette lokman istemez.

KARAGÖZ:

Hasta aşık bol yumurtalı revani istemez

Sahan dolu yahni olsa ballı lokma istemez.

AŞIK HASAN:

Su-i adab muhabbettir ne lazım kil ü kaal

Halet-i aşkı bilir erbabı i'lan istemez.

KARAGÖZ:

Sütlü muhallebi aladır ne lazım portakal

Aşureyi bizim aşık sever ilan istemez (Kudret, 2004:968-969).

Tecahül-ü arif de denen anlamazlıktan gelme de söze dayalı güldürü yöntemlerinden biridir. Bu tür güldürü yöntemlerinde anladıkları bir şeyi anlamamış gibi davranırlar hatta anlamamış göründükleri o sözcüğü karşı tarafa yöneltirler. Tam tersi olarak anlamadıkları şeyleri de anlamış gibi, bilmedikleri şeyi biliyorlarmış gibi davrandıkları da görülmektedir. Bu güldürü yönteminde seyirci üstün konuma taşınarak gülme sağlanmaktadır (And, 169:325).

Çivi Baskını adlı oyunda Zenneler'in evinin bekçiliği için Kavuklu'ya kefil olan Pişekâr onu köpeğe benzetince, anlaşılmamış gibi görünen laf ona geri dönmektedir.

MATİZ: Buraya gel bakalım derviş.

PİŞEKAR: Efendim ismi Hamdi Efendi'dir. Bu adam her işe yarar açıkgözdür.

MATİZ: Anlaşıldı, pekala, haydin bakalım, ben gelinceye kadar bu eve göz kulak olun, İsmail efendi kefil misin?

PİŞEKAR: Elbette efendim bu zavallının karnı doyunca hesap tamamıdır. Hiç merak etmeyin. Bunun yalnızca bir kabahati vardır; fakirdir...beş on kuruş istifade görünce köpek gibi sadakat gösterir.

KAVUKLU: Elbette... İsmail Efendi kardeşim beni de kendi gibi bilir (Kudret, 1973:243).

Kinaye, bir sözün hem gerçek anlamıyla hem de gerçek anlamı dışında kullanılması yoluyla sağlanan gülmedir. Söylenmek istenen dolaylı yollardan anlatılır (Ayverdi, 2011:681). **Yalova Sefa'sı** adlı Karagöz oyununda Balıkçı Karagöz ile Müşteri Arnavut arasında geçen konuşmada kinaye örneği bulunmaktadır.

ARNAVUT: Ha mori, kardaş, uskumru balığı varsa ver!

KARAGÖZ: Hazırda uskumru yok, kalkan var, istersen vereyim.

ARNAVUT: Mori ben kalkandan hoşlanmam.

KARAGÖZ: İstersen kılıç balığı vereyim (Kudret, 2004:1132).

Harekete dayalı güldürü de olduğu gibi söze dayalı güldürülerde de yinelemeler kullanılmaktadır. Belirli sözcük ya da sözcükler sürekli tekrar edilerek güldürü sağlanmaktadır. (And,1969:327) **Kırgınlar** adlı Karagöz oyununda yinelemelere dayalı güldürü örneği görülmektedir.

DEMELİ: Bana baksan a demeli! Hacivat'ı gördün mü demeli? Gördünse söyle bana demeli!

KARAGÖZ: Görmedim demeli; bir gün beş gün değil çoktan beri görmedim demeli.

DEMELİ: Doğrusunu söyle demeli! Doğrusunu söylemezsen ben adamın avradını... demeli!

KARAGÖZ: Dayağın meyanesi geldi demeli (Kudret,2004:651).

Oyun bozma, Karagöz ve Ortaoyunu'nunda göstermeci yapısında var olmayan nesnelere varsaymasına dayalı tiyatrosallık kendini belirgin şekilde göstermektedir. Buna "Yutturmaca" denmektedir. Pişekâr var olmayan namusu, dirliği ya da iyi niyeti nasıl var sayıyorsa, olmayan evi var, yürünmeyen yolu yürünmüş, geçmeyen zamanı da geçmiş saymaktadır. Pişekâr'ın bu yönelişine karşın,

Kavuklu karşıt duruşu ile yutturmacayı yani oyunu bozar. Bu oyun bozma da seyirci tarafından çok beğenilmekte ve güldürü malzemesi olarak görülmektedir. Seyirci Kavuklu'nun her "oyun bozma"sında yutmamanın ve uyanıklığının verdiği hazla kahkaha atmaktadır. (Sokullu, 1979:154).

KAVUKLU: (Kahkaha ile gülerek) İsmail bunlar da kim?

PİŞEKÂR: Efendim, bu çocuklar yeni kiracı, benim elimde büyüyen çocuklar. Neden sordun?

KAVUKLU: "deli midirler?" diye sordum.

PİŞEKÂR: Ne demek? Neden deli olsunlar?

KAVUKLU: Bunlara bu bezli paravanayı ev diye sen mi kiraladın?

PİŞEKÂR: Elbette sen gözünü sil de öyle bak; dudu kuşu gibi canım eve "paravana" diyorsun. Hadi hadi, sen kendi derdine yan, bir kere gözünün çapağını sil de bak.

KAVUKLU: Ulan dürbünle baksan zırva tevil götürmez (Kudret, 2007:404).

Geleneksel Türk Tiyatrosunun kullandığı güldürü yöntemlerinden bir diğeri de ironiye dayalı güldürüdür. İroni geleneksel tanımı ile söylenen/gösterilen ile söylenmek istenen/gösterilmek istenen arasında, etkiyi artırmak için kasıtlı olarak karşıtlık yaratmadır. Sözün yüzeysel anlamı ile karşıtlık oluşturan derin anlamını bulmaya yönelik bir çabayı barındırmaktadır (Güçbilmez, 2005:327).

İroni aslında bir tutum ve yaşamı felsefe düzeyinde bir yorumlama tarzıdır. Dramın doğuşundan bu yana çeşitli dönemlerin düşünsel süreçleriyle farklı yönelişler sergilese de düşüncenin hangi noktasından yoruma ulaşırsa ulaşınsın, genelde sanat özelde tiyatro için ironi kaçınılmaz ve ayrıştırılmaz olandır. İroni yapıtlarda sözlü İroni ve durum ironisi olmak üzere iki şekilde ortaya çıkmaktadır. Sözlü ironide belli bir amacı taşıyan ve ironik konuşan birisi vardır. Durum ironisinde ise, olayların gelişimi ironik durumu yaratmaktadır. Sözlü ironi, ironiği yaratanla ilgilidir ve gerçek ile görünüş arasındaki çelişkiye işaret etmektedir. İronik konuşan söylediği şeyin ardında başka bir şeyi kastetmektedir. Karşısında yer alan ise, "kurban"dır ve mutlaka gaflet içinde olmalıdır ki, seyirci gerçek durumu fark ettiği kadar kurbanın gafletini de fark ederek tarafsız bir uzak açı geliştirebilsin. Durum ironisinde ise ironi yapan kişi yoktur ancak kurban ve seyirci varlığını sürdürmektedir. Seyirci önceden

edindiği bilgiler ışığında kurbanın gafletini görmektedir. Eğer bu gaflet kurbanın zaafını belirliyorsa “komik ironi” gelişmektedir. Seyirci açısından bakıldığında ironi üstünlük duygusu yaratırken özgürlük ve eğlence sunmaktadır. Üstünlük duygusu görünenin ardındaki gerçeğin bilgisine sahip olmaktan, özgürlük ironinin sunduğu uzak açıdan, eğlence ise, karşıtlıkların kavranmasından doğan hazdan kaynaklanmaktadır. Öte yandan ne kadar uzak açI söz konusu olursa olsun kurbanı karşı duyulan duygudaşlık kahkahaya buruk bir tat eklemektedir (Sokullu,1979:25-26).

Karagöz ve Kavuklu'nun işsiz ve parasız olmaları, onları hiç anlamadıkları işlerde çalışmaya itmektedir. Doğru dürüst okumasını ve yazmasını bilmeyen Karagöz'ün yazıcı olması; fotoğrafçılık hakkında hiçbir fikri olmayan Kavuklu'nun fotoğrafçılığa soyunması; bekçi olarak işe başladığı zennelerin evine önce kendisinin girmeye çalışması; sıradan yoksul bir halk adamı olan Karagöz'ün ağalık yapmaya kalkması ya da divan edebiyatından şiirler okuyan âşıkla yarışması oyunlarda karşılaşılan ironik durumlardır ve güldürüyü sağlarlar. Seyirci, tip olmaları sebebiyle çok yakından tanıdığı ve kurban konumundaki Karagöz ve Kavuklu'nun bu işleri beceremeyeceği bilgisine onlardan evvel sahip olduğu için üstünlük kurmakta ve bu zaaflarına gülmektedir. Güldürünün yanı sıra Karagöz ve Kavuklu'nun çaresizliğinden kaynaklanan liyakat sahibi olmadan, iş sahibi olmaya kalkması ya da sosyal, kültürel ve ekonomik konumu ile uyuşmayacak yönelişler içinde bulunması sergilenmektedir. Bu yolla hem sosyo-ekonomik bir eleştiri hem de yetkinliğin ortadan kalkıp mesleklerin icrasındaki nitelik kaybı, ahlaki değer kaybı ya da halk ile aydın arasındaki mesafeye atıfta bulunularak örtük bir toplumsal eleştiri getirilmektedir (Tekerek; 2004:111-112).

Öte yandan bazı tiplerin kişilik özellikleri ve tutumları arasındaki karşıtlıklardan doğan ironik durumlar da gerçekleşmektedir. Tüm uyanıklığı, kurnazlığı, inatçılığına rağmen korkak olan Yahudi, her yerde övündüğu pehlivanlığına rağmen sürekli yenilen Rumelili, naralar atarak ortalıkta gövde gösterisi yapan ama iş ciddiye binince toz olan Kabadayı, iyi sözlere tepki verip ayı denilince dostluk kuran Türk, parasız olsa da şık bir beyefendi tavrını terk etmeyen Çelebi içinde buldukları ironik durumlarla seyirciyi güldürmektedir. Türkçeyi doğru dürüst konuşamayan Acem, Arap, Yahudi, Arnavut, Ermeni, Rum'un

konuşmalarının anlaşılmaması sorununu karşısındakilerin anlamayışına bağlaması ironiktir. Görünüşlerindeki kusura bakmadan kadınlar tarafından hayranlık uyandırdıklarına dair inanışlarıyla cüce ve kekeme ya da sürekli hayal ile gerçek arasında bir bilinçle dünyadan habersiz olan Tiryaki'nin konuşurken aşırı süslenmiş ağdalı dil kullanımı ironiktir.

Şairlik/Âşıklık oyununda Karagöz Kulubi adlı âşıkla atışması ironiktir.

KULUBİ:

Ger âşık isen ey Karagöz

Tahsilin kimdendir ey Karagöz

Kimin destinden içtin Şarab-ı aşkı?

Kerem eyle söyle âşık Karagöz

KARAGÖZ:

Şarap içmem düz rakıdan vazgeçmem

Budur ancak benim aşıkmu'tadım

Söylerim kendim şiiri yoktur üstadım

Cahil ahmak üstada yoktur itimadım

KULUBİ:

Gey ey âşık şarap vasfin bu dünyada içenden sor

Şarab-ı aşk ile medhuş olup kendinden geçenden sor

Eğer Simurg'eAnkaa'dan haber almak dilersen sen

Yedi deniz kule-i Kaf'a kanat açıp uçandan sor

KARAGÖZ:

Bu dünyanın safasını parası çok saçandan sor

Ölümün korkusunu kapanda tutulmuş sıçandan sor

Utanmazlık nedir der isen AşıkKulubi

İmtihanda mağlup olup rezaletle kaçandan sor

KULUBİ:

Aşk olsun sana, Aşık Karagöz! Ver elini öpeyim, ben mağlup oldum. Arkadaşımı göndereyim de onunla da çarpışın.

(Ölçek: Mefailünmefailünmefailünmefalün. Gerek AşıkKulubi'nin gerek Karagöz'ün okuduğu dörtlüklerde, dizelerin çoğunda ölçek bozuk) (Kudret, 2004:992-993).

Karagöz'ün divan şiiri hakkında hiç bilgisi olmamasına rağmen, Âşık Kulubi karşısında dörtlükler dizmiştir. Bu dörtlükler ne sözcük seçimi ne de ölçüğe uygunluk yoktur ancak içerik olarak şiirin anlaşılabilir diliyle dalga geçtiği gibi aydın geçinen kesimin değerleri ile de dalga geçmektedir. Cehaletine rağmen rakibini yenilgiye uğratmıştır. Öte yandan Âşık Kulubi'nin okuduğu dizelerin çoğunda da ölçek bozuktur. Âşık Kulubi'nin yanlına dair bilgisizliği ve hocalardan ders almasına rağmen cahil Karagöz'e yenilgisi tam anlamı ile ironiktir.

Meddah anlatılarında ironik durum, anlatının bütününden çıkmaktadır. Serim bölümünde yer alan “*isim isme kisib kisbe semt semte benzer, yalan gerçek vakit geçer*” ifadesiyle görünen ile gerçek, söylenen ile söylenmek istenen aykırılığının vurgulanmasıyla ironik durum daha oyunun başında varlığını hissettirmektedir. Hikâyelerde sıklıkla konu edilen, asalak, dolandırıcı ya da uçarı tiplerin başlarına gelen olaylara rağmen, Bedesten'de dükkânlarının olması, rahatlık ve zevk içindeki yaşamlarını sürdürmeleri beklenen ile gerçekleşen arasındaki çatışmanın ironik bir aktarımıdır. Beklenen bu insanların bu kusurlarının bedelini ödemeleridir ancak gerçekleşen hiç de öyle görünmemektedir. Hikâyelerdeki bu tip insanlar Bedesten'deki dükkânlarında ticaret yapmaya ve zevk içinde yaşamaya devam etmektedir. Bu çatışma ironik bir durumu ve buruk bir gülümsemeyi beraberinde getirmektedir (Tekerek, 2004:115).

Grotesk, gülünç ve korkunç gibi bir araya gelmez gibi görünen öğelerin ayrıştırılamaz bir biçimde bir araya getirilerek çözümlenmemiş bir gerilimde bırakılmasıdır. Grotesk yapıt, bu uçlar arasında oyunsallığın dozuna göre farklılıklar göstermektedir. Komedyâ gülünç olanın ifadesi olarak groteskten faydalanmaktadır (Aycil, 2003:73).

Gülünç ve korkunç olanı temel alan groteskte, farklı soylardan gelen öğelerin karışımı söz konusudur. Bünyesinde trajik ile komiği, adilikle yüceliği bir arada bulundurur. Bu ikilikle uyumsuz, dağa üstü görüntülerle korkunç, bilinçaltı dürtülerin açığa çıkması ile iğrenç ve kaba aynı zamanda komik, hayal öğelerinin aşırı kullanımı ile olağan dışı ve garip olanı içeren bir anlatımdır. Bu bağlamda Grotesk kaynaklı güldürü çirkini, iğrenci ve insanca olmayan her şeyi estetik açıdan değerlendirerek gülünçleştirir. Osurmak, çiş, bombok, sümük, köpek boku, göt,

kubur, kusmak, pezevenk, kaka, gibi kelimeler çeşitli oyunlarda sık sık duyulan ve seyircinin gülmesini sağlayan çirkin ve iğrenç kelimelerdir (Sokullu, 1979:28,29,108).

Öte yandan bolluk ve bereket törenlerinden doğan tiyatro bünyesinde phallusları, çıplaklığın sergilenmesini, cinsel özgürlüğü barındırmaktadır. Bunlar bolluğun ve üremenin kutsanmasıdır. Kökenini ritüellerden alan geleneksel türlerde de bu öğelerin görülmesi gayet doğaldır. Karagözde cinsellik zennelerin eve erkek almalarından tutun da “**Karagöz’ün evlenmesi**”nde gerdek gecesinin aktarımına ya da Karagöz’ün kadınlara sarkıntılık etmesine kadar birçok yerde kullanılmaktadır. Tüm bunlar da Grotesk anlatımın bir yansımasıdır. Karagözde pornografi düzeyindeki cinsellik Ortaoyunu’nda seyirciyle karşı karşıya olmanın verdiği sınırlama ile daha az ve örtük şekilde devam etmektedir. Bununla birlikte fiziksel çarpıtmalar, dili bozma ve hareketlerle devam etmektedir (Ünlü, 2006:210-212).

Zenneler zaman zaman imalarla pornografiye varan grotesk anlatımlarda bulunurlar. Bu tür bir anlatım örneğine **Fotoğrafçı** adlı oyunda rastlıyoruz. Zenne bindiği bir gemi de deniz tutması sonucu gelişen rahatsızlığını aktarır gibi görünüp Kaptan ile yaşadığı cinsel ilişkiyi anlatıyor:

ZENNE: Hayır efendim tedavi ilaç falan değil, muttasıl vücudumu ovuyor. O ovdukça ben gaşy oldum, yalvarmaya başladım. “Çok rica ederim beni dışarıya çıkarın kuzum kaptan!” diye.

PİŞEKÂR: Demek o derecede deniz tuttu öyle mi efendim?

ZENNE: Ne söylüyorsun, iki gözüm, öyle bir hale geldim ki, “Aman kaptan, ben çok fena oldum, artık dayanamıyorum, lütfen demirleyiniz” diye yalvarmaya başladım.

PİŞEKÂR: Limana girmiş miydiniz efendim?

ZENNE: Efendim, Kaptan da onu bekliyormuş. “Efendim, telaş etmeyiniz, şimdi demirleyeceğim; yalnız baştan mı, kıçtan mı icap ediyor? Onu düşünüyorum” dedi. “Aman Kaptan, sen demirle de, nereden olursa olsun; artık tahammülüm kalmadı” dedim. “Merak etmeyiniz, şimdi!” dedi. Efendim, bunun üzerine garıl garıl bir demirledi ki sormayınız (Kudret, 2007:393).

Grotesk çirkinlik ve olağandışılığı tip aktarımında da gerçekleştirir. Beden imajının bozularak olağandışı hatta çirkinin ifadesine dönüştüğü Cüce, Kambur, Beberuhi, Kötürüm, Cazular gibi grotesk tipler vardır. Ayrıca Kekeme ve Hım

hım'da görüldüğü gibi olağan dilin bozulmasıyla olağandışı ve çirkinin yakalandığı da olur. Tüm bu oyun kişileri grotesktir. Bu belirli tiplerin dışında tekerlemeler ya da diğer masalsı öğeler yoluyla çeşitli olağan üstü durumlara, yaratıklara ve nesnelere yer verilmektedir. Ölüp dirilme motifinin sık sık işlendiği de gözlenmektedir. Grotesk'in yönelişiyle "korkunç" olan ölümü "gülünç" e çevirerek ölüm korkusuyla alay ederek yenme söz konusu olduğundan bu da Grotesk bir öğeye dönüşür.

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun güldürü öğeleri değerlendirildiğinde, halk tiyatrolarının en temel yönelişi olan tip boyutundaki oyun kişilerin gündelik hayatın komik hallerini doğaçlamaya dayanan hareket ve söz hünerleriyle aktarırken, gerek hareketlerin gerekse kişilik özelliklerinin abartılarak sunulduğunu görüyoruz. Hızla akan olayların eyleme ve rastlantıya dayandığı harekete dayalı güldürülerle ve oyuncunun yeteneği doğrultusunda geliştirdiği çene yarıştırmaya, laf yetiştirme, kelime oyunları yapma ya da kafiye uydurma gibi söze dayalı güldürüler en sık kullanılan yöntemlerdir. Bununla birlikte gösterilmek istenenin karşıtını ifade ederek karşısındakini kurban seyirciyi de üstün gözlemci yaparak güldürüye ulaşan ironiye dayalı güldürü ve olağandışı, korkunç ya da iğrenç olanı gülünçleştiren groteske dayalı güldürü yöntemleri de oyunların dokusuna işlemektedir. Halkın güncel ve dönemseller sorunlarını çözüm üretmeden yalnızca gösteren Karagöz, Ortaoyunu ve Meddahta asıl olan eğlencedir. Yergi geri plandadır ve kişiye değil tavra yöneliktir. Tip boyutunda sunulan "tavır" özdeşimi engellediği için bireye değil genele işaret etmektedir. Tavra yaptığı eleştiriyi komedyanın muzip ve eğlenceli yönelişiyle seyirciyi güldürürken, hayatla alay ederek gerginliğini azaltmaktadır. Güldürü yöntemlerinde doğaçlamaya dayalı söz hünerlerinin dolayısıyla dilin, hareketin önüne geçtiği ve daha etkin bir rol oynadığı görülmektedir.

1.2. Köylü Tiyatrosu Geleneği

İlkel kavimler doğanın bilinmezliği karşısında duyduğu kaygı ve korku ile baş etme yolu olarak taklitle canlandırmaya dayalı büyüsel törenlere yönelmiştir. Doğanın mevsim dönüşümleri ile yaşadığı değişiklikler insanoğlunu uğraştırmakla birlikte onu bir ölüm – kalım sorunu olarak değerlendirmesine neden olmuştur. Beslenmesi için avlanırken ya da vahşi hayvanlardan ve sert doğa koşullarından

korunmak için çeşitli taklitlere ve büyülere başvurmuştur. Bu şekilde doğayı etkileyerek değiştirebileceğine ve kontrol edebileceğine inanmıştır (Şener, 1996:9-15).

Yağmurun yağması, güneşin doğması, hayvanların üremesi, toprağın bereketlenmesi için çeşitli törenler düzenlemiştir. Yaz ile kışın ilkbahar ile güzün ardısıra gelmesinin kendi büyü gücünü de aşan daha derin bir nedeni olduğunu kavraması zaman almıştır. Bu kavrayışın ardından bitkilerin canlanıp yok olmasını, canlıların doğup ölmesini, tıpkı insanlar gibi doğup ölen, evlenen, çocuklan olan tanrı ve tanrıçaların büyüüp güçlenmelerinin veya azalıp güçten düşmelerine bağlanmaya başlamıştır. Böylece büyüsel kurama daha dinsel bir kuram eşlik etmiştir. Doğadaki döngüsel değişiklikler tanrılara bağlanırken, büyüsel bir takım törenlerle tanrıları desteklemişlerdir. Bu dramatik gösterimlerde taklit yoluyla, yaşamın ilkesi olan Tanrı'ya, karşıtı olan ölümle olan savaşında yardımcı olduklarına inanmışlardır. Büyüme, bozulma, üreme, çoğalma gibi olguları tanrıların evlenme, ölüm, yeniden doğma veya dirilmeleriyle yorumladıklarından büyüsel dramlarında bu konulara yer vermişlerdir (And, 1985:90-91).

Ernest Fischer **Sanatın Gerekliliği** adlı yapıtında bu ritüellerin psiko-dinamiğini şu şekilde aktarmıştır.

“Ava çıkmadan önceki çılgın toplu dans topluluğun güven duygusunu gerçekten artırıyordu; yüze sürülen savaş boyaları, atılan savaş çığlıkları savaşçıyı gerçekten daha kararlı yapıyor, düşmanı ürkütebiliyordu. Mağaralara yapılan hayvan resimleri avcıya gerçekten bir güven, avına karşı bir üstünlük duygusu veriyordu. Dinsel törenler katı kurallarıyla topluluğun her üyesine toplumsal yaşantı aşılama, bireyi topluluğun bir parçası yapmağa yardım ediyordu. Tehlikeli, anlaşılmaz, ürkütücü doğa karşısındaki güçsüz yaratık, İnsan, büyüden büyük destek görüyordu” (Fischer, 2008:37).

Büyü törenleri temelde, doğal gücü paylaşma ve birlikli güç yaratma olmak üzere iki amaca hizmet etmektedir. Gücü paylaşma doğaya yönelik güçlenme ve uyum kurmayı ifade ederken, güç yaratmak ise doğa adına olduğu kadar toplum adına da güçlenmeyi ifade eder. Toplumda birlik olarak, birbirinden güç almak, yaratıcı bir kaynak olarak doğaya egemen olmayı amaçlar. Büyü törenlerinde yapılan taklitli oyunlarda birey önemini yitir ve doğal ruh kollektif olarak duyulmaya

çalışılır. Büyüde yapılan taklitli oyun ve dans toplu bir yaratı eylemidir. Büyü törenleri bu toplu dans ve oyunlarla toplulukta heyecan yaratıp bir gerilim sağlar. Gerilimi ise rahatlama ve şenlikler izler. Yakın doğu ülkelerinde saptanan mevsim ritüellerinin kanavasını incelendiğinde bu türden bir yöneliş gözlemlenir. Bu kanava çatışma, ölme, yas tutma, kurban verme, arınma, canlandırma, kutlama ve şölen bölümlerinden oluşur (Şener, 1996:32-33).

Bugün ülkemizde, köy yaşantısının geçerli olduğu yerlerde, “Oyun Çıkarma”, “Oyun yapma”, ya da “Seyirlik Oyun” adı altında oynanan oyunlar bu ilkel ritüellerin bir uzantısıdır. İkel kavimlerden yola çıkan oyunlar, Orta Asya ve İslam Kültürlerinden de etkilenerek günümüzdeki şeklini almıştır. Kolektif düşünce tarzının hâkim olduğu ilkel kavimlerde yaşamı iyileştirmeye dair yapılan büyüsel törenlerde önderliği büyücüler ya da din adamları yapmıştır. Bu törenler daha çok eski yıl-yeni yıl, yaz-kış, bolluk-kıtlık gibi değişim dönemlerinde gerçekleştirilmiştir. Kavimlerin Orta Asya’ya göç etmesiyle birlikte burada yaşayan Şamanist Türklerin ayinleri ilkel büyü törenlerinin biçimlenmesinde etkin rol oynamıştır. Gerek ilkel büyüsel törenlerin gerekse Şamanist ayinlerin mevsim dönüşleri gibi belirli zaman dilimlerinde ya da belirli olaylar karşısında yapıldığı bilinmektedir. Her ikisinin de törenlerine bakıldığında aynı çatıda buluşmaları ve aynı gereksinimler sonucunda şekillenmelerindeki benzerlik dikkat çekicidir. Bugün Anadolu’da yaşayan Müslüman Türkler, Orta Asya’da yaşayan Şamanist Türkler’in devamıdır. İslamiyet’in kabulünden sonra da yaşam biçimi ve inanç özellikleri bakımından Orta Asya kültürünü sürdürmüşlerdir. Anadolu’da Türklerden önceki uygarlıklarının ilkellerinden süregelen tören, bayram ve mitlerin, seyirlik oyunlara kaynaklık etmesi açısından incelediğimizde, belirli günlerde oynanan seyirlik oyunlarda gördüğümüz ana çatıyı, kurguyu görürüz (Karadağ, 1978:10-13).

Zaman içinde bu kalıntılar ilkellerdeki büyüsel anlamlarını yitirmiş, eğlence ya da kar amaçlı oynanmaya başlanmıştır. Yaşamı daha iyi kılma işlevini artık toplumun ekonomik yaşamını desteklemek, toplumsal ilişkileri pekiştirmek ve toplum düzenini korumak için yerine getirmektedir. Bununla birlikte her ne kadar amacı değişmiş olsa da özellikle de kapalı, gelişmemiş bölgelerde öneminin ve işlevinin sürmekte olduğu ve yeni oyunlar çıkartılmaya devam ettiği bilinmektedir (Şener, 1996:34-35).

Bu oyunlar araştırmacılar tarafından çeşitli şekillerde sınıflandırılmıştır. Metin And, sınıflandırmasını dramatik oyun tanımlaması doğrultusunda yapmıştır. Dramatik nitelendirmesi için de kendisinden başka bir kişiyi, bir olguyu, bir yaratığı canlandırmasını temel koşul olarak belirlemiştir. Canlandırmanın yanı sıra dramatik niteliği kılık değiştirme, yüzünü boyama, maske ve çeşitli donatıların kullanılması ve sözlü oyunlarda başvurulan söyleşme sağlamaktadır. Bu noktadan yola çıkarak köylü oyunlarını dramatik olanlar ve dramatik olmayanlar olarak iki ana kategoriye ayırmıştır. Dramatik köylü oyunlarını da onbir alt başlığa ayırmıştır.

1. Ölüp-Dirilme
2. Kız kaçıрма
3. Ölüp- Dirilme + Kız Kaçıрма
4. Günlük Yaşamdan sahneler
5. Esnaflık Benzekleri
6. Tarımsal oyunlar
7. Çoban Oyunları
8. Hayvan Benzetmeceleri
9. Efsane ve Masallardan oyunlar
10. şakalar ve Dilsiz oyunlar
11. Kukla (And, 2012:8).

Nurhan Karadağ, oyunları, belirli günlerde oynanan töresel ve büyüsel oyunlar, sadece eğence için oynanan oyunlar, müzikli ve danslı sözsüz oyunlar ve müzikli, danslı ve türkölü oyunlar olarak dört ana başlık altında toplamıştır. Töresel ve büyüsel oyunlar, doğanın canlanmaya başladığı, hasatın alındığı ve hayvanların ürediği dönemlerde düzenli olarak oynanan oyunlardır. Eğence amaçlı oynanan oyunlar ise toplumların, sosyal, ekonomik ve kültürel değişimleriyle, oyunların büyüsel anlamlarının silikleşmiş, işlevselliği azalmış ve komik öğelerin girmeye başladığı oyunlardır. Yalnızca düğünlerde, bayramlarda, özel günlerde oynanırlar (Karadağ, 1978:16-118).

Ahmet Kutsi Tecer Köy Seyirlik Oyunlarını iki çeşit sınıflandırmaya tabi tutmuştur. Birinci sınıflandırması oyuncu sayısına göre; Tek kişi ile oynanan oyunlar, iki kişi ile oynanan oyunlar ve ikiden fazla kişi ile oynanan oyunlar olarak üçe ayırmıştır. Bir başka sınıflandırmasında ise, Dini Temsiller ve Ladini Temsiller olarak ikiye ayırmıştır. Dini temsiller başlığı altına, paganizme ait kalıntılar olduğunu ifade ettiği Aleviliğe ait ayin ve törenleri koymuştur. Yine paganizm

kaynaklı olan bolluk ve bereket getirmesi amacıyla oynanan “Kış Yarısı” oyunlarını da eklemektedir. Ladini temsilleri de yalnızca eğlence amaçlı düzenlenen ve sergilenen oyunlar olarak tanımlamakta ve bu temsilleri de kendi içinde alt gruplara ayırmaktadır. Birinci grupta, doğrudan dini veya ayini içerikte olup zamanla bu özelliklerini kaybederek günümüze gelen oyunlar yer alır. Kış Yarısı oyunları zamanla dini ve ayini özelliklerini hatta dönemsel özelliğini yitirerek düğün bayram gibi özel zamanlarda temsil edilen eğlence amaçlı oyunlara dönüşmüştür. Uğur ve kutluluk anlayışı kaybolmakla birlikte tema ve allegorik tipler sabit kalarak, yer ve zamana göre yeni anlamlar kazanmış ve eğlence amaçlı oyunların bir protipi olarak varlığını sürdürmüştür. İkinci grup Ladini temsillerde, bu prototip temsillerden yola çıkarak tema sabit kalmış ancak tipler daha komik bir hale gelerek zenginleşmiş ve temsiller “fars” niteliği kazanmıştır. Üçüncü grup ladini oyunlarda ise; ne sabit bir tema ne de sabit tipler yoktur. Bunların yerine temsillerde yeralan köylünün kendi yaşamı ve yaşamındaki tiplerdir. Amaç yine eğlence olmakla birlikte yer ve zamana göre komik ya da lirik bir tema ele alınabilir (Tecer, 1940:9-19).

Şükrü Elçin köy seyirlik oyunlarını konularına göre Ritüel oyunlar ve Profan oyunlar olarak iki ana gruba ayırmıştır. Ritüel Oyunları, yılın değişimi ile ilgili oyunlar, mücerret fikirlere bağlı oyunlar, hayvan kültürüne bağlı oyunlar, bitki kültürüne bağlı oyunlar, Mezhep merasimleri olmak üzere çeşitli gruplara ayırmıştır. Profan Oyunları ise kendi içinde, günlük hayattan alınan oyunlar, masallara bağlı oyunlar, destanlara veya saz şairlerinin hayatlarına bağlı oyunlar, tarihi oyunlar, hayvanları taklit edici oyunlar, samit veya lal oyunları ve Bebek (Kukla) oyunları şeklinde sınıflamıştır (Elçin, 1977:37-60).

Sınıflandırmalar farklılıklar gösterse de genel olarak belirli günlerde oynanan töresel ve büyüsel oyunlar ve eğlence amaçlı oyunlar olmak üzere iki ana bölüme ayrılabilir. Oyunlar incelendiğinde bir takım ortak yönelişler gözlenmiştir. Oyunun başında sevinç gösterisi olarak toplu dans ile kutlama yapılır. Oyunlarda gelin motifleri yer alır. Gelinlerin kaçırılması ya da seyirciyi tahrik etmesi bolluk simgesi olarak kullanılır. Oyunlarda ölme ve ardından gerçekleşen dirilmenin toplu dans ile kutlandığı görülür. Tören sonunda ise yine toplu olarak yenilip içilir (Karadağ, 1978:127).

Her ne kadar eğlence amacına yönelik oyunlarda büyüsel törenlere ait kalıntılar silikleşse de varlığını sürdürmektedir. “Ölüp-dirilme” ve “Kız Kaçırma” motifleri bu yönelişin kalıntısıdır. Ölüp-dirilme, genellikle iki düşman arasındaki savaş sonucunda taraflardan birinin ölmesi, sonrasında ise ölen kişinin büyü yoluyla ya da kendi kendine dirilmesidir. Ölümün gerçekleşmesiyle ağıtlar yakıp yas tutan seyirci, dirilmeyi büyük bir sevinçle karşılar. Ölüp-dirilme’nin Anadolu’da bolca çeşitlemeleri bulunmaktadır. Ölüp dirilen Tanrılar ile birlikte gerek bitkisel gerekse hayvansal yaşam da doğup ölmektedir. Ölüp–dirilme bir bereket sembolü olarak görülmektedir. Ölüm bir kıtlığı ve yokluğu simgelerken; dirilme ise doğanın yeniden canlanması ve üreyerek çoğalmasını simgeler. Dionisos, Adonis, Attis, Osiris gibi Tanrıların ve Hıristiyanlıktaki İsa’nın ölüp dirilmesi bu simgenin kalıntılarıdır. Ölüp-dirilme motifinin yer aldığı oyunlardan örnek olarak, Niğde Aksaray’da oynanan **Köse** oyunu verilebilir. Oyunda dört kadın vardır. Biri beyaz yünden sakal bıyık takar koca olur diğerleri de onun karılarıdır. Oyun başında Köse hastadır. Yemek yedirmek isterler ama kabul etmez. Hastalığından dolayı mirası karıları arasında paylaşır ve ardından ölür. Eşler kendilerine düşen miras nispetinde ağıtlar yakarlar. Ağıtlardan sonra Köse’nin ağzına para ve kuruyemişler konur ve böylelikle Köse dirilir. Dirilir dirilmez karılarını dövmeğe başlar. Nihayet en genci ile nikâhı tazeler ve hep birlikte yemek yenir (And, 2012:187-188).

Hemen hemen bütün töresel oyunlarda yer alan ölüp-dirilme motifinin bir diğer kaynağının da Şamanizm olduğu düşünülmektedir. Şamanizm’de görülen biçimi ise ölüp-dirilme değil bayılıp-ayılma şeklinde gerçekleşir. Nurhan Karadağ Abdulkadir İnan’dan aktarımı ile bunu şöyle belirtmektedir:

“... Emegettini, yani koruyucu ruhunu ve başka tanrıları çağırır. Bunların çabucak gelmeleri için yalvarır. Bu ruhlar birdenbire bastırırlar, Şaman korkusundan bayılır, düşer. Şaman yüzüyle secde eder gibi düşerse, fenadır. Şaman yere düşer düşmez herkes ilahiler okumaya başlar, Şamanı ayıltmaya çalışırlar. Ruhlar arasında kendi emegettini, gördüğü gibi Şaman ayılır, neşelenir ve dansetmeye başlar” (İnan, 1954:115’den akt.Karadağ, 1978:40).

Şamanizm’den gelen ölüp-dirilmeye bir örnek olarak **Dede** oyunu gösterilebilir. Dede oyunu Hoca, Dede (Çoban), Muhtar, kızlar ve seyirciler oynamaktadır. Toplu dans sırasında Dede (Çoban) nedensiz olarak birdenbire ölür.

Kızlar Dede'nin başında komik bir şekilde ağıt yakarlar. Hoca gelir Dede'yi okur ve hoca dirilir. Ardından yine nedensiz ve ani olarak kızlardan biri ölür. Bu kez Dede (Çoban) yas tutmaya başlar. Hoca bu kez kızı diriltmek için okumaya başlar. Hoca kızın ağzına idrarını yapar ve kız dirilir. Hoca, Müslümanlığın getirdiği bir özelliktir. Hoca doktorsuz yörelerde doktorluk görevini yüklenen ve tedavi için başvuru alan bir kişi olarak bilinmektedir. Hocanın tedavi edici olarak görülmesi köyün koşulları altında bir zorunluluktur ve bu durum Şaman'ın hastaları iyileştirme konumunu aktaran bir motif olarak yorumlanmaktadır. Hoca'nın kızın ağzına işeyerek iyileştirmesi ise suyun doğanın varlığını sürdürmesi için en önemli madde olarak doğanın yeşerip canlanması ve bolluğun kaynağı olarak görülmesiyle ilişkilidir. Ayrıca suyun arıtıcı etkisi de hastalıklardan arıtarak iyileşmeyi ve dirilmeyi sağladığı düşünülmektedir (Karadağ, 1978:41-43).

Anadolu'nun ölüp-dirilme motifini barındıran seyirlik oyunlarında oyun kişilerinin birinin de doktor olması yine Şamanizm'de Şamanların büyücü – hekimlik işlevinin bir kalıntısı olduğu düşünülmektedir. Örneğin **Bitlis Zeybeği** adlı oyunda bir kadın ile erkek cilveleşirken, erkek elindeki kamayla kadını öldürür. Kadın yere düşer, Muhtar derhal bir doktor çağırır. Doktor gelip kadını muayene için ayağını elleyince adam doktoru dövmeye başlar. Jandarma müdahale eder ve doktor jandarmanın zoruyla kadına bakar, dolaba saklar. Adam kadını aramaya başlar ve nihayet bulur. Kadının bulunması ile toplu olarak sevinçle dans edilir. Bu oyunda Şamanizm'in kalıntısı olan doktor figürü ile kadın dirilitilir. Bir oyun kişisi olarak Doktorun birçok oyunda yer aldığı görülmektedir (And, 1985:101).

Ölüp-Dirilme motifinin bulunduğu bir başka örnek ise **Kış Yarısı** oyunlarıdır. Kış Yarısı oyunları, kışın ortalarında doğanın ölümü üzerine bolluk ve bereket edinmek için yapılan ritüel kökenli oyunlardır. Oyun gezi ile başlar. Topluluk çalgı ve türkülerle dans ederek köyü gezmeye başlarlar. Deve, tilki, koç gibi hayvanları temsil eden kişiler, hayvan postu giyerek ve çingiraklar çalarak coşkuyla kapı kapı tüm evleri gezerler. Buna "Saya gezme" de denir. Saya gezme sırasında evlerden topladıkları yiyecekleri hep birlikte yerken geç vakitlere kadar da eğlenirler (Tecer, 1940:12-13). Saya gezmede evlerden toplanan yiyeceklerin o eve bolluk ve bereket getireceğine inanılır. Herkes az ya da çok elinde ne varsa birşeyler verir. Vermeyenler cezalandırılmaz ancak bolluktan mahrum kalacağı düşünülür.

Saya gezme hayvancılığın yaygın olduğu yerlerde oynanır. Bu yerlerde Kasım ayında koyunlar döllendir ve bu aya “koç ayı” denir. Köylü kış yarısında koyunların bol yavru vermesi, dişi kuzulaması ve bolluk olması için döllenenin olduğu bu ayda büyüsel törensel kutlamalar yapar. Türküler söyleyerek dans eder ve eğlenirler. Saya gezmenin türkülerinden birisi şöyledir ki, koyunun döllenişi ve doğması ile ilgili zamanlamayı da işaret eder. “*Saya saya sekiz aya, koç kat katarlar dokuz aya*” (And, 1962:41).

Saya Gezme oyunlarında ölüp-dirilme sıklıkla görülmektedir. Ölüp-dirilmenin görüldüğü seyirlik oyunlardan biri de Van’ın köylerinde oynanan **Dede Oyunu**’dur. Dede Oyunu’nda Çoban Muhtar’dan iş ister. Ücret konusunda sıkı bir pazarlık yaptıktan sonra iki eşi olan Çoban bir ev karşılığında Muhtar’la anlaşır. Çoban ailesini getirerek Muhtar’a emanet eder ve sürüsünü otlamaya gider. Sürüyü temsil eden seyirciler Çoban’ın emanet ettiği eşlerinden birisi olan Fato’yu kaçıtır. Döndüğünde Fato’yu göremeyen Çoban diğer eşi olan Esmâ’ya sorar. Esmâ Fato’nun kaçtığını söyler. Telaşla köpek gibi etrafı koklayarak karısını kokusundan bulmaya çalışır. Fato kaçırıldığı yerden meydana gelir. Muhtar Çoban’a karısının aşığı olduğu ve kendisinin bulup getirdiğini yalanını uydurur. Çoban yalan olduğunu anlayarak Muhtar’dan kızgınlıkla çobanlığının ücretini ister. Tam tartışma hızlanmışken köyde düğün olduğu anlaşılır ve çiftetelli çalınması istenir. Hep birlikte çiftetelli eşliğinde oynarken Çoban (Dede) ölür. Kızlar komik bir şekilde ağıt yakmaya başlarlar. Köylülerden biri hoca olur, Dedeyi (çoban) okur ve Dede dirilir. Dede’nin ardından bu kez Fato ölür. Dede ağıt yakmaya başlar. Hocanın okuyarak müdahale etmesiyle Fato da dirilir. Oyun havaları eşliğinde herkes oynar. Hep birlikte halay çekip, maniler ve türküler söyleyerek köydeki tüm evler kapı kapı gezilir ve elde edilen yiyecekler eğlencelerle birlikte toplu olarak yenir (Karadağ, 1978:19-27). Okunan türkülerden en sık karşılaşılan şudur:

“Sayacı geldi sakının
Demir tarak takının
Verenin bir oğlu
Vermeyenin bir kızı olsun
Onu da Allah elinden alsın
Sayacı geldi duydunuz mu

Selam verdik aldınız mı
Ya verin hakkımızı
Ya da kırarız kapınızı” (Karadağ, 1978:27).

Seyirlik oyunlardaki ölüp-dirilme motifi her zaman insan ekseninde yapılmaz. Bazı oyunlardaki ölüp-dirilme bir hayvan ekseninde yapılır. Örneğin Tokat’ın köylerinde oynanan **Geyik Oyunu**’nunda ölümü canlandırılan bir geyiktir. Geyik derisi ya da kilime bürünen bir oyuncu elinde baltası, göz yerine iki ayna, boynunda boncuklar ve iki boynuz takarak ortada geyik gibi ürkek ürkek ve komik hallerle oynar. Seyirciler etrafına gelince ürkerek kaçır ve yere yatar. Öldüğüne, hastalandığına ya da nazar değdiğiine dair türlü yorumlar gelir. Nazarının değdiği inanılan kişiden alınan bezle tütsü yakılır ve ayağa kalkması beklenir ancak geyik ayağa kalkmaz. Ayağa kalkmayınca kurşun dökmeye karar verirler ve kurşun dökülmesi sonucunda iyileşerek ayağa kalkar. İyileşmekle birlikte yeniden oynamaya başlar. Geyiğin dirilmesi herkesi sevindirir ve topluca kutlama yapılır (Karadağ, 1978:27).

Seyirlik oyunların hemen hemen hepsinde çeşitli şekillerde görülen ölüp-dirilme motifi doğayı etkilemek için düzenlenen ilkel büyü törenlerinden, Orta Asya kültüründe Şamanizm inancından ve Türklerin İslamiyet’i kabulüyle Müslüman öğretilerden etkilenecek günümüzdeki şeklini almıştır. Attis, Adonis, Dionisosi Osiris gibi doğa tanrılarının başlarına gelen kötü olaylar sonucunda ölüme ya da yeraltına geçerek doğanın da ölmesine neden olmuşlardır. Onların yokluğunda doğa üremeyi unutarak ölmüş ve kış gelmiştir. Tanrıların kurtularak karanlık yeraltından, aydınlık yeryüzüne çıkmasıyla da doğa canlanmaya başlamış ve gelen baharla birlikte bolluk ve bereket de kendini göstermiştir. Seyirlik oyunlarda görülen ölüp-dirilme Tanrıların ölüp-dirilmesiyle ölüp-dirilen doğayı imlemektedir. Orta Asya’ya göç eden Türklerin Şamanizm’le tanışmasıyla ve Şamanların büyücü-hekim olarak insan ve doğa üzerindeki sağaltıcı etkisi bu törenlere yansımaya başlamıştır. Yalnız Şamanist oyunlarda görülen ölüp-dirilme değil, estiklik sonucu bayılıp-ayılmadır. Koruyucu ruhu çağırır Şaman Ruhların bastırması ile bayılır ve kendi ruhu ile karşılaştığında ise ayılır ve neşeyle dans eder. Gerek doğa tanrılarının gerekse

Şamanizm'in etkisiyle olsun ölüp-dirilme motifi köylü geleneğinde seyirlik oyunların en önemli simgelerinden biridir (And, 2012:191).

Seyirlik oyunlarda sıklıkla görülen bir diğer motif de Kız Kaçırma'dır. Kız kaçırma köylerde sıklıkla rastlanılan toplum bilimsel bir olgu olarak köy seyirlik oyunlara yansımakla birlikte mitolojik uzantılardan olduğu da düşünülmektedir. Yunan Mitolojisi'nde toprak ve buğday tanrıçası Demeter'in kızı Persephone kaçırlır. Kızının kaçırlmasının ardından yas tutmaya başlamıştır. Karalar giyinerek elinde meşalesiyle kızını aramaya koyulur. Persephone'nin kaçırlmasıyla tarlalar ürün vermeyi keser ve insanlar açlık çekmeye başlar. Hades, Persephone'ye nar yedirerek onu yeraltında tutar. Persephone tıpkı toprak mahsulü gibi kışı yerin altında yılın geri kalan kısmını da yeryüzünde annesinin yanında geçirmeye başlar. Persephone'nin yeryüzüne çıkıp annesiyle buluşmasıyla birlikte yağmur yağmaya ve toprak ürün vermeye başlar ve Eleusis'te her yıl bu kavuşma için şenlikler düzenlenmeye başlar. Bu kutlamalarda anne ve kızın kavuşmasıyla canlanan doğa sevinçle karşılanırken, bolluk ve bereket dlenir. Köy seyirlik oyunlarında gördüğümüz kız kaçırmanın da bu mitolojik hikâyenin bir uzantısı olduğu düşünülmektedir (And, 2012:191-192).

Öte yandan zamanla büyük saygınlık ve önemle yapılan bu büyüsel törenler, yüzyıllar içinde toplumsal değişimlere bağlı olarak bir takım değişikliklere uğramıştır. Mitolojik hikâyelerde üzüntüyle karşılanan kız kaçırma artık sevinçle karşılanmaktadır. Şüphesiz toplumsal ve kültürel değişimlerinin bunda payı büyüktür. İslamiyet'in büyük ölçüde etkilediği Anadolu Kültüründe kadın-erkek ilişkilerindeki kapalılık oyunlara da yansımıştır. Önceleri doğa ve tanrılar adına yapılan bu törenler de yer alan çiftleşme öğeleri, phallos ayinleri, kadın ve erkek ilişkilerinde görülen doğaya yakınlık İslam kültürüyle birlikte gizlenmeye başlanmış ya da tamamen ortadan kalkmıştır. Böylelikle bu motif sadece bolluk adına yorumlanmayarak toplumsal bir gerçeklik olarak da karşımıza çıkar (Karadağ, 1978:40).

Kız Kaçırma motifinin örneklerine birçok oyunda rastlanmaktadır. Akçaabat'ta oynanan **Kocaman** adlı oyun mısırın, hasat zamanında geceleri mısır ayıklarken oynanır. Oyun kişileri, Kocaman, Kocaman'ın kızları, köy ihtiyar heyeti,

bekçi ve iki delikanlıdan ibarettir. Kocaman, mısır püskülünden bıyık yapmış ve sırtına mısır koçanları yüklenen konuşkan, şakacı bir adamdır. Kızlar ise elbise giymiş iki erkek tarafından oynanmaktadır. Köy odasının kapısı dışarıdan Kocaman tarafından çalınır. Kocaman içeri girmek ister. Bekçi muhtara, muhtar ihtiyar heyetine danışarak Kocamanı içeri alırlar. Bastonuna dayanarak tuhaf bir ihtiyar yürüyüşü yaparak, kızları da işveli, cilveli hallerle salına salına içeri girerler. Kocaman muhtar ve diğerlerine köyünün yandığını, oğullarının da Zonguldak'ta kömür ocağının altında kaldığını ve kızlarıyla ortada kaldığını anlatır. Tavsiye üzerine köye gelmiştir ve ekip biçeceği küçük bir arazi ile kalacak yer talep eder. Talebi kabul edilir. Akşam olur ve kızlarıyla birlikte yorgunluktan uyur kalırlar. Bu sırada Kocaman'ın kızlarını gözlerine kestiren iki delikanlı kızları uyandırarak türlü komik sözler ve hareketlerle kandırarak kaçırlar. Kocaman uyanınca kızları bulamaz ve Muhtar'a şikâyet eder. Muhtar Kocaman'ı teselli ederken; emir verdiği bekçi kızları ve delikanlıları bulur. Sorguya çekilen kızlar kendi istekleri ile kaçtıklarını söyleyince iş tatlıya bağlanarak gençler evlendirilir. Gençlerin evlenmesi şarkı, türkü ve danslarla eğlenerek kutlanır (Elçin, 1977:95).

Kayseri'nin Bünyan ilçesinde oynanan **Ölü** oyununda da Kız Kaçırma motifi yer almaktadır. Kafası hamurla kapatılmış, yalnız burnu ağzı ve gözleri açık olan kefene benzer beyaz bir örtüyle sarılmış ölü taklidi yapan bir kişi getirilir ve meydana bırakılır. Herkes korkuyla başına toplanır. Bazıları dövünüp ağlayarak ağıt yakar. Ölünün annesi, babası ve kız kardeşleri de başındadır. Ölünün başına doktor gelir ve doktorun gelmesiyle ölü dirilir. Herkes bu dirilmeyi sevinçle kutlarken birileri kız kardeşleri kaçırr. İki küçük erkek çocuğu yanlarındaki köpek kılığına girmiş kişilerle meydana gelirler ve boğuşurlar. Ardından kokularından kaçırılan kız kardeşleri bulurlar. Bu kavuşmada sevinçle karşılanır ve topluca oynayarak kutlanır (And, 1985:104).

Oyunlarda gözlemlenen bir başka noktada genel olarak oyun sonunda toplu yeme ve eğlence ya da kutsamanın yapıyor olmasıdır. Köy Seyirlik oyunlarında özellikle töresel büyüsel oyunlarda ya da bunların uzantılarında oyunun başında nasıl bir sevinç gösterisi olarak toplu olarak dans ediyorsa, oyun sonunda da toplu bir dans ve kutlama görülmektedir. Seyirciler oyundan sonra oyunculara genellikle yiyeceklerden oluşan çeşitli hediyeler sunar. Toplanan bu

yiyecekler oyuncu, seyirci ayrımı olmadan topluca yenir. Seyirlik oyunlarda toplu olarak yapılan danslar da bolluk ve bereketin sembolü olarak tıpkı yeme içme gibi oyuncu seyirci ayrımı olmadan hep birlikte yapılır. Bununla birlikte ritüelistik törenlerin uzantısı olan toplu dans, zamanla töresel – büyüsel niteliklerinden uzaklaşarak eğlence amacına yönelmiştir (Karadağ, 1978:143-144).

1.2.1. Köylü Tiyatrosu Geleneğinde Göstermecî Biçim

Doğayı etkilemek adına yapılan mevsim ritüellerinden doğan köy seyirlik oyunları da aynı yönelişle köylünün doğa ile ilişkisini düzene koyma işlevini büyüsel-törenselleştirilmiş oyunlarda açık, eğlence amaçlı oynanan oyunlarda ise gizli olarak sürdürmektedir. Yüzyıllardır süregelen bu oyunların yazılı bir metni yoktur ancak yinelenmeyle şekillenen belirli bir kanavasına sahiptir. Oyun, oyuncunun yaratıcılığı, seyircinin yapısı ve tepkisine koşut olarak her oynanışında yeniden yapılandırılmış olur. Bu kanavanın şekillenmesinde etkin olan inanç ve geleneklerdir. Bu bağlamda özellikle büyüsel – törenselleştirilmiş oyunların kanavasına daha katı ve kesindir. Oynayanlar inancın temel bilgisine sahip olmasalar da doğa ile barışık olmak adına oynandığını bilir ve dedelerinden, atalardan öğrendikleri şekilde oynamayı sürdürürler. Eğlence amaçlı oynanan oyunlarda kanava duruma göre değişse de göstermecî biçim ve doğaçlama yoluyla her defasında yeniden üretilir (Karadağ, 1978:122-123).

Nurhan Karadağ kanava üzerinden ilerleyen köy seyirlik oyunlarının metin yapıları hakkında bir takım genel kuralları saptamıştır. Oyunlardaki akışı da belirleyen bu iskelet yapı şöyle şekillenir. Oyunlar köylünün iç içe sevinç gösterisi olarak yaptığı toplu dans ile başlar. Dansın ardından gelin (Kız) motifi oyuna eklenir. Bolluk ve bereket sembolleri bu bölümde ağırlıklıdır. Kızın kaçırılması ve bulunması da görülür. Bir sonraki bölüm ölüm-dirilme motifi üzerine kuruludur. Dirilme sevinçle karşılanır ve toplu dansla kutlama yapılır. En son aşama da ise toplu yeme içme etkinliği gerçekleşir. Özellikle belirli zamanlarda oynanan töresel-büyüsel oyunlar bu kanava üzerinden şekillenir ve biçim özellikleri bakımından daha katıdır. Eğlence amaçlı oynanan oyunlar ise daha esnektir ve toplumsal koşullara göre değişiklik gösterebilir. Oyunlar yanılısamaya meydan vermeyecek şekilde sergilenirler (Karadağ, 1978:127).

Köy seyirlik oyunlarında olaylar, “ak- kara”, “eski – yeni” gibi ana motiflerin çatışması üzerine kuruludur. Bu çatışmanın kişileri ve öncesine dair bilgi verilmez yani serim yoktur. Olaylar yan yana ve süreklilikten yoksun sıçramalarla ilerleyerek gelişirler. Kanavaya uygun olarak her türlü yaratıya açıktır (And, 1970:22-23). Göstermeci niteliğiyle öne çıkan Köy seyirlik oyunlarında gördüğümüz bir başka yöneliş “oyun içinde oyun” tekniğinin kullanılıyor olmasıdır. Günümüz tiyatrosunda bilinçli olarak kullanılan bu teknik köy seyirlik oyunlarında doğal olarak kullanılmış ve göstermeci biçime hizmet etmiştir. Oyun içinde oyun teknik olarak mevcut sahnenin ve oyunun içine yerleştirilmiş ikinci bir oyunun gösterimi üzerine kuruludur. Böylelikle bir yandan somut bir uygulama gerçekleştirilirken öte yandan hayatın bir oyun olduğunu hatırlatmaya yönelik vurgu söz konusudur (Şener, 1996:101).

Oyun içinde oyun sergilenmesine dair örneğe Nevşehir’de oynanan **Arap ve Kız kaçırma** oyununda rastlanmaktadır. Bu oyun tarlasına burçak eken ancak hiç mahsul alamayan bir adamın caminin minaresine çıkarak tüm köye sitem ederek seslenişi ile başlar. Sesi duyan köyün imamı gelir ve Burçakçı’yı sakinleştirerek minareden indirir. Birlikte düğüne giderler. Düğünde ikisi de sarhoş olana kadar içer ve sarhoş olunca da odadakilerden bir oyun çıkarmalarını isterler. Kendilerinin de rol aldığı bir oyun düzenlerler ve oynamaya başlarlar. Bu noktadan sonra asıl oyuna yani oyun içindeki ikinci oyuna geçilir. İkinci oyunda da Arap ve Kız kaçırma motiflerinin yer aldığı tipik oyun oynanır. İç içe geçmiş oyunların oynanması ile sergilenen oyun içinde oyun köy seyirlik oyunlarında da kullanılan bir tekniktir. Böylelikle hem köylüye iki oyun birden izlettirilerek zenginlik ve eğlence ikiye katlanır hem de seyirciye izlediğinin bir oyun olduğu hatırlatması yapılarak göstermeci tiyatro örneği sergilenir (Karadağ, 1978:97).

Köy seyirlik oyunlarının göstermeci üslubu açısından önemli bir başka alan yönetici – oyuncu - seyirci ilişkisidir. Oyunlarda toplu katılım esastır. Toplu dans edilip, toplu olarak yenilip içildiği gibi oyunda topluca oynanır. Ritüellerde töreni yöneten din adamının yerini, köy seyirlik oyunlarında yönetici almıştır. Bu bağlamda yönetici aslında gelenek ve göreneklerdir. Geleneklerdir çünkü oyunu çıkaran yönetici değil onların dedelerinin ve atalarından kalan kültürel ve dinsel miraslarıdır. Yönetici sadece geleneği sürdürür. Öte yandan hızla değişen toplumsal

koşullar geleneği silerek yöneticiliği kişiye yöneltmiştir. Gelenek ve göreneğin katı olduğu yerlerde ise yönetici büyücü ya da din adamının görevini sürdürme eğilimindedir. Buna yönelik olarak diğer oyuncularını seçer, onları yönlendirir, makyaj ve kostümleriyle ilgilenerek oyunun biçimlenmesini sağlar. Çoğunlukla kendisi de oyun içinde yer alır hatta en ağır rolleri oynar. Bazen oyun öncesi provalar da yaptırır. Oyunun akışını denetler. Yönetici köyden herhangi bir kişi olabilir çünkü geleneğe herkes hâkimdir. Bu noktada seyirci seçtiği kişiyi eleştirme konusunda da acımasızdır. Beğenmediği yerde hemen oyunu bölerek tenkit eder çünkü herkes tüm ayrıntıları bilir. Bu bağlamda yöneticinin tiyatro adına özel bir eğitimi yoktur. Özel bir yetenek de beklenmez. Köylüler arasında görece yetenekli ve istekli olması yeterlidir (Elçin, 1977:70).

Köyün yetenekli ve istekli kişilerinden oluşan oyuncular bunu bir meslek olarak algılamazlar. Oyunun amacına yönelik olarak bir görev ya da eğlence için oyuna katılırlar. Savaş gezme ya da hasat sonu gibi belli zamanlarda oynanan oyunlarda kutsal bir geleneği yerine getirdikleri inancıyla oynarlar. Bu görev bilinci ve inançla oynayınca aynı inancı paylaşan seyirciden bir farkı yoktur. Günlük yaşam içinde onu diğer köylülerden ayıran bir özelliği de yoktur. Oyunlarda oynadığı için ek bir saygınlık kazanmaz. Eğlence amaçlı oynanan oyunlarda oyunculuk biraz daha farklıdır. Oyuncu inancından ziyade bilinciyle oynar. Seyirciye hoşça vakit geçirtmek için çabalarken, büyüsel oyunların katı kalıplarını aşan bir yöneliş izler. Yeteneği daha ön plandadır. Kanava katı olmadığı için özgürlük alanı da daha geniştir. Oyunları her defasında kendine göre yeniden var eder. Oyunlarda seyirci ile sıkı bir ilişki içindedir. Seyircinin kaldırabileceği her türlü sataşma, espri, şaka ve taşlamayı yaparak onu da oyunun içine çeker. Birlik oluşturarak bir oyun çıkarmayı sağlar. Erkeklerin hazırladığı oyunlarda kadın rollerini erkekler, kadınların hazırladığı oyunlarda erkek rolünü kadınlar oynar. Taklide dayalı bu temsillerde birebir benzerlik ya da yanılısama amacı taşımaz. Küçük kostüm değişiklikleri ve makyajla göstermecî biçimde gerçekleştirir. (Karadağ, 1978:134).

Geleneksel oyunculuk canlandırma tekniğini kullanmaz. Herhangi bir insana ya da kişiliğe benzemek gibi bir çaba içinde değildir. Temsil ettiği rolü yaşama ya da yaşatma eğiliminde değildir. Rolünü yalnızca gösterir. Bunu yaparken de seyirciyle etkin bir iletişim içindedir. Oyun kişileri tipik belirtileri ile kabaca

biçimlendirilerek ve abartılarak seyirciye sunulur. Dolayısıyla seyircide gerçeklik duygusu uyandırmaz (Pekman, 2010:30-31).

Seyirlik oyunlarda seyirci oyuncudan ayrı düşünülemez. Kişilerin içinde duyduğu ve paylaştığı güç topluluğun birlik ruhunu destekler. Dolayısıyla seyirci oyunla organik bir bütünlük içindedir. Seyirci istediği an oyuna aktif olarak katılır ve temsilde yer alır. Ya da oyuncu tarafından oyuna katıldığında itiraz etmeden kabul eder. Onun katılımıyla oyuncu - seyirci arasında gerçekleşen alışverişten doğan ve her defasında yenilenen bir oyun gerçekleşmiş olur. Seyirciden de tıpkı oyuncu gibi profesyonel oyunculuk performansı göstermesi beklenmez. Temsil doğaçlama yoluyla ve göstermeci bir üslupla sunulur (Sağlam, 1999:62).

Köy Seyirlik oyunlarında soyutlamanın en belirgin görüldüğü alanlardan biri de kişileştirme. Köy seyirlik oyunlarında kişileştirme oyunlarda eylemi oluşturan temel çatışmaların yani eski-yeni, yaşam-ölüm, ak- kara gibi karşıt güçlerin simgeleştirilmesiyle sağlanmıştır. Soyutlanmış özellikler taşıyan bu kişilerin psiko-sosyal bir derinlikleri yoktur. Doğayı etkileme ve egemen olma adına gerçekleştirilen ilkel büyü törenlerinde baharı, yaşamı, canlılığı, bolluk-bereketi ve yeniyi imleyen ak ile kışı, ölümü, kıtlığı ve eskiyi imleyen kara yüzyıllar boyu süregelen bir oyunlaşma ile Köy Seyirlik oyunlarında yerini almıştır.

Ak – kara çatışmasını simgeleyen en tipik kişileştirmeler Arap ve Dede'dir. Yüzünü una bulayarak ak sakallar edinmiş ya da üstüne ak bir post atmış Dede'nin karşısında yüzünü karaya boyamış ya da sırtına kara post atmış Arap yer alır. İkisinin arasındaki çatışmadan Ak – Dede'nin kazanması ve böylelikle bolluk ve bereketin gelmesi umut edilir. Ak – Dede'nin zaferi ya da öldükten sonra dirilmesi de toplu danslarla kutlamalara sebep olur. Çünkü Ak – Dede ile birlikte dirilen doğa, toprak, bolluk ve bereketir (And, 1962:43-45).

Gelin-kız da bolluk ve bereket adına yapılan bir başka simgeleştirme. Üremeyi, çoğalmayı dolayısıyla bolluk ve bereketi simgeler. Kaçırılan kızın yeniden bulunmasıyla ya da ölen gelinin dirilmesiyle doğanın tekrar canlanması ve ürünlerin bol olması simgelenmiştir. Köy seyirlik oyunlarında ayrıntıyla yapıntılanmış somut kişiliklerden söz edilemez. Bolluk bereket, kıtlık, yaşam, ölüm, eski, yeni, yaz, kış gibi kavramların simgesel karşılıkları olan kişiler söz konusudur. Tip boyutundaki bu

kişiler soyutlanmış nitelikleriyle simgeseldir. Basit birer yüz boyama ya da post giyme ile temsil edilebilen ve kökeni ritüellere kadar dayanan simgesel kişiler göstermeci üslubun en belirgin ifadeleridir (Karadağ, 1978:41).

Doğal gücü paylaşma ve birlikten güç yaratmaya yönelik olarak yapılan taklitli oyunlarda toplu katılım ve kutsama esastır ancak bu toplanma herhangi bir alanda gerçekleşebilir. Yazın açık havada bir meydan, kışın ise büyük odalar olabilir. Oyun yerinin uygunluğuna dair tek koşul oyuncularını ve seyircileri içine alabilecek büyüklükte olmasıdır. Özel bir sahne anlayışı olmayan oyunlarda her yer oyun alanı olabilir. Kapı önleri, damlar, avlular, bahçeler, harman yerleri, tarlalar, su kenarları, düğün alanları ya da kapalı odalar oyun alanlarındandır. Önemli olan oyuncuların oynayabileceği ve onu çevreleyen seyirciyi de kapsayabilecek boş bir alanın bulunmasıdır. Sahne anlayışı olmadığı gibi dekor kaygısı da taşımaz. Her şey bir varsayımdan ibarettir bu nedenle seyirciyi yanılsamaya da sokmaz. Köylü olanakları dâhilinde bir oyun yeri seçer ve oynar. Aydınlatma için özel bir teknik donanım kurulmaz. Gündüz gün ışığı yeterliyken gece aydınlanmayı sağlayacak lüks lambaları, fener, sokak lambası, meydana yakılmış bir ateş ya da ay ışığı yeterli olur. Bu anlamda batılı tiyatronun çerçeve sahne anlayışından çok uzak olan köy seyirlik oyunlarının yanılsamayı kıran mekân anlayışı göstermeci bir nitelik taşır (Karadağ, 1978:137).

Halk tiyatrolarının genelinde oyun yeri çerçeve sahnenin kısıtlayıcı ve sınırlı yapısından uzak esnek, rahat ve imkânların doğrultusunda var edilen bir unsurdur. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun "*Öz Tiyatro*" kuramına göre öz olmayan elemanlar arasına koyduğu sahne anlayışıyla ilgili olarak şu ifadeleri kullanmaktadır.

...Şimdi metodumuzu kullanarak sahneyi kaldıralım bakalım ne olacak? Aktörler belki pek rahat görünmeyecek, yalnızca gövde kısımları rahatça görülecek; fakat tiyatro yani temsil sanatı yok olmayacaktır. Zaten yüksek sahne, sahnenin tek imkânı ve tek şekli de değildir. Eski Yunan ve Roma tiyatrolarında sahne bugünkü halinde değildi. O tarihte sahne yoktu; aktörler meydana oynarlardı, seyirciler ise bu meydana göre derece derece yüksek anfi basamaklarda seyrederdiler. Bizim halk temsilleri ve ortaoyunu da bu sahnesizliğin asıl örneklerinden biridir. Köy temsilleri ve ortaoyunu seyircileri için sahne boş bir meydana ibarettir. Sahne tiyatroya karışan ve ondan ayrılmayan temelli bir eleman değildir (Baltacıoğlu, 1941:8).

Köy seyirlik oyunlarında belirli bir dekor anlayışı yoktur. Açık havada boş alanlarda gerçekleşen oyunlarda, oynandığı yer organik olarak dekoru oluşturur. Oyunların kanavasına bakıldığında dekora da ihtiyaç olmadığı görülür. Kapalı alanlarda oynanan oyunlarda ise dekor mümkün olan en basit ve ekonomik şekilde bulunur. Mevcut koşullarda sağlanan dekor da yarılsamaya değil soyutlamaya yönelik göstermecî bir dekor anlayışıdır. Dekor ve aksesuarda gerçeğe birebir uygunluk beklenmez. Seyirciden varsayması istenir ve seyirci de aynen öyle yapar (Elçin,1977:76).

Nurhan Karadağ, Köy seyirlik oyunlarında kullanılan aksesuarı üçe ayırmıştır.

- A) Gerçek aksesuar: Bu aksesuarlar oyunda gereken şeyin kendisidir. Tüfek, tabanca, bıçak, keser, çekiç, kahve fincanı vb.
- B) Yalancı aksesuar: Tüfek yerine bir sopa, kâğıt, kalem yerine sopa, tezek, kahve yerine taş parçası, tabak yerine kasket vb.
- C) Canlı aksesuar: Sandalye yerine çömelmiş insan, kütük yerine yere upuzun yatmış biri, değirmen yerine daire olarak dönen beş altı kişi, çuval yerine elleri ayakları bağlanmış bir çocuk, körük, bal kovanı yerine ellerine sopa bağlanmış biri vb. (Karadağ,1978:141).

Oyun gereği köylünün imkânları doğrultusunda biçimlenen bu aksesuarlar, özellikle canlı aksesuarlar aynı zamanda güldürü ögesi olarak kullanılır. Oyunlarda genellikle eziyet edilen durumlara sokulurlar. Elleri bağlı körüğün ağzına çamur sürülür, bal kovanı yerine konan kişi yumruklanır, çuval ya da yükü canlandıran ve bağlı olan kişiye iğne batırılır. Yalancı aksesuarlarda gerçeğin yerine konulurken aynı zamanda da birer güldürü ögesi olabilir. Kalem yerine kullanılan sopa ya da tezek tıpkı eziyet edilen canlı aksesuarlar gibi seyircinin gülmesini sağlar (Karadağ, 1978:141).

Soyutlama düşüncesinin estetik bir ögesi olarak varsayma ve imgelem, köy seyirlik oyunlarında doğal bir şekilde gelişen anlatım yöntemidir. Oyunlarda stilizasyon yoluyla aktarılan kostümler ya da aksesuarlar gerçeklikle örtüşmeyi değil yalnızca yansılamayı sağlama amacı taşır. Oyuncu üzerine aldığı kara bir postla karayı yani eskiyi, ak bir postla akı yani yeniyi temsil eder. Başına bir sarık eline

patateslerden dizilmiş tespihi ile hacı yansıtırken, erkeklerin giydiği entari ve şalvar ile başındaki örtü gelini yansıtır. Erkek gelini taklid ederken, bıyıklarını kesmez, ayakkabılarını çıkarmaz. Yine aynı şekilde kadınlar erkekleri temsil ederken bir kasket ve bir ceket yeterlidir çünkü amacı birebir benzerliği sağlamak değil yalnızca göstermektir (Tekerek, 2008:140-141).

Hayvan benzetmelerinde de temel yöneliş taklitle göstermedir. Oyun için canlı hayvan kullanılmaz ya da birebir benzetmeye çalışılmaz. Görüntüsü, davranışı ya da sesine ait bir iki göstergeyle onun olduğunun ifadesi yeterlidir. Örneğin **Deve** oyununda Deve ne canlı bir hayvan ne de benzetmeci yaklaşımla devenin birebir tasviridir. Oyundaki Deve iki kişinin artarda durarak omuzlarına geçirilen merdiven üzerine bir örtü (halı, kilim ya da çul far etmez) örtülerek elde edilir. Örtünün üzerine 7-8 santimlik iki ağaç parçasından bir ağız, kızılık ağacından yapılan bir boyun, boynun ucuna asılan at başı kemiğinin üstüne geçirilmiş koyun derisiyle elde edilen hareketli bir çeneden ibarettir. **Beylelerin Kini** adlı Arap oyununda kullanılan ve üzerine oturlan iskemle iki büküm olmuş bir insandır (Elçin,1977:76). **Tarla Sürme** oyununda çift sürerken canlandırılan öküz, oyuncuların birinin üzerine atılmış bir öküz derisi, kaşıktan kulak ve aynadan oluşan gözden oluşur (And,2012:213). Seyirci bir iki gösterge ile gösterilenin hangi hayvan olduğunu anlar ve imgeleminde kendisine göre şekillendirir.

Efekte de göstermeci yaklaşım söz konusudur. Oyun anında kişiler tarafından canlı olarak yapılır. Ağaç kesen oyuncu baltanın sesini, kovandan bal çalarken arının vızıltısını taklit ederek verir. Kedi, köpek, eşek, at, kartal gibi kendi yaşamında sık sık gördüğü hayvanlarının taklitlerinde ise oldukça başarılılardır ancak efekt vermede aslolan yine yalnızca göstermektir; birebir benzerlik beklenmez (Karadağ,1978:142-143).

İlkel kavimlerde savaş öncesi ya da ava çıkarken yüzlerini boyayarak karşı tarafı korkutmak ve üstünlük kurmak adına sürülen boyalardan, mevsim ritüellerin ve uzun yollardan sonra günümüz oyunlarına ulaşmış olan yüz boyama yani makyaj köy seyirlik oyunlarında varlığını sürdürmektedir. İlkel yöntemlerle süren yüz boyama işinde kömür, kömür tozu, kara veya kırmızı boya, kurum, is, tencere karası, un ve sakal bıyık için de yün kullanılır. Böylelikle kolayca makyaj konusunu çözer. Yeniyi,

aydınlığı, yaşamı simgeleyen Ak yüzlerce yıldır olduğu gibi yüzünü beyaza boyarken; eskiyi, karanlığı, ölümü simgeleyen Kara yüzünü siyaha boyar. Bu boyama ya unla ya da kömür, is gibi malzemelerle yapılır. Ak ve Kara dışında makyaj pek kullanılmaz. Kadın oyuncular erkeği temsil ederken sakal ya da bıyık yapmak için yünlerden faydalanırlar. Makyajda da amaç birebir benzerliği sağlamak değil yalnızca göstermektir (Elçin, 1977:77-78).

1.2.2. Köylü Tiyatrosu Geleneğinde Kişileştirme

Büyüsel-törenselle köy seyirlik oyunlarında oyun kişileri kaynağını ritüellerden alan oyun kişileridir. Doğanın bilinen ve bilinmeyen bir takım yönlerini yansılayan ritüeller sembollerden oluşur. Ritüellerdeki yeri tipik olan bu oyun kişilerinin oyunlarda belirli sembollerin aktarımına yönelik işlevleri vardır. Ritüellerde yer alan olay ya da kişileri taklit yoluyla stilize ederek canlandırırırlar. Eylemleri oluşturan ak-kara, ölüp-dirilme, eski-yeni gibi temel karşıtlıklar simgeleştirilerek kişilere dönüştürülürler (Tekerek, 2008:119-120).

Geçimini tarımdan sağlayan Anadolu köylüsü de yazın bolluk ve bereket içinde yaşarken, kışın doğanın ölümü ile kıtlık zamanlarını yaşamaktadır. Oyunlarda da bolluk ile kuraklığın, yaz ile kışın, iyi ile kötünün karşılaştırılması söz konusudur. Köy seyirlik oyunlarında yüzü kömür ya da isle boyanmış olan Kara ve yüzü unla beyaza boyanmış olan Ak yalnızca Anadolu'da oynanan köy seyirlik oyunlarında görülmez. Avrupa'da birçok seyirlik oyunlarda yer aldığı gibi, Osmanlı şenliklerinde oynanan oyunlarda da görülmektedir. Ak ve Kara yalnızca yüzün boyanmasıyla değil, ak keçi derisi ve karakeçi derisi giyilerek de sergilenir. Metin And, Kara Keçi derisini Dionisos inançlarından bir öge olarak karşımıza çıktığını belirterek bunu mitolojik bir hikâyenin uzantısı olarak değerlendirildiğini aktarır. Şöyle ki; hikâyeye göre Eleuther adında bir yiğit karakeçi postu giyerek, Dionisos'u görüp onu çılgınca seven kızları kurtarması üzerine kuruludur. Bu inançla ilintili Ksanthus (Ak Adam) ve Melanthus'un (Kara Adam) çatışması söz konusudur. Melanthus karakeçi postlu Dionisos'un bir eşidir. Tam Ksanthus'la dövüşecekken Melanthus düşmanının ardında karakeçi derisi görmüş birini görür. Tekek tek dövüşte düşmanının iki kişi savaşağını düşünerek Ksanthus'u suçlar. Ksanthus ne olup bittiğini anlamak için arkasını dönüp baktığında öldürülür. Ksanthus ile Melanthus'un arasındaki çatışma

yaz ile kış'ın ya da eski ile yeninin çatışması olarak yorumlanmaktadır. Öte yandan Melanthis'un yani Kara Adam'ın dövüşü yenmesi de bir çelişki olarak değerlendirilir. Nitekim bugün Anadolu seyirlik oyunlarında yer alan Ak- Kara çatışmasında da yenik düşen daima Kara değildir (And, 1985:68).

Bu noktada başka inanışlar da öne sürülmektedir. Yüzünü karaya boyayan hangi ismi alırsa alsın bolluğu temsil ettiğine inanılır. Yüzünü karaya boyama bitkisel gelişimin görünmezlik özelliğinin belirtilmesi olarak değerlendirildiğine ya da ateşte canlılık gösteren cinin küller yoluyla ateşe ve onun ısısının uğuruna değinilmesi içindir. Yüzün karaya boyanmasının yağmur yağdırmak amacıyla, kara yağmur bulutlara benzetilerek bulutları çekmek, bolluk ve bereket getirmek için olduğuna da inanılır. Yani Kara'nın bir ucu da bolluğu ifade etmektedir (And, 1962:42-43).

Kadınlar oyunlarda çeşitli isimlerle var olur. Kimi kez Gelin, kimi kez Kız, kimi kez Kadın, kimi kez de Ana olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte kadının oyundaki simgesel karşılığı bolluk, bereket ve üreme sembolü olarak açıklanmaktadır. Oyunlarda kızların kaçırılması kıtlık getireceğinden yas ile karşılanırken, bulunarak geri getirilmesi bolluğun bereketin gelişini müjdelediğinden sevinçle dans etme ve kutlama ile karşılanır. Çoğu oyunda kadın Ak ile Kara arasında bir çatışma nedenidir. Nevşehir'de oynanan Arap ve Kız Kaçırma oyununda tarlaya burçak eken adam hiç mahsul alamayınca minareye çıkarak sitem etmeye başlar. "*BURÇAKÇI: Bir daha burçak ekenin evinde kız, tarlasında tuz yaz günü buz olmasın. Ben ekim burçağı yandı bütün köyün ocağı*" (Karadağ, 1978:97).

Sesi duyan İmam onu minareden indirerek köy meydanında olan düğüne getirir ve düğünde bir seyirlik oyun düzenlerler. İmam Bekçi ve Jandarma rolünü üstlenir. Oyunda elinde palaskasıyla Arap sağa sola vura vura yol açarak kapıdan girer ve muhtara kız istediğini söyler. Muhtarın kovmasına kulak vermeyen Arap köpeklerinin koklamasıyla kızları bulur. Türkü söyleyerek kızlarla dans etmeye başlarlar. Gürültüden rahatsız olan ve Arap'ı kızlarla oynarken gören Köse yani Ak nara atarak meydana gelir onu gören Arap kaçır. Köse kambur, sakallı ve eli yüzü unla bulanmıştır. O da kız istediğini söyler. Kızları arar fakat bulamaz. Jandarmadan yardım isteyen Köse yine köpeklerin yardımıyla kızları bulur. Bu kez Köse kızlarla

oynamaya başlar ve bir süre oynadıktan sonra gider. Bu arada kızları köyden iki delikanlı kaçıır. Kızlarını bulamayan baba Muhtar'a başvurur. Muhtar'la birlikte karakola giderler. Kızları bulacağına söz veren karakol amiri kızları kaçıran oğlanların babasını getirtir. Oğlanların babası bağışlanması karşılığında amir ile pazarlığa girer. Karakol amiri aldığı rüşvet karşılığında Kız Babasına da başlık parası teklif ederek şikâyetçi olmaktan vazgeçirir. Anlaşmaya varılmasıyla düğün planları yapılmaya başlar (Karadağ, 1978:97-99).

Bu oyunda görüldüğü üzere Ak ile Kara'nın çatışması kızlara sahip olmak içindir. Arap tüm hışmıyla bolluk bereket ve üreme sembolü olan kızları istemektedir. Kara'nın karşıtı Ak yani Köse, çatışan karşıt bir güç olarak oyuna girer. Sırasıyla önce Kara sonra Ak kızlara kavuşmayı türkülerle ve danslarla kutlamıştır. Bu durum büyüsel - törensel oyunların bir uzantısı olarak oyunda yer alırken, sonradan ortaya çıkan ve kızları kaçıran delikanlılar güncel koşulların etkisiyle oyunda var olmuşlardır. Delikanlıların kavuşması da düğünle kutlanır. Büyüsel - törensel uzantıları ya da güncel koşulların etkisi, hangisi adına yer alırsa alsın kızlar bolluk, bereket ve üremenin simgesidir ve kızlarla bir araya gelmek sevinç ve kutlamalarla karşılanır.

Bolluk, bereket ve üremenin simgesi olan Kızlar oyunlarda erotik öğelerin varlığını da sağlamaktadır. Öyle oyunlar vardır ki cinsel ilişkiyi konu almış ve açık açık gösterilmiştir. Bu erotik öğelerin varlığı bir yandan üreme motifini ağırlıkla taşıyan büyüsel – törensel oyunların uzantılarını aktarırken; öte yandan da tabu olan cinselliği oyunlaştırarak var ederler. Vize'de oynanan **Çingene** oyununda, meydana gelen iki erkek oyuncudan biri kadın diğeri de erkek çingeneyi canlandırmaktadır. Önce ateş yakıp kahve pişirirler ardından da ateşte demir döverler. Aralarında yaşanan bir tartışma sonucu Erkek Çingene Kadın Çingenenin üstüne çıkar, aralarında sevişme ve birleşme yaşanır. Seyirciler onları ayırsa da bu durum yine tekrarlanır. Oyun sonunda edilen toplu dansı, hep birlikte yenen yemek izler. Tunceli de oynanan **Çalı Çırpı Toplama** Oyununda da kızlarla ilişkili erotik öğeler ön plandadır. İki kız kardeş ve bir erkeğin canlandırıldığı oyunda erkek çimenlerin üzerinde uzanmıştır ve bacaklarının arasında sıkıştırılmış bir davul tokmağı bulunmaktadır. Çalı çırpı toplayan kızlardan küçük kız davul tokmağını yakalar ve koparmaya çalışır. Bunu gören Abla kız kardeşini ayıplar ancak sonrasında o da

okşamaya başlar. En sonunda davul tokmağını kömürle karaya boyarlar (And, 2012:206-207).

Çalı çırpı Toplama oyununda görülen davul tokmağı ve kızların bu tokmağa olan ilgisi ise phallus ögesi ile açıklanabilir. Oyunlarda görülen phallus Tanrı Dionisos'un bir uzantısı olarak gizli de olsa varlığını korur. Dionisos adına yapılan geçit törenlerinde önde büyük bir phallos'un gittiği ve onun arkasında Rahiplerin ve halkın büyük bir coşku ile onu izlediği bilinmektedir. Phallos da bu yolla bir bereket sembolü olarak kutsanmıştır. Anadolu seyirlik oyunlarında da bu phallos örtük şekilde de olsa varlığını korumaktadır. İslamiyetin cinsellik noktasındaki kapalılığından etkilenmesine rağmen oyunlarda bacak arasına sokulan tokmak ya da sopa gibi araçlarla phallus, bugünün koşullarıyla eritilerek işlenmeye devam etmektedir. Bu oyunda bolluğun ve bereketin temsili olan kızlar yine bolluk ve bereketin başka bir sembolü olan phallusa ilgileriyle etkiyi güçlendirmektedirler (Karadağ, 1978:91).

Kadın oyun kişileriyle ilgili olarak şunu da belirtmek gerekir. Köylerde oynanan seyirlik oyunlarda kadınların toplumsal konumlarının gereği olarak kadının erkekler arasında oyunculuk yapmasına hoş bakılmadığı için kadın rolleri de erkekler tarafından oynanır. Erkekler tam bir benzetme amacı gütmeyen en ekonomik şekilde kadın kılıfına sokulur. Aynı şekilde kadınlar arasında oynanan oyunlarda da erkeğin bulunması hoş karşılanmadığından erkek rollerini de kadınlar taklit eder. Oyunlarda yer alan diğer kişilerin özel bir niteliği ve ismi yoktur. Muhtar, Müşteri, Çoban, Köylü, Bekçi, Jandarma yolcu, Öğretmen, Çocuk gibi yaptıkları iş ya da taklit ettikleri kişilere göre çeşitli isimler alırlar. Kimi zaman seyirci de toplumdaki kendi konumuyla oyuna katılır. Hayvan benzetmelerinin yer aldığı oyunlarda da bazı hayvanların kimi zaman belli bir olay içinde kimi zaman da yalnızca bir benzetmeden ibaret olarak hayvanlar taklit edilir. Burada da kişileştirme taklit yoluyla gerçekleştirilir ve hayvanların gözlemlenen hal ve hareketleri aktarılır. Oyunlarda sıklıkla gördüğümüz hayvanlar deve, tilki, ayı, koç olmakla birlikte leylek, fare, tavşan, kirpi, katır ve kedi gibi hayvanların görüldüğü de olur. Bu hayvanların çoğunlukla ritüelistik anlamları bulunmasına rağmen köylü bunu bilmeden süregelen bir öğretimi ile oynar (And, 1985:148-157).

Kişileştirme taklide dayalı olarak gerçekleşir ve oyun kişileri tip özelliklerini taşımaktadır. Her oyunda aynı şekilde varlığını ortaya koyan tiplerin neler yapacağını ve olaylar karşısında nasıl davranacağını seyirci gayet iyi bilir. Büyüsel – törensel oyunlarda kökü ritüellere kadar uzanan oyun kişilerinin belirli bir işlevi vardır ve o işlevi yerine getirmekle mükelleftir. Ak, yeniyi, canlılığı, yaşamı ifade ederken; Kara, eskiyi, ölümü, kıtlığı ifade eder. Kızlar ise bolluk ve bereketin stilize edilmiş şeklidir. Bununla birlikte eğlence amaçlı oynanan köy seyirlik oyunlarında durum biraz daha farklıdır. Güncel yaşam koşullarına paralel olarak oyunlara yeni oyun kişileri katılır. Bunlar da tip özellikleri taşımakla birlikte toplumda yer alan kişilerin işlerine ya da sıfatlarına göre ad alırlar ve onların genel geçer özelliklerini taklit ederek var olurlar. Hayvan benzetmelerinde de herhangi bir kişilik özelliğinden bahsedilemez yalnızca hayvanların davranışlarının taklidi görülür. Köy seyirlik oyunlarında kişileştirme bir yazar tarafından yaratılmaz. Ritüellerden yola çıkıp, Orta Asya kültüründen etkilenerek, geleneklerle yoğrulmuş ve günümüze ulaşmış oyun kişileri söz konusudur. Oynana geldiği şekliyle kabul görmüş ve hızla gelişen dünyada bir takım değişimlere uğrayıp asıl işlevleri unutulsa da dedelerden gelen şekliyle sürdürülme gayretinde olan oyun kişileridir.

1.2.3. Köylü Tiyatrosu Geleneğinde Dil - Tavrı Özellikleri

Pertev Naili Boratav köy seyirlik oyunlarının sadece eğlence amaçlı ve hayal ürünü, gelip geçici şeyler olmadığını, toplumun günlük sorunları, kaygıları, sevinçleri, üzüntüleri, üretim ve tüketim çabalarıyla birlikte düşünülmesi gerektiğini ve onlarla kaynaşmış olduğunu ifade eder. Yorumlanmasında toplumsal yaşamla olan bütünlüğünün mutlaka göz önünde bulundurulması gerektiğini ancak bu şekilde doğru değerlendirilebileceğini belirtir (Boratav, 1995:224).

Köylünün kendi yaşamını yine kendine ait dinamiklerle anlatan köy seyirlik oyunlarında söz ve hareket dolayısıyla dil ve tavrı büyük önem taşır. Geleneksel Türk Tiyatrosunun her alanında olduğu gibi Köy seyirlik oyunları da doğmaca söz becerisine dayanmaktadır. Öncesinde sahnelenmek üzere bir yazar tarafından kaleme alınmadığı için “oyun dili” diye bir kavramdan söz edilemese de halk dilinin tüm zenginliklerine sahiptir. Seyirlik oyunların dili kendisini izleyen köylünün kolayca anlayabileceği ve o toplumun yapısal özelliklerinden doğan, atasözleri, halk

deyişleri, kalıp sözler, maniler, türküler hatta argoları içeren zengin bir dildir. Ancak tüm temsillerde olduğu gibi köy seyirlik oyunlarında da söz yani dil hareketle anlam kazanır. Söz ve hareket içiçe geçmiş bir bütün olarak ortaya çıkar. Sözün hareketle kaynaşarak oyun ve oyun kişileri ile ilgili özellikleri yansıtmaya başladığı noktada karşımıza çıkan kavram “tavır”dır. Toplumsal yaşam içinde kişilerin karşı karşıya kaldığı durumlar, nesnelere ya da sorunlara yönelik olarak yansıttığı davranışlarla ortaya çıkan tavır dil ve hareketi birleştiren temel bir unsurdur. Tavır kişinin davranışlarını belirli bir kavramsal ve yorumsal bütünlüğe ulaştırır. Toplumsal açıdan kendisini kullanan halkın bir takım özelliklerini, kültür birikimini, jargonunu ve argosunu yansıtan dil toplumun genel tavrını içerir. Tavır, kapsayıcılığının yanı sıra dinamik de bir kavramdır. Zaman içinde değişen ve gelişen toplum yapısına paralel olarak dil ile birlikte bir yenilenme eğilimi içindedir çünkü insan da içinde yaşadığı çevre ile birlikte gelişir ve değişir. Bu noktada dil – tavır ilişkisinde de toplumsal yaşamın gelişimine koşut bir devinimden söz edilebilir (Tuncay, 2004:70-73). Köy seyirlik oyunlarının zaman içinde büyüsel öğelerden sıyrılarak, nedenselliği unutulup gelenekten gelen bir alışkanlıkla ve eğlence amaçlı oynanmaya başlanmış olması dil – tavır özelliklerine de yansımıştır. Köy seyirlik oyunlarının büyüsel yanı sıra silikleştikçe oyun bir ayin olmanın ciddiyeti ve ağırlığında uzaklaşarak güldürüye yani komediye kaymıştır. Böylelikle büyüün doğaya egemen olma yönelişinden uzaklaşarak yaşamı kutlayan yanını öne çıkarmaya başlamıştır.

Köy seyirlik oyunları da tüm halk tiyatroları gibi, açık saçık halk doğaçlamalarıyla, grotesk - kalın çizgili tipleriyle ve gündelik yaşamın komik yanlarıyla kendini var eder ki bunlar Halk Tiyatrolarının en temel yönelişleridir. Komedi oyuncunun hareket ve konuşma yeteneğine dayanır. Güldürü oyuncunun yeteneği ölçüsünde gerçekleşir. Komedyanın yarışma, çekişme özelliğiyle, muziplik, zevzeklik ve muzurluk birleşir. Bu ruh hareketlerde reflekslere yönelik beden canbazlığı ve türlü görüntü oyunları ile kendini var ederken, diyalog örgüsünde de yergiye dayalı söz oyunları ile yansımaktadır (Sokullu, 1979:116).

Günümüzde daha çok eğlenceye yönelik oynanan köy seyirlik oyunlarında en sık başvurulan güldürü yöntemi harekete dayalı güldürüdür. Harekete dayalı güldürüde komik olan stereotiplerin abartıyla sergilenen fiziksel hareketlerinden sağlanır. Reflekslere yöneliktir. İçgüdüsel istek ve doyumlara cevap veren

yönelişiyle eğlendirici ve rahatlatıcıdır. Hızla akan olay dizisi eyleme dayanır ve eylem ya da durumda rastlantısallık sıklıkla kullanılmaktadır. Köy seyirlik oyunlarında da oyun kişilerinin tip boyutunda olması ve eğlenceye yönelik gerçekleştirilmesi hareket komiğinin sıklıkla görülmesini sağlar (Çalışlar, 1993:69).

Bazı oyunlar daha en başından kaba saba hareket komikliklerinin yer aldığı curcuna havasıyla başlar. Bazı oyunlarda ise seyircinin oyuna dâhil edilmesine yönelik ısrarlarda dayak atma ve buna bağlı olarak seyircide gülme görülür. Çoğunluğunda ise itişip kakışmalar, kaçıp kovalamalar, dayak atma, düşme, sıçrama, tos vurma, iğne batırma gibi kabalıklar oyun içinde sıklıkla görülen ve gülmeyi sağlayan hareketlerdir. Şükrü Elçin'in aktardığı **Tüccar** Oyunu'nda hareket komiği şu şekilde gelişmektedir. Tüccar ticaret için İstanbul'a gitmektedir. Köylüye sipariş alabileceğini söyler. Siparişlerin yazılacağı Kâğıt olarak seyircilerden birileri seçilir ve elleri ayakları bağlanarak Kâtibin sırtına dayanır. Sipariş listesini Kâğıt yerine seçilen kişinin kabasına iğne batırarak yazma girişimi ve Kâğıt'ın acıyla yerden yukarı sıçraması seyircide gülmeye sebep olur (Elçin, 1977:88).

Nurhan Karadağ'ın aktardığı **Dede** oyununda Çoban'ın seyirciyi sürüsünün sığırları yerine koyarak gütmesi, yine seyircilerin iskemle yerine konarak üzerine oturulması, Çoban'ın kaybolan kızı köpek gibi koklayarak araması, dedenin kızları parmaklaması, kızların dedenin ölümü ardından abartı hareketlerle ağıt yakması yine hareket komiğine örnekler arasında sayılabilir. **Fattik** oyununda ise, Deve'nin seyircilere başvurması, seyircinin de başvurarak deveye karşılık vermesi, deveye iğne batırılması hareket komikliklerindedir (Karadağ, 1978:20-27, 51).

Bu örneklerle birlikte değinilmesi gereken bir başka öge, harekete dayalı güldürü yöntemlerinden biri olan "*kılık değiştirme*"dir. Bir başkasının kılığına girme, bir eşya ya da hayvanın kılığına girme ya da bir nesneye benzetme biçiminde olabilen kılık değiştirme köy seyirlik oyunlarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır (Tekerek, 2004:87).

Dede oyununda seyircinin sığıra ve iskemleye benzetilmesi, **Fattik** oyununda Seyircilerden birinin deve olması, kağıt ve kalemin tezek ve sopa ile ifadesi, ayrıca kadın kılığına giren erkek oyuncular ya da erkek kılığına giren kadın oyuncular, **Değirmen Döndürme** oyununda dört oyuncunun değirmeni taklit etmesi ve

müşterinin değirmen taşlarının dişini açmak için oyuncuların ayağına vurması kılık değiştirmeye verilebilecek örneklerdendir (Karadağ, 1978: 20-27, 50-51, 100-102).

Kılık değiştirme en çok hayvan benzetmelerinde görülür. Oyunlarda görülen deve, tilki, keçi, ayı, katır, fare, tavşan ve kirpi gibi hayvanlar tam bir benzetme gözetmeden üzerine bir kilim ya da hayvan postu atarak, süpürgeci ya da değnekten kuyruklar yapılarak, çingiraklar takılarak yani kılık değiştirerek canlandırılır ve bu acemice canlandırma da başlı başına bir gülme nedenidir (And, 1985:150-157).

Birçok oyunda phallusa ya da cinsel birleşmeye dair atıflar görülmektedir. Oyunlarda bulunan bu tür grotesk öğeler aynı zamanda güldürüye de hizmet eder. Nurhan Karadağ'ın aktardığı **Ağaç biçme** oyununda bir oyuncu "Ağaç"ı temsil eder. Baltacı adı verilen bir başka kişi ağacı dibinden keserek devirmeye çalışır. Üçüncü kişi de (Adam) ağacın kesilmesi ve devrilmesinde efekti yapar ve anlatıcıdır. Ağaç kesilir ve devrilir.

ADAM: Vur.

Hihhhh hihuhhh (Ağaç devrilir.)

ADAM: (Devrilen ağacın yanına gelerek) Aaaaah ne tahtası var ya, ne keresteymiş, maşallah, maşallah, gördün mü keresteyi (yere düşen adamın – kerestenin yanına gelip onun erkeklik aletinin olduğu yeri göstererek) Burda bir tek budak var ya onu da kopartırız. (Seyirciler gülerler) o kolay o kolay. Maşallah, maşallah ne keresteymiş canım. (Adamın yanında onu sırtüstü ve yüz üstü çevirerek şimdi bunu nasıl hesaba getireceğiz. Orası çukur burası kambur. (Seyirciler gülerler. Adamı yüz üstü çevirerek poposu ile adamın üstüne oturur, kendisi rendeyi yansılamaktadır, fazlalıklarını rendelemeye başlar, aralarda da rende efekti yapar.) Hişşşş, hiişşş, hişşş (seyirciler gülerler) (Adamın erkeklik aletini göstererek) Bu da sökülüyor yahu, Demire karşı geliyor birader, vay meret vay (seyirciler gülmekten katılırlar) (Sonunda adam tam budağın üstüne oturarak budak eksenini etrafında dönmeye başlar) Hah, gördün mü koparttım işte (adamı yüzüstü döndürmeye çalışır) Dön bakayım şöyle, hah, yahu burada bir çukur var nasıl dolduracağız bu çukuru (seyirciler gülerler. Adam bu sefer de ağacın üstünde yüzüstü yatarak rende olmaya başlar, ağzıyla gene rendeleme efekti yapar) Ulaaa çukura bak be. (Adam tam ağacın üzerinde yatar, bu gene çiftleşme pozisyonudur, iyice uğraşarak deliği doldurur.) (Karadağ, 1978:148)

Nurhan Karadağ'ın aktardığı **Çebiç – Teke** oyununda birisi çebiç diğeri teke olan iki oyuncunun cinsel birleşmeyi canlandırdığı görülmektedir. **Çulluk- Hindi** oyununda da biri erkek diğeri dişiyi temsil eden iki oyuncu hindilerin çiftleşmesini canlandırır. **Âşık** oyununda iki eşeğin çiftleşmesi canlandırılır.

Metin And'ın aktardığı ve Tunceli'de oynanan **Çırpı Toplama** oyununda iki kız kardeşin, çimenlerde yatan erkeğin bacak arasında bulunan sopaya yani phallus'u yakalayarak koparıp almaya çalışmaları da seyirciyi güldürür. **Madımak** oyununda da benzer bir durumdan söz edilir. İki kadın madımak toplamak için dolaşırken, yine bacaklarının arasına koyulmuş bir sopa ile phallus'u temsil eden bir adam görürler. Sopanın ucuna erkeklik organına benzetilmek için mendil dolanmıştır. Kadınlar bu sopayla ilgilenirler, ölçerler, üzerine oturmak isterler. Kadınların adamla açık saçık konuşmaları olur. Bu durum da yine aynı şekilde gülme ile karşılanır (And, 1985:70-71).

Nurhan Karadağ'ın aktardığı **Dede** oyununda Hoca ölen Fati'yi diriltmek için parmaklar. Hocanın parmaklamasıyla canlanmayan Fati Çoban'ın ağzına işemesiyle canlanır (Karadağ, 1978:42). Burada gerek Hoca'nın parmaklayarak taciz etmesi gerekse Çoban'ın kızın ağzına idrarını yapması, kaba ve iğrenç imlediği için grotesktir ve gülme bu grotesk öğeler üzerinden gerçekleşir.

Refik Ahmet Sevensil'in H.B. Yönetken'den aktardığı oyunda da köylülerden birisi yere yatar. Gebe taklidi yapan adamın üzeri çarşafıla örtülür. Bir süre doğum sancısı taklidi yapan adam sonunda doğurur. Adam biri kız biri erkek iki bebek doğurur. Bebeklerin doğumunun ilan edilmesiyle kutlamalar başlar (Sevensil, 1959:82). Burada da doğum sahnesinin aktarımı ile doğurganlık temsiliyle, groteske bağlı güldürü sağlanır.

Bu oyunlarda görüldüğü gibi Phallus'a yapılan göndermeler, cinsel birleşmenin ya da doğumun canlandırılması gibi birçok cinsel öge gülmeyi sağlamaktadır. Kimi zaman bir kadın ve bir erkeğin, kimi zaman da hayvanların çiftleşmesi canlandırılır. Tüm bunlar grotesk öğelerdir. Bu öğelerin varlığı bir yandan bolluk ve berekete dair kutsamayı ve temennileri ifade ederken, diğeryandan da özünde insanın üreme ve çoğalma güdüsüne dayanan ancak toplumsal ve kültürel

değişimlerle tabu haline gelen cinselliğin oyunlara yansıtılması gülmeyi sağlayarak bir çeşit rahatlama imkânı sunar.

Köy seyirlik oyunlarında görülen, son derece canlı, yaşayan ve günlük bir dildir. Bununla birlikte özellikle büyüsel – törensel kökenli oyunlarda işlevlerine yönelik olarak geçtiği kültür duraklarından yansıyan dua, tekerlemeler, ağıtlar gibi mistik söylemler gözlenmektedir (Sağlam,1999:54). Refik Ahmet Sevengil'in aktardığı **Elekçi** oyununda bu mistik söylemlerden biri olan ağıta dair örnek bulunmaktadır. Oyunda Elekçi'nin, nara atarak meydana gelen Kenanoğlunu'nu sinsice arkadan vurması sonucu kızlar ağıt yakmaya başlarlar.

Eşin mezarımı derin eyleyin;
Üstüne su serpip serin eyleyin.
Kenanoğlu ölmüş dediler,
Kızlarını gelin eyleyin.
Alçak tepeleri gölge basmaz mı?
Suçu olan yiğidi beyler asmaz mı?
Bir yiğidin iki dostu olsa,
Dostu da buna yanmaz mı (Sevengil, 1959:81).

Acı veren bir olayın ya da ölümün ardından acı, öfke, üzüntü, korku gibi duyguların aktarıldığı anonim ve folklorik ürünler olan ağıtlarla ilgili olarak Sevengil'in şöyle bir tespiti de bulunmaktadır:

“... oyuna eğlence gözü ile bakılan yerlerde oyuncular bu tesir altında oldukları için mesela ağıt sahnesinde bile mübalağalı hareketlerle kaba komiğe kaçarlar. Bu kış yarısı töreninin uğur ve hareket getireceğine inanılan yerlerde hareketler ağır, hüzünlü ve ciddidir; bilhassa ölüm ve dirilme sahneleri daha samimi ve heyecanlı tarzda temsil edilir” (Sevengil, 1959:36).

Sevengil'in de aktardığı gibi sözlerin temsili oyunun işlevi yönünde değişiklik gösterir. Doğayı etkilemeye yönelik oyunlarda ciddi bir aktarım söz konusuysen, söz konusu ağıt bile olsa eğlenceye yönelik oyunlarda abartılarla süslenmiş komik bir aktarım söz konusudur.

Köy seyirlik oyunlarında karşımıza sıklıkla çıkan söz dizinlerinden maniler ve türküler de söz- eylem ilişkisi bakımından büyük önem taşırlar. Maniler ve türküler kimi zaman müzik eşliğinde belli bir tartımla aktarılırken kimi zaman da karşılıklı söyleşmeyi sağlarlar. Kimi törensel – büyüsel oyunlarda ev ev gezilerek yiyecek toplarken söylenen maniler ve türkülerin iki önemli işlevi vardır. Bir yandan bolluk ve bereket getirmeye sönelik bir tür sözel kutsamayı sağlarlar; öte yandan da seyircilere armağan vermeleri gerektiğini hatırlatır (And, 2012:126-127).

Şükrü Elçin'in aktardığı hasat zamanı oyunlarından **Cemalci** oyununda Teke rolünü oynayan bir genç ev ev dolaşarak armağan ister. Burada şu tekerleme söylenir.

Cemalci geldi duydunuz mu
Selam verdik aldınız mı
Ya verin hakkımızı
Ya kırarız kapınızı
Vermezseniz hakkımızı
Kırıyoruz kapınızı (Elçin, 1977:46).

Eğer ev sahibi verdiği hediyeyle oyuncuyu memnun ederse ikinci bir maniyi eklerler. Bu manide bolluk ve bereket dileğinde bulunulur. Bir noktada ev sahibine dua edilir. *“Tarlada pulluğun işlesin, yaylada koyunun kışlasın, Allah sana evlat (gelin ya da güvey) bağışlasın”* (Elçin, 1977:46).

Nurhan Karadağ'ın aktardığı **Kız Sana Dügür Geldiler** adlı oyunda türkülerin karşılıklı söyleşmeye hizmet ettiği bir örnek bulunmaktadır. Ana ile kız türkülerle karşılıklı söyleşirler.

ANA:
Destiyi aldın gızım
Pınara vardın gızın
Gittin ki tez gelesin
Nerede galdın gızım
KIZ:
Testiyi aldım anne
Pınara vardım anne

Gittim ki tez geleyim

Mahmut'u gördüm anne (Karadağ, 1978:118).

Köy seyirlik oyunlarında güldürüyü sağlamada söz oyunları Karagöz, Ortaoyunu ya da Meddah'ta görüldüğü kadar çeşitli değildir. Bunun nedeni şöyle açıklanabilir: Köy seyirlik oyunlarının oyuncularını öncesinde bir hazırlık olmadan oyun anında köyden istekli herhangi birileri tarafından amatörce oynanırken, Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah gösterilerinde oyuncuların daha yetkin ve daha ustalıklı yapıyor olmasıdır. Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah ustaları ikincil de olsa bunu bir meslek olarak gerçekleştirirler ve zamanla yetkinleşirler. Oysa Köy seyirlik oyunlarında, oyunlar yıl içinde yalnız belirli zamanlarda ve amatörce oynanır. Bu nedenle güldürü daha çok harekete dayalı gerçekleşir. Bununla birlikte nadir de olsa yanlış anlama ve kinaye gibi söz oyunlarının kullanıldığı görülmektedir.

Köy seyirlik oyunlarında saptadığımız yanlış anlamalar ses benzerliklerinden kaynaklanmaktadır. Nurhan Karadağ'ın aktardığı Tokat – Turhal'da oynanan **Deveci** oyununda bu türden bir söz oyunu ile güldürü sağlanmaktadır.

DEVECİ: Baba ben yolcuym bana bir parça ekmek benim için, devem için de...

EV SAHİBİ: Nerelisin, nereli?

DEVECİ: Aydınlı'yım Aydın'lı. Anlatayım mı? Baba, Erzurum'a gidiyorum.

EV SAHİBİ: Ne götürürsün?

DEVECİ: Tuz getiririm tuz, buz

SEYİRCİ: Aaaa tuz buz (gülerler)

DEVECİ: Anlamıyon tuz tuz diyom tuz...

EV SAHİBİ: Sen safsın ulan.

DEVECİ: Yok baba ben anlatıyon, sen anlamıyon.

EV SAHİBİ: Tuz mu satıyon buz mu?

DEVECİ: Tuz tuz...

EV SAHİBİ: Haaa Aydınlıysan Aydınlı

DEVECİ: He ya Aydınlıyam...

SEYİRCİ: Baba bak ikiniz de bilmiyorsunuz. Kız satıyon diyeceksiniz.

DEVECİ: Kız satmıyom. Tuz satıyorum tuz (Karadağ, 1978:67).

Bu söyleşmelerde görüldüğü gibi ses benzeşmelerinden kaynaklanan bir yanlış anlama söz konusudur. Tuz, buz ve kız sözcüklerindeki ses benzerliği anlamayı zorlaştırarak yanlış anlamaya neden olmuş bu anlamama hali de seyirci de gülmeyi sağlamıştır. Benzer bir yanlış anlama **Arap ve Kız Kaçırma** oyununda da söz konusudur. Arap ısrarla kız istemektedir ancak Muhtar Kız'ı buz anlar ve bu yanlış anlamadan gülmece doğar.

Güldürüyü sağlayan kısıtlı söz oyunlarından bir diğeri de kinayedir. Kinaye bir sözün hem gerçek anlamıyla hem de gerçek anlamı dışında kullanılmasıyla gülmeyi sağlayan söz oyunudur (Ayverdi, 2011:681). Bu türden söz oyunlarını köy seyirlik oyunlarında sözcüğün gerçek anlamının dışında kullanılması ve genelde Phallus'un imasıyla görünmektedir.

Nurhan Karadağ'ın aktardığı **Ağaç Biçme** oyununda oyuncu bir ağacı canlandırmaktadır. Ağaç kökünden kesilerek yere devrilir ve Bir adam yerde yatan ağacın (oyuncunun) yanına gelip bacak arasında erkeklik organını göstererek çeşitli yorumlar yapmaya başlar.

ADAM: Aaaahhh ne tahtası var ya. Ne keresteymiş, maşallah, maşallah gördün mü keresteyi. Bur da bir tek budak var ya onu da kopartırız. O kolay o kolay. Maşallah, maşallah ne keresteymiş canım. (Adamın yanında onu sırtüstü ve yüzüstü çevirerek) Şimdi bunu nasıl hesaba getireceğiz. Orası çukur burası kambur. (Seyirci güler) (Karadağ, 1978:148).

Burada görülen kinaye ile kereste, budak ve çukur sözcükleri gerçek anlamda ağacın parçalarını ifade ederken, oyuncunun ima ettiği ise erkeklik organı ve anal deliktir. Bu imanın biliniyor olması seyircide gülmeyi sağlar.

Köy seyirlik oyunlarda dil – tavır özellikleri değerlendirildiğinde, dil penceresinde karşımıza çıkan köylünün rahatlıkla anlayabileceği, doğal ve canlı bir dilin varlığıdır. Dil mani, türkü, atasözleri gibi kalıp sözlerle kendini var ederken, kültürel zenginliği de gözler önüne serer. Dil ile birleşerek bir bütün oluşturan hareket ise Köy Seyirlik oyunlarının en önemli unsurlarından bir diğeridir. Büyüsel yanını zamanla eğlenceye bırakmış olan köy seyirlik oyunlarında söze dayalı

güldürüden çok harekete dayalı güldürü karşımıza çıkmaktadır. Harekete dayalı güldürü sağlanırken, kaba saba beden hareketleri ve aşırılıklardan, kılık değiştirmelerden ve grotesk olandan faydalanılır. Bununla birlikte hareket komiğinin yanında sönük de kalsa dilsel komiklik yanlış anlama ya da kinayeyle sağlanmaktadır. Yılın yalnızca belirli günlerinde oynandığı ve oyuncuların temsil anında gönüllü olan köy ahalisi arasından seçildiği düşünülürse daha çok hareketin deviniminden faydalanılmasının nedeni anlaşılacaktır. Oyunlar belirli bir kanavayla, ön çalışma olmadan, her konuya uygulanabilecek bir esneklikle ve seyirciler arasından seçilmiş kişilerce oynandığı için belirli bir yetenek gerektirmeleri beklenmez. Amatörce oynanan oyunların amacı kutsama ya da topluca eğlenerek hoş vakit geçirmektir.

II. BÖLÜM

2. HALDUN TANER'İN OYUNLARINDA GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU'NUN BİÇİMSEL İZLERİ

2.1. Keşanlı Ali Destanı (1964)

Keşanlı Ali Destanı Haldun Taner'in yazın yaşamının ikinci evresinde yazdığı göstermecî nitelikteki bir oyundur. Taner her ne kadar göstermecî biçime yönelik denemelerini **Lütfen Dokunmayın** adlı oyunla yapmış olsa da gerçek anlamda ilk göstermecî oyunu Keşanlı Ali Destanı'dır. Oyun aynı zamanda müziğini Yalçın Tura'nın yaptığı müzikal bir oyundur. Oyun 1962 yılında yazılmış olmasına rağmen ilk kez sahnelenmesi 1964 yılında gerçekleşmiştir. Bu gecikmenin nedeni ise; Haldun Taner'in oyununu sahnelenmek üzere İstanbul Operasına ve Devlet Tiyatroları'na vermesinin ardından müziklerine yapılması planlanan müdahaleleri kabul etmemesidir. Böylelikle oyun iki yıl gecikmiş olsa da sonunda epik tiyatroya uygun ve taviz vermeyecek bir şekilde Yalçın Tura tarafından müzikleri tamamlanarak Türk Tiyatrosu'nda çığır açacak bir oyun tamamlanmış olur. Oyun ilk kez 31 Mart 1964 yılında Gülriz Sururi Engin Cezzar Topluluğu tarafından oynanmış ve ülkemiz başta olmak üzere Dünyanın çeşitli ülkelerinde defalarca kez oynanmaya devam etmiştir (Yüksel, 1986:64-65).

Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı adlı oyununda Brecht Tiyatrosu'nun etkileri gözlemlenirken, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun verilerinden de faydalandığı ve bu bağlamda Türk seyircisinin çok yakından tanıdığı bir üslupla oyunu var ettiği bilinmektedir. Oyunun yazılmasındaki çıkış noktası Taner'in Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinde ders verdiği dönemde her ayın son haftası kaldığı Ankara yaşamında ortaya çıkmıştır. O günlerde Altındağ adlı bir gecekondu mahallesi ile tanışmış ve gece kondu dünyasına dair bir oyun yazma kararını o dönem almıştır. Konusu Türk toplumuna ait bir oyunun üslubunun da Türk toplumuna ait olması gerektiğine dair inancı onu geleneksel tiyatro verilerine yönlendirmiştir (Taner, 2012:21).

Oyun bir büyük kentin eteklerinde yer alan Sineklidağ adında bir gecekondu mahallesinin yaşamından kesitler sunmaktadır. Gecekondu olgusunun toplumumuzda yerleştiği 1950'li yıllar, ülkemize tarım makinelerinin gelmesiyle işsiz kalan toprak işçilerinin yaşanmakta olan endüstrileşme sürecinde kendisine işçi olarak bir yer

edinme gayretiyle şehre akın halinde göç etmeye başladığı yıllardır. Devletin kente sığınmaya çalışan insanlarla yeterince ilgilenmemesi sonucunda daha evvel toprak ağalarının gölgesinde yaşayan halk bu kez de gecekondu ağalarının gölgesinde yaşamaya başlamıştır Sineklidağ'da da bu düzen kuruludur. Haraç almaya dayalı zorba bir düzen hâkimdir. Köylerinden kopup gelerek bin bir umutla şehre gelen insanlar gece kondu ağalarının zorba düzeni ve kültürel çatışmalar nedeniyle şehirleşemeyen ama şehre tepeden bakan insanlardır (Yüksel, 1986:69). Haldun Taner'in sözleri ile bu durum giriş şarkısında şöyle aktarılmaktadır:

Sineklidağ burası
Şehre tepeden bakar
Ama şehir ırakta
Masallardaki kadar (Taner, 2012:35).

Keşanlı Ali Destanı'nda yıllarca toprak ağalarının sonrasında da gecekondu ağalarının hâkimiyetinde yaşayan halkın kendi çıkarlarını kollayacak bir "kahraman yaratma zorunluluğu" duyması aktarılmaktadır. Sineklidağ aslında her bunalım ortamında kendisine bir kahraman bulma ihtiyacı duyan, bulan ama sorunlarını bir türlü bitiremeyen toplumların yansımasıdır. HaldunTaner ve Brecht Tiyatrosu ilişkisi düşünüldüğünde, Brecht'in Galilei'nin Hayatı adlı oyununda yer alan "Yazıklar olsun kahramana gereksinim duyan ülkeye" repliği ile yaptığı toplumsal eleştiri akla gelmektedir. Sineklidağ'da da söz konusu olan bu düzen sorunu, otorite boşluğu ve kanunların olmayışının, ekonomik zayıflığın, cehaletin ve ahlaki yozlaşmanın bir ürünüdür. Toplumun kahraman yaratma ihtiyacının Sineklidağ'da işaret ettiği kişi Ali'dir. Ali, Sineklidağ'ın belalısı Çamur İhsan'ı öldürme suçundan 9 yıl hapis cezası almıştır. Çamur İhsan aynı zamanda Ali'nin sevdiği kadın olan Zilha'nın dayısıdır. Ali daha hapiste iken "Kurşun işlemez" lakabını alarak kahramanlaştırılmış ve adına destan yazılmıştır. Çamur İhsan'ın Sineklidağ halkına olan zulmü bu kahramanlık destanının yazılmasında etkili olmuştur ancak Ali'nin bu cinayeti işleyip işlemediği bile belirsizdir. Ali defalarca kez bunu inkâr etse de kimse ona inanmaz ve hapse atılır. Af çıkmasıyla 9 yıllık cezasını tamamlamasa da işlemediği bir cinayet için 4 yıl hapiste kalmış olur.

Ali'nin bu kendini anlatamama durumunun nedenselliği değerlendirildiğinde, insanların ne olursa olsun, görmek istediklerini görüp, onu savunup onu yaşamak istemesi sonucuna ulaşılabilir. Sineklidağ'ın halkı da kahraman kıldıkları Ali ne olursa olsun ne derse desin onu kahraman olarak görmek isterler. Bu noktada Ali'ye de bu oyunu oynamak zorunda kalarak güçlünün güçsüzü ezdiği bir ortamda kabadayılık yasalarını sürdürmek kalacaktır. Keşanlı Ali, toplumun, yöneticilerin unutup yok saydığı gece kondu ortamının kahraman gereksiniminden doğan bir kahramandır. Bu bağlamda yoktan ve yoksulluktan var edilmiştir ve oyunda ezen - ezilen ilişkisini ortaya koymaktadır. Ezen ve ezilen ilişkisi yalnız mahallelinin devlet ya da toplumla olan ilişkisinde değil, Ali'nin kendi halkıyla kurduğu iktidar ilişkisiyle de kurulmaktadır. Öte yandan yoksul gecekondu mahallesi Sineklidağ ile varsıl kentli mahalle arasında da bu türden bir ilişki bulunmaktadır (Çamurdan, 2006:22-26).

Ali, zorba haraç sisteminin düzelmesi adına zorunluluktan doğan bir kahraman olmasına karşın, zorba haraç sisteminde yalnızca ismin değiştiği ve aslında düzen adına bir şeyin değişmediği görülür. Bununla birlikte Ali'ye kahraman olmak da bir zorunluluk şeklinde sunulmuştur. Oysa kahramanlık maskesinin ardında Ali sahipsiz, sünepe, duygusal ve gariban bir adamdır. Mahalleli karşısında cesur ve güçlü bir kahraman rolünde olan Ali ancak Zilha'nın yanında gerçek kimliğini gösterir. Zilha Ali'nin maskesini indirmesini sağlayan kişi olarak kilit bir noktada bulunmaktadır.

Oyunun ilk bölümünde ağırlıklı olarak Sineklidağ'ın yaşamı ve sorunları aktarılır. İkinci bölümünde ise ağırlık kent yaşamındaki zengin mahalleye kayar. Sineklidağ'ın sosyo-ekonomik sorunlarının karşısında zengin kesimin ahlaki sorunları ve batıya olan özentisi yer alır. Her iki kesim de farklı düzlemlerde yokluğu yaşamaktadır.

Keşanlı Ali Destanı “kahraman olgusu” dolayısıyla “otoriteye bağımlılık” düşüncesi temelinde, “ezen – ezilen” ve “olan – görünen” çatışması üzerine kurulmuş bir oyundur. Oyun iki bölümden oluşur. Bu iki bölüm içinde “takdim” ve “kıssadan hisse” kesitleri dışında 14 tablo yer alır. Oyun akışı şöyledir:

Takdim: Ali'nin ve mahallelinin tanıtımının yapıldığı şarkılı bölüm

1.Tablo: Keşanlı Ali'nin cinayet hikayesi anlatılır. Keşanlı'nın hapisten çıkacağı duyurulur.

2.Tablo: Hapisten çıkan Keşanlı bir kahraman gibi karşılanır.

3.Tablo: Ali muhtarlık seçimlerinde aday gösterilir, seçime girer ve kazanır.

4.Tablo: Ali yeni mahalle düzenini aktarır ancak yenisi ile eskisi arasında bir fark yoktur.

5.Tablo: Ali'nin Dayısı Çamur İhsan'ı öldürmekle suçlanması sonrasında Ali'ye küsen Zilha'yı ikna etmek için çırpınır ancak çabası boşa çıkar.

6.Tablo: Yolu bir şekilde mahalleye düşen Onaran'lar, Zilha'yı oğulları Bülent'in evi terk eden eşi Nevvare'ye benzerliği nedeniyle zengin muhitine götürürler.

7.Tablo: Ali'nin kurduğu yeni zorba haraç sistemi kahvehanesinde işlemeye başlar. Aynı zamanda yaklaşan seçim nedeniyle mahalleyi ziyaret eden politikacı ve parodisi aktarılır.

8.Tablo: Zilha Onaran'ların yardımcısı Olga'dan görgü ve nezaket dersleri almaya başlar.

9.Tablo: Zilha'nın mahalleye ziyareti ve sosyetik tavrı dedikodulara neden olurken Zilha ile Ali tartışır. Bülent Bey'in gelmesiyle tartışma biter ve Zilha ile Bülent Bey çıkar.

10.Tablo: Zilha ile Bülent'in evlilik töreni için Onaran'larda bir davet verilir.

11.Tablo: Bülent'in kaçan eşi Nevvare düğün töreninin olduğu gün eve geri döner.

12.Tablo: Zilha mahalleye geri döner ve Ali ile barışıp bir araya gelirler.

13.Tablo: Oyunun bittiği ilan edilmişken Çamur İhsan'ın gerçek katili Manyak Cafer gelir.

14.Tablo: Cafer ile Ali karşı karşıya gelir ve Ali Cafer'i vurarak tutuklanır.

Kıssadan Hisse: Kahramanlık Miti yaratmanın altındaki çaresizlik ve çözümsüzlüğün mesajı verilir.

Sineklidağ, otorite boşluğunun, kanunların hükümsüzlüğünün, ekonomik güçsüzlüğün, eğitimsizliğin ve yozlaşmanın altında ezilen, çaresizlik içinde yaşayan ve bu durumdan kurtulmak adına bütün ümidini bir kahramana bağlayan ülke halkının yansımasıdır. Yaşadığı her sıkıntıda, bu ihtiyaçla kahramanlar yaratmakta ancak bulduğunu düşündüğü kahramanlarla da aynı hezimetini yaşamaktadır.

Keşanlı Ali Destanı otoriteye bağımlılık teması üzerinden, ezen ve ezilen karşıtlığını ortaya koyarken eldeki toplumsal içeriği Brecht'in epik tiyatrosunun bazı yöntemleri yanı sıra geleneksel tiyatromuzun verilerinden de bolca faydalanarak değerlendirmiştir. Toplumsal bir eleştiri ortaya koyarken, insancıl yan göz ardı edilmeden akılcı bir yol izlenmiştir. Bu yöneliş, güleç yüzlü bir alaycılıkla gerçekleştirilmiş, halkın yakından tanıdığı ve sevdiği bir tiyatro oyunu ortaya konmuştur.

2.1.1. “Keşanlı Ali Destanı” Oyununda Göstermecî Biçim

Keşanlı Ali Destanı, Geleneksel tiyatro formlarında gördüğümüz seyircinin yanlısamaya sokulmadan sahnede gördüğünün yalnızca bir oyun olduğunu imleyen ve güldürü zemininde kendini var eden, Öndeyiş ve Sondeyiş'in kullanıldığı, oyun sonunda “ibret çıkarma”ya yönelik mesajın olduğu, gevşek dokulu göstermecî biçimle aktarılmış bir oyundur. Oyun akışı şarkılar ve danslarla kesilerek, gerilimi ve duygusal özdeşimi kırmaya yönelik bir yaklaşım söz konusudur. Oyuncular sürekli olarak rollerine girip çıkarken, tip boyutundaki abartılı kişileştirme oyun ve oyun kişisi ile özdeşimi kırmaktadır. Tüm bunlar göstermecî tiyatro biçiminin oluşumunda geleneksel tiyatromuzdan aktardığımız biçim özellikleridir (Yüksel, 1986:68).

Keşanlı Ali Destanı iki perde ve “Takdim” ile birlikte 15 tabloda oluşmaktadır. Taner metninde “sahne” yerine “tablo” demeyi tercih etmiştir. Takdim bölümü şarkı ile açılır. Hidayet adlı Gazeteci çocuğun Keşanlı Ali'yi fiziksel özelliklerini tanımladığı bir şarkıdır bu. Şarkının ardından projeksiyonda Ali'nin fotoğrafı gösterilirken Şerif söze girer.

Hoş dostum diye başlayalım söze

Hoş olsun beyler kıssamız size

Şu suret Keşanlı Ali'yi gösterir

Destanı var işte her yerde söylenir

Gel gör bakalım neymiş bu destan
On beş fasılda edelim beyan (Taner, 2012:30).

Şerif'in bu uyaklı sözleri Ortaoyunu ve Karagöz'ün oyunlarının mukaddime bölümlerinin “*Hay! Hak dostum hak!*” ile başlayan sözlerini anımsatan ve az sonra bir hikayenin aktarılacağını haber veren deyişinin ardından oyunculardan oluşan koronun “*Edelim mecliste bir kıssa beyan, Kıssadan Hisse anlar arif olan*” beyitiyle hem bilgilendirme yapılmakta hem de gördüklerinin bir oyun olduğu daha en başta belirtilerek seyircinin yanılısamaya düşmesi engellenmektedir.

Şerif'in takdiminin ardından müzik devreye girer ve oyun kişileri tek tek sahne önüne gelerek kendilerini tanıtan şarkılarını söylerler. Her birisi karikatürleştirilmiş şekilde kişileştirilen bu oyun kişileri de özdeşleşmeyi kırar niteliktedir ve oyuna ve kişilere dışarıdan bakılmasını sağlamaktadır. Tanıtımlarda göstermecî biçimin tiyatrosallık ve oyunsuluk niteliğini imlemesi açısından Şişman Polis'in şarkısı öne çıkmaktadır.

ŞİŞMAN POLİS:

Bana Şişman Polis derler

Ben nizamın bekçisi

Kol gezerim mahle sokak

Miting mi var grev mi var

Kongre mi toplanıyor bir yerde

Hepsi kitaba uymalı

Burada oyun oynanıyorsa söz misali

Adam gibi bir oyun olmalı

Yani hissi olmalı

Milli olmalı

Hamasi, vatani, ahlaki, nzibati olmalı

Sonunda vatandaşa bir ders-i ibret çıkarmalı

Yazar traşı kesip

Diyeceğini kısa yoldan dimeli

Perde gece yasağından bir saat önce inmeli (Taner, 2012:33).

Şişman Polis'in bu şarkısı Ortaoyunu ve Karagöz oyunlarının dil zenginliklerinden biri olan "Oyun bozma" ya da "yutturmaca"ya bir örnek olup sahnede sergilenenin bir yazar tarafından yazılmış oyun olduğu ifade edilerek bu oyunun kuralları da belirtilmekte ve yabancılaştırma gerçekleştirilmektedir.

Takdim bölümü bir öndeyiş olması sebebiyle Ortaoyunu ve Karagöz' de mukaddime bölümlerini anımsatan niteliktedir. Seyirciye sahnede bir oyun gösterileceği aktarılıp, oyunun konusu hakkında bilgi verilirken geleneksel türlerin dil zenginliklerinden "beyitler" ve "oyun bozma" kullanılarak yabancılaştırma sağlanmaktadır.

Takdim sonrasında tabloların sahnelenmeye başlandığı bölüme geçilir. Ortaoyunu, Karagöz ve Meddah oyunlarının işleyişindeki sıralamayı anımsatan bir yönelişle, asıl hikâye ve oyun aktarılmaya başlar. Her tablo kendi içinde küçük bir hikâyeden oluşur. Bu anlamda göstermeci tiyatronun biçimsel özelliklerinden olan parçalı yapı göze çarpmaktadır. Her tabloyla birlikte oyun akışı kesilerek diğer bir parçaya geçilmekte ve gerek tablo içinde gerekse aralarda yer alan şarkılarla oyun bölünmektedir.

Tablolarla ilgili aktarılması gereken bir başka nokta Karagöz oyunlarında yer alan göstermeliklerin, güncel bir yöntemle tablo başlarında projeksiyon aracılığıyla aktarılıyor olmasıdır. Karagöz oyunlarında oyun başlamadan önce perdede yer alan ve asıl hikayeye alakası olmayan şekiller ve resimler, Keşanlı Ali Destanı'nın her tablosundan önce projeksiyon aracılığıyla gösterilmektedir. Göstermeliklerle birlikte o tabloyu özetleyen bir uyarı yazısı da eklenir. Tüm bunlar yabancılaştırmaya hizmet eden unsurlardır.

1.Tabloda umumi tuvalet önünde kişilerin tanıtılması sürdürülmektedir. Tanıtımı yapılırken seyirci yok sayılmadan direkt ona hitap edilmekte böylece yanılısamanın gerçekleşmesi engellenmektedir.

NURİ: (seyirciye usulca) Buna Çakal Rüstem derler. Yukarı mahallenin baş belası (Yandan Teke Kazım ve Kürt Sabri görünürler... Tasalıdırlar, Sipsi de onları takip eder. Nuri seyircilere usul sesle) Bunların da kıvırcık saçlısı Teke Kazım, Pazar yerinin zebellası. Çiçek bozuğu olan Kürt Sabri, aşağı mahallenin vicdan azabı. (Sipsi'ye bakar.) Sipsi adamdan sayılmaz. O bunların hınk deycisi (Taner, 2012:41).

5.Tablo Ali ile Zilha'nın buluşacağı duvar yıkıntısının önünde geçer. Tablo başladığında oyuncular henüz oynamaya başlamamıştır. Teknik elemanların dekoru kurma çalışmaları sürmektedir. Teknisyenler duvar yıkıntısının yanına bir elma bir de armut ağacı figürü koyarak dekoru tamamlarlar. Dekor seyircinin gözü önünde düzenlemesi de yabancılaştırmayı sağlayan bir yöneliştir. Seyirciye olup bitenin bir tiyatro oyunu olduğu mekânın da kurmaca bir mekan olduğu hatırlatılır. Dekorun tamamlanmasıyla birlikte Ali görünür ve çekingen bir şekilde Zilha'ya yanaşır. Zilha yüz vermez.

ALİ: (Kızgın durur. Sahne önüne gelir seyircilere) İçim yanıyor be. Zilha'ya açılacağım. Burda manevi laflar söylenecek. Böyle tıs olur mu ulan. Nutkum büsbütün tutuluyor. (Kulise) Hani ağustos böcekleri, hani bülbül sesi. Şöyle tatlı bir dem çektir bir yol, alırım paçanı aşağı. (Bülbül sesi) (Orkestraya) Sen de içli bir zurna taksimi döktür arkadaşım. (Dediği yapılır) (Işık kulübesine) Mavi ışık ver babalık. Ay maytabı, boru mu bu. (Mavi ışık) Ha şöyle... (Taner, 2012:67).

Ali, Zilha ile konuşmak için en uygun atmosferi yaratmaya çalışırken, seyircilere, kulis görevlilerine, ışık ve efekti gerçekleştiren teknik ekibe ve orkestraya doğrudan seslenerek iletişime geçmiştir. Bu anlamda Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda görülen oyun içinde seyirciyle karşılıklı iletişim kurabilmeye ve birbirlerine müdahale edebilmeye yönelik tanınan özgürlük Keşanlı Ali Destanı'nda da gözlenmektedir. Bu durum aynı zamanda Oyun bozma ya da yutturmaca örneği de sayılmaktadır. Aynı tabloda Zilha ile konuşmasında onu ikna edemeyince sinirlenen Ali oluşturduğu atmosferi yine kulise ve orkestraya komutuyla değiştirirken bir kere daha oyunu bozmuş olur.

ALİ: (Kulise ve Orkestraya) Kesin artık film koptu. (Işıkçıya) Normal ışık. (Zilha'ya) Asabatım bozulursa karışmam bak. Üç gün mühlet sana. Aklını devşir kafana (Temel duyuyor mu diye bakar) Ben mühlet verdim mi sonu ne olur bilirsin (Taner, 2012:72).

Bülent ile Zilha'nın karşılaşmasının gerçekleştiği 6.Tablo, umumi tuvaletlerin önünde geçer. Olga, Filiz, Profesör ve Şoför tuvaleti kullanmak için Şerif'in yanına gelir. İlk olarak Filiz koşarak sahneye gelir, ardında da şoför girer.

ŞOFÖR: Ayıp ayıp cici bebekler böyle yapar mı?

FİLİZ: Of bırak beni...

ŞOFÖR: (Alçak sesle) Daha sıran gelmedi...

FİLİZ: (Projeksiyonu gösterir.) Bu yanıncı çıkacaksınız dediler ya. Hem ben sıkıştım (Taner, 2012:75).

Seyircinin sahnede olup bitene kendisini kaptırması engellenerek oyunsuluğun altının çizildiği bir başka yer de burasıdır. Şoför sahneye fırlayan Filiz'i tutmaya çalışarak sırasının gelmediğini hatırlatınca, Ortaoyunu ve Karagöz'ün sırayla oyuna girip çıkan ve bunu seyircinin gözü önünde yapan oyuncularını hatırlatır. Projeksiyonu göstererek yönetmenin direktifini söyleyen Filiz oyun mantığı içinde geri planda yer alan teknik ekibin ve çalışmaların gizliliğini açığa çıkarır.

Zilha'nın Bülent'le karşılaşmasının ardından, Nevvare'ye benzerliği fark edilince apar topar Onaran'ların evine götürülür. Zilha onlarla sürüklenip giderken şaşkınlığını ifade eder. Bu sırada seyircilerin arasından bir kişi de karşılık vererek oyuna girer. Şerif'in de katılımıyla oyuncu-seyirci ilişkisindeki mesafe kapatılarak karşılıklı söyleşme yaşanır. Zilha, seyirci ve Şerif arasındaki bu söyleşme, oyuncu-seyirci ilişkisinin karşılıklı olarak gerçekleşmesini, seyircinin de oyuna katılımı sağlar.

ZİLHA: (Onlarla sürüklenip giderken) Bir şey anladım arap olayım.

BİR SEYİRCİ: Al benden de o kadar.

ŞERİF: (Seyircilere) Durun patlamayın. Bunu ikinci perdenin başında anlayacaksınız (Taner, 2012: 78).

7.Tabloda Nuri bir anlatıcı olarak, Keşanlı'nın muhtar seçildikten sonra mahallenin düzeni adına neler yaptığını anlatır. Burada da seslenişini direkt seyircileredir. Onlara hitaben konuşur.

İkinci perde başlamadan önce Zilha ve Derviş seyircilere oyun arasında olup bitenleri anlatır:

ZİLHA: (Paravanı aralayıp başını uzatarak) Siz perde arasında sigara içerken burada neler oldu neler... İki buçuk aydır Müteahhit İhya Onaran'ların evinde çalışıyorum. Burası Kaf Dağı'nın

ardındaki fildişinden saray gibi bir yer. (Geriye bakarak) Dekor tamamlansın siz de göreceksiniz birazdan.

DERVİŞ: (Sahne kenarından gelip onu içeri iter, seyircilere döner.) Pek muhterem hazırunukiram. Umarız ki faslı evvelde nakledilenleri unutmadınız. Dekorun tamamlanmasına bir dakika var. Gelin bir yol, olup bitenleri hulasatan hatırlatalım (Taner, 2012:91).

Zilha'nın dilinden en fazla 15 dakikalık oyun arasının süresiyle Onaran'ların evinde geçen iki buçuk aylık süre eşitlenerek zamansal gerçekliği kıran bir çift boyutluluk aktarılmıştır. Gerçek zamanın karşısına oyun zamanı konularak, oyunsuluk zaman üzerinden yeniden gösterilmiştir. Öte yandan paravanın kullanılması ve dekorun hazırlık aşamasında olduğuna dair bilgilendirmenin yapılması da oyunsuluğu imler.

8.Tabloda Zilha Onaranların evindedir. Eve alınışından sonraki süreci ve beraber yaşadığı kişileri seyirciye anlatmaktadır. Tüm bu aktarımlar sırasında da sahne ile seyirci arasındaki mesafe ortadan kaldırılmıştır. Yine aynı tabloda Olga'dan telefonla konuşma dersi aldıktan sonra Ali ile bir telefon görüşmesi yapar. Bu görüşme sırasında sahnenin bir ucunda Ali diğer ucunda Zilha görülmektedir. İnanırcılık ve yanılsama sağlamaya çalışmadan akan bu tabloda, mekânsal gerçeklik kırılarak, sahnenin mekânsal gerçekliği ortaya konmuştur.

9.Tabloda Zilha Onaranların köpeğiyle birlikte mahalleye geri gelir, sosyetik bir edayla ve müzik eşliğinde sahneyi bir uçtan bir uca yürür. Yürüyüşü sırasında müziğe uygun bir ritimle ilerlerken, abartı hareketlerle gerçekliği kıran bir oyunculuk sergilenmektedir. Öylesine karikatürize edilerek sunulmaktadır ki seyircinin Zilha ile özdeşim kurması mümkün değildir. Oyunculunun yanı sıra dekor anlayışının göstermeciliği de söz konusudur. Mahallenin kadınlarının evlerinin camlarından sarkarak Zilha'nın dedikodusunu yaptığı görülür ancak evlerin pencereleri yalnızca birer çerçeve ile imlenmektedir.

10.Tabloda Suhandan isimli gazeteci Onaran'ların evindeki düğüne davetlidir ve orada gazeteci rolüyle "anlatıcı"nın görevini üstlenmiştir. Önde Suhandan olup biteni anlatan haberini yaparken, arkada sanki o hiç yokmuşçasına konuşmaktadırlar.

Bu tablo boyunca Suhandan bir anlatıcı olarak sık sık seyirciye açıklamalar yaparak birebir iletişime geçer.

10.Tabloda yer alan bir başka yabancılaştırma örneği de Nuri'nin Zilha'yı uyarmak için koşarak gelip yanlışlıkla Nevvare'ye hitap ettiği sahnede sergilediği oyunculuktur. Nuri Klasik Yunan Tragedyalarının habercisi gibi hışımla sahneye gelir ve onların dil tavır özelliklerine has bir üslupla tirat şeklinde konuşur. Bu tragedyaya parodisi seyirciyi hem güldürür hem de oyunsuluğun altı çizilir.

13.Tablo göstermecii tiyatro niteliklerinin en belirgin olarak nakledildiği tablodur:

Ş.POLİS: (Gelerek kulise) Burda bitsin artık.

DERVİŞ: (Yandan gelerek seyirciye) Onlar ermiş muradına biz çıkalım kerevetine...

Hadi öyleyse buyurunda hazırlıklarımızı tedarik edip bu aktin düşününü inşallah önümüzdeki Cuma günü tamamıyla muşagşag bir surette yine bu suretle teşrifle kolumuza şeref bahseden hazırunun huzuru ile icra eder ve velinimetlerimizi memnun ederiz... İsim isme, kisib kisbe, semt semte benzer. Yalan gerçek vakit geçer. Sakiye sohbet kalmazmış baki. Her ne kadar sürçii lisan ettikse affola...

(Perde yavaş yavaş kapanmaya başlar. Polis salonu geçip çıkar.)

CAFER: (Salonun gerisinden girmiştir. Seyircilerin arasından geçer.) Hayyt. Ağır ol arkadaşım bu oyun bu kadar tatlı bitmez.

DERVİŞ: (Sahne önünde ona bakakalmıştır) Eyvah Manyak Cafer (Taner,2012:125-126).

Bu tablo Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah gösterilerinin bitiş kısmını anımsatan bir şekilde yapıntılanmıştır. Bu oyun türlerinin söylemleri ile seyircinin sahnede gördüğü her şeyin bir oyun olduğu hatırlatılıp, kimsenin üzerine alınmaması ve kırılmaması gerektiği belirtilir. Yapılan hata ve kusurlar için de af dilenir. Böylelikle Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun oyun türlerinin bitiş bölümündeki gibi bir açıklama ve özürle oyun sonu getirilir. Bununla birlikte yazar seyirciyi şaşırtacak bir sürprizle oyunu burada bitirmez. Manyak Cafer oyunun burada bitemeyeceğini söyleyerek seyirciler arasından sahneye çıkagelir ve oyun sürer. Oyuncu ve seyirci arasındaki mesafe kapatılarak göstermecii biçim sonuna kadar korunur.

Geleneksel tiyatro türlerinde her oyunun sonunda kıssadan hisseyle mesaj verme yönelişi bu oyun için de geçerli olmuştur. Kıssadan hisse bölümüyle seyirciye tüm olup biten ve düzendeki aksaklıklar aktarılırken, değişime dair bir yöneliş izlenirse de seyircinin oyundan mesaj çıkarması istenir.

Oyunda göstermeci biçime hizmet eden bir diğer unsur dans ve müziğin sıklıkla kullanılmasıdır. Müzikal oyun olması hikâyenin aktarılmasında anlatıya dans ve müziğin yoğun bir şekilde yedirilmesini gerektirmektedir. Diyalog örgüsü dışında, anlatsal niteliğiyle kişileri tanıtan, geçmiş hakkında bilgi veren ya da konunun anlaşılmasına yardım edip etkisini artıran müzik sık sık devreye girer. Müziğin kullanımı Brecht Tiyatrosu'nun kuramsal ve teknik bir yönelişiyle, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun oyunu tatlandırarak eğlenceyi sağlama yollarından biridir. Müzik ve dans Keşanlı Ali Destanı'nda tüm oyuna yayılmıştır. Özellikle oyun başındaki müzikli danslı kısım Ortaoyunundaki Curcuna Bölümü'nü anımsatırken, oyun sonundaki müzik ise köy seyirlik oyunlarının sonunda toplu kutlamanın gerçekleştiği ritüelistik yapıyı akla getirmektedir. Haldun Taner oyununda geleneksel verilerden yola çıkarak, müziğin eğlendirici işlevinden faydalanmış aynı zamanda oyunu kesintiye uğratıp yanılmayı kırmıştır. Keşanlı Ali Destanı'nda söylenen şarkıların yeri ve adı şu şekildedir:

Takdim Bölümü:

Hidayet'in Keşanlı Ali'nin fiziksel özelliklerini aktardığı şarkı

Kişilerin tek tek kendisini tanıttıkları şarkılar.

1.Tablo: Şerif- Burda Herkes Bir Olur

Teke Kazım, Kürt Sabri, Sipsi- N'olmuş Yani Bu Ne Gürültü

Zilha- Neyim Eksik Sizlerden

3.Tablo: Koro (Tüm mahalle)- Artık Bir Şefimiz Var

4. Tablo: Sarhoş Rasih- Var Bu İşin Bir Hikmeti Şarkısı

5.Tablo: Ali- Mertlik Belası Şarkısı

7.Tablo: Politikacı- İnsanın Ceddi Şarkısı

Mahalleli- Herkes Hesap Peşinde

8.Tablo: Olga- İstil İlen Nezaketlen Şarkısı

9.Tablo: Zilha- Şamama Şarkısı

10.Tablo: Onaran'ların zengin dostları- Biz sıfırdan başladık

11.Tablo: Nevvare-Sevmek İstersen Şarkısı

14.Tablo: Koro (Mahalleli)- Keşanlı Ali Destanı

Keşanlı Ali Destanı Haldun Taner'in göstermecî tiyatro biçiminde yazdığı ilk oyundur. Epik Tiyatro ile Geleneksel tiyatromuzun etkilerinin bir arada görüldüğü bu oyunun kişileştirmesinde, abartılı oyun kişileri tip özelliklerinde olup, üç boyutlu bir insan tanımı yapılmadığı için özdeşleşmeyi engelleyen bir nitelik taşımaktadır. Oyunculuktaki abartılı aktarım gerçekliği kıran bir başka unsurdur. Oyunun parçalı yapısı akışı kesintiye uğrattığından seyircinin kendisini hikâyenin içine bırakarak özdeşim kurmasını engellemektedir. Bu eklemli yapı kendi özgün biçimine uygun olarak kimi zaman anlatıcı, kimi zaman projeksiyon, kimi zaman da dans ve müzikle yabancılaştırma temel alınarak birbirine bağlanmıştır. Müzikal bir oyun olması sebebiyle oyunda dans ve müzik çok önemli bir unsurdur. Bu anlamda da eğlenceyi sağlamak adına dans ve müziğe sıklıkla başvuran geleneksel oyun türlerinin yönelişini benimsemiştir. Dekor düzeni geleneksel türlerin dekor anlayışı kadar ekonomik olmasa da birebir benzetmeyi hedeflemez, yanılısamayı engeller niteliktedir. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun verilerinden yola çıkarak çeşitli düzlemlerde ve tekniklerle geliştirdiği göstermecî tiyatro biçimi gelenekten gelen beğeni ve izleme alışkanlıklarına hitap ederek kolayca benimsenmesini sağlamıştır.

2.1.2. “Keşanlı Ali Destanı” Oyununda Kişileştirme

Sineklidağ, Lazı, Kürdü, Pomağı, Maraşlısı, Vanlısı, Kemahlısı, Keşanlısı, Erzincanlısıyla yaşamda var olmaya çalışan insanların kader ortaklığı yaptığı yerdir. İşsizlik problemlerini şehre göç ederek çözmeye çalışan geçim derdiyle yaşam kavgası veren insanlardır. Ekmek kavgasında bir umut kapısı olarak gördükleri ve gelip yerleştikleri Sineklidağ'da yaşayanlar ne şehrîli olabilmiş ne de köylü kalabilmiş insan portreleridir. Varlıklı kesim ise genellikle Sineklidağ halkı gibi sıfırdan başlayan ve çeşitli şekillerde zengin olmuş insanlardır. Toplumsal panorama içinde sunulan oyun kişilerinin, geleneksel türlerde yer alan, Osmanlı

imparatorluğunun farklı etnik, coğrafi ve kültürel çevrelerinden gelmiş insanların oluşturduğu oyun kişilerine benzerliği dikkat çekmektedir. Kişileştirmede tip boyutunda oyun kişilerinin zengin bir toplumsal yapı içinde sunulması bu oyunda da gözlenmektedir. Öte yandan Keşanlı Ali ve Zilha'nın geleneksel oyun türlerinde yer alan kabadayı ve Zenne tiplerinden yola çıktığı düşünülse de oyunda ayrıntılarla renklendirilip, zenginleştirilerek tip boyutundan karakter boyutuna geçtikleri görülmektedir.

Haldun Taner'in oyunu için tercih ettiği gecekondu mahallesi, tıpkı Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah'ta da olduğu gibi mekân olarak farklı yerlerden gelen tiplerin bir araya getirilebilmesi için en uygun ortamı sağlamıştır. Mahalleli olarak sunulan Temel, İzmarit Nuri, Beşvakit Niyazi, Sipsi Selim, Kürt Sabri, Sarhoş Rasih ya da Şerif Abla gibi pek çok tip aslında geleneksel türlerde yer alan taklitlerin güncel bir yorumudur. Bu tipler geleneksel türlerde olduğu gibi çatışmayı sağlamanın yanı sıra, farklı kesimlerin sorun ve zaaflarını ortaya koyarlar (Pekman, 2010:130).

Keşanlı Ali, Sineklidağ'ın adeta destanlaştırdığı kahramanıdır. Gariban, sünepe ve kimsesiz birisi iken, sevdiği kadın Zilha'nın dayısını ve mahallenin belası Çamur İhsan'ı öldürmek suçuyla hapis yatmasıyla mahalleli tarafından kahraman ilan edilir. "Kurşun işlemez, şerbetli Ali" olarak anılmaya başlanır. Böylelikle karşıt kahramana dönüşür. Hapishane çıkışında büyük bir coşkuyla karşılanan Ali muhtar seçilir. Muhtar seçilmesinde amaç bir kahraman olarak zorbalığa son vermesidir ancak Ali kendi zorba düzenini kurar. Bu anlamda Geleneksel Türk Tiyatrosu türlerinde yer alan zorba, kabadayı tipini anımsatmaktadır ancak kişileştirilmesindeki zenginliği, psikolojik gerçekliği ve derinliği, zaman içinde gerçekleşen değişim ve dönüşümü düşünüldüğünde karakter özellikleri taşıdığı görülmektedir. Görünen kahramanlığın ardında görünmeyen korkaklığı ve naifliğiyle Ali ironik bir oyun kişisidir. Oyun sonunda da Çamur İhsan'ın asıl katili Manyak Cafer'i öldürerek kahramanlığını gerçekleştirir.

Zilha, hayata dair umudunu ve hayallerini Sineklidağ'dan kurtularak zengin bir yaşam sürmek üzerine kurmuş yoksul, ezilmiş bir gecekondu kızıdır. Şerif Abla ile birlikte umumi tuvalette çalışmaktadır. Yaşadığı yoksul gecekondu yaşamına karşı tepkilidir. Gazete ve dergilerden takip ettiği yaşama kavuşma arzusunda.

Bireysel kuruluşunu zengin sınıftan bir “şehzade”nin onu Sineklidağ’dan çekip çıkararak sınıf atlatmasına bağlayan romantik ve arabesk bir oyun kişisidir. Nevvare’ye benzerliği sebebiyle istediği de olur ve bir değişim içine sokulur ancak Zilha’nın aldığı tüm eğitime rağmen çocuksu, kaba saba, görgüsüz ve ağız bozuk halleri, bu anlamda ciddi bir değişiklik olamayacağını gösterir niteliktedir. Sineklidağ’ın yoksul gecekondulu kızı Zilha, kimi zaman çaresiz, kimi zaman hayalperest, kimi zaman ağız bozuk kimi zaman işveli, kimi zaman fettan kimi zaman da romantik halleriyle geleneksel oyun türlerinde görülen zenne tiplerini anımsatsa da O’nun da tip boyutunu aşarak ayrıntılarla bezenmiş, psikolojik derinliği olan, değişim ve dönüşüm yaşayan bir oyun kişisi olarak karakter boyutuna taşındığı söylenebilir.

Lütfiye-Hafize-Raziye de Sineklidağ’ın yani yoksul sınıfın kadın tipleridir. Çeşitli köylerden göç ederek şehre yerleşmişlerdir. Yoksul, eğitimsiz, görgüsüz, argo konuşan, dedikoducu, kıskanç ama sevecen kadın tipleridir. Geleneksel tiyatronun yaygaracı ve fettan kadın tipini anımsatmaktadır. Dürdane Daltaban ve Kamile Kaltaban zengin mahallenin kadın tipleridir. Kent soylu değillerdir yalnızca şehre daha evvelden göç etmişlerdir. Eğitimsiz, sonradan görme, rüküş, eşleri ticaretle uğraşan, batı özentisi kadınlardır. Nevvare, Bülent’in eşi, Onaran’ların gelinidir. Bir çocuğu vardır. Ahsen’le yasak aşk yaşamaktadır ve bu nedenle Bülent’i ve kızını terk eder. Batı özentisidir ancak değişimi yalnızca şeklen gerçekleştirmiştir. Ahlaki olarak yozlaşmış, fettan, işveli, hırçın, kaprisli, yüzüstü ve sorumsuz bir kadın tipidir. Hafize, Sineklidağ mahallesinden, şehre inip sütünelik yapan bir gecekondulu kadın tipidir.

Şerif abla mahallenin umumi tuvaletini işletmektedir. Yaşlı ve saygın bir oyun kişisidir. Oyunun olay dizisine bir katkısı yoktur. Aslında herhangi bir cinsiyeti de imlemez. Oyunda anlatıcı olarak yer alır. Sağduyunun temsilcisidir.

Bülent, Onaran’ların oğlu, Nevvare’nin terk ettiği eşidir. Bir kızı vardır ancak kızı ile duygusal bir bağı yoktur. Naif, kibar, şık, basiretsiz, korkak ve sorunlarla baş etme konusunda yetersiz bir erkek tipidir. Başkalarının güdümünde yaşamaktadır. Belirli bir işi ve uğraşı olmayan para yiyici bir tiptir. Geleneksel Türk Tiyatrosu kişileştirmesinde görülen Çelebi tipini anımsatır. Bir diğer Çelebi tipi de Ahsen’dir.

Nevvare'nin sevgilisidir. Zengin sınıftan, şımarık yetiştirilmiş, belirli bir işi ve uğraşı olmayan, batı özentisi bir adamdır. Aşka karşı büyük bir ilgisi olmakla birlikte, tatminsiz ve gözü dışarıdadır.

Olga, Onaran'ların yardımcısıdır. Bülent ve Nevvare'nin kızlarına bakıcılık yapmak dışında Zilha'ya nezaket ve görgü kurallarına dair dersler verir. Fransız asıllıdır bu nedenle cümlelerinde sık sık Fransızca sözcükler yer alır.

Profesör, Onaran'ların aile dostudur. Psikiyatri doktorudur. Bunamış olduğu için ciddi unutkanlıklar yaşar. Bülent'e yardımcı olmaya çalışmaktadır. Bu doğrultuda Zilha'nın değişimine yönelik eğitiminde o da görev alır. Politikacı, seçimler nedeniyle Sineklidağ'a oy toplamak için gelen fırsatçı, iki yüzlü, yalaka, düzenbaz bir politikacı tipi çizer. Hidayet, Sineklidağ'da gazete, kaset, şekerleme gibi şeyler satarak geçinen kambur bir çocuktur. İlkokul üçe kadar okumuştur. Geleneksel türlerde yer alan Kavuklu arkası olarak adlandırılan Kambur tipini anımsatır. İzmarit Nuri, Sineklidağ mahallesinden, Keşanlı Ali'nin sağ koludur. Eğitimsizdir ve geçimini sağlamak için ayakkabı boyamak, gazete satmak gibi liyakat istemeyen birçok işi yapar. Kurnaz ve düzenbaz, her duruma ayak uydurabilecek varoş bir tiptir. Beş Vakit Niyazi, Sineklidağ mahallesinden, hamallık yaparak geçinen, eğitimsiz bir tiptir. Ali'nin arkadaşlarından. Beş vakit namaz kıldığı için bu ismi almıştır. Derviş Dayı, Sineklidağ mahallesinden, daktilo ile dilekçe yazarak geçimini sağlayan, diğerlerine göre kısmen eğitilmiş, belki bu yüzden saygı duyulan yaşlıca bir adamdır.

Temel, Sineklidağ mahallesinden, Keşanlı Ali'nin yakın çevresinden, bıçak bileyerek geçimini sağlayan, Karadenizli bir gecekondu tipidir. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda yer alan Laz tipidir. Şişman Polis ve Zayıf Polis, Sineklidağ'da görevli iki polistir. Şişman olanı daha deneyimlidir. Etliye sütlüye pek karışmazlar. Zorbalığın kol gezdiği bir düzende güvenliği sağladıkları söylenemez.

Teke Kazım – Kürt Sabri – Çakal Rüstem, Sineklidağ'da Keşanlı Ali'nin karşısında yer alan belalı zorba tipleridir. Sipsi Selim, Sineklidağ'da kimsenin umursamadığı, sinsî, dalkavuk bir adamdır. Teke Kazım, Kürt Sabri ve Çakal Rüstem'in yalakası olarak yanlarında dolaşır. Manyak Cafer, Çamur İhsan'ın gerçek katilidir. Cinayetten sonra Suriye'ye kaçmıştır. Cinayetten sonra kahraman ilan

edilen Keşanlı Ali'yi öldürüp kendisine ait olan kahramanlığı geri almak için gelir. Geleneksel Türlerdeki zorba tipini çağrıştırır.

Keşanlı Ali Destanı adlı oyunun kişileştirmesi değerlendirildiğinde Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun kişileştirme yönelişleriyle benzer özellikler taşıdığı görülmektedir. Oyun kişileri Keşanlı Ali ve Zilha dışında, kaba hatlı basmakalıp kişilerdir. Belirli ve geneli imleyen özellikleri soyutlanarak öne çıkarılmış, altı çizilerek abartılmış oyun kişileri tip özellikleri taşımaktadır. Her ne kadar bazı ayrıntılarla renklendirilmiş olsalar da üç boyutlu bir kişilik ortaya koymazlar. Gelişim, değişim ve dönüşüm göstermezler. Davranışlarında ufak tefek değişiklikler olsa da temel yönelişleri oyunun başında nasılsa sonunda da öyledir. Toplumsal konuları üzerine kurgulanmış işlevsel oyun kişileridir. Gerek varlıklı gerekse yoksul kesimdeki kadın tiplerinin çeşitli özelliklere sahip zenneleri anımsattığı söylenebilir. Teke Kazım, Kürt Sabri, Çakal Rüstem, Manyak Cafer gibi oyun tipleri ise geleneksel türlerde karşılaşılan kabadayı, zorba tiplerini çağrıştırmaktadır. Temel en belirgin örneği olmakla birlikte oyunda yer alan diğer tipler Anadolu oyun tipleridir. Oyunda yalnızca Keşanlı Ali ve Zilha karakter özellikleri taşımaktadır.

2.1.3. “Keşanlı Ali Destanı” Oyununda Dil – Tavrı Özellikleri

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun temel özelliği konuları güldürü yaratacak biçimde ele almasıdır. Seyircinin bir yandan eğlendirilirken diğer yandan da düşünmesini sağlayacak bir yönelişle toplumsal sorunlar ortaya konulmaktadır. Güldürmek ve taşlamak geleneksel tiyatronun temel amaçlarıdır. Mizah yoluyla halkı eğlendirirken, rahatlatarak yaşamını kolaylaştırmış olur.

Haldun Taner tiyatrodan gelenekselden yararlanma yönelişini izlerken, halk tiyatrosunun güldürü yaratma yöntemlerinden de yararlanarak, oyunlarını bu temel üzerine oturtmuştur. Yergiyi, söze ve harekete dayalı güldürü yöntemleriyle harmanlayarak sunmuştur. Geleneksel türlerin kullandığı güldürü unsurlarından, grotesk ve fanteziye yer verildiği de görülmektedir. Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah gibi söz ağırlıklı oyun türlerimizin zengin dil - deyiş özellikleri ve özellikle köy seyirlik oyunlarındaki harekete dayalı güldürü yöntemi oyunun güldürü sağlamada kullandığı temel yöntemlerdir. Keşanlı Ali Destanı'nda geleneksel tiyatromuzun dilsel zenginliğini oluşturan söz hünerleri, karşılıklı söyleşmeyi sağlayan çene

yarışları, nükteler, ironi, argo kullanımı, yanlış anlamalar, anlamazlıktan gelmeler, kinaye gibi birçok dilsel yapıya yer verilmiştir.

Karşılıklı söyleşmeye dayalı bir dilsel güldürü yöntemi olan çene yarışırma oyunda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. 1. Tablonun sonunda Nuri ile Sipsi'nin diyalog örgüsünde çene yarışırma sergilenmektedir.

SİPSİ: Ne istiyorsun be?

NURİ: Alırım şimdi ayağımın altına

SİPSİ: Ağır ol kimi alıyorsun lahmacun pidesi?

NURİ: Seni alıyorum marul gübresi

SİPSİ: (Bıçağını çeker) Bir gel üstüme, bıçağı çektim mi?

NURİ: (Sipsinin bileğini kıvrar bıçak düşer) Ne yaparmışsın bıçağı çektin mi?

SİPSİ: Hiç ağabeyciğim. E-e-e-elma soyarım diyecektim. (Taner, 2012:47)

Nuri ile Sipsi karşılıklı söyleşerek, çene yarışırma yöntemine hizmet etmekte ve güldürüyü sağlamaktadır. Çene yarışırma aynı zamanda çatışmanın doğmasını da sağlar. Bu çene yarışırma örneğinde kafiye uydurma da kullanılan bir başka söz hünedir.

9. Tabloda yeni haliyle mahalleye gelen Zilha Ali ile karşılaşır ve aralarında karşılıklı bir söyleşme gerçekleşir. Bu söyleşmede de çene yarışırma ve kafiye uydurma görülmektedir. Zilha ile Ali bir süre tartıştıktan sonra Ali Zilha'ya tokat atar. Zilha öfkelenmiştir.

ZİLHA: (Yüzünü oğuşturur) Çirkefe düşmüş yaban armudu sen de

ALİ: Babandır kaşkaval kabuğı.

ZİLHA: Anandır, orospunun oğı.

ALİ: Sokak aşiftesi

ZİLHA: Bit laşesi, süprüntü küfesi.

ALİ: Veledizina, kubur faresi.

ZİLHA: Yüzüme sudan çıkmış kurbağı gibi bakma, korkutamazsın beni.

ALİ: Ha ne dedin?

ZİLHA: Ha denmez, efendim denir. Kurşuncu Hasibe'nin Sidikli Ali'si.

ALİ: Ne çabuk unuttun kapı kapı dolaşıp zeytin dilendiğini.

ZİLHA: Sen de ne çabuk unuttun çöp tenekesinden kavun kemirdiğini (Taner, 2012:107).

Anlamazlıktan gelme, söyleşmelerde anladıkları bir şeyi anlamamış gibi görünmeyle elde edilen söz hüneridir. Oyunun 9. tablosunda Zilha ile Ali atışmaktadır. Ali Zilha'yı "*Seni pilaki yaparım*" diyerek tehdit eder ancak Zilha anlamazlıktan gelir.

ALİ: Bana bak bırak bu numaraları seni şimdi pilaki yaparım.

ZİLHA: Zahmet etmeyin pilaki yiyemem daha aparitifimi almadım. (Taner, 2012:107)

Söylenmek istenenin dolaylı yollarla aktarımı olan kinayenin örneğine oyunun 9. Tablosunda yer verilir. Zilha ile Ali'nin atışmasının ardından Bülent Zilha'yı götürmek üzere mahalleye gelir. Zilha'yı mahalleliyle atışırken görünce Zilha'ya durumu sorar. Zilha Bülent'in sorusunu yanıtlarken kinaye yoluyla Ali'yi eşek yerine koyar.

BÜLENT: (Şoförle birlikte belirmiştir.) Ne oldunuz güzelim? Sizi rahatsız mı ediyorlar.

ZİLHA: Hafif bir münakaşa geçtik. Boş ver.

BÜLENT: Hemen buradan gidelim. Sizi üzmediler ya?

ZİLHA: Bir centilimen beni üzecek bir hareket yapamaz. (Ali'ye bakar) Centilimen olmayanın sözüne ise ben üzülmem. Eşek anırsa kızılır mı heç (Taner,2012:108).

Oyunun 11. Tablosunda da kinayeye bir örnek yer alır. Zilha ile Bülent'in evlilik töreni yapılırken Bülent'in kaçan eşi Nevvare geri döner. Zilha Nevvare'ye çok benzemektedir. Bu durumu ve Nevvare'nin eve döndüğünü bilen Suhandan, dolaylı olarak bunu Zilha'ya söylemeye çalışır ancak Zilha kinayeyi anlamaz.

ZİLHA: (Girer) Öf bunaldım be. Şurda bir ayna vardı galiba.

SUHANDAN: Ayna mı aradınız?

ZİLHA: Terden zırıl zırıl oldum. (Gelinliğini havalandırır)

SUHANDAN: Evde bir ayaklı ayna dolaşıyor. Onu görseniz daha iyi edersiniz. (Telefona) Patronu bağlayın.

ZİLHA: (Önce anlamamıştır) Mersi. (Çıkacakken durur.) Ne o hanım, niye öyle cinaslı laf konuştunuz?

SUHANDAN: Hiç öyle söz gelişi.

ZİLHA: Deli mi ne zavallı (Taner, 2012:117).

Karagöz ve Ortaoyununda sıklıkla kullanılan ve yutturmaca da denilen oyun bozmanın Keşanlı Ali Destanında da kullanıldığını görmekteyiz. Oyunun 5. Tablosunda Ali Zilha'yla küslüğünü sonlandırmak için romantik bir konuşma yapma hazırlığındadır. Kulise, ışık ve efekt görevlisine ve orkestraya talimatlar vererek sahnede romantik bir atmosfer oluşturur. Bunu yaparken de seyirciye hitap ederek ondan gizlemeden yaparak tüm bunların bir oyun olduğunu “yutmamalarını” hatırlatırken gülmeyi de sağlar.

ALİ: (Kızgın durur. Sahne önüne gelir seyircilere) İçim yanıyor be. Zilha'ya açılacağım. Burda manevi laflar söylenecek. Böyle tıs olur mu ulan. Nutkum büsbütün tutuluyor. (Kulise) Hani ağustos böcekleri, hani bülbül sesi. Şöyle tatlı bir dem çektir bir yol, alırım paçanı aşağı. (Bülbül sesi) (Orkestraya) Sen de içli bir zurna taksimi döktür arkadaşım. (Dediği yapılır) (Işık kulübesine) Mavi ışık ver babalık. Ay maytabı, boru mu bu. (Mavi ışık) Ha şöyle... (Taner, 2012:67)

Aynı tabloda Ali Zilha'ya konuşacaklarının önemini anlatmak için:

ALİ: Sana bir esrarımı açacağım Zilha...

ZİLHA: İlaçım değil.

ALİ: Önemiyetinden kelli bunu dünyada benden senden bir de seyircilerden başka kimse bilmeyecek anlaşıldı mı? (Taner,2012:58).

Yine aynı tabloda Zilha ile küslüğünü sonlandırıp barışamayan Ali yarattığı romantik ortamla birlikte oyunu da bozar.

ALİ: (Kulise ve orkestraya) Kesin artık film koptu. (Işıkçıya) Normal ışık. (Zilha'ya) Asabım bozulursa karışmam bak. Üç gün mühlet sana. Aklını devşir kafana. (Temel duyuyor mu diye bakar) Ben mühlet verdim mi sonu ne olur bilirsin... (Taner, 2012:72)

Söze dayalı güldürü yöntemlerinden biri de yinelemelerin oluşturduğu güldürüdür. Sözcüklerin düzenli tekrarıyla gülme sağlanır. Oyunun 1. Tablosunda mahalleden birkaç kişi Zayıf Polise Keşanlı'nın cinayet hikayesini anlatmaktadır. Hikayenin bazı yerlerine şaşırın ve inanmakta zorluk çeken Zayıf Polis ile mahallelinin söyleşi arasındaki yinelemeler güldürüyü sağlamaktadır.

NİYAZİ: Ali Efendi çocuk. "Büyüğümün" diyor. "Ama benden sana nasihat. Ya herkesi rahat bırakırsın, ya elimi kana bularım" diyor.

Z.POLİS: Ali?

NİYAZİ- NURİ- HİDAYET- TEMEL: He ya Ali.

NURİ: Çamur, taze ot görmüş eşek gibi pis pis sırtmış bunun üzerine.

TEMEL: "Ne çabuk büyüdün de bana ultimatoma veriyorsun Kurşuncu Hasibe'nin sidikli Alisi" deyyo.

Z. POLİS: Ali'ye?

NİYAZİ-NURİ-HİDAYET-TEMEL: He ya Ali'ye.

TEMEL: Dur dinle bak. "Hadi get oğlum get. Sen kaydırak oyna mahallede" diye bir de makas alıyor yanağından.

Z. POLİS: Ali'nin?

NİYAZİ-NURİ-HİDAYET-TEMEL: He ya Ali'nin. (Taner, 2012:45)

Oyunun 3. Tablosunda Derviş mahallelinin toplandığı meydanda muhtarlık seçimlerinde aday olan Ali'nin propagandasını yapmaktadır. Derviş'in her konuşmasının ardından mahallelinin oluşturduğu koro Derviş'in söylediklerini yineleyerek onu onaylarlar. Hatta yineleyerek onaylamaya o kadar kendisini kaptırır ki propaganda konuşması bittiğinde dahi Derviş'in söylediklerini yinelemeye devam ederler.

DERVİŞ: (Öksürüp sesini ayar eder. Polisin gittiği tarafa bakar, iskemleye çıkar.) Ali hakkında ne konuşayım? Aha tarih konuşmuş onun hakkında. Destanı var işte ortada, hep ezber biliyoruz çok şükür.

KORO: Yaşa var ol!

DERVİŞ: Böyle bir kabadayı kaç asırda bir yetişir, söyleyin arkadaşlar.

KORO: Yetişmez.

DERVİŞ: Sinekli'yi Çamur İhsan mikrobundan Teke mi, Çakal mı kurtardı. Yoksa Keşanlı Ali mi?

KORO: Ali kurtardı.

ŞERİF: Gayrı zemberek kuruldu. Söz kar etmez bunlara.

DERVİŞ: Sinekli Sinekli olanda dokuz yıllık mahpusluk şerefi hangi faniye nasip oldu?

KORO: Olmadı.

DERVİŞ: Bugüne dek kimin karısına kızına, kızanına kem gözle baktı?

KORO: Bakmadı.

DERVİŞ: Eli ne vakit harama uzandı?

KORO: Hiçbir vakit.

DERVİŞ: Sahipsiz kaldığı için şamaroğlanına dönen Sinekli'ye bir baş lazım değil mi?

KORO: İlaçım...

DERVİŞ: Öyleyse hepimizi yaşlı gözlerinizden öperim. Gözünüz aydın olsun arkadaşlar. (Hapşurur) İşte o başa kavuştuk gayrı.

KORO: Gavuştuk gayrı.

DERVİŞ: (Hapşurur mendil aranır.) Mendili evde bırakmışım. Tuh Allah kahretsin.

KORO: (Kendini kaptırır) Gahretsin.

DERVİŞ: Bunu size söylemedim ulan kendime söyledim.

KORO: Gendine söyledin.

DERVİŞ: Susun artık konuşma bitti.

KORO: GONUŞMA BİTTİ.

ŞERİF: Halk harekete geldi durduramazsın artık.

KORO: Durduramazsın artık (Taner,2012:55-56).

Bir başka yinelemeye dayalı güldürü örneği de Zilha'nın Nevvare ile karşılaştığı tabloda görülür. Zilha Nevvare'ye neredeyse ikizi kadar benzemektedir ve O'nun yerini tutması için eve alınmış ve değiştirilerek benzerliği artırılmaya çalışılmıştır. Ne var ki tam Bülent ile evlenmek üzereyken Nevvare gelir ve Zilha ile karşılaşırlar. Aralarındaki benzerlik onları da şaşırtmış ve ayna etkisi yapmıştır. Geleneksel tiyatromuzda yer yer karşılaştığımız "ikizler" motifini de anımsatan bu

sahne Nevvare ile Zilha ikizmişçesine konuşmakta ve birbirlerinin sözünü de yinelemektedir:

NEVVARE’NİN SESİ: Siz kimsiniz? Burada ne arıyorsunuz?

ZİLHA’NİN SESİ: Asıl sen kimsin ? Burada ne arıyorsun Hanım?

SUHANDAN: Sade kendileri değil sözleri de ayna gibi birbirini yansıtıyor.

NEVVARE’NİN SESİ: Burası benim evim.

ZİLHA’NİN SESİ: Burası benim evim.

NEVVARE’NİN SESİ: Bakar mısınız buraya, bu kadın kim?

ZİLHA’NİN SESİ: baksana buraya bu kadın kim?
(Taner,2012:118)

Tiplerin kalıplaşmış tavır, davranış ve görüntülerinin altı çizilerek sivriltilirken zaafı da belirtilmiştir. İzmarit Nuri, Temel, Teke Kazım, Çakal Rüstem, Lütfiye, Resmiye, Raziye, Zilha, Ali... Herbiri sosyo – ekonomik ve kültürel düzeyi düşük bir gecekondu mahallesinin varoş tipleridir. Hareketleri ve konuşmalarındaki kaba sabalık ve abartılı haller hareket komiğini doğmasını sağlamıştır.

7. Tabloda Muhtar seçilmesinden sonra Ali, kendi kahvesinde işçi arayan kişilere işçi bulunmasına yönelik aracı niteliğinde “İrgatlar, Hizmetçiler ve Taksi Kahyaları” birliğini kurmuştur. Bu birlikte devlet dairesine benzer bir işleyiş düzenlenmiştir. Birkaç masa oluşturulmuş ve her biri ayrı bir belgenin kontrolünü ve onayını üstlenmiştir. Bu sistemi devlet dairesi ciddiyetiyle sürdüren kişilerin gelen belgeleri onaylarken rutine kendini kaptırmış bir memur edasıyla kâğıdı alıp, tempolu bir şekilde damgalamaları hareket komiğini doğurmuştur. Yine aynı sahnede eksik evraklarındaki açığın kapatılması için dosyanın arasına para sıkıştırılan bir kadın müşterinin evraklarını incelerken eksik evrakın yerine paraya bakarak cebine indiren ve “ikinci nüsha tamam” diyen Temel’in bu hareketi de güldürüyü sağlamaktadır.

8. Tabloda Zilha’nın Madam Olga’dan aldığı nezaket ve görgü derslerinde bir hanımefendinin nasıl oturup kalkacağı anlatılmaktadır. Madam Olga’nın zerafetinin karşısında onu taklit etmeye çalışan Zilha’nın beceriksizce ve kaba saba denemeleri hem Zilha’yı hem de seyirciyi güldürür.

OLGA: ... Şimdi bugünkü dersimize geçelim. Sizin orda karılar nasıl oturur. Otur bakalım.

(Zilha oturup bağdaş kurar. İki ayağını eli ile tutar sallanır, sırttır)

OLGA: Sen oturmuyor çöküyorsun. Devesin nesin? Sende hiç grace yok.

ZİLHA: Ağzını bozma bakalım. Sizin burada nasıl otururlar sanki?

OLGA: (Göstererek) Kadın kısmı otururken bacağına biraz açmak iktizadır.

ZİLHA: Yok deve.

OLGA: Çok değil. Ama, hiç açmazsan görgüsüz derler. Çok açarsan striptizci sanırlar. İki ırta. Eteğin açılacak. (İki parmağıyla tutup açar) Sen grasyöz bir şekilde kapatacaksın. O açılacak, Sen kapatacaksın ki dikkati çekesin.

ZİLHA: O açılacak, ben kapatacağım. O açılacak ben kapatacağım. (Zilha kendi kendine acemice dener, keyiflenir) (Taner, 2012:95).

Telefonda konuşma dersinin de verildiği bu tabloda, Zilha bu kez de çalan telefonu açar. Uygulama yaparken Zilha'nın zorlama nezaketi ve beceriksizliği hareket komiğini doğurur.

(Telefon çalar.)

OLGA: Aç bakalım. Öğrendin?

(Zilha açar)

ZİLHA: (Ahizeyi Olga gibi tutup, elini testi kulbu gibi beline koyar, yatak odası sesiyle) Alo kimsiniz efendim?

ALİ: Elinin körüyüm.

ZİLHA: Gel de bununla kibar konuş bakalım (Taner, 2012:97).

Yineleme, söze dayalı güldürünün yanı sıra harekete dayalı güldürüye de hizmet eder. Muhtar seçimlerinde Ali propaganda konuşması yaparken; Derviş ve Nuri seyirciyi komutlarıyla yönlendirmektedir. Nuri'nin işaretine göre alkışlaması ve bunu Alinin konuşmasını kesecek şekilde düzenli olarak yinelemesi seyirciyi güldürmektedir. Taraftarları konuşması için Ali'ye ısrar ederler. Ali karşısındaki iskemlenin üstüne çıkar.

ALİ: Sevgili sinekli halkı!

KORO: (Alkışlar) Yaşsa!

ALİ: Muhterem seçmenler!

KORO: (Alkışlar) Var ol!

ALİ: Aziz vatandaşlarım!

KORO: (Alkışlar) Nur ol!

...

ALİ: (Onlara doğru kükreyerek) Susun ulan! (Taner, 2012:56).

Yinelemelerden kaynaklı hareket güldürüsünün bir başka örneği ise 12. Tabloda görülmektedir. Düğümlerin çözülmesi ve dolantının son bulmasıyla Ali ve Zilha bir araya gelmiş ve barışmışlardır. Kalabalığın dağılmasıyla kahvenin oda bölümünde yalnız kalırlar. Uzun süren hasretlikten sonra yalnızlığı fırsat bilmişler ve işveleşip cilveleşmeye başlamışlardır. Yalnız her birbirlerine yaklaşma girişimlerinde tebrik için içeriye birisi girer ve flörtleşmeleri sekteye uğrar. Mahalleden önce Lütfiye, sonra Hafize ve son olarak Raziye'nin odaya girmesiyle bu durum tekrarlanır. Nihayetinde Ali lambayı söndürmek zorunda kalır.

Harekete dayalı güldürü yöntemlerinden biri de "sıralanma"dır. Karagöz ve Ortaoyununda da sıklıkla karşılaştığımız oyuncuların çeşitli nedenlerle yan yana sıralanması da bir güldürü yöntemidir. Oyunun takdim bölümünde kişileri tanıtmak için, 8.Tabloda da Ali'nin çağırmasıyla komutları almak için yan yana sıralanan oyun kişileri seyircinin gülmesini sağlamaktadır.

Keşanlı Ali Destanı'nın en etkili güldürü tekniklerinden biri ironik güldürüdür. İroni kişilerden, durumlara kadar pek çok alanda belirmektedir. Kişilerin yapıntılanmasında en çok göze çarpan çoğunun ironik olmasıdır. Bu ironi farkında olmadan yapılmış herhangi bir hareket, tonlama ya da ağızdan çıkıveren bir sözle ortaya çıkmaktadır. Metinde açıkça söylenmeyen birçok şey kişilerdeki ironilerle anlatılır.

Oyunda Ali ironik bir oyun kişisidir. Aslında korkak ve sünepe olan Ali gecekondulu halkının otoriteye duyduğu ihtiyaç nedeniyle kahraman olmak zorunda bırakılmıştır. Kahraman Ali ile Korkak Ali'nin birliği olan ile görünen arasındaki mesafeyi gözler önüne sererek ironiye neden olmuştur. Her ne kadar Korkusuz ve güçlü bir kahraman şekline dönüştürülse de sözcükler arasına sıkıştırılmış itiraflar ya da hareketler Ali'nin özündeki naifliği ve zayıflığı ortaya çıkarmaktadır.

Ali'nin ironik durumu Zilha'nın yanında daha belirgin olarak görülür. Öyle ki Zilha Ali'yi özüne döndüren kilit kişidir. Ali Zilha'ya olan zaafı nedeniyle yer yer kahraman kimliğini sürdüremez. Mahalleliye kök söktüren Ali Zilha'nın karşısında yelkenleri suya indirir, ne yapacağını bilemeyen şaşkın bir aşığı dönüşür. Mahallede cinayet işlemiş bir kabadayı olarak tek bir lafı emir sayılırken Zilha'nın karşısında masumiyetini anlatmaya çalışması hiç sonuç vermez. 5. Tabloda söylediği “Mertlik Belası” adlı şarkısında bu ironi tam anlamıyla gözler önüne serilir. Zilha'ya dayatılan kahramanlık nedeniyle dert yanar. Kahraman olmak zorunda bırakılmış Ali, bunu bir mağduriyet olarak değerlendirmektedir. Çünkü Ali Zilha'nın karşısında güçlü bir kahraman değil bir âşiktir. Sosyetik halleriyle mahalleye geldiğinde onu masumiyetine inandırmaya çalışırken etrafında birilerini görür görmez sertleşerek ses tonunu yükseltir. Ali'nin kendisine olan zaafını bilen Zilha O'nu ciddiye almaz ve Bülent'le kolkola çıkıp gider. Bunun üzerine Ali ne yapacağını bilemeden silahına davranır ve herkesi kovarak ortalığa dehşet saçar. Herkes gidip yalnız kaldığında ise masaya kapanır ağlar. Olan ile görünen arasındaki mesafe ironik bir durum ortaya koyar.

Ali hapisten çıkan bir katil olarak Sineklidağ'lılar tarafından büyük bir hürmetle karşılanmıştır. Mahallelinin hoş geldin karşılamaşında halka sesleniş şeklinde konuşan Ali son derece kibar, şefkatli, saygılı ve duyguludur. Bununla birlikte polisin kalabalığın dağılması konusunda uyarısını kimse dinlemeyinceye tavrı tamamen değişir. Kibarlığı bırakarak bütün hiddetiyle mahalleliyi dağıtır. Bu tabloda polisin durumu da ironiktir. Güvenliği ve asayişini sağlama görevini yerine getiremeyince, zorba bir kabadayıdan yardım istemesi de ayrı bir ironi ve güldürü sebebidir. Mahallelinin durumu da çok farklı değildir. Kendini kurtarması ve yaşam koşullarını iyileştirmesini ümit ettiği kahramanın karşısına geçip “öl de ölelim” diyecek kadar ironik bir durumun içinde yer alırlar.

Zilha ironik bir oyun kişisidir. Zilha, özünde gecekondulu mahallesinde yaşayan varoş bir tiptir ancak Onaran'ların evine yerleştikten sonra hızla Nevvare'ye dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Bir tür kılık değiştirme de sayılabilecek bu durum varoş Zilha ile sosyetik Zilha arasında sıkışıp kalan bir kimliğin doğmasıyla ironik bir kişiye dönüşür. Zilha şeklen kısmi bir değişikliğe girse de özünde aynı Zilha'dır. Abartıya kaçan rüküş kıyafetleriyle, sosyeteye has konuşma üslubunun arasından

kaçan argo kelimeler, çarpıtılan ya da yanlış kullanılan sözcükleriyle olan ile görünen arasındaki mesafe ortaya konmuş olur. Abartıyı, rüküş olanı ve doğruyu görebilen seyirci için de artık bu durum ironiktir.

Oyunda yer alan bir başka ironik tip de profesördür. Onaranların aile dostu olan Profesör Psikiyatri alanında uzmandır. İnsanların akıl ve ruh sağlığını değerlendirme ve iyileştirme görevini sürdürmesi gereken Profesörün kendisi hafıza problemleri yaşayan ve her şeyi hatta tuvalet ihtiyacını gidermeyi bile unutan bir bunaktır. Bu bağlamda onun da güldürüye hizmet eden ironik bir tip olduğu söylenebilir.

Keşanlı Ali Destanı, olan ile görünen arasındaki çatışmanın ve mesafenin temeline oturmuş bir oyun olarak ironinin yoğun bir şekilde kullanıldığı, gülümsemenin arasına düşünce ve hüznü sıkıştıran bir duyguyu ortaya çıkaran bir yapıttır. İroni birçok yerde gülümsetirken yergiye de hizmet etmektedir.

Oyunda güldürünün hizmet ettiği temel nokta yergidir. Haldun Taner hemen hemen tüm oyunlarında gülümsemeye yergiyi de katarak konuyu işlemektedir. Ayşegül Yüksel, Haldun Taner'in oyun kişilerini yapıntılarken tamamıyla iyi ya da kötü niteliklerle donatılmadığını yanılılarıyla, zaaflarıyla ve güleç bir yüzle tanımladığını belirtir. "İnsancıl bakış açısı" dediği bu yönelişle oyun kişilerine yaklaşımında, sevecenlik ve hoşgörüyü sınırlı kalmayarak son derece akıllı ve bir bakıma acımasızca gerçekçi, eleştirel bakış açısını benimsediğini aktarır. İnsanı eleştirel bakış açısıyla algılayarak, toplumsal özellikleri doğrultusunda işlemektedir. Bu yöneliş doğrultusunda insancıl ama eleştirel bakış açısı oyunlarda tartışma ortamı yaratılarak sergilenir. Somut ya da soyut düzeydeki karşıtlıklarla, oyun kişilerinin aynı gerçekler karşısında takındığı karşıt tepkiler bir arada sunulur (Yüksel, 1986:144-145).

Keşanlı Ali Destanı'nda karşıtlıklar, geleneksel tiyatro türlerinde olduğu gibi kent yaşamı içindeki iki farklı düzlem dolayısıyla iki farklı kültür arasındaki ilişki ve sorunlar ortaya konularak gerçekleştirilir. Dolayısıyla yergi bireye değil topluma yöneliktir. Bir yanda yoksul gece konu mahallesi, diğer yanda ise varıl kentsel mahalle çatışmayı ortaya koyar. Eleştiri de köylü olmakla şehirli olmak arasında sıkışmış ve yok sayılmış insanların yaşam koşullarına yöneliktir. Sinekliadağ öylesine

dışlanmış ve ihmal edilmiştir ki devlet bile yeterince ilgilenmediği için haraç üzerine kurulu zorba bir düzen doğmuştur. Haraç, kavga, cinayet, zorbalık mahalleyi o kadar bunaltmıştır ki mahalleli kurtuluşu bir kahramana bağlamıştır. Bu nedenle mahallenin belalısı Çamur İhsan'ı öldürmekle suçlanarak ceza yiyen Ali daha hapisteyken kahraman ilan edilmiş ve destanlaştırılmıştır. Kurşun geçirmez şerbetli Ali olarak nam salmış olan Ali cinayeti nasıl reddedemediyse kahramanlığı da reddedememiştir. Somut ya da soyut düzeyde karşıtlıklar yaratarak çatışmayı ve eleştiriyi ortaya koymak Haldun Taner tiyatrosunun geleneksel tiyatromuzun karşıtlıklar oluşturma üslubuyla kesişen noktalarından biridir.

Ali bu mecburi kahramanlığa ayak uydurmaya çalışır. Mahalleye geldiğinde bir devlet büyüğü gelmişçesine hürmetle karşılanır. Çünkü Ali devletin otorite boşluğunu doldurması ümit edilen yeni otoritedir. Kalabalık büyük bir coşkuyla Ali'yi karşılarken Ali de bu yeni role uygun bir tavır takınmış ve bir politikacı edasıyla halkı selamlayarak kısa bir konuşma yapmıştır. Polis kalabalığı dağıtamayınca Ali'den yardım isteyerek Ali'nin otoritesini onaylamıştır. Ali gelir gelmez yalnız kahraman ilan edilmekle kalmamış muhtar seçimlerinde aday olarak gösterilmiştir. Seçimlerde kazanması için tıpkı bir politikacı gibi çeşitli propaganda konuşmaları düzenlenmiş ve faaliyet programları aktarılmıştır. Hatta kurnazlık ve hile yapılmış ve sonuçta Ali muhtar seçilmiştir. Böylelikle politikacıların ve seçim düzeninin parodisi yapılarak bir yandan alay edilerek güldürü sağlanırken eleştirel bir tutum da ortaya konmaktadır.

Ali seçim propagandaları sırasında sıklıkla dini kullanmış ve buradan kar sağlamaya çalışmıştır. Propaganda konuşması yapacağı bir gün konuşmaya geç kalıp halkı bekletmesinin nedenini, Cuma namazına gitmesiyle açıklayan Ali'nin, halk tarafından sorgusuz sualsiz onaylanması ve takdir edilmesi de eleştirel bir tutumu gösterir.

ALİ: Sevgili vatandaşlarım, Cuma namazında idim. Ondan biraz geciktim. Büyüklerin ellerinden küçüklerin gözlerinden öperim.

(Temel ne söz ne söz gibilerinden işaret yapar.)

NİYAZİ: (Seyircilere) Mapısta bilem beş vakit namazı bırakmamış. Ehli din Ali'yi boşuna mı tutuyor (Taner, 2012:56).

Seçimlerde aşağı mahalle ile yukarı mahallenin adayları farklı olduğu için karşılıklı tuzaklar kurup hile yaparak seçimi kazanmaya çalışırlar. Yukarı mahalleli Ali'nin yanına uyuŐturucu koyan Sipsi ve akal'ın tuzağını anlayan Nuri, uyuŐturucuyu alarak yerine kitap koyar. UyuŐturucuyu da akal Rüstem'in üzerine bırakır.

SİPSİ: Alt tarafa bakın fiŐ torbasının altına.

Ő.POLİS: Burada bir kitap var.

ALİ: Kitap mı?

NURİ: Tabi kitap abi. Kısası embiya. Hani her akşam yatmadan okuduğun. (Göz kırpar. Polislere.) Bir de benim ihbarım olacak ağabeyler. Madem aramaya baŐladınız. Bir de Şu akal'ın üstünü arar mısınız lütfen (Taner, 2012:58).

Bir yandan cinayetle suçlanan, kabadayılık yapan, seçime hile karıŐtıran ve eski haraç sitemine alternatif yeni bir haraç sistemi kuran Ali'nin dini bütün söylemleri her Őeyi bilen seyirciyi güldürürken; aynı zamanda din simsarlığıyla var olmaya çalıŐan politikacılara getirilmiŐ bir yergidir. Politikacının parodisi ‘‘İnsanın Ceddı’’ adlı Őarkıyı söyleyen oportünist politikacı tipi üzerinden de gerçekleŐtirilmektedir. Hangi dűŐünsel ve siyasal dönem olursa olsun hepsine ayak uydurmuŐ ve bu Őekilde daima milletvekili olarak kalmıŐ politikacının yergisidir bu Őarkı. Fırsatçı tavrıyla insanı kediye benzeten politikacı dört ayaküstüne dűŐer.

İNSANIN CEDDİ ŞARKISI

...

Ya işte böyle efendim

Darwin bir Şey demiş ya hani.

İnsanın ceddı maymundur diye

Palavra

İnsan kedi sulbündendir

İnsanın ceddı kedi

Neden mi dersiniz

Dört ayak üstüne dűŐtüđünden belli (Taner,2012:85).

Oyunda bürokrasinin bitip tükenmez prosedürleriyle de alay edilmiştir. Ali muhtarlık seçiminin hemen ardından işçiler, hizmetçiler ve taksiciler için bir dernek kurulmuştur. İş ve işçi arayanlar bu dernek aracılığıyla bir araya gelecek ve anlaşmadan dernek pay alacaktır. Sistem Ali'nin kahvesinde çabucak işlemeye başlar. Masalar dizilmiş, görevliler yerini almıştır. Yozlaşmış memur tavrıyla ardı ardına vurulan mühürler mutlaka bir yerde durmuş ve ancak rüşvet yoluyla işlemeye devam etmiştir. Bu anlamda devlet işleyişinin aksaklıklarına da eleştiri getirilmiştir.

Oyunun ikinci bölümünde ağırlıklı olarak kentin merkezinde yaşayan zengin kesim ve sorunları gösterilmektedir. Yansıtılan zengin kesim de aslında kentsoylu bir yapılanma değildir. Onlar Sineklidağ'lılardan daha evvel şehre göç etmiş ve bir şekilde zengin olmuş kişilerdir. Gecekondu çevresinden gelenlerin kentlileşmiş ama henüz tam olarak bunu sindirememiş biçimleridir. İsimleri bunu imler niteliktedir. Kazım Kaltaban, Şahinde Şaklaban, Dürdane Daltaban, İhya Onaran gibi isimler alırlar. Değer yargıları yozlaşarak para üzerine kurulu hale gelmiştir. Bu durumu "Biz sıfırdan başladık" adlı şarkıda ifade etmektedirler.

Riskli işe girmek var

Para koyup batırmak

Rakipleri atlatmak

Vergileri kollamak

İlim kitap göz yorar

Şeref meref geçici

Mevki mansap boş laftır

Tek şey var ki kalıcı

Sadetin formülü

Ne şundadır ne bunda

Kesededir kasada

Paradadır parada

Ben çıraktım manavda

Ben katıptım dükkanda

Ben yamaktım bakkalda

Ben komiydim büroda

Hey gidi günler hey (Taner, 2012:112).

Zengin sınıf yaşamdaki asıl hedefi para olarak belirlerken, çarpık bir batılılaşma anlayışını da benimsemiş olmasıyla ele alınır. Madam Olga'nın "Sivilizasyon" olarak adlandırdığı bu batıya öykünme yalnızca etikete dayalı biçimsel bir değişimi içerir. Özde ise göç edip şehre yerleşen, değerlerini yitirmiş yarı kentli insan vardır. "İstil ilen Nezaketlen Şarkısı" "sivilizasyon" tanımlanmaktadır.

Sivilizasyon

Ne fabrika demektir

Ne de atom patlatıp

Dünyayı yere sermektir

Sivilizasyon

Etiket bilmek

Ve bunu tatbik edebilmektir

Burnunu karıştır

Ama zerafetlen

İstil ilen nezaketlen

Sırtını kaşı

Yalnız iyi yakıştır

İstil ilen nezaketlen

Nezaketlen atılan kazık

Kazık değildir artık

Zerafetle yapılan zina

Zina sayılmaz asla

İnsan her yerde aynı kumaş

Yalnız istili değişik biraz

İstil ilen nezaketlen

Adam öldür suç olmaz (Taner,2012:94-95).

Kadın erkek ilişkilerindeki yozlaşma Bülent, Ahsen ve Nevvare'nin aralarındaki ilişki üzerinden eleştirmektedir. Bülent ile Nevvare evli ve bir çocukları varken, Nevvare Ahsen ile yasak bir ilişki yaşar. Bir süre sonra Bülent'e bir mektup bırakıp terk ederek Ahsen'e kaçar. Bu arada Zilha'nın Nevvare'ye benzerliğiyle karısının yokluğunu kapatmaya çalışan Bülent, Zilha ile evlilik hazırlıkları yapar.

Ahsen Nevvare'yle olan ilişkisinde heyecanını ve tutkusunu kaybettiği için eve dönmesini ve böyle devam etmelerini ister. Yasak olanı yaşamakla haz duyan Ahsen ilişkiyi tamamen bitirmek niyetinde de değildir. Nevvare nasıl döneceğini düşünürken bir çocuğu olduğunu hatırlar ve onu bahane ederek eve geri döner. Bülent Nevvare'yi görür görmez sorgusuz sualsiz dönüşünü kabul eder. Tüm bu ilişkiler zinciri ahlaki olarak da yozlaşmış kentli insana yapılan bir eleştiridir. Haldun Taner Keşanlı Ali Destanı'nda bu çarpıklıklar ve yozlaşma seyircide bir üstünlük duygusu geliştirerek, alay ve küçümsemeyle birlikte gülmesini sağlayarak eleştirilmiştir.

Keşanlı Ali Destanı'nda güldürü sağlayan yöntemlerden biri de argo kullanımıdır. Varoş bir gecekondu mahallesinin insanların hikâyesi olması sebebiyle argo kullanımı çok sıktır. Hemen hemen tüm tablolarda görülen argo kullanımına örnekler bulunmaktadır.

Ali Muhtarlık seçimi öncesi faaliyet raporunu okumaktadır:

ALİ: (Bir tuvalet kâğıdı rulosuna yazdığı müsveddeyi okumaya başlar.) Bir: Sinekli'de bir huzur rejimi kurulmuştur. Maraza çıkarıp bunu bozanın yedi ceddine düz gidilecek, evi mail-i inhidam dalgası ile yerle bir edilecek, menkul, gayrimenkul emvaline vaziyet edilecektir. Duyduk duymadık demeyin (Taner, 2012:62).

Zengin mahalleden dönerek sosyete edasıyla mahallede gezen Zilha bir süre sonra Ali ile karşılaşır ve yine atışmaya başlarlar. Zilha öfkeyle sosyetik tavrı bir kenara bırakmış ve argolar kullanarak tartışmaya başlamıştır.

ZİLHA: (Yüzünü oğuşturur) Çirkefe düşmüş yaban armudu sen de

ALİ: Babandır kaşkaval kabuğu.

ZİLHA: Anandır, orospunun oğlu.

ALİ: Sokak aşiftesi

ZİLHA: Bit laşesi, süprüntü küfesi.

ALİ: Veledizina, kubur faresi.

ZİLHA: Yüzüme sudan çıkmış kurbağa gibi bakma, korkutamazsın beni.

ALİ: Ha ne dedin?

ZİLHA: Ha denmez, efendim denir. Kurşuncu Hasibe'nin Sidikli Ali'si.

ALİ: Ne çabuk unuttun kapı kapı dolaşıp zeytin dilendiğini.

ZİLHA: Sen de ne çabuk unuttun çöp tenekesinden kavun kemirdiğini (Taner, 2012:107).

14. Tabloda Çamur İhsan'ın katili Manyak Cafer yakalanmamak için kaçtığı Suriye'den geri gelir. Ali'yi öldürme peşindedir. Mahalleli önüne geçer:

ŞERİF: Geç önüne Deviş Efendi koyverme.

DERVİŞ: (Cafer'in silaha davranması üzerine) Görmüyor musun yüklü herif.

NURİ: Bulut abi. Filispit.

CAFER: Hayyyt, bana derler Manyak Cafer! Nerde o Ali denen ipi kırık kerkenez?

(Kahvenin oda bölümü aydınlanmıştır. Ali irkilmiştir. Zilha onu tutar)

CAFER: Ulan ıspanak, az bana bak. Duydum ki gerdeğe giriyormuşsun bu akşam. Bülent Bey kullanacağı kadar kullandı, artığı sana mı kaldı?

ALİ: Sana hakaret ediyor.

ZİLHA: Boş ver. Gurbanın olayım.

CAFER: Dört patlı dizel motoru gibi karı. Neme lazım. Gel bir yol Zilha bacı. Herkese şapı şupur da bize yarabbi şükür mü? Çık ulan katır tohumu. Ana avrat asfaltta koşuyorum, bana mısın demiyor. Hala zifaf uykusunda mısın itin dölü? (Taner, 2012:127).

Keşanlı Ali Destanı'nda sıklıkla kullanılan argo bir yandan mahallelinin sosyo – kültürel düzeyine yönelik ipuçları verirken, aynı zamanda groteske dayalı güldürüyü de sağlamış olur. Grotesk güldürü öğeleri dürtülere ve cinselliğe yönelik söz ve hareketlerle de belirlemektedir. Oyunun başında kişilerin sırayla kendilerini tanıttıkları şarkılarını söylerken Hafize'nin göğüslerini kavrayarak şarkısını söylemesi, Kızların anlatıldığı şarkıda kırılarak yoldan geçen, çorabını çekip, rujunu tazeleyen kızlar, Ali'yle konuşurken Zilha'nın dil çıkarıp tükürmesi ve oyun sonunda işveleşerek sevişme hazırlığında olan Zilha ve Ali'nin durumu da grotesk güldürü öğeleridir. Sipsi de hayvani, ilkel ve tuhaf tavrı ile tıpkı Kavuklu Arkası gibi grotesk bir tiptir.

Keşanlı Ali Destanı'nda mistik ve fantezi olana atfıyla Ali'nin "şerbetli" olduğu için kurşun işlemeyeceğine olan inanç ve bunun sağladığı güldürü sayılabilir. Mahalleli Ali'nin şerbetli yani büyülü olduğuna inanır. Bu inanca göre Ali'nin annesi Hasibe Bacı dini bütün bir kadındır. Mahalleliye muska yazar, kurşun döker ve büyü yapar. Ali'yi de doğduğunda okuyup üflediği için Ali'ye kurşun işlemediğine inanırlar. Bu inanın komikliği de geleneksel türlerde görülen fantezi kaynaklı güldürünün güncel bir yorumu olabilir. Öte yandan oyunda Ortaoyunu ve Karagöz'de olduğu gibi tekerleme ya da rüya şeklinde fantezi kaynaklı bir güldürü ögesi bulunmaz.

Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı adlı oyunun dil tavır özellikleri değerlendirildiğinde güldürü temeline oturan bir oyun olarak Ortaoyunu, Karagöz ve Meddah türleri ve köy seyirlik oyunlarında görülen söze ve harekete dayalı güldürü yöntemleriyle bezenmiş olduğu görülür. Öte yandan en etkin güldürü ögesi ironik güldürüdür. Olan ile görünen arasındaki keskin ayrım bunu sağlamaktadır. Yergi'nin de güldürüye hizmet ettiği bu oyunda politik taşlamalar ön plandadır. Çeşitli parodilerle politikacılar, seçim düzeni ve devlet düzeninin işleyişi aktarılarak yergi ile güldürü yan yana tutulmuştur. Grotesk'in de argo ve cinsel atıflar şeklinde metne yedirildiği ve güldürüyü sağladığı görülmektedir. Fanteziye dayalı güldürü geleneksel tiyatro türlerinde sıklıkla görülürken bu oyunda gizil olarak bulunmaktadır.

2.2. Eşeğin Gölgesi (1965)

Eşeğin Gölgesi Haldun Taner'in göstermecî biçimde yazdığı, müzikli oyunlarından biridir. İlk kez 1965 yılında İstanbul Belediye'si şehir tiyatroları tarafından oynanmıştır. Çetin İpekkaya'nın sahne düzenini, Yalçın Tura'nın ise müziğini üstlendiği oyun, politik taşlamaların yoğun olması nedeniyle 1966 yılında yasaklanmıştır. Bir süre sonra tekrar serbest bırakılan ve oynanmasına devam eden oyun konusunu sofist filozof Samsath Lukianos'un (120-160) bir fıkrasından almıştır (Yüksel, 1986:92).

Biz konuya, bizden öncekilerden bambaşka bir yandan eğildik. Olaya iki bin yılın ötesinden ve ilim ve fen yüzyılıının penceresinden bakışımızdan faydalanarak, değişik ve uyarıcı bir yoruma yöneldik. Türkiye'de yerleştirmeye ve sevdirmeye

çalıştığımız epik türe çok yakın bulduğumuz temayı biçim olarak bir masal dili ve üslubu içinde vermeyi uygun gördük. Olayı Abderia'dan Abdalya adındaki hayali bir yakın şark ülkesine, zamanı birinci yüzyıldan onbirinci yüzyıla aldık. Lukianos'un küçük hikayesini klasik bir çizgi içinde geliştiren Wieland'ın kalıplarıyla kendimizi bağlı saymadık. Klasik sinopsisin yalnız başını muhafaza ederek, gerisini ve sonunu yorumumuza göre değiştirdik. Günümüzle tam bir paralel kurabilmesi için de, oyuna yepyeni kişiler, epizotlar ekledik." (Taner, 1965:7-8 akt Yüksel, 1986: 92-93).

Haldun Taner Lukianos'un fıkrasından uyarladığı oyunu, üç perdelik müzikli bir güldürü şeklinde tasarlamıştır. Çeşitli şarkılar yoluyla episodlara ayrılan oyunda Epik tiyatro etkilerinin yanı sıra geleneksel tiyatromuzun biçim özelliklerinin etkileri de görülmektedir. Oyun, tip boyutundaki oyun kişileri, en ekonomik şekilde tasarlanmış dekor anlayışı, gevşek dokulu parçalı yapısı, organik oyuncu – seyirci ilişkisi ve müziğe yer verilmesiyle göstermecî tiyatronun biçim özellikleri taşımaktadır.

Oyun, Abdalya adlı bir ülkenin Şabaniye adlı kasabasında yaşayan iki çırağın kendilerini patron olarak tanıtarak kiraladıkları bir eşeğin gölgesinin kullanım hakkının kime ait olduğuna dair saçma tartışmalarının tüm ülkeye yayılmasıyla başlayan yan olayları anlatmaktadır. Mestan ile Şaban birer para babasının yanında çalışan iki gariban çıraktır. Şaban Mestan'dan bir eşek kiralar. Kasabadaki panayıra doğru yola çıkarlar. Yolda eşeğin gölgesine uzanan Şaban ile Mestan arasında gölgenin de kiraya dâhil olup olmaması üzerine bir tartışma çıkar. İkisi de geri adım atmıyınca kadıya danışmaya karar verirler. Kadılığın önünde bekleyen ve uzun zamandır işsiz kalmış iki avukat onların bu tartışmasını fırsat bilerek olayı dava konusu haline getirirler. Kadı da aynı yönelişle davayı açar ve sorun, bürokrasinin hantal sistemine bırakılır. Zaman geçer, dava bir türlü sonuca ulaşmaz ve Mestan ile Şaban'ın elindeki avucunda ne varsa gitmeye başlar. Her ne kadar vazgeçecek olsalar da dava açılmıştır artık ve geri alınamaz. Dava kamu davasına dönmüştür. Kadılıkta çözülemeyince bir kamu davası olarak Yüce Kadılar Katı'na yönlendirilir. Bu arada iş büyüdüğünden bu fırsattan faydalanmak isteyen birçok kişi de davaya dâhil olur. Dava'nın çözümü için bilgin Büzürkmürç'e danışılır. Büzürkmürç de bu davayı fırsat bilenlerdendir. Her iki tarafı da hoş edecek yorumlar yapıp ikisinden de kazanç

sağlar. Dava Yüce Kadılar Katı'nda da çözülemeyince Yüce Yüzler Meclisi'ne yönlendirilir. Böylelikle davaya Mestan ile Şaban'ın patronları Abid ile Zabid, Sohbeti Fırkası lideri Tattara ve Halveti Fırkası Tittara da dâhil olunca ülke tam bir kaosa sürüklenir ve liderlerle birlikte halk da ikiye bölünür. Olayın bu noktaya gelişini şaşkınlıkla izleyen Mestan ile Şaban'ın aklı başına gelmiştir ancak olup biteni durduramazlar. Nihayetinde itiraz edip davadan vazgeçmeye kalkınca da hapse atılırlar. Anlatıcı konumundaki Ozan tüm oyun boyunca Şaban ile Mestan'ı uyarmaya çalışır ancak o da işe yaramamıştır. Sonunda hem eşek, hem Şaban ve Mestan, hem de Ozan suçlu bulunur. Öte yandan kaos ortamından nemalananlar da ciddi kazançlar sağlar. Oyun sonunda Ozan kıssadan hisse niteliğindeki tekerlemesi ile halkı uyarma gayretini sürdürür.

OZAN:

(...) Yedi günün biri Salı

Kesme bindiğin dalı

Dinle bak ibret al

Bu geceki masalı

Ne maval ne martaval

İşitilmedik bir masal

Böyle biter masalımız

Onlar ermiş muradına

Biz... Çıkalım kerevetine

Ve kafa kafaya

Verip düşünelim

Bir çözüm bulalım bu

Derde (Taner,2007:112).

Oyunun temelini oluşturan gülünç olgu, varlıktan ve güçlünden yana olan “sistemin katılaşıp düzeneği”dir. Ana çatışma patronculuk oynamaya kalkan iki çırak ile toplumsal düzenek arasındaki karşıtlıktan doğar. Çıraklar sınırlarını dükkânların dışına taşıınca sistemin geçek yüzüyle tanışır. Aralarındaki tartışmanın oluşturduğu kaostan da başta büyük patronlar olmak üzere bu iki çırak dışında neredeyse herkes çıkar sağlamıştır. Böylelikle sınırlarını aşan çıraklar toplumca cezalandırılmışlardır. Çırakların cehaletinden kaynaklanan kurnazlıkları,

saflıkları, kendini bilmezlikleri yani bilinçsizlikleri, katılaşmış ve kırılmaz bürokrasi ve çıkar sisteminin kendini göstermesine neden olur (Çamurdan, 2010:57).

Masalsı bir atmosferde ve güldürü zemininde sunulan oyun, olan ile gösterilen arasındaki mesafenin sunulmasıyla ironik, aykırılık ve uyumsuzluğun sunulmasıyla grotesk güldürünün öğelerini kullanmaktadır. Şaban ile Mestan aslında gariban iki çırak iken kendilerini patron olarak gösterip bu konuda ısrar edince ironik güldürünün malzemesi olmuşlardır. Öte yandan oyunda mahkemelerin ve meclisin parodileri yapılarak zaman zaman aykırılık ve uyumsuzlukların sergilenmesiyle grotesk güldürü elde edilmiştir. Meclis ortamında güreşen güreşçiler, Fransız boks yapan boksörler, cetvelle düello yapanlar boğa güreşini anımsatan kapışmalar ve zitu zitsu yapan meclis üyeleri aynı zamanda yergiye hizmet etmektedir.

Eşeğin gölgesi Haldun Taner'in Geleneksel Türk Tiyatrosu verilerinden ve masalın renkli atmosferinden faydalanılarak, toplumsal, ekonomik ve politik eleştirinin, güldürü zemini üzerinden sergilendiği en başarılı oyunlarından biridir.

2.2.1. “Eşeğin Gölgesi” Oyununda Göstermecî Biçim

Eşeğin Gölgesi Haldun Taner'in göstermecî nitelikteki oyunlarından biridir. Toplumsal yerginin ön planda olduğu oyunda seyircinin Abdalya'da olup bitenleri yanılısamaya girmeden analiz ederek akılcı yoldan değerlendirmesi hedeflenmektedir. Buna yönelik olarak ön deyiş ve son deyişi de barındıran parçalı yapısıyla, kişileştirmede abartıya kaçan kaba hatlı tiplerle yanılısamayı kıran bir yöneliş izlenirken, oyunculuktan, teknik unsurlara, müzikten, metne birçok sahne etmeni göstermecî biçimde kurgulanmıştır. Masaldan alınmış, fanteziye dayanan oyun tasavvurun geniş alanında yaşam bulmuştur. Eşeğin gölgesi masalın gerçekdışı atmosferiyle, yerginin gerçeğe yönelen bakışını bir araya getirerek birbirine ve dolayısıyla seyirciye yabancılaştıran ironik bir oyundur.

Eşeğin Gölgesi, iki perdelik bir müzikli oyundur. İlk perde Köy Seyirlik oyunları ve Ortaoyunu'nda görülen Curcuna bölümünü andıracak bir şekilde açılmaktadır. Açılış müziğiyle birlikte oyunun tüm oyuncularını ve eşek hep birlikte sahne üzerinde oyun hakkında bilgi veren bir şarkıyla göstermeye başlarlar. Az sonra sahnede bir masalın aktarılacağı haber verilerek kişilerin kulak vermesi istenir. Masal herkese anlatılacaktır. Oyuncular doğrudan seyirciye yönelerek oyuncu – seyirci

ilişkinde dördüncü duvarı ortadan kaldırarak organik bir bağ kurarlar. Bu söylemde masallara has tekerlemelere yer verilerek mantık bağı kırılmıştır. Böylelikle olağan şartlarda gerçekleşmesi mümkün olmayan şeyler masal içinde olağan görülmektedir.

Ahmet Mehmet

Ali Veli

Hasan Hüseyin

Bir yol kulak verin bana

(...)

Bu ne maval

Ne martaval

İşitilmedik bir masal

Evvel zaman içinde

Kalbur saman içinde

Haramiler pay paylaşır

Eski hamam içinde

Hamamcının tası yok

Oduncunun baltası

Sokakta bir merkep gezer

Boynunda var halkası

(...)

Evet benim canlarım

Bir varmış bir yokmuş

Deve tellal iken

Pire hallaç iken

Ben anamın beşiğini

Tıngır mıngır sallar iken

Kafdağı'nın eteğinde

Abdalya denir bir ülke

Bu ülkenin de

Şabaniye denir bir kasabası

Varmış (Taner, 2007:19-20).

Kişilerin tanıtımının da şarkı yoluyla yapıldığı curcuna bölümünde kişiler kendi ağızlarından tanıtılarak gösterilenin oyun, gösterenlerin de oyuncu olduğu hatırlatılarak seyircinin yabancılaşması sağlanır. Bu tanıtımlarda yer alan yabancılaştırma araçlarından biri de dekordur. Şaban'ın kendini tanıttığı şarkısında kendini beğenerek baktığı ayna boş bir çerçeveden ibarettir. Dekorun göstermeci oluşu seyirciye uzak açı kazandırır. Yine aynı şarkıda Şaban, yaptığı ek işleri anlatırken hem nal çaktığını hem pedikür ve manikür yaptığını aktarmaktadır. Bu söyleyiş yazarın on birinci yüzyılda geçtiğini söylediği oyun açısından gerçekdışı bulunmaktadır. On birinci yüzyılda Şabaniye adında bir köyde manikür ve pedikür yapılması mantıklı olmadığından bu söyleyişle mantık bağı kırılmıştır. Öte yandan tarihselleştirme ve masal epik tiyatronun temel yöneliştir ve Haldun Taner tarafından sıklıkla kullanılmaktadır.

ŞABAN:

(...)

Rakkase Benli Nergis'e

Manikür yapsam

Pedikür yapsam

Bir katıra

İki dişi eşeğe

Üç çift nal çaksam,

Gündeliği doğrulttum demektir (Taner, 2007:28).

Mestan'ın şarkısını söylediği "Marzıvan Taksi" adlı bölümde dekor yalnızca bir tabeladan ibarettir. Tabelada "Eşek Kiralama Servisi" yazmaktadır ve seyirci buranın bir eşek kiralama servisi olduğunu farz etmektedir. Mestan'ın şarkısının sonunda eşek kiralama servisine gelen Şaban boşlukta kapıyı açar gibi yapar ve bir kapı gıcirtısı sesi duyulur. Şaban, Mestan'dan bir eşek kiralamak için gelmiştir. Derdini anlatıp eşekleri görmek istediğinde Mestan bir pazarlamacı edasıyla eşeği tanıtmaya başlar.

ŞABAN: Kasabaya panayır yerine. Eşeklerini bir görelim.

MESTAN: Bizim çırağı gümrüğe yolladım. İthal malı iki Mısır eşeği getiriyorum. Halen şu var şimdilik: Karakaçan.

ŞABAN: Markası ne?

MESTAN: Merzifon, 1235 model. (Eşeğin gözlerini hohlar, siler; kulaklarını temizler, tüylerini tımar eder.) Her yaylayı yaylamış, her diyarı boylamış, tecrübeli bir eşektir. Rahvan yolludur. İyi tırıs gider. Güzel yokuş alır. Üç vitesi var. Debriyaj. Frenleri de sağlam işler.

ŞABAN: Panayıra gidiş dönüş ne vereceğiz?

MESTAN: Taksimetreyi açarım. Ne yazarsa verirsin (Taner, 2007:32).

Mestan Karakaçan'ın reklamını yaparken bir eşeğin değil arabanın niteliklerini sıralamaktadır. Eşeğe ait olması mümkün olmayan bir model, frenler, debriyajlar, vitesler ve bir arabayı incelerken beklenen hareketlerle süren tanıtımın sonunda, Mestan ile Şaban pazarlıkta anlaşarak yola çıkarlar. Yola çıktıklarında patronluk simgesi olarak Şaban purosunu, Mestan da tesbihini alır. Şaban'ın purosunu üflediği sırada çıkan “puf puf” sesi ve Mestan'ın tesbihini çekerken çıkardığı “şak şak” abartılı bir ses olarak efektten verilir. Gerçekte birçok seyircinin farkına bile varmayacağı kadar küçük sesler teknik olarak abartı bir şekilde efektten verilmiştir.

Yola çıkan Şaban ile Mestan'ın geçtiği yolları göstermek için kayan bir dekor düzeneği kullanılmıştır. Bu düzeneikle tıpkı geleneksel türlerde olduğu gibi yürünmemiş yol yürünmüş, aşılmamış dağ aşılmış sayılır. Mestan ile Şaban yolculuk sırasında eşeğin gölgesinin kullanımının kime ait olduğuyla ilgili bir tartışma yaşarlar. Tartışma sırasında her ikisi de haklı çıkmak adına seyirciye karşı haklılığını savunur.

ŞABAN: Dur dinle arkadaşım. Senin gölge dediğin nedir ki? Önünde sonunda bir karaltı parçası.

MESTAN: Ona bakarsan eşek de bir eşek parçasıdır. Öyle olduğu halde kiralanır, satılır. (Halka döner) Yalan mı?

ŞABAN: Eşek başka gölge başka. Zırnık bile vermem.

MESTAN: Eşek olmadan gölgesi olur mu gel bir akçeyi elden.

ŞABAN: Eşek neden gölge veriyor? Güneş var da tepede ondan. Güneş kimin? (Halka döner) Efendim sorarım size gölge kimin?

(...)

MESTAN: (Halka) Laf mı bu da yani kiraladınsa üstüne binip Şabaniye'deki panayı yerine gidip gelmek için kiraladın. Bin

üstüne götüreyim. Eşek kiraladın diye ayrıca gölgesine de binecek değilsin ya. (Halka) Amma görmemiş birine çatmışız be. Gel bir akçeyi elden.

ŞABAN: (Halka) Böyle cimri eşek sürücüsü görülmüş mü acaba? (Mestan'a) Zırnık bile vermem (Taner, 2007:35-36).

Burada Mestan ve Şaban'ın seyirciye doğrudan yöneldiği ve oyuna dahil ettiği görülmektedir. Bu durum oyunda birçok kez tekrarlanmaktadır. Mestan ile Destan seyirciye kendilerini savunarak sorunu çözemeyince olay büyür ve kadılığa gitmeye karar verirler. Kadı olup biteni öğrendikten sonra Karakaçan'ı mahkemeye çağırır. İsmi seslenen Karakaçan'ın tepkisini ve Kadı Kara Köse ile anlaşmasını yazar parantez içi ve söyleşmelerde şöyle aktarır:

(Karakaçan kulağını kaldırır. Dinler. Başını “Siz ne dersiniz” der gibi halka çevirir. Bir süre gözü havada düşünür, sonra kararını verir, yavaş yavaş ilerler. Karaköse'nin önüne çıkar.)

KARA KÖSE: Demek sözü geçen Karakaçan bu. (Karakaçan ona bakar, başını eğmek suretiyle tasdik eder.)

MESTAN: Rica ederim Kadı Efendi şu heybete azamete bakın. Şu endama kamede, şu vekara, asalete bir atfı nazar eyleyin. Böyle bir küheylanın gölgesi hele böyle bir sıcak bir günde ve hele tek ağaçsız bir çölde bir akçe etmez mi, tuz ekmek hakkı için söyleyin. (Karakaçan sahibine bakar, böbürlenir)

ŞABAN: Bir gölge için bu kadar tezgâhtarlık olur hani. Alt tarafı bir eşek işte bayağının adisi. (Karakaçan başını ona döndürüp bakar.)

KARA KÖSE: Eşeğin bir maruzatı var mı sorula. (Karakaçan ağzını açar. Sonra kulaklarını indirip, başını öne eğer susar.) (Taner, 2007:44).

Karakaçan mahkemenin bundan sonraki konuşmalarında da konuşan her kimse ona doğru bakarak tüm davayı dinler. Kendisinin avukatı olmayı teklif eden adama kızıp çifte atar. Hatta bir ara konuşulanlara dayanamayarak başını iki yana sallayıp “La havle” çeker. Tüm bu parodiyle bir eşek olarak Karakaçan'a bu kez de insana dair dil ve tavır özellikleri yüklenmiştir. Doğanın bir parçası olarak geleneksel oyun türlerinde sık sık yer bulan eşek, insana ait nitelikleriyle gerçekliğin ötesinde fantezinin sınırlarına sokularak mantık bağıını koparır.

Kara Köse de gölge davasını sonuca bağlayamaz. Avukat dosyanın incelenmesi için süre ister. Kadı Kara köse dünden razıdır. Kararını bir şarkı yoluyla aktarır ve mahkemeyi sonlandırır.

KARA KÖSE: (Çan çalar. Şarkı olarak.) Bana da uyku bastı zaten. Dava ikame edildi. Taraflar belirdi. Bilgi edinildi. Bu celse burada bitsin. Bugünlük bu kadar yetsin. İkinci celse bir hafta sonra yine burada, güneş ışığı adalet heykelinin ayağını yaladığı saatte devam edecektir. Karakaçan karara kadar yedimizde kalacaktır (Taner, 2007:46).

Yabancılaştırma bu kez müzik aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Gerçekte ağır, gergin ve ciddi ortamlar olan mahkeme salonları ve kararın açıklanması müziğin eğlenceli ritmiyle verilmiştir. Seyirci gördüğünün gerçek bir mahkeme salonu ve karar olmadığını masalın içinde bir fantezi olduğunu hatırlamış olur. Eşeğin Gölgesi müzikli bir oyun olduğu için birçok yerde şarkılar yoluyla anlatı desteklenmiştir.

Mahkemeden sonra Şaban, Mestan ve avukatlar bundan sonra olacakları yorumlarken, oyunda anlatıcı konumundaki Ozan sahneye girer, oyuna katılmadan seyircilerin onu göreceği bir yerde konuşulanları dinleyerek sırasını bekler. Bu durum Ortaoyunu oyuncularının saklanma ihtiyacı duymadan, seyircinin gözü önünde sırasını bekleyerek vakti geldiğinde oyuna girip çıkmasını hatırlatır. Ortaoyunu oyuncuları gibi Ozan'ın da seyirciden gizlisi saklısı yoktur. Sahnenin kenarında bekler ve sırası gelince müzik ve şarkı yoluyla konuşmasını yapar. Tıpkı Meddah gibi anlatıyı gerçekleştirir. Açık biçimin en temel özelliklerinin başında gelen anlatıcılar oyun içinde olaylara dışarıdan ve yukarıdan bakan, "üst kişi" konumundadır. Bir taraftan anlatıyı sürdürürken, diğer taraftan olup biteni irdeleyip yorumlayarak seyirci ile tartışır. Sahnenin dile getirmek istediğini seyirciye doğrudan bir yolla iletir böylelikle kendi bakış açısını ortaya koyarak seyirciyi uyarma görevini üstlenir (Çamurdan, 2006:82-83).

OZAN:

Pek hoşlandınız

Bu davadan değil mi beyler

Dallandırın

Budaklandırın

Tozu dumana katın
Toz içinde
Gözü yanmaktan
Ya da muttasıl
Hapşurmaktan
Düşünmeye vakit
Bulamaz insan.
(...)
Eşek kimin ustura kimin
Sorusu sorulmasın
Kurcalanmasın da tek
İsterde dünya
Birbirine girsin (Taner, 2007:54).

Ozan hem oyuncularını hem de seyircileri gerçekler konusunda tekrar tekrar uyarır ancak uyarıları işe yaramaz. Dava büyüdükçe büyür ve bu davadan nemalanmaya çalışan birçok kişi davaya dâhil olur. Bilgin Büzürkmürç de bunlardan biridir. Davanın çözülmesi için bilgisine danışılan Büzürkmürç her ikisini de haklı çıkaracak yorumlar yaparak memnun eder ve bu işten maddi kazanç sağlar. Bu kazancın sevinciyle halka önce cambaz numaraları yapar sonra da onlara yönelerek uyanıklığıyla övünür. Cambaz hareketlerini yapması yersizdir. Normal şartlarda kişinin sevincini gösterme konusunda tercih ettiği yollardan birisi değildir. Öte yandan bu yolla, geleneksel tiyatrunun oyun içinde oyun mantığı doğrultusunda yine geleneksel gösterilerden biri olan cambazlık günümüzdeki bir oyunda yeniden var edilmektedir.

Büzürkmürç'e danışılması da olayı çözmez ve dava Yüce Kadılar Katı'na gider. Şaban ve Mestan'ın avukatları Mansur ve Matlup kadılara müvekkillerini savunmaktadır:

MANSUR: Mevzu bahis gölgeden, eşeğin eşekliğinin payı olmadığını iddia ediyoruz. Soyut olarak düşünecek olursak; şunu görüyoruz ki, bu gölge hassaten eşeğin değil. Işık geçirmeyen herhangi bir cismin gölgesidir. Eşek yerine bir katır, bir öküz yahut da zati aliniz olsaydınız yine aynı buyrukla gölgeyi aksettirecektiniz. Yüce yargıcım, binaberin (notlarına bakar) bir şey

batıl oldukta zımmındaki şey de batıl olur. (Halka döner, terini mendili ile kurulayarak) Alkışlarınıza teşekkürler (Taner, 2007:77).

Mansur'un müvekkilini savunması Meddah'ın anlatımını anımsatmaktadır. Dilin zenginliğini en güzel ve etkili şekillerde gösteren Meddah bir avukatın savunmasında yeniden var edilmiştir. Mendilini hiç yanından ayırmadan çeşitli şekillerde aksesuar olarak kullanan Meddah oyun sonunda terini silmek için de kullanırdı. Avukat Mansur da tıpkı Meddah gibi mendille terini silerek seyirciye teşekkür eder. Böylece bir kez daha oyun içinde oyun tekniği kullanılmış olur.

Yüce Kadılar Katı'na yönlendirilen dava görülmeye başlar ancak buranın da sorunu çözmeye pek niyeti yoktur. Durumun farkında olan ve dava boyunca gerçekler adına uyarılarda bulunan Ozan mahkeme salonundan atılarak susturulmaya çalışılır. Ozan'ın da atılmasıyla bu kez de seyirciler davaya yani oyuna müdahale eder:

(...)

BİR KADIN: Peki dava ne oldu? Eşekçi mi haklı imiş, berber mi?

İHTİYAR: O çok ince mesele. Yüksek Kadılar Katı karar veremeyeceğe benzer.

REİS: Şimdi Muhzır Bey'in iddialarını dinleyelim.

(...)

MUHZİR: İmdi iki ana meseleyi evvel emirde çözümlenmek gerekir.

1.Eşeğin gölgesi özel mülkiyete mi girer yoksa amme mülkü mü sayılmak gerekir?

2.Taşıt aracı olarak kiralanan bir cismin gölgesi de taşıt kirasına dahil midir, değil midir?

BİR SEYİRCİ: Adamda kafa var birader.

MUHZİR: Şimdiye kadar ki hukuki teamüle bakacak olursak; bilumum gölgelerin havayı nesimi gibi, yağmur gibi, mehtap gibi, karanlık gibi gün ışığı gibi, Kafdağının gölgesi gibi, diğer dağların tepelerin gölgesi gibi binanazalık bütün avamın, cümle vatandaşlarınbila bedel istifade ettikleri nimetlerden sayıla gelmiştir. Binaberin bunlar tek tek kişilere ait olmayıp umumun malıdır. Satılamaz, kiralanamz, hediye edilemez. Tevrüs olunamaz. Ve de herhangi bir şekilde hukuki bir mukaveleye konu olamaz.

ŞABAN: Zırnık bile vermem

MUHZIR: Gibi görünürse de.

BİR SEYİRCİ: Hoppala! (Taner, 83-84).

Seyirci bu gibi söylemlerle davanın sonuna kadar ara ara müdahalelerde bulunur. Karar açıklandığında ise, bir kadın seyircinin sakız çiğneyerek yün ördüğü, başka bir seyircinin çocuğunu kucağında salladığı görülür. Hatta Muhzır'ın taraf tuttuğunu hissettiklerinde “Yuh rüşvet almış” ya da “Güllübahar’la halvet olmuş” gibi yorumlarda bulunduğu duyulur. Gerek Halk tiyatrosunun gerekse köy seyirlik oyunlarının seyircisinde olduğu gibi istediği zaman oyuna dâhil olma ve yönlendirme hakkına sahip bir seyirci topluluğudur.

Yüce Yüzler Meclisi’nde de sorun çözülemez üstelik partilerin tarafları kavga ederek birbirlerine girerler. Aralarındaki bu çatışmayı yansılamak amacıyla salonda çeşitli müsabaka yolları ile karşıtlıkların ve vekillerin parodisi yapılır. Öyle ki üyelerin ikisi Fransız boks tarzında karşılaşırken, ikisi cetvellerle düello yapar. Bir üye boğa gibi gerilerek hücum ederken diğeri manto ile boğa güreşçisi gibi hücumları boşa çıkarır. Kısa boylu bir gölgeci ise iri iri Eşekçileri zitsu zitsu numaraları ile yere serer. Böylece bu anlamsız ve ilgisiz yöntemlerle mantık bağı koparılır.

Oyun sonunda Ozan ve yanındaki altı adam bir koro oluşturarak bu davanın ülkeyi nasıl böldüğü ve nelere mal olduğunu şarkı yoluyla anlatırlar. Ozan geleneksel oyun türlerimizden Meddah, Karagöz ve Ortaoyununun oyun sonlarına mutlaka eklediği kıssadan hisse bölümünü tekerlemelerle yansılar.

OZAN:

(...) Yedi günün biri Salı

Kesme bindiğin dalı

Dinle bak ibret al

Bu geceki masalı

Ne maval ne martaval

İşitilmedik bir masal

Böyle biter masalımız

Onlar ermiş muradına

Biz... Çıkalım kerevetine

Ve kafa kafaya
Verip düşünelim
Bir çözüm bulalım bu
Derde (Taner,2007:112).

Ozan'ın ağızından sorunların köklü çözümü için olanlardan ibret almak ve kafa kafaya vererek düşünmek gerektiğinin mesajı verilirken, tüm anlatılanların bir masal olduğu son kez hatırlatılır.

Oyunda yazar, tip boyutundaki abartılı ve basmakalıp oyun kişileriyle seyircinin özdeşleşmesini engellerken, eşeğe insana ve otomobile dair nitelikler yükleyerek kişileştirmiş ve oyunsuluğun altını çizmiştir. Oyuncu – seyirci arasındaki dördüncü duvar ortadan kaldırılarak birbirlerine müdahalesine izin verilmiştir. Oyun parçalı yapısıyla sık sık kesintiye uğratılarak yabancılaştırma sağlanmıştır. Bu eklemlili yapı müzikal olması nedeniyle müzik aracılığıyla kesintilere uğratılmıştır. Geleneksel oyun türlerinin de yönelişi olan bu tercihle Ozan, şarkılarıyla hem anlatının etkisini artırmış hem eğlendirmiş hem de seyirciyi yabancılaştırmıştır. Dekor ve efekt anlayışıyla da göstermecili olan oyun, geleneksel oyun türlerinde olduğu gibi en ekonomik şekilde tasarlanmıştır. Oyun içinde oyun tekniğiyle oyuna sokulan Meddah ve Cambaz gösterileri de geleneksel tiyatroya atıfta bulunmaktadır. Haldun Taner seyirciyi uyanık ve etkin tutarak eleştirel bakış açısını geliştirme amacına ulaşma yolunda açık biçim özellik taşıyan Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun tüm verilerini kullanmıştır.

2.2.2. “Eşegin Gölgesi” Oyununda Kişileştirme

Eşegin Gölgesi konusunu yaklaşık iki bin yıl öncesinden almış ancak güncelliğini halen koruyan bir oyundur. Haldun Taner konunun evrenselliğini oyun kişilerine de yansıtarak dünyanın herhangi bir yerinde herhangi bir zamanda oynanabilecek bir hale getirmiştir. Kişilerin evrenselliği insana dair genel özelliklerin soyutlanarak tip boyutuna taşınmasıyla sağlamıştır. Eşegin Gölgesi'nde yer alan oyun kişileri tip boyutunda olup çoğuna özel bir isim dahi verilmemiştir. Kişilerin toplumdaki konumlarına ya da işlevlerine yönelik olarak meslekleriyle adlandırılmışlardır. Özel isim alanlar ise oyunun güldürü temelli olmasına ve yergiye

bağlı olarak komik ve tuhaf isimler almışlardır. Oyunun adını aldığı eşek de kişileştirilerek insana dair bir takım özellikler yüklenmiştir.

Abid Ağa, Abdalya'nın zenginlerindedir. Yirmi dükkânı bulunan Abid, ecza, kozmetik ve demirçelik sanayi alanlarında dükkânlara sahiptir. Dış sermayeye bağlı ticaret yapmaktadır. Saasan adlı bir ülkeden destek almaktadır. Sömürü üzerine kurduğu gelir sisteminde kaostan beslenerek kar sağlamaya çalışan fırsatçı ve çıkarıcı bir işadamı tipidir. Aynı zamanda çeşitli kulüplere de üyeliğiyle iş camiasında da etiket sahibi olmaya çalışır. Purosuyla ortalıkta gövde gösterisi yapar. Geleneksel tiyatromuzdaki Acem tipine benzer nitelikler taşımaktadır. Onun gibi ticaretle meşguldür ve ahkâm keserek ortalıkta gezer. Zahid Ağa da Abdi Ağa gibi Abdalya zenginlerindedir. Eşeklerin kullanıldığı bir taşımacılık şirketi vardır. Sekiz eşek garajına ve yirmibir ahıra sahiptir. Kırkbeş eşek, ondört deve, yüz on kadar katırı bulunur. Turizmle de ilgilendiği için kervansaraylar işletmektedir. O da sömürüye dayalı bir gelir sistemi kurmuş ve dış sermayeden beslenmiştir. Yezdan adlı bir ülkeden destek alır. Kaos ortamından getiri sağlama ve çıkarıcılık O'nun da en belirgin özelliklerindedir. Farklı isimler alsalar da aslında her ikisi de aynı özellikleri taşıyan işadamı tipidir. Topluma hoş görünme derdiyle din istismarı da yapan Zahid Ağa Hoşafî Tarikatına bağlı bir mürid'dir, bu nedenle elinden tesbih düşmez. Çeşitli kulüplere üye olarak çevre oluşturma derdindedir. O da ticaretle ilgilenen geleneksel tiplerden Acem'i anımsatmaktadır.

Mestan, Zahid Ağa'nın yanında çalışan çırak konumunda bir işçidir. Patronunu velinimetini sayar ve hep sömürülür. Bununla birlikte onun da kısa yoldan zengin olmak gibi bir hevesi vardır. Patronuna özenerek onun olmadığı zamanlarda eline tesbihini alarak patronluk taslar. Eşek sürücüsüdür ve evlidir. Mestan toplumsal konumu, garibanlığı ve efendi çırak ilişkisi bakımından Patronu Zahid Ağa ile ilişkisinde Hacivat'ın karşısındaki Karagöz, Pişekâr'ın karşısındaki Kavuklu'ya benzer bir konumu vardır. Şaban, Abid Ağa'nın yanında çalışan bir berber ustasıdır. Abid Ağa'nın yanında büyümüş, yetişmiş ve evlenmiştir; bu yüzden de hep sömürülür. Berberlik dışında diş çekmek, sülük koymak, yaralara fitil basmak, çene takmak, kırık sarmak, kan çıbanı yarmak, nal çakmak hatta manikür ve pedikür yapmak gibi ek işler de yapmaktadır. Abid Ağa'nın patron olduğu alanlarda O küçük çaplı bir işçi olarak iz sürer. Onun da zengin olma hayalleri vardır. Patronu, dükkânı

ona bırakıp gittiğinde, purosunu alarak onu taklit eder. Evlidir. Her gece eve alkol alarak gelir ve karısı Boncuk'u döver. Patronu Onu ezip sömürürken O da karısını ezer ve sömürür. Onun da Karagöz ve Kavuklu'ya benzer bir tip özellikleri vardır.

Pilavi Şeyhi Aygır Baba, Pilavi adlı bir tarikatın şeyhidir. Toplumdaki şeyh görüntüsünün ardında, alkol alan, gözdeleri bulunan ve her gece onları dans ettirerek âlem yapan kadın düşkünün bir sarhoştur. Öylesine kadın düşkündür ki bir kadını elde etmek için dinini bile değiştirebilir. Din istismarı yapan bir sahtekardır. Geleneksel türlerimizdeki Arap'ı anımsatır. Hoşafi Şeyhi Ebu Mükrim de Hoşafi Tarikatı'nın şeyhidir ancak Aygır Baba'dan hiç farkı yoktur. O da şarap içerek kontrolünü kaybedip etrafına saldıran bir ayaştır. O da kadına düşkünlüğü ve tekkede kız oynatmasıyla anılır. Din istismarı yaparak işini yürütür.

Büzürkmürç, Abdalya'da bilgisine ve yorumuna güvenilen bilgin/filozof konumundaki tiptir. Ancak O da sağduyu ve adaletini yitirerek menfaatleri doğrultusunda yorumlamalarda bulunarak çıkar sağlama peşindedir. Müneccimlik yaptığı da olur.

Güllü Bahar, Mestan'ın karısıdır. Oldukça uyanık ve kurnazdır. Kocasını Mestan'ın davayı kazanması için, dişiliğini kullanarak Pilavi Şeyhi Aygır Baba'yı baştan çıkaracak ve yanlarına çekecek kadar fettan bir tiptir. İlişkileri çıkar üzerine kuruludur. Kazanmak için her yolu mübah sayabilir. Geleneksel oyun türlerindeki fettan ve şirret Zenne tipidir. Karagöz'ün karısını anımsatır. Boncuk, Şaban'ın karısıdır. Kocasının her gece eve sarhoş gelip onu dövmesine rağmen O'nu sever. Cefakâr ve sadık bir kadın olan Boncuk, Şaban tarafından sömürülmektedir. Yumak büküp dikiş dikerek eve ekonomik katkıda bulunurken dava yüzünden Şaban tarafından temizliğe gönderilir. Hiç itiraz etmeden her şeyi kabul eden ezilmiş, susturulmuş mazbut bir kadındır. Geleneksel tiyatromuzda ezilmiş ve baskılanmış Zenne tipidir. Benli Nergis, Abdalya'nın sosyete fahişesidir. Aygır Baba gibi üst düzey zengin adamlarla birlikte olup onları eğlendirerek geçimini kazanır. Dişiliğini kullanarak var olan şuh, cilveli, erkek ve para düşkünün bir kadındır. Bencildir başkalarının sorunları onu ilgilendirmez. Çıkarları için herkesi satabilir. Hafif meşrep Zenne tipidir.

Kara Köse, Abdalya'nın kadısıdır. Adalet anlayışını otoriteye yönelik olarak belirler. Köhne adalet sistemini ve çarpıklıkları benimsemiş bir tiptir. Enfiye kullanır ve şarap içer. Yüce Kadılar Katının kadılarının özel bir isimleri yoktur. Sağdaki Kadı, Soldaki Kadı ve Ortadaki Kadı olarak adlandırılırlar. Sağdaki Kadı ile Soldaki Kadı tuttıkları taraflar doğrultusunda sürekli atışırlar. Ortadaki kadı taraftar olmaz ancak despot ve duyarsızdır. Çarpık hukuk sisteminin paslı çarklarıdır.

Matlup ve Mansur, Şaban ve Mestan'ın avukatlarıdır. Her ikisi de aynı yönelişi izler. Adaleti sağlamak değil para kazanmak peşindedirler. Kimi ya da neyi savunduklarının da bir önemi yoktur. Çıkarıcı ve rüşvetçi tiplerdir.

Tosun Tattara, Sohbeti Fırkasının lideridir. Ülkedeki kaostan beslenerek yaşayan ve iktidar konumundaki bir parti lideridir. Konuyla ilgili hiçbir şey bilmemesine rağmen muhalefetin konumuna karşıt olarak bir tavır alır ve durumdan nemalanmaya çalışır. Çıkarları için ülkeyi kaosa itmekten hiç çekinmez. İktidarda kalmak için her türlü yolsuzluğu yapar. Toraman Tittara da Helveti Fırkasının lideridir. O da kaosu besleyerek kendisine ve partisine çıkar sağlamak için her yolu deneyen bir tiptir. Muhalefet durumundadır. Onun da konu hakkında hiçbir bilgisi olmamasına rağmen iktidarın karşısında durmak adına bilinçsizce taraftarlık yapar.

Kambur Ese, Abdalya Kadısının yanında kâtiplik ve mübaşirlik yapar. O da sistem içinde bir şekilde yolunu bulmayı öğrenmiş paragöz bir tiptir. Kurnaz ve akıllı bir adam olan Kambur Ese işin uzaması ve para kapısına dönmesi için her yolu dener. Kadıyı yönlendirir, tarafları kızıştırır, avukatları ayarlar. Sürekli Kadının yanındadır. Kamburluğu ve kadının hep yanında olması Ortaoyunundaki Kavuklu Arkası'nı anımsatmaktadır.

Muhzır, Osmanlıda sosyal hayata dair konularla ilgili olarak bilirkişi konumunda olan, Yeniçeri ve diğer askerler arasında sosyal hayata dair sorunları çözen kişidir. Bu oyunda savcı konumundadır.

Karakaçan, Zahid ağaya ait olup Mestan'ın sürücülüğünü yaptığı eşektir. Oyunda kimi zaman otomobil gibi de kullanılır. İnsana has özelliklerle bezenmiştir. Konuşabilir ve insana dair çeşitli davranış biçimleri sergileyebilir. Geleneksel tiyatromuzun doğayla ve hayvanlarla haşır neşir olan yapısının bir yansıması olarak

kişileştirilen eşek konuşan ve mimikler veren ve bu yönüyle aykırı ve şaşırtıcı grotesk bir tiptir. Karagöz'ün eşeği Karakaçan'ı anımsatır.

Ozan, oyunda sağduyunun temsilcisidir. Olayların birebir içinde değildir. Tüm olup bitene şahit olan ve tarafsız bir şekilde gerçekleri dile getiren tiptir. Saz eşliğinde söyledikleriyle çarpıklıklar konusunda uyarılarda bulunup kişilere yol gösterir ancak sözünü dinleyen olmaz. Anlatıcı konumuyla seyirciye mesajı ileten ve aydınlatan kişidir.

Eşeğin Gölgesi'nde kişileştirme özellikleri değerlendirildiğinde Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda olduğu gibi tip boyutunda oyun kişilerinin belli bir işlevsellik üzerinden yapıntılandığı görülür. Kaba hatlı oyun kişileri belirli toplumsal konumları tanımlamaktadır. Kişiler yapıntılanırken her işlev için iki kişinin belirlenmiş olduğu dikkat çekmektedir. Bu kişiler farklı özel isimler almasına rağmen aynı motivasyonlara ve yönelişlere sahiptir. Mestan ile Şaban, Matlup ile Mansur, Kara Köse ile Kambur Eşe, Tattara ile Tittara, Benli Nergis ile Güllübahar neredeyse ikiz gibilerdir. Kişileştirmedeki bu tercih oyun kişileri arasında karşıtlık sağlamanın yanında, kurumların ve sosyal konumların en ekonomik şekilde sunumunu da gerçekleştirmiş olur. Ayrıca bu durum geleneksel oyun türlerinde yer alan ikizler motifini de anımsatmaktadır.

2.2.3. "Eşeğin Gölgesi" Oyununda Dil - Tavrı Özellikleri

Eşeğin Gölgesi adlı oyun konusunu asırlar öncesine ait başka bir medeniyetten almış olsa da malzemeyi işleyişi Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun verilerini anımsatır. Konunun ve kişilerin evrenselliği günceli öylesine güzel kavrar ki günümüzü de aktarır. Bu bağlamda üç dönemin sentezinden ortaya çıkan bir oyun olduğu söylenebilir.

Taner yapıtında öncelikle geleneksel oyun türlerine de kaynaklık ettiği bilinen masallardan alıntılanmış bir yapıt olarak, anlatıcısı, tekerlemeleri, imgelemdeki sınırsızlığı ile renkli ve eğlenceli bir atmosfer sunmuştur. Bu eğlenceli atmosfer güldürünün zeminine oturtulduğu için dil ve hareket kaynaklı güldürü yöntemleri kullanılmış bu anlamda da gelenekselin zenginliğinden faydalanılmıştır. Dil ve deyiş özelliklerinin başarısı Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah'ın söz zenginliğinden ilhamını almıştır. Taner toplumsal eleştiriyi gerçekleştirirken yine ironik bir yaklaşım

benimsemiştir. Grotesk olana yer vererek aykırı ve şaşkırtıcı olanı sergilemiş ve seyircide farkındalığı oluşturmayı hedeflemiştir. Tüm bunlar geleneksel tiyatromuzun yöntemleri olup oyunda sıkça gözlenmektedir.

Değişik ses oyunları ve çağrışımlarla birbiriyle ilgisiz saçma söz dizinleri olan tekerlemeler geleneksel tiyatromuzda olduğu gibi bu oyunda da sıkça yer alır. Oyunun bir masaldan alınmış olması nedeniyle bolca fanteziye yer verilmiş ve masala özgü tekerlemeler kullanılmıştır.

1. Perde açılış müziği:

(...)

Bu ne maval

Ne martaval

İşitilmedik bir masal

Evvel zaman içinde

Kalbur saman içinde

Haramiler pay paylaşır

Eski hamam içinde

(...)

Evet benim canlarım

Bir varmış bir yokmuş

Deve tellal iken

Pire hallaç iken

Ben anamın beşiğini

Tıngır mıngır salları iken

Kaf dağının eteğinde

Abdalya denir bir ülke

Bu ülkenin de Şabaniye denir bir kasabası varmış (Taner,2007:20-21).

Anlatıcının yaptığı bu giriş masallarda kullanılan tipik tekerlemedir. Gerçekliği olmayan seyirciye anlatılanın masal olduğunu hatırlatan söz dizini olarak tekerlemeler, geleneksel türlerde de sıklıkla kullanılmaktadır. Karagöz ve Ortaoyununda seyirciyi güldürmeye yönelik gerçekliği kıran, saçma, abartı ve anlamsız söz yığınları da tekerlemeler içinde sayılmaktadır. Karagöz'ün Hacivat'la

ya da Kavuklu'nun Pişekâr'la boğuşması sonrası yere yığılarak ardı ardına sıraladığı anlamsız sözler gibi, Mestan'da ustası gidince saçmalamaya başlar:

MESTAN: İşler böyle burada
Ustan gümrüğe giderken
Garajı uhdeme bıraktı
O gidince kuruldum onun postuna
Aldım elime doksandokuzluk tesbihi
Ne hoş imiş sıcak posta kurulmak
İki de bir şaklatmak tesbihini
Biraz da şu köşeye geçip oturayım
Şu köşe yaz köşesi
Şu köşe kış köşesi
Şu köşe güz köşesi
Diye iki tekerleyip
Üç yuvarlarken
Sokaktan göründü
Bir berber müsveddesi (Taner, 2007:31).

Bir başka tekerleme örneği de Mestan'ın avukatı mahkemede savunma yaparken tipik bir masal tekerlemesi kullanılmaktadır.

MATLUP: (...) Ondan sonra sıcaktan en zarar gören şüphesiz ki müvekkilim eşek sürücüsü Mestan olmak gerekir. Yalın ayak güneş altında bir o kadar yol gitmiş, az gitmiş, uz gitmiş, dere tepe düz gitmiş, yorulmuş terlemiş (Taner, 2007:57).

Oyunda bir başka tekerleme türü de ninnidir. Eşeğin Gölgesi davası çözülemeyip bir üst mahkemeye Yüce Yüzler Meclisine yönlendirilince kaostan nemalanan Abid ile Zabid sevinçten oynamaya ve saçmalamaya başlarlar:

ABİD İLE ZAHİD:
E-e-e-
E-e-e-e
Uyusun millet ninni
Büyüsün millet ninni

Dandini dandini dastana
Danalar girmiş bostana
Hiç ürkütme danayı
Bırak yesin lahanayı (Taner,2007:91).

Saçma, abartı, gerçek dışı ve uyumsuzluklarıyla tekerlemeler oyunsuluğu imlerken, bir yandan da seyirciyi eğlendirir. Gerek Karagöz, gerek Meddah gerekse Ortaoyununda gördüğümüz tekerlemeler Taner'in oyunlarında genellikle bulunurken, masaldan alıntılanmış bir oyun olarak Eşeğin Gölgesi'nde daha sık yer alır.

Geleneksel türlerde çatışmayı sağlamak için, iki kişinin karşılıklı konuşması esasına dayanan Hacivat-Karagöz, Kavuklu-Pişekâr arasında görülen karşılıklı söyleşme, oyunun birçok yerinde görülmektedir. 1. Bölümde giriş müziği biter bitmez ilk söyleşiler gerçekleşir. Bu söyleşiler Mestan ile Zahid, Şaban ile Abid arasında kişilerin tanıtımını gerçekleştirmek için geçmektedir.

ABİD: Seni açlıktan kim kurtardı?

ŞABAN: Sen kurtardın ustacığım.

ABİD:Seni kim yetiştirdi adam etti?

ŞABAN:Sen yetiştirdin adam ettin ustacığım

ABİD: Seni kim everdi?

ŞABAN: Sen everdin ustacığım

ABİD: Ha şöyle aferin. Hadi ben şimdi çıkıyorum. Dükkana bugünlik sen göz kulak ol (Taner, 2007:25).

ZAHİD:Bana bak Mestan

MESTAN:Buyur benim ustam.

ZAHİD:Sen benim çırağım ırgatımsın. Ben senin nenim?

MESTAN:Sen de benim ustam, patronum, velinimetimsin.

ZAHİD:Yediğin ekmeği hak etmen için daha nice çalışman gerek

MESTAN: Ne yapsam ödeyemem efendim

ZAHİD:Ha şöyle aferin. Şimdi ben gidiyorum. Dükkan sana emanet. Aman dikkat et.

MESTAN:Sen hiç fütür getirme ustam

ZAHİD:Yoksa ne olur bilirsin. Ben adamın gözünü oyar, kulağını keser, cebine koyarım (Taner, 2007:25-26).

Çırakların ustalarıyla olan karşılıklı konuşmalarına dayanan söyleşi niteliğindeki bu diyaloglarda Ortaoyunu ve Karagözdeki söyleşmelerdeki dişi konuşan ve erkek konuşan kavramlarını da anımsatmaktadır. Dişi konuşan sözü açarken erkek konuşan karşılık vererek güldürüyü sağlamaktadır. Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah oyunlarının muhavere bölümlerinde, karşılıklı söyleşmelerin ve çene yarıştırmaları sıklıkla görüldüğü ve söz hünerlerinin en etkin şekilde kullanıldığı bilinmektedir. Karşılıklı söyleşme ile dilsel hünerlerin sergilendiği çene yarışırma, Mestan ile Şaban'ın eşek kiralamadaki pazarlıklarında görülür.

ŞABAN: Panayıra gidiş dönüş ne vereceğiz?

MESTAN: Taksimetreyi açarım ne yazarsa verirsin.

ŞABAN: Yok önceden bilmek isterim.

MESTAN: Gidiş dönüş 18 akçe

ŞABAN: 14'ten bir akçe fazla vermem.

MESTAN: İdare etmez beyim. Karakaçanın arpası var. Otu var. Bakımı var. Taksidi var. Amortismanı var. Evveli gün arka sol ayak arıza yaptı. Baytardı, nalbanttı 19 akçe bayıldım beyim. Durduğum yerde piyasada yedek nal da bulunmuyor şimdi.

ŞABAN: (gider gibi yapar) Çok pahalı

MESTAN: Öyleyse dolmuş devesi bekle.

ŞABAN: Son fiyat ne olacak?

MESTAN: 18 yarısını peşin isterim

ŞABAN: Peki al şu dokuz akçeyi dokuzu da dönüşte veririm tamam mı?

MESTAN: Tamam (Taner, 2007:32).

Çene yarışırmanın görüldüğü bir diğer söyleşme de Yüce Kadılar Meclisi'nde kadılar arasında yaşanır. Kadıların söyleşmesinde de görüldüğü gibi çene yarışırma kişilerarası çatışmayı ortaya koyarken, seyirciyi de eğlendirir.

SOLDAKİ KADI: Kelamda aslolan manayı hakikidir

SAĞDAKİ KADI: Manayı hakiki müteazzır oldukta mecaza gidilir.

SOLDAKİ KADI: Ama mani zail oldukça memnu avdet eder.

SAĞDAKİ KADI: Şu da var ki cüz'ü küle ait farzetmek icab eder.

(...)

SOLDAKİ KADI: Tasrih mukabelesinde delalete itibar yoktur.

SAĞDAKİ KADI: Mevridi naasta içtihatı mesağ yoktur.

SOLDAKİ KADI: İlle velakin şek ile yakın zail olamaz.

SAĞDAKİ KADI: İctihad içtihad ile nakzolunamaz.

ORTADAKİ KADI: Susun be başım döndü (Taner, 2007:78).

Söyleşilerde görülen ve güldürü yöntemlerinden biri de kafiye uydurmadır. Şaban ile Mestan arasında oyunun birçok noktasında yerli yersini kullandıkları bir kafiye uydurma örneği bulunmaktadır.

MESTAN: Gel bir akçeyi elden

ŞABAN: Zırnık bile vermem (Taner, 2007:37).

Mestan ile Şaban'ın hapiste pişmanlıklarını aktardıkları söyleşmede de kafiye uydurma görülür.

ŞABAN VE MESTAN: Ah Ah!

ŞABAN: Ben aptallığıma ağlıyorum.

MESTAN: Ben saflığıma.

ŞABAN: Benim gözümde boncuk tüter.

MESTAN: Benim de Güllübahar.

ŞABAN: Senin kolun kırıkça benim de kanadım.

MESTAN: Yaylamız yok yurdumuz yok

ŞABAN: Davarımız yok kurdumuz yok

MESTAN: Varımız yoğumuz bitip tükendi

ŞABAN: Karım da üste bana neler etti

ŞABAN VE MESTAN: Ah ah!

ŞABAN: Nemize gerekti bizim dava rekabet.

MESTAN: Patron muyuz a mübarek.

ŞABAN: Ne geçti sonunda elimize?

MESTAN: Ne elimizde kaldı ne avucumuzda (Taner, 2007:97).

Bir başka söz hünere olan anlamazlıktan gelme, Nergis ile Güllübahar'ın söyleşisinde kullanılmıştır. Güllübahar Nergis'in etrafında dört dönerek kocasının

eşek davasını ve başına gelenleri anlatarak yardım istemektedir ancak Nergis işine gelmediği için konuyu bir türlü anlamaz. Benli Nergis'in konuşması niyetinin farkında olan seyirci için gülünç bir durumdur.

B. NERGİS: (Hep kendi ile meşgul) Eşek dedin de hatırıma geldi, banyo için eşek sütü bitmiş

GÜLLÜBAHAR: Siz benim ricamı yapın ben size galon galon eşek sütü getiririm

B. NERGİS: (Hep tuvaleti ile meşgul) Ama teni en iyi dinlendiren şey, eşek sütünden çok uyku imiş. Ordan benim inci küpelerimi uzatır mısın?

GÜLLÜBAHAR: Buyrun hanımcığım.

B. NERGİS: Kocan ne iş yapıyor demiştin Güllübahar?

GÜLLÜBAHAR: Eşek sürücüsü hanımcığım

B. NERGİS: (Hep tuvaleti ile meşgul) (...) Peki ne olmuş kocana?

GÜLLÜBAHAR: Hep anlatıyorum ya hanımcığım yarım saatten beri. Berber gölgesine oturmuş.

B. NERGİS: Kimin?

GÜLLÜBAHAR: Eşeğin.

B.NERGİS: Berber dedin de aklıma geldi. Bu benim berberden hiç memnun değilim. Saç boyasını kestane nüansından tutturamadı. Acaba dediğin berber iyi mi?

GÜLLÜBAHAR: Ne münasebet hanımcığım! Hoyratın haydutun biri, kiralamadığı halde gölgede oturacağım diye tutturdu.

B.NERGİS: A istemem, ben hoyrat berberlerden hiç hoşlanmam (Taner, 2007:68-69).

Söylenen bir sözün maksadı dışında anlaşılması ve kastedilen manadan uzak bir noktada yanıt vermesiyle gelişen söz hüneri ters anlama, Güllübahar'ın eşek davasını anlatmaya çalıştığı Benli Nergis'le olan söyleşmesinde görülmektedir.

B.NERGİS: Ne davası bu kuzum?

GÜLLÜBAHAR: Eşek davası, eşek gölgesi davası. Bütün Abdalya bu dava ile çalkalanıyor sultanım.

B. NERGİS: (Sesli ve şuh güler. Sesini ayar etmek için gülüyor gibidir.) Ben eşekler bayılırım. Dişi mi erkek mi? (Taner, 2007:68).

Nergis'in eşek deyince anladığı erkeklerdir. Etrafındaki erkekleri eşek yerine koyduğu için eşek lafı geçince şuh bir kahkaha atar. Güllübahar'ın kastettiği ise eşeğin kendisidir.

Oyunda kinayenin örneği sıkça görülmektedir. İkinci perdenin başında Şaban dava açmaya karar vererek eve gelir. Hemen hergün eve sarhoş olarak gelip karısını dövdüğü için karısı dayak yeme beklentisi ile yoğun bir kaygı ve korku yaşamaktadır.

ŞABAN: (...) Gel bakayım sarı kanaryam, seni öpeyim. Neden korkuyorsun benden?

BONCUK: (Hem yaklaşır hem korkar) Ya döveceksen?

ŞABAN: Bundan sonra senin kılına dokunmayacağım. Efkarı umumiyeyi kazanmamız lazım. "Hayvanları Koruma Derneğini kızdırma" dedi avukat (Taner, 2007:61).

Yüce Yüzler Meclisinde görülen eşek davasında Tittara ve Tattara arasında kinayeli bir konuşma geçer. Birbirlerine dolaylı yollardan hakaret ederler.

TİTTARA: Yazıklar olsun size arkadaşlar! Herkesi dört taraftan fink atışından biliyoruz.

GÖLGEÇİ ÜYE: Senin kızgın boğa olmadığını karının dört tarafta fink atışından biliyoruz.

REİS: Susalım efendim

TİTTARA: Cevap vereceğim.

REİS: Vermeyeceksiniz efendim

TİTTARA: Sataşıldı efendim.

TATTARA: Her karına sataşana cevap versen fırka şefliğine vakit bulamazdın Tittara

EŞEKÇİ ÜYE: Hakaret vaki oldu.

REİS: Salonu terk ediniz.

TİTTARA: Aynen zapta geçsin. Söz hiçbir zaman bu kadar ayağa düşmemişti.

TATTARA: (Ayağa fırlar) Karşı hakaret vaki oldu (Taner, 2007:104).

Geleneksel tiyatrodaki sıkça görülen cinaslar ve mecazların oyundaki örneği Güllübahar ile Aygır Baba'nın işveleşmesinde görülür.

AYGIR HOCA: (Kızın önünde diz çöker) Kerem eyle, lütfeyle, Bana adını söyle. Sen nesin in misin cin mi, hangi gülün gönüllüsü, hangi gönülün bülbülüsün?

GÜLLÜBAHAR: Ben ne gülüm ne bülbülüm. Ne inim ne de cinim Aygır şeyhim. (Baldırındaki pulu gösterir) Etili canlı bir önergeyim.

AYGIR HOCA: Ne yazılı önergende? Gel halvet olalım. Derhal imza edeyim (Taner, 2007:76).

Söze dayalı güldürü yöntemlerinden bir diğeri olan yineleme, oyunun birkaç yerinde görülmektedir. Şaban ile Mestan'ın eşeğin gölgesinin kullanım hakkıyla ilgili tartışmalarında Mestan gölge için ayrıca bir para ister Şaban ise vermemekte çok kararlıdır. Aralarında şöyle bir söyleşi geçer. Bu dizeler tüm oyun boyunca Mestan ile Şaban'ın her atışmasında cümle aralarına serpiştirilerek kullanılır. Böylelikle yinelemeye dayalı bir güldürü sağlanmış olur.

MESTAN: Gel bir akçeyi elden.

ŞABAN: Zırnık bile vermem (Taner, 2007:37).

Dilde yinelemenin bir başka örneği de Şaban ile Mestan'ın Kadının yanına çıkıpta bu işin uzayacağını anladıkları anda birbirlerinden davacı olmaktan vazgeçmesiyle görülür. Kara Köse, Kambur Ese, Matlup ve Mansur aynı anda itiraz eder ve bu itiraz yinelenir.

MESTAN: Biz hata ettik. Boyumuzdan büyük işe girdik

ŞABAN: Buradan gidelim. Zaten dönüşte peçiç partisi yapacaktık.

MESTAN: Ya sahi.

ÖBÜRKÜLER: (Koro halinde) Olamaz!

ŞABAN: Nasıl olmaz?

ÖBÜRKÜLER: (Koro halinde) Olamaz olmaz olmaz!

MESTAN: Bariştık işte ötesi var mı? Helalleştik.

ŞABAN: Hadi hoşçakalın.

ÖBÜRKÜLER: Olamaz olmaz!

KARA KÖSE: (Şarkı) İkame edilen dava geri alınamaz (Taner, 2007:45-46).

Haldun Taner bu oyunda, abartı hareketlere, en olmayacak rastlantılar, durumlar ve bunların yinelenmesiyle oyuncunun mekanik gücüne bağlı olan hareket güldürüsünü etkin şekilde kullanmaktadır. Oyunun başında Mestan ile Şaban'ın patronlarını uğurladıktan sonra onların koltuklarına kurularak ellerinde tesbih ya da purolarla abartılı bir şekilde onları taklit ediyor olmaları ve bu durumun eğretiliği harekete dair bir güldürü ortaya koyar.

Panayıra gitmek için yola çıkan Mestan ile Şaban yolda eşeğin gölgesi yüzünden kavga ederler. Şaban kızıp eşeğe tekme atar, buna öfkelenen Mestan da Şaban'a tekme atar. Mestan Şaban'a gölgenin bedene ait bir şey olduğunu anlatmak için elini kolunu kaldırır, indirir, sıçrar, oturur, kalkar, Karakaçan'ın kulağını kaldırır indirir bu abartı hareketlerle eşek ile gölgenin birbirinden ayrı olmadığını anlatmaya çalışır.

Mestan ile Şaban dava için Kadı'nın karşısına çıkar. Avukat Mansur, Şaban'ın savunmasını yapmaktadır. Mansur, öyle coşkulu bir savunma yapar ki anlattıklarına Şaban bile şaşırır. Hatta öylesine abartır ki bir anda bağırarak, Karakaçan'ı bile korkudan sıçratır.

Benli Nergis Aygır Baba'ya raksettikten sonra odasına hışımla dönüp soyunmaya başlar. Önce takma kirpiklerini çıkarır, sonra takma saçlarını, takma göğüslerini ve kalçalarını, en sonunda da takma benini çıkarması da harekete dayalı bir güldürü örneğidir. Kendisiyle konuşmaya çalışan Güllübahar'a hiç kulak vermeden kaşını almak, tuvaletiyle ilgilenmek, ertesi sabah protokol müdürü ile hariciye müsteşarının karşısında ağda yapmak gibi kaygısız davranışlar sergiler. Aygır Baba'nın Güllübahar'ı elde etmek için peşinde dört dönmesi de ayrı bir hareket komiği doğurur. Güllübahar'ın Aygır Baba'yı davada kendi tarafına çekme konusunda ikna edebilmesi için B. Nergis'in kıyafetlerini giyip, takma, saç, kirpik, göğüs, kalça ve benini takarak ona benzemeye çalışması da kılık değiştirme türünden bir hareket güldürüsü niteliğindedir.

Mahkemelerin parodilerinin yapıldığı sahneler de harekete dayalı güldürünün görüldüğü yerlerdir. Yüce Kadılar Katı'nda dava görülürken kadılar uyur. Kararı okurken takke giyerler. Mestan ve Şaban konuşmaların kendilerini ilgilendiren kısımlarında sevinir ya da yerinirken, yün örüp sakız çiğneyen hatta çocuğunu

sallayan seyirciler ve masaya vurunca düşen çingirak Yüce Kadılar Katında görülen gülünç hareketlerdir. Meclisin parodisinin yapıldığı Yüce Yüzler meclisinde ise ayakkabıların havada uçuşmasının ardından hızını alamayan meclis üyelerinin kimi el ense çekip güreşerek, kimi Fransız boks tarzında dövüşerek, kimi cetvelle düello yaparak kimi boğa güreşindeki gibi hücumlarda bulunarak kimi ise zitsu zitsu numaraları yaparak karşılıklı çatışır. Bu birbirinden farklı kültürlerden doğan renkli çatışma modelleri de hareket komiğine hizmet eder.

Eşeğin Gölgesi'nde de tercih edilen güldürü yöntemi ne olursa olsun kahkahanın ulaştığı nokta yergidir. İnsancıl bakış açısı eleştiriyle buluşturularak toplumun aksaklıkların gözler önüne serilmesi hedeflenir. Abdalya ülkesi üzerinden düzen eleştirisi yapan Taner, sosyo – ekonomik ve politik düzlemlerde yaşanan aksaklıkların altını çizerek farkındalık yaratma peşindedir. Bunu yaparken de gülmenin gücünü kullanmaktadır. Abdalya'da eşeğin gölgesinden çıkan anlaşmalıklı hukuk sisteminin, siyasi arenanın, ticari sistemin, politikanın ve en önemlisi farkındalığı olmayan, bilinçsiz halkın eleştirisi yapılmaktadır.

Sisteme dair yerginin oldukça ağırlıklı olarak yer aldığı Eşeğin Gölgesi'nde yerginin en çok kullandığı araç ironik güldürüdür. Bu durum çelişkilerle dolu bir düzenin eleştirisi yapılırken kaçınılmazdır. İroninin ince ve zekice yönelişi bir yandan güldürürken bir yandan da iğneleyerek uyanıklığı sağlamaya çalışmaktadır. Oyun boyunca tipler ve tiplerin temsil ettiği kurumların ironisi yapılır.

Öncelikle Mestan ile Şaban ironik tiplerdir. Her ikisi de sahipsiz, gariban, yoksul ve sömürülen bir kesimi temsil eder. Toplumun en alt kesimini imlerler ve ezilen konumundadırlar. Oysa onlar patron olma peşine düşerler ve tüm bunlar da onların bu hevesleri yüzünden yaşanmıştır. Her şey toplumun yücelttiği değerlere yani rahat ve zenginliğe sahip olmak isteyen iki çırağın patronluk oyununun alanını genişletmeye çalışmalarıyla başlamıştır. Şaban kasabadaki panayıra gitmek için Mestan'dan özel eşek kiralar. Özel eşek kiralamak bir modadır ve Şaban bu modayı takip etmek ister. İkisi de çirak olduklarını unutarak patron edasıyla pazarlık yaparlar. Pazarlıkta anlaşınca yola koyulurlar ve yolda eşeğin gölgesi yüzünden kavga ederler. Sanki eşek kendilerine aitmiş gibi her ikisi de hak iddia ederler. İki saf çirak bu konuda anlaşamayınca kadiya gitmeye karar verirler ve asıl hikâye burada

başlar. Mestan ile Şaban'ın oynadığı patronluk oyunu sistemin çarpıklıkları içinde eğlence olmaktan çıkacak ve kontrolsüz bir çığ etkisiyle büyüyecektir. Olmadıkları bir sınıftanmış gibi davrandıkları için adeta cezalandırılırlar. Bu noktada Kavuklu ve Karagöz'ün kendisine yasak edilen yerlere girme konusundaki ısrarı akıllara gelmektedir. İsrarlı olmak çok da işe yaramaz. Sonuçta dönüp dolaşıp kendi hayatlarına dönmek zorunda kalırlar. Üstelik daha fazla kazanç sağlayıp zengin olmaya hayalleri kurarken, başlarına gelen olaylarda kazanç sağlamayan üstelik zararda olan yalnızca onlardır. Bu durumları Ozan'ın ağzından şöyle aktarılır:

OZAN

Ustalık taslayayım derken

Bakıyorum usta sandınız kendinizi

Gerçekten

Oysa siz bir kıl kuyruk çıraksınız

Yaylanız yok, yurdunuz yok

Davarınız yok, kurdunuz yok

Nenize gerek mülkiyet davası

Gölge eşek nızası

Patron musunuz

A mübarek

(...)

Alemi var mı kavganın

Baş başa verip düşünün

Bu eşek yahut şu ustura şu makas

Nenin nesi, kimin malı

Önce bu soruyu çözün bir kalem

Senin mi?

ŞABAN: Yoo!

OZAN: Senin mi?

MESTAN: Hayır (Taner, 2007:52).

İlk durak Abdalya'nın şeriat mahkemesidir. Hukuk siteminin temsilcileri olan Kadı Köse ve Kambur Ese'de ironik oyun tiplerindedir. Aslında toplumsal düzen içinde gelişen çarpıklıklara yönelik vatandaşı koruyarak adaleti sağlamaları

gerekirken; kendileri mahkemenin içinde düzenbazlık, sahtekârlık ve rüşvet ağını kurmuşlardır. Bu tam anlamıyla ironidir. Burada sorunlarının çözüleceğine inanan Şaban ile Mestan'ın hayallerinin boşa çıkacağı düşüncesi aslında daha en baştan kadının ağzından verilmiştir. Kadı Kara Köse ve Kambur Ese'nin “*Şeriatın Kestiği Parmak Acımaz*” adlı şarkısında hukuk sisteminin nasıl işlediğini anlatmaktadır:

Ben kadı Kara Köse
Bu kâtibim Kambur Ese
Buranın adaleti
İkimizden sorulur
Her devrin, rejimin
Kendine has
Bağımsız
Bir adaleti olur ya hani.
Buradada her dava
Abdalya kıtasına vurulur
Köküne özüne inilmez
Hiçbir işin
Sade yanından
Yordamından yöresinden
Geçilir.
Şerre karşı acizsek de
Hiç değilse ehveni şer
Korunur.
(...)
Mülk adaletin temeli
Her ne kadar zamanın değişmesi
Ahkâmın da değişmesini
Gerektirir diyorsa da aldırma
(...)
Elin kırk yıllık
Kurulu düzenini, adaletini
Değiştirmek ne haddimize
Biz de buna uyarız

Ol ahkam üzre
Dava rüyet ederiz
Şahit dinleriz
İfade alır tebyiz ederiz
İfadatı tamik ederiz
Zaptı dinler tashih ederiz
Daha olmadı, kafamız karıştı
Çan çalar, celseyi ahire talik ederiz
Söz isterler söz verimiz
Davadan vazgeçerler koyvermeyiz
Bir taraf besili kaz
Öbür taraf bir kese akçe
Getirdi mi kararda müşkülât çekeriz
Davayı uzatırız bugüne yarına atarız
Belli bir gün vermeyiz
Birikir zabıtlar, dolar kağıtlar
Cümle evrakı kuyudatı
Cemeder, hıfzeder
Üstüste yığıp
Devasa kaleler dikeriz (Taner, 2007:40-41).

Taner bu sözlerle Abdalya Ülkesi üzerinden hukuk sistemini eleştirmektedir. Kanunları koyan ve yöneten yasama organının düzenini-düzensizliğini eleştirir. Adaleti sağlama görevini yürüten mahkemelerin köhneleşmiş bir sistemle halkın sorunlarına çözüm bulamaz hale gelmesi bir kenara, rüşvet ya da otorite yoluyla bağımsızlığını da yitirmiştir. Mahkemenin, sorunların temeline inmeden geçiştirip, davanın sonuca bağlanmadan prosedürlere boğulması eleştirilmiştir. Girenin çıkamadığı bir kapana dönen mahkemeler Mestan ile Şaban'ın da yakasını bir türlü bırakmaz.

Mestan ile Şaban, Abdalya Kadılığı'ndan bir üst mahkeme olan Yüce Kadılar Katı'na yönlendirilirler. Davadan vazgeçmeye çalışmaları da kar etmez çünkü herkes onların üzerinden nemalanmaya başlamıştır. Kimsenin adalet umurunda değildir. Hatta neyi ya da kimi savunduklarının bile önemi yoktur. Herkes rastgele bir taraf

tutar ve o tarafı sömürür. Avukatları bile daha konuyu bilmeden, adamlar gelmeden geriden yalnızca para kazanma derdiyle birer kişi seçiverirler.

MATLUP: Sevgili Meslektaşım

MANSUR: Buyur benim arkadaşım

MATLUP: Müşteri galiba sabah sabah

MANSUR:Şu yandaki berber olsa gerek. Heybesi oldukça yüklü

MATLUP: Beriki de eşekçi. Eşek de oldukça Semiz

MANSUR: Vekalet ücreti verebilir mi dersin

MATLUP:Veremediler diyelim. Sen heybe ben de eşekle yetiniriz

MANSUR: Ben berberin vekili olayım istersen

MATLUP:Ben de eşekçinin (Taner, 2007:42).

Avukatların yönelişi de Kadı Köse ve Kambur Ese'den farklı değildir. Para kazanmak için yapmayacakları şey yoktur. Sözde adaletin savunucuları olarak hakkı ve haklıyı korumakla yükümlülerdir ancak aslında onlardan korunmaya ihtiyaç vardır. Temsil ettikleri adaleti satabilir karşısında durdukları tüm suçları işleyebilirler. Üstelik tüm bu düzenbazlıkları öylesine kanıksamışlardır ki bu ironik durum şarkılarına ve sözlerine şöyle yansır:

(Seslerini akord ederler)

(...)

Akçe akçe diye öter şu kuşlar

Akçen varsa düz yol olur yokuşlar

Akçe için ne uçurlar çözülür.

Akçe için ne yuvalar bozulur

Akçe için bazen her şey satılır

Akçe evrenin ekseni

Doksan sekizin sekseni

Akçe akçe diye döner şu devran

Akçe akçe diye inler Asuman

MESTAN: Vay canına!

ŞABAN: Doğru be!

MATLUP: Binanalazalık şimdi biraz avans vermen gerekecek...

MESTAN: O da niye?

MATLUP: Kulis yapmak gerek. Önce kadı efendiye bir kuzu yollayacağız. Bir de Şarap fıçısı...

MESTAN: Biz haklı değil miyiz? Rüşvet vermeyelim.

MATLUP: Bre gafil, insan nasıl hakkını korumak için rüşvet vermez?

MANSUR: Geçende enfiye kutusu kaybolmuştu. Murassa bir enfiye kutusu çok makbule geçer. Ayrıca Kambur Ese'ye de bir kaz tüyü kalem hediye etmeli

ŞABAN: Peki bu rüşvet olmaz mı?

MANSUR: Rüşvet ne demek, hediye. Sen işi bana bırak (Taner, 2007:50).

Avukatlar Mansur ile Matlup, Şaban ile Mestan'ı çıkarları doğrultusunda kullanıp sömürürlerken yalnız değillerdir. Patronları Abid ile Zahid de bu işten kar sağlayacaklarını düşündüklerinden çıraklarının yanında yerlerini alıverirler. Ortalığı iyice kızıştırarak işin büyümesini sağlarlar. Abdalya Kadılığı'ndan bir üst mahkeme olan Yüce Kadılar Katı'na davayı yönlendirmeyi başarırlar. Dava burada da sonuca ulaşmasın diye epey uğraş verirler nihayetinde orada da karar kesinleşmez. İstediklerine ulaşmışlardır.

ABİD: Sevgili arkadaşım.

ZAHİD: Buyur benim can yoldaşım.

ABİD: Davanın içinden YKK'da çıkamadı.

ZAHİD: İstedüğimiz de bu değil mi zaten.

ABİD: Şimdi iş YYM'ye kaldı

ZAHİD: İmdi ne edip edipelimizdeki basını velveleye verip bunu kamu efkârına mal etmeli

ABİD: Ki halkın karışsın akli

ZAHİD: Ki muzır fikirleri düşünmeye kalmasın vakti

ABİD: Ki böylece oyalansın çarçur meselelerle

ZAHİD: Ki büyük davalara karşı uyanmasın

ABİD: Ki kazancımız devam etsin.

ABİD VE ZAHİD: Ha hah hah (Taner, 2007:88-89).

Amaç akılları karıştırarak kaostan faydalanmaktır. Nitekim patronların gazeteleri ve dergileri aracılığıyla dava medyaya yansır, tirajlar artar. Bu olay

magazin dergilerinde ve gazetelerde abartılarak, ülkede saçma bir gündemle halk oyalanırken, patronlar “daha büyük davalara” bakarlar. Sömürü sisteminin ezen/sömüren kısmında olan ve sermayeyi elinde tutan bu adamlar, halkın dikkati başka yöneyken halkı sömürmeyi sürdürürler. Ozan’ın ağzından sömürü sisteminin çarkları seyirciye aktarılmaktadır.

OZAN:

Avukatlara iş çıktı

Bilginlere meşgale

Gazeteler tiraj şansı

Aylaklara sermaye (Taner, 2007:54).

Yüce Kadılar Katı’nın da avukatlardan ve Kadı Kara Köse ve Kambur Ese’den hiç farkı yoktur. Birey olarak avukatlardan başlayan hukuk sitemindeki çarpıklık, kurum olarak Kadılığa oradan da bir üst kurum olarak Yüksek Kadılar Katı’na yansımıştır. Üçü de yargı sistemini temsil etmektedir ve yönelişleri aynıdır. Görülen yalnızca bu tür bir yinelemedir

Bir üst kurum olarak Yüksek Kadılar Katı’nın dava sürecine Şeyhler de dâhil edilir. Bu işin arkasında da yine Abid ile Zahid vardır. Pilavi ve Hoşafi Tarikatının şeyhleri de işe karıştırılır. Bu iki Şeyh sözde din temsilcileridir. Halk tarafından dindar bir kimlikle tanınırlar ancak gerçekte durum pek de öyle değildir. Tesbihi elinden düşürmeyen Pilavi Şeyhi Aygır Baba kadınlara zaafı olan eğlence düşkününü bir adamdır.

(Aygır Baba şarabı müstehcen bir şapırtı ile höpürdeterek içer)

AYGIR HOCA: Düş mü görüyorum gerçek mi bu?

GÜLLÜBAHAR: (Gülümser mendili hafifçe sallar)

AYGIR HOCA: Bir elinde gül, bir elinde mendil, gülden gönüllü, badeden tatlı, kaşları kalem karası, gözleri ahu yazması, kim bu lolita yarması dilber?

GÜLLÜBAHAR: (Dansa başlar)

AYGIR HOCA: (Peşinden pür iştah ve sendeleyerek gelir) Kız sen hangi dağın gülü, hangi bağın sünbülüsün?

GÜLLÜBAHAR: (Susar güler dansa devam eder)

AYGIR HOCA: İç şundan bir yudum hatırım hoş olsun. Buna pir kokteyli, aşk badesi derler.

GÜLLÜBAHAR: (Eliyle iter, dansa devam eder)

AYGIR HOCA: İç derim almaz. Kimsin deyu sual ederim, cevaba tenezzül etmez. Zülfünden bir tel alasım gelir, elim varmaz. Destine varıp pus etmek dilerim, koyuvermez. Gayrı deli etmek mi beni kastın fettane?

GÜLLÜBAHAR: (Halka) Aygır Baba da ne aygır mış meğer. Bir baktı bayıldı, bir baktı ayıldı, ayıldıkça yayıldı. İçti babam içti. Fıçı bitene kadar belki yüz galon şarabı dikti. Ne alevi kesildi, ne ateşi kesildi. “Ne istersiniz?” diye sordum.

AYGIR HOCA: Güller solmadan, gönüller perişan olmadan vuslata ermek dileriz (Taner, 2007:75).

Divan şiiri ve gazelleri anımsatan ifadesiyle Aygır Hoca, namazında niyazında dini bütün biri olmadığını bilgisini verir. Geleneksel oyun türlerinde görülen Arap nasıl duanın arasında beddua ederek bir çelişkiyi ortaya koyuyorsa; O da dindar görüntünün ardında keyif düşkün bir adam olarak, bir çelişki ortaya koymakla ironik tiplerden biri olur. Cinselliğe ve dürtülere atf yapan söz ve davranışlarıyla da grotesk güldürüyü sağlamaktadır.

Haldun Taner Pilavi ve Hoşafi Şeyhleri üzerinden din istismarcılarına eleştiri yapmaktadır. Toplum karşısında savunuyor göründükleri inançlarla hiç alakası olmayan bir yaşam süren din istismarcıların derdi de halkı aldatarak sömürü sistemindeki paylarını almaya çalışmaktadırlar. Ekonomik ve siyasi hayatı yönlendiren ve bunlardan fayda sağlayan şeyhler etrafına topladıkları müridlerini kullanan sahtekârlardır. Onları yöneten ise, kadınlara ve eğlenceye olan zaaflarıdır. Oyun içinde kadına ve eğlenceye düşkünlükleriyle alay edilerek yergiden nasiplerini alırlar.

Kadınlar da geleneksel verilerden yola çıkarak zennelere benzetilmiş, tıpkı onlar gibi masum ve ezilen Zenne, fettan Zenne ve hafif meşrep zenne tipleri çizilmiştir. Şaban'ın karısı Boncuk masum ve ezik Zenne tipidir. Şaban tarafından fiziksel, duygusal ve ekonomik şiddet görüp, sömürülmesine rağmen onu sever ve kocasına sadıktır. Boncuk, toplumun itip kaktığı, hor gördüğü, baskılanmış masum ve mazlum kadındır.

ŞABAN: (...) Gel bakayım sarı kanaryam, seni öpeyim. Neden korkuyorsun benden?

BONCUK: (Hem yaklaşır hem korkar) Ya döveceksen?

ŞABAN: Bundan sonra senin kılına dokunmayacağım. Efkârı umumiyeyi kazanmamız lazım. ‘Hayvanları Koruma Derneğini kızdırma dedi avukat... (Taner, 2007:61)

(...)

ŞABAN: (...) Elinin hamuru ile anlamadığın işe karışma. Topla bakalım sen şimdi bizim şu yatak yorganı?

BONCUK: O niye?

ŞABAN: Rehine verip para alacağız. Mevsim yaz. Damda da yatarız.

BONCUK: Yatağımızı satacağız?

ŞABAN: Senin aklın ermez boncuk kız. (Öper) Kaz gelecek yerden tavuk esirgenmez. Mahkeme masrafı var. Avukat ücreti var. Bunlar bedava mı olacak? Sonra (Onu yeniden öper) bir müddet için ayrılmanız gerek. Senin de hizmetçiliğe girmen gerekecek.

BONCUK: (Mütessir) Hizmetçiliğe mi gireceğim?

ŞABAN: Ne yapalım? Bu masrafa başka türlü nasıl dayanırız? Bir süre dişimizi sıkacağız.

(...)

BONCUK: Madem öyle istiyorsun öyle olsun. Ama fakir ama sarhoş, Şaban gibi bir eşim olsun... (Taner, 2007:63-64).

Güllübahar fettan Zenne tipidir. Mestan'ın karısıdır. Oldukça uyanık, kurnaz, fettan bir tiptir. Kocasını gölge davasını anlattığında davayı kazanmak için derhal plan yapmaya koyulur.

GÜLLÜBAHAR: Bunlar iyi hoş da asıl ehli din senin arkanda olmadıkça kazanamazsın.

MESTAN: Hakkın var. Onları Aygır Baba tutacakmış diyorlar. Pilavidir ya ustası.

GÜLLÜBAHAR: Seni de Hoşafilerin şeyhi Ebu Mansur Hoşafi tutsa.

MESTAN: İcabında ona da ricacılar yollayacağız. Yalnız onun yanına gitmek öyle güç ki.

GÜLLÜBAHAR: Oysa Aygır Hoca'ya tesir etmek daha kolay. Bak benim aklıma bir şey geldi. Aygır Hoca'yı onların yanından kendi tarafımıza kazanalım.

MESTAN: Hiç olur mu? Dinimiz ayrı, donumuz ayrı. Biz hoşafiyiz. Şaban'la ustası Pilavi

GÜLLÜBAHAR: Olsun ben Aygır Hoca'yı bizim tarafa geçirebilirim (Taner, 2007:65-66).

Mestan'ın davayı kazanması için Aygır Baba'ya ulaşan Güllübahar, dişiliğini kullanarak Şeyhi baştan çıkarır ve istediğini alır.

GÜLLÜBAHAR: Ben ne gülüm ne bülbülüm. Ne inim ne de cinim Aygır şeyhim. (Baldırındaki pulu gösterir) Etli canlı bir önergemim.

AYGIR HOCA: Ne yazılı önergende? Gel halvet olalım. Derhal imza edeyim.

GÜLLÜBAHAR: Yağma yok. Hem dinimiz ayrı, donumuz ayrı. Ben sizin tarikatınızdan değilim Hoşafiyim.

AYGIR HOCA: A hurma bakışım, a yayla çiçeği kokuşlum, seni görünce ben din bile değiştiririm. Seni görünce hoşafi olmayanın alnını karışlarım. Pilavi oldum da ne oldu yani.

GÜLLÜBAHAR: Yağma yok. Ağır olun Aygır Şeyhim. Ben istediğini er geç elde eden, elde etmezse şurdan şuray gitmeyen bir fettaneyim.

AYGIR HOCA: Şimden geru senin emrin benim emrim (Taner, 2007:76).

Abdalya'nın sosyete fahişesi olan Benli Nergis üst düzey kişilerin gözdesidir. Dişiliğiyle varolan, şuh, işveli, cilveli, erkek ve para düşkünü bir kadın tipidir. Koskoca devlet erkânının dahi ziyaretçilerini eğlendiren Benli Nergis için kimse hiçbir masraftan kaçınmaz. Öyle ki devlet bütçesi tahsis edilir. Devletin paralarını kimlerin nerde yediği alaysı bir dille anlatılarak sistem eleştirisi yapılır.

(Ertesi sabah Benli Nergis gelmiş, ağda ile bacaklarını alıyordu ki, başkentten iki kurye geldi. Biri protokol müdürü idi, biri de Hariciye Müsteşarı)

P. MÜDÜRÜ: Sayın Benli Nergis derhal bizimle geleceksiniz.

B. NERGİS:((Hayretle) neden?

MÜSTEŞAR: Büyük mütefekkimiz Saasan Devlet reisi Tattara hazretleri başkentimizi ziyarette şü sıra, malumunuz olduğu üzere

B.NERGİS: Bana ne?

MÜSTEŞAR: Rakkaselere fazla düşkündürler de...

P.MÜDÜRÜ: Şereflerine angaje edilen Altı Motor Raziye..

MÜSTEŞAR: Birden rahatsızlanınca üzerinize afiyet...

P.MÜDÜRÜ: Hariciyemizi aldı bir endişe. Müsteşar Bey sizi hatırladılar bereket.

MÜSTEŞAR: Şimdi onun yerine ekselansı eğlendirmek vazifeyi vataniyesi...

P.MÜDÜRÜ: Size müyesser oldu. Sekiz atlı araba kapıda. Acele götüreceğiz sizi emir böyle

B.NERGİS: Bir dakika beyler takımlarımı alayım

MÜSTEŞAR: Biz onları düşündük. Avrupa'dan daha iyilerini Kokarno'nun gustosuna uyan çaptakileri getirttik.

B.NERGİS: Peki öyleyse. (Güllübahar'a) Sana bir vaadim vardı yapamadım. Vatan beni çağırıyor ne yapalım (Taner, 2007:70).

Önce kadınların, sonra dini liderlerin katıldığı dava sürecinde olay meclise kadar taşınarak Yüce Yüzler Meclisi'nin muhalif iki partisine kadar ulaşır. Bunlar da taraflarını seçerler. Seçerken de temel değer rakip partinin karşısında durmaktadır. Halveti Fırkası Lideri Tosun Tittara ve Sohbeti Fırkası Lideri Toraman Tattara karşı karşıya gelir.

TATTARA: Ya öyle mi demiş... O bastı bacak, o süt çalığı, o tekne kazıntısı, O Tosun Tittara demek gölgeyi tutmuş, öyleyse biz de eşekten yanayız. Hadisenin ne olduğunu bilmiyorum. Velakin madem ki iktidardaki Halveti Fırkası eşekçileri tutuyor, biz buna kırmızı oy vereceğiz. Gölgecileri tutacağız...

TİTTARA: Ya demek maskelerini tamamen attılar... Seçimlerin yaklaşmasını cana millet bilip meseleyi kızıştırmak istiyorlar. Mücadele istiyorlarsa pekâlâ. Hodri meydan! Ben bugüne bugün Halveti Fırkası'nın lideri TosunTittara olayım da bunun altında kalayım. Derhal meydanlar kurulsun, davullar dövülsün. Onlar eşekçi ise biz de gölgeciyiz arkadaşlar.

BİR ÜYE: Efendim Toraman Tattara'nın fırkası gölgecileri tutuyor.

TİTTARA:Önemi yok, şu halde biz de eşekçileri tutarız. Zaten böylesi de bize daha yakışır (Taner, 2007:93-94).

Siyasi bölünme ile birlikte tüm ülke bir taraf tutma zorunluluğunu hissederek ikiye bölünmüştür. Siyasi partiler, dernekler, sivil toplum kuruluşları, şirketler, kentler, köyler, aileler, eşler tarafını belirlemiştir. Hatta ticari ilişkilerin bulunduğu dış ülkeler bile tarafını açıklar. Bu arada işin çığrından çıktığını geç de olsa anlayan Şaban ile Mestan davadan vazgeçmeye kalkınca hapse atılarak susturulurlar. Çünkü

hem iç ticaret, hem dış ticaret hem de siyasetin bu durumdan nemalanması için kaosun dolayısıyla davanın sürmesi gereklidir. Bu büyük toplumsal olayın dosyası meclise taşınır. Meclise taşınır taşınmasına ama yine de çözüme ulaşmadığı gibi meclis üyeleri de birbirine girer.

Taner, Yüce Yüzler Meclisi yansılmasıyla yürütme organını temsil eden siyasi partilere ve siyaset anlayışlarına eleştiri getirmektedir. Siyasi kimliklerini belirli değer yargıları doğrultusunda değil de birbirlerine karşı konumlanmalarıyla belirleyen partiler, tepeden başlattıkları bölünmeyi tüm ülkeye aktararak ülkeyi bölme ve bunun üzerinden kazanç sağlama peşindedirler. Halkın yönlendirdiği bir siyaset değil, siyasetin yönlendirdiği bir halk söz konusudur. Bu noktada Taner eleştirisini farkındalığı olmayan bilinçsiz halka da yöneltmektedir. Halk değerleri, çıkarları ve zararlarını düşünmeden, ezberlerle ve koşullandırılmış şekilde taraf tutmaktadır. Düşünce yoktur ama fikir vardır. Bu da onları komik ama acınacak bir noktada asılı bırakır. Halkın bu zavallı durumunu Ozan şöyle açıklar:

OZAN: Sonunda Abid ile Zahid Ağa kazanacaklarını kazanmışlardır. Küplerini Karakaçan'a yükletip tuttular yolu. Abdalya'dan ayrıldılar. Başka aptallar aramaya gittiler (Taner, 2007:110).

Ozan bu kaotik ortamda olup bitenin farkında olan ve evrensel değerler doğrultusunda gerçekleri savunan tek kişidir. Oyun boyunca anlatıcı konumuyla olup bitene karşı uyarılarda bulunmuş ancak sürekli olarak susturulmuştur. Çünkü büyük patronların çıkarlarını sürdürebilmesi için kaosun sürmesi, kaosun sürmesi için de halkın uyanmaması gerekir. Bu nedenle sağduyunun temsili Ozan'ın susturulması şarttır. Bunun için kovulur, itilir, kakılır hapse atmak için karar alınır çünkü bir şekilde susturulmalıdır. Bu anlamda da düzene dair bir eleştiri vardır. Doğru söyleyenin dokuz köyden kovulduğu bir toplum portresi içinde yeralsa da Ozan yılmamıştır. Başına ne gelirse gelsin sağduyunun temsilcisi olarak doğruları söylemeye ve halkı uyarıya devam eder. Oyun sonunda kıssadan hisse niteliğindeki son deyişte tekerleme yoluyla tekrar halkı uyararak oyuna son verir.

OZAN:

(...) Yedi günün biri Salı

Kesme bindiğin dalı

Dinle bak ibret al
Bu geceki masalı
Ne maval ne martaval
İşitilmedik bir masal
Böyle biter masalımız
Onlar ermiş muradına
Biz... Çıkalım kerevetine
Ve kafa kafaya
Verip düşünelim
Bir çözüm bulalım bu
Derde (Taner, 2007:112).

Eşeğin Gölgesi adlı oyunun dil-tavır özellikleri değerlendirildiğinde; güldürü temelleri üzerine oturtulmuş yerginin ön planda olduğu müzikal bir oyun olarak geleneksel tiyatromuzun söze ve harekete dayalı güldürü yöntemleri kullandığı gözlenmektedir. Sözün büyük önem taşıdığı geleneksel tiyatromuzun dil kaynaklı güldürü yöntemlerinin oyuna ağırlıklı olarak etki ettiği görülür. Genellikle söyleşme şeklinde olan diyalog örgüsünün kafiyeye uydurma, yanlış anlama, anlamazlıktan gelme, kinaye, cinas, ironi, tekerlemeler gibi dilsel zenginliklerle bezendiği görülmektedir. Ayrıca oyunda grotesk güldürü öğeleri yanı sıra masal kaynaklı olduğu için fantezi öğeleri de bulunmaktadır. Geleneksel verileri işleyerek oyunda yeniden varden Haldun Taner, bu oyunla düzene yönelik eleştirinin en başarılı örneklerinden birisini ortaya koymuştur.

2.3. Ay Işığında Şamata (1977)

Ayışığında Şamata Haldun Taner'in göstermecî biçimde yazdığı oyunlarından bir diğeridir. Oyun yazarın 1954 yılında yazdığı "Ayışığında Çalışkur" adlı hikâyesinin tiyatro uyarlamasıdır. İlk kez 1977 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrolarında oynanmıştır (Yüksel,1986:115). Oyun İstanbul'un Moda semtinde bir apartmanda yaşayan insanların yaşamlarından bir kesit sunmaktadır. İki perde ve bir ara bölümden oluşan oyunu ilginç hale getiren ise aynı kurgunun farklı bakış açılarıyla iki kez sergilenmesidir. İlk perdede Anlatıcı eşliğinde oyunun tamamı sunulur ancak ara oyunda seyirci tarafından eleştirilince, eleştiriler doğrultusunda

yeniden tasarlanarak ikinci perdede tekrar oynanır. İlk perdede eleştirel-gerçekçi bir bakış açısıyla sergilenen oyun, ikinci perdede melodramın romantik havası içinde sunulmuştur. Böylelikle oyun içinde oyun gerçekleştirilmiştir.

Oyun Moda'da Çalışkur Apartmanı'nda yaşayan Suzan ve Cemil Çalışkur çiftinin kızları Beyhan'ın 23. yaş günü kutlamasıyla bir araya gelen insanların o gece yaşadıkları olayları anlatmaktadır. Olaylar gerçekçi bir bakış açısıyla aktarılır ve toplumun zengin kesiminden insanların yaşadığı bu çevrede bireysel çıkarıcılığın, kadın – erkek ilişkilerindeki yozlaşmanın, ahlaki değerlerin sarsılmasının, toplumsal bilincin kaybının eleştirisi yapılmaktadır. Ara oyunda sahnede bulunan seyirci oyunun bu şekilde işlenmesine tepki gösterir. Oyunun tek perdelik olması eleştirilir öncelikle, çünkü seyirci başı, sonu ve ortası olan gerilimli bir oyun istemektedir. Kimisi gülmek için gelmiştir ve hayal kırıklığına uğramıştır. Kimisi de yeterince duygulanamamıştır ve bir oyunun mutlaka seyirciyi kendinden geçirecek kadar duygu yüklü olması gerektiğine inanır. Oyunun dilinde yer alan devrik cümleleri anarşist bir tavır olarak değerlendirenler de olur. Öte yandan oyun kişilerine yöneltilen eleştirilerin çok ağır olduğunu ve gerçeklerin bu kadar da keskin olmadığını savunanlar sosyal mesaj kaygısıyla halka iyi örnekler sunmak gerektiğini öne sürenler olur. Bu eleştiriler doğrultusunda oyun yeniden yapıntılır. Tüm bu tepkileri gösterenler ise seyircilerin içindeki oyunculardır. Yazar, bu yaklaşımla bir yandan toplumun gerçek olanı değil de görmek istediğini tercih eden yönelişini eleştirirken; bir yandan da yanılısamaya dayalı benzetmeci tiyatro biçimine alışmış ve yeni bir bakış açısını yadırgayan seyircinin eleştirini de yapmaktadır.

Ayıışığında Şamata, yine yanlış koşullandırmalar üstüne yazılmış bir oyundur. Bu kez Taner'in deyişiyle, “*yazarın koşullanmaları ile seyircinin koşullanmaları arasındaki zıtlığı bir fars havası*” içinde yansıtır (Yüksel,1986:116). Oyunun ilk perdesinde olaylar gerçekçi ve eleştirel bir bakış açısıyla sunulur. Sokağın Bekçisi Zülfikar ile apartmanın kapıcısının karısı Saime arasında yasak bir ilişki yaşanmaktadır. Apartmanın sahibi Cemil Bey paragöz ve düzenbaz bir iş adamı, karısı Suzan ise aptal bir kadındır. Kızları Beyhan paranın verdiği güçle şımartılarak büyütülmüş duygusal iniş çıkışları olan tutarsız bir genç kızdır. Pop İsmet kaçak malların satıldığı bir butik işletmekte, malları da karısı ve baldızına getirtmektedir. İsmet'in baldızı Sevim ile gizli bir ilişkileri vardır. Özer, Ömer ve Özcan ise yalnız

cinsellik üzerine yaşıyan bilinçsiz ve sorumsuz üç genç öğrencidir. Hicabi Bey dürbünle etrafı dikizleyerek, insanların en özel alanlarını taciz eden, üstelik neredeyse çocuk yaştaki kızları tutku haline getirmiş yaşlı bir adamdır. Epkem kürtajdan zengin olmuş bir kadın doğum doktorudur. Hidayet boş kafalı asosyal bir adam, Müntekim yobaz, tutucu, dar kafalı bir gençtir. Paşa, tüm yaşamı otorite ve disiplin üzerine kurmuş emekli bir askerdir. Erol ve Aygen 25 yıl sonra yurtdışında ülkelerine gelen topluma, dillerine ve kültürlerine yabancılaşmış orta yaşlı bir çifttir. Melahat ve Nuri de ekonomik sorunları nedeniyle evliliklerini ötelemek zorunda kalmış gariban, dürüst iki işçidir.

Kutlama için bir araya gelen bu insanlar gerçekçi bir bakış açısıyla ve güldürü yoluyla eleştirilirler. Kutlama sırasında büyük bir kalabalığın kendilerine yaklaştığını duyunca bunun bir miting olduğunu düşünerek korkuya kapılırlar ancak aslında kalabalık bir futbol takımının taraftarlarına aittir. Bu krizin ardında, bekçi Zülfikar o sırada vapur bekleyen olmadık suçlamalarda bulunarak ahlak bekçiliğine kalkışır. Miting tehdidi karşısında korkudan pusan, ahlaki olarak ciddi zaafı bulunan apartman sakinleri bu gariban işçilerin karşısında cesur birer ahlak bekçisine dönüşürler. Nuri ve Melahat'ın kurban edilmesiyle arınmış olurlar.

Seyircinin müdahalesiyle oyunun ikinci perdesinde tüm bu oyun kişileri tam karşıt bir yönelişe itilirler. Tüm yasak ilişkiler ortadan kalkmış, tüm düzenbazlar dürüst adamlara dönüşmüştür. Gençler bilinçli ve sorumluluk sahibi bireyler olmuşlardır. Cemil vatansever, çalışkan, idealist ve işçiyle barışık babacan bir patron, Zülfikar entelektüel bir bekçi, Saime aydın bir hanımefendi, Suzan ve Beyhan akıllı ve bilinçli kadınlar, Özer, Ömer ve Özcan da tüm dertleri ders çalışmak olan gençler olmuşlardır. Sevim, doğuda ihtiyacı olan kişilere hizmet veren ahlak abidesi bir hastabakıcı, Epkem doğum kontrol yöntemlerine karşı savaşıyor ve ülkenin kalkınmasını genç nüfusun artmasına bağlayan saygın bir doktor olmuştur. Hicabi emekli bir kozmografya hocası olarak tek derdi Samanyolu ve uçan daireler olan bir bilim tutkunu, Müntekim ise Müştak adını alarak modern bir birey olmuştur. Paşa, iletişimin gücüne inanan, mülayim bir emekli asker, Erol ile Aygen de 25 yıl içinde ülkeleri ile sosyal, kültürel ve duygusal bağlarında en ufak bir zayıflama görülmeyen vatan hasretiyle yanıp tutuşan bir çifttir. Oyunun tek kötü karakterli çifti ise Melahat ve Nuri'dir. Melahat bir fahişe, Nuri ise sabıkalı bir psikopattır. Zülfikar vapur

bekleyen çifti tüm nezaketi ile uyarır ancak işe yaramaz. Zülfikar görevini yerine getirmeye çalışırken bıçaklanır ancak görev bilinciyle Nuri tutuklanarak hapse atılana kadar ölemez.

Seyirci bu kez de mutsuz son istemediğinden, oyunun epilog kısmında oyun mutlu sonla bitecek şekilde tamamlanır. Epilog'da Nuri'nin çektiği vicdan azabıyla tövbekâr olduğunu hapisten çıkınca apartman sakinlerinin ön ayak olmasıyla bir iş kurduğu anlatılır. Nuri, Melahat'i genelevden kurtararak O'nunla evlenir ve doğan ilk erkek evlatlarına Zülfikar adını koyarlar. Bu örnek insanların sergilendiği oyunda, seyirciye toplumsal mesaj koro aracılığıyla iletilir.

KORO:

Hasılı ey seyirciyi kiram, fenalık her zaman cezasını görür.

İyilik önünde sonunda mutlaka mükafat bulur (Taner, 2009:104).

Halkın gerçeklerden kaçarak tercih ettiği yalanlarla, olaylar alt üst olmuş, kişiler altüst olmuş ve ortaya çıkan iki tablo arasındaki mesafede olan ile görünen, olan ile olması gereken arasındaki ayrılık belirlemiştir. Seyircinin eleştiriye tahammülsüzlüğüyle onun isteği doğrultusunda değişen oyun gülümseyen bir yüzle ama daha büyük bir eleştiriyle tam karşılarında durmaktadır.

Herşeyden önce ciddiyetle oynar Haldun Taner. Ciddiyet, resmiyet havasını Ağırlık'la, Doğruluk'la, Ahlak'la eşleştirir. Toplumun isteği doğrultusunda kahramanlarına ciddiyet maskesi takar. Ciddiyet koyulaştıkça oyun havası ya da oyunsuluk kendini daha çok gösterecek, gülünçlük de yine aynı orantıda yoğunlaşacaktır. “Deliliğe Övgü” de benzer bir durumu şöyle açıklar Erasmus: “Ciddi şeyleri alaylı bir tarzda incelemek kadar çocukça bir şey nasıl yoksai alayları ciddi inceler görünmek kadar da alaylı bir şey yoktur” Ayışığında Şamata'da ciddiyet ile oynayarak gülme yaratılırken “oyun içinde oyun” tekniği de kullanılır (Çamurdan, 2010:45-46).

Oyunda mizahi anlatım yoluyla toplumun her sınıfından bireylere, alışılmış olan düzene, insana dayatılan davranış kalıplarına ve gerçeklik anlayışına eleştirel bir bakış açısı getirilmiştir. Bu eşeltirel bakış açısı içinde mizah oldukça güçlü bir silah olarak kullanılmıştır. Bu anlatı tutumu ile Taner, alışılmış kalıplara karşı

çıkılmaktadır. Ay ışığında Şamata, güldürüyle en ciddi konuların nasıl işlenebileceğine bir örnektir (Yalçın, 1995:286).

Oyun gerçekte yaşanan ahlak anlayışı ile toplumun görmek istediği ahlak anlayışının çatışması üzerinden, toplumun ahlak anlayışını değerlendirir. Devekuşu benzetmesi yaptığı halkın başını kumdan çıkarması ve gerçeği görmesi hedeflenir.

2.3.1. “Ay Işığında Şamata” Oyununda Göstermecî Biçim

Ulusal Türk Tiyatrosu'nun gerçekleşmesi yolunda geleneksel tiyatromuzun dil, üslup ve biçim özelliklerinin izinden yürüyen Taner, bu oyununda da yanılısamayı engelleyecek düzeyde abartı ve klişe oyun kişileriyle, seyirci-oyuncu ilişkisindeki mesafeyi ortadan kaldıran hatta seyirci ile birlikte oyun kuran anlatıcısıyla ve saçmayı sunarak gerçekliği kıran metniyle alışılmışın dışına çıkmıştır.

Ay Işığında Şamata Oyunu'nda yer alan Anlatıcı, Meddah'ın hikâye anlatma tekniğine benzer bir yönelişle oyunu açıp, hikâyenin akışını aktarırken, kişilerin tanıtılmasını yine anlatı yoluyla gerçekleştirmiştir. Meddah'ın anlatısındaki hüner ve zenginlik Anlatan'da yansıtılmıştır. Olayları ve kişileri yorumlayarak etkiyi artıran, aynı zamanda güldürüyü sağlayarak seyirciyi eğlendiren Anlatıcı, oyuncularla ve seyirciyle girdiği birebir ilişkiyle oyunsuluğa hizmet etmiştir. Tıpkı Meddah gibi anlatıda seyircinin nabzını tutarak ilerlemiş ve istekleri doğrultusunda düzenleyerek yeniden sunmuştur.

Anlatıcı aynı zamanda Köy seyirlik oyunlarının yöneticisi konumuna da sokulabilir. Seyirlik oyunların yöneticisi gibi oyunun dekorundan aksesuarına, oyun akışından, oyunculuğa ve seyirci ile olan ilişkiye kadar birçok alanı düzenleyip, müdahalelerde bulunarak hatta oyunu yeniden tasarlayarak “oyun çıkarma” görevini üstlenmiştir. Oyunun Açılış Sahnesinde henüz asıl oyuna geçilmeden sahnede yer alan oyun hazırlıkları seyirciye gösterilmektedir. Geleneksel oyun türlerinin de uygulaması olan seyircinin gözü önünde sahnenin hazırlanması bu oyunda da vardır.

Perde açıldığında dekor hazırlanmaktadır. Teknisyenler ve Anlatan dekor ve aksesuarları ayarlarken, oyuncular ellerinde kostümleri ve hatta dekorlar ile ortalıkta bir prova havasında gezinirler. Kendi aralarında konuşarak gülüşürler. Birisi kenarda duran piyanodan bir melodi çıkarmaya çalışır. Sonrasında ise oyun için yerlerini

olarak sahne pozlarına göre donmuş şekilde beklemeye geçerler. Oyuncular sekiz gruba ayrılmışlardır ve hangi grup aktif haldeyse onların üzeri beyaz bir ışıkla aydınlatılacak, geri kalanlar ise yeşil ışık altında kalarak pasif halde sıralarını bekleyeceklerdir. Oyuncu ve teknik ekibin bu durumları, Ortaoyunu ve Köy seyirlik oyunlarımızda gördüğümüz oyunculuğu anımsatır. Seyircinin gözü önünde gizlisi saklısı olmayan oyuncular hazırlıklarını yapar ve sıraları geldikçe oyuna girer çıkar işleri bitince de kenarda beklerler. Böylelikle seyirci eğlenirken hiçbir zaman oyun izlediğini unutmaz.

Bu oyunda da sırası geldikçe oyuncular beyaz ışıkla aydınlatılır. Oyunda bu ışıklandırma ayışığı olarak aktarılır. Bu teknik oyuncuların repliklerine de yansımaktadır. Oyunda sırasını bekleyen Melahat ile Nuri üzerleri beyaz ışıkla aydınlanınca sıralarının geldiğini hatırlarlar ve seyirciye de bunların bir oyun olduğunu hatırlatırlar. İlk perdede: *“MELAHAT: Bak ay bizi aydınlattı. Hadi artık kalkalım”* (Taner, 2009:58). İkinci perdede: *MELAHAT: Hadi kalkalım artık. Ay bizi aydınlattı* (Taner, 2009:95). Aydınlanmanın ardından rollerini oynamaya başlarlar.

Dekor anlayışı en ekonomik şekilde düzenlenerek göstermeci bir nitelikte sergilenmektedir. Bilhassa Ortaoyunu’nu anımsatan bir dekor düzenlemesi vardır. Bu düzenleme Açılış sahnesinde parantez içinde verilmektedir. *“Sahne yarı karanlık, teknisyenler dekorları yerleştirmektedirler. Anlatan son aksesuar kontrolünü yapar. Sahne sekiz ayrı lokaliteye bölünmüştür. Önde 3, orta planda 2, onun arkasında 2, en geride 1 yükselti...”*(Taner, 2009:29).

Sırası geldikçe aydınlanacak olan lokal alanlar her sahnenin dekorunu oluşturur. Böylelikle tek sahne içinde birçok mekân tasarımı ile mekânda yani dekorda göstermeci bir üslup izlenir. Zaman zaman aynı anda iki alan aydınlanarak sahne düzleminde iki mekân birden verilmektedir. Cemil ile Mufahham’ın telefon görüşmesinde her ikisinin de verilebilmesi için iki alan birden aydınlatılır.

CEMİL: (...) Alo! Sen misin Mufahham?

(Yukarıda en arkadaki yükseltide bir masa başında Mufahham aydınlanır. Telefonun ahizesini tutmuş konuşmaktadır.)

MUFAHHAM: Benim... (Taner, 2009:34).

Çalışkur Apartmanının sahibi Cemil Bey ve Suzan Hanım'ın iki katlı evlerinin terasını tasvir eden Anlatan'ın ağzından dekor, Ortaoyunundaki dükkânın tasviri şeklinde yapılmaktadır: “ANLATAN: (...) Üst katın dört bir yanını firdolayı teras” (Taner, 2009:34).

Haldun Taner'in rejisiyle oynanan ilk oyunun fotoğraflarında da teras Ortaoyunu'nun dükkan ve ev tasarımında olduğu gibi yalnızca bir paravandan ibarettir. Göstermecî nitelikte sunulmuş dekor, seyircinin imgeleminde sonsuz sayıda olanağa yerini bırakmıştır.

ANLATAN: Şu işe bak, ayı unuttuk. Hem ay ışığında Şamata'yı oynuyoruz hem ay yerinde değil.

TEKNİSYEN: Ayın repliğini senden alacaktım ya, ağabey. Provada değiştirmedik mi? ‘maltepe sırtlarında doğuverdi’ replik bu.

(...)

ANLATAN: (...) Ay, iri ve toparlak, Maltepe sırtlarında doğuverdi. (Bu replik üzerine arka dekorda ay yaylı bir oyuncak gibi sol köşede belirip bir kavis çizip sağ köşede bir yerde durur. Bu mekanik bir hızda ve komik bir efekt bırakacak şekilde olmalıdır.) (Taner, 2009:30).

Aydınlatma teknik ekipmanlarla sağlanır ancak ay ışığı olarak tanımlanmaktadır. Adını da buradan alan ve ay ışığı altında oynanan bu oyun geleneksel tiyatromuzda köy seyirlik oyunlarının teknik unsurlarından “ışık” kullanımını anımsatır. Köy seyirlik oyunlarında da açık havada oynanan oyunlarda gündüz gün ışığından gece de ay ışığından faydalanılmaktadır.

Oyun boyunca zaman zaman Beethoven'in “Ay Işığı Sonatı”nın çeşitlemeleri verilmektedir. Yazar ikinci epizodun başında bununla ilgili şöyle bir açıklama yapar: “Bu epizoda geçmeden önce piyanistin Ay ışığı sonatı ön plana geçerek duyulmaya başlar. Bu müzik oyunun başında belirli olarak duyulmuşken birinci sahnenin başlamasıyla arka plana inmiş, kesilir gibi olmuştur. Şimdi yeniden ön plana geçer.” (Taner, 2009:33).

Müziğin ses düzeyi zaman zaman artırılıp zaman zaman azatılarak gerçeklik kırılmakta ve oyunun akışına göre yorumlanmaktadır. İkinci perdede Epkem'in müziğe olan ilgisi öne sürülerek söylediği şarkılarla da bu işlev desteklenmektedir.

Konuşmaların akışına uygun olarak ya da olmayarak Epkem birden şarkı söylemeye başlar. O dönemin moda şarkılarını seslendiren Epkem de oyunun akışını müzikle keser. Oyunun ikinci perdesinde Aygen vatan hasretini anlatmaktadır. Konuşmaların içinden bir kelimeyi yakalayan Epkem ilgisiz bir şekilde bu kelimeyle başlayan bir şarkı söylerken, Hidayet de oynamaya başlar.

AYGEN: Ben de saman kokusunu özledim en çok. O saman saman kokan gerçek saman kokusunu. Saman nezlesi olmaya razıyım bu kokuyu iime çekmek için.

(Hidayet cin gibi gülümser, oynamaya başlar.)

EPKEM: “Samanlıktan kaldıramadım samanı da Zühtü”

ÖMER: Bunca yıl uzak kaldınız yurttan. Yirmi yıl sonra ne gibi farklar gördünüz? (Taner, 2009:88).

Ayıřıĝında şamata oyununda göstermeci biçimin en belirgin ve yoĝun hale geldiĝi yer “Ara oyun”dur. Oyun bitmiş perde kapanmıştır ancak seyirciler arasından oyuna dair tepkiler gelir. Yer gösterici ile seyirci arasında tartışma seslerini duyan Anlatan perde arkasından gelip devreye girerek seyircilerin şikyetlerini tek tek dinler. Kimisi oyunun çok kısa olduĝundan, kimisi tek perdelik olmasından, kimisi yeterince duygu yüklü olmadıĝından, kimisi oyun dilinden, kimisi de oyun kişilerinin abartılı şekilde kötü izildiĝinden dem vurarak şikyette bulunurlar. Anlatan, eleştirilen tüm konuların nedenselliĝini anlatır ancak seyirci ikna olmaz. Çünkü seyirci gereĝi deĝil görmeyi tercih ettiĝi yalanları izlemek istemektedir. Seyircinin ikna olmayacaĝını anlayan Anlatan, oyuncu arkadaşlarını da aĝırarak seyirci - oyuncu ilişkisini en üst düzeye çıkarır. Hep birlikte seyircinin isteklerini deĝerlendirerek bu doĝrultuda ikinci bir oyun oynama kararı alırlar.

Yazar, ikinci perdede gerçeklikten son derece uzaklaşarak kişileştirmede ve buna yönelik olarak dil de uyumsuz ve saçmaya yönelir. Kişiler öylesine abartı bir şekilde tanımlanmıştır ki ne kendileriyle ne de gerçeklerle uzlaşmayan bir yöneliş sergilerler. Oyun kişileri ve olaylar abartılarak birer fantezi ürünü haline gelmiştir. Yapay ve gerçek dışı bir hal alırlar.

Türk toplumu için Camus, Sartre ve Simone de Beauvoir okuyup Beethoven dinleyen bir kapıcı sıradışıdır. Tüm zamanını deli gibi çalışarak ülkesine hizmet götürmek için çırpınan, rüşvetin adına bile tahammül edemeyip bu anlamda tüm

tedbirleri alan, işçilerin her türlü haklarını gözeterek, babacan bir tavırla ilişki kurup, grevi destekleyen bir para babası da sıradışıdır. Cinselliği yaşamının merkezine oturtmuş, Marcus ve Reich'in sosyal kuramlarından destek alarak bireysel ve toplumsal kurtuluşu orgazma bağlayan biri de olağan değildir. 25 yıldır Amerika'da yaşayan ve ülkelerini hiç ziyaret etmemiş bir çiftin ülkesiyle olan toplumsal, kültürel ve duygusal bağının hiç kopmadan, tertemiz bir Türkçe'yle konuşuyor olması gerçekdışıdır. Oyunun sonunda işlenen cinayetin melodram havasına düşürdüğü gölge Epilog bölümüyle mutlu sona bağlanarak ortadan kaldırılmıştır.

Göstermecî Biçime yönelik olarak kişileştirme, oyuncu-seyirci ilişkisi, dekor, müzik, sahne düzeni gibi araçlarla yapılan sahneleme seyirciye izlediğinin oyun olduğunu tüm düzlemlerde hatırlatmaktadır. Halk Tiyatrosu ve Köylü Tiyatrosu geleneğinde de gözlediğimiz bu yöneliş eğlenceye ve yergiye hizmet etmektedir. Taner de bu yöntemlerle oyuna renk katarken, seyircinin oyunla özdeşim kurmasını engelleyerek izlediklerinin bir oyun olduğunun altını çizip dış gözle bakmasını sağlamaktadır. Böylelikle seyirci uzak bakış açısıyla çarpıklıkları ve sorunları daha sağlıklı bir şekilde saptayacak ve eleştirecektir.

2.3.2. “Ay Işığında Şamata” Oyununda Kişileştirme

Haldun Taner, İstanbul'un Moda semtinde yaşayan insanların yaşamından bir kesitin sunulduğu bu komedinin mekân seçiminde bir apartman binasını tercih etmiş böylelikle insanları rahatça bir araya toplama imkânı bulmuştur. Çeşitli yaşlarda ve kişiliklerde oyun kişilerini apartmandaki bir doğum günü partisinde bir araya getirmiştir. Haldun Taner Ayışında Şamata da oyun kişilerini yapıntılamada geleneksel tiyatromuzun kişileştirme özelliklerinin izinden gitmiştir. Oyun kişileri diğer oyunlarında da olduğu gibi çeşitli sosyal sınıflamaların soyutlanmış ve sivriltilmiş özellikleriyle ve belirli bir işleve yönelik olarak kabaca çizilmiştir. Bununla birlikte oyunu ve oyun kişilerinin yapıntılanmasında diğer oyunlara göre bir fark bulunur. Oyun aslında tek perde olup oyun sonunda olanlar ve oyun kişileri yoğun biçimde eleştirilince oyun ve oyun kişileri yeni bir düzenlemeyle ikinci perde yeniden sahnelenir. Bu nedenle ilk perdenin oyun kişilerinin özellikleriyle ikinci perdenin oyun kişilerinin özellikleri birbirinin neredeyse tam tersidir. Böylelikle tek oyunda iki farklı kişileştirme gerçekleştirilmiştir.

Zülfikar, Çalışkur Apartmanının bulunduğu mahallenin bekçisidir. Birinci perdede cahil, kaba saba, ahlaki değerleri zayıflamış ama ahlak bekçiliği yapan, kasılarak ortalıkta gezen ama aslında korkak bir adamdır. Sürekli sigara içer keyfine düşkündür. Görev başında olmadık işlere kalkışır. Arkadaşı aynı zamanda köylüsü olan kapıcının karısıyla yasak bir ilişki yaşamaktadır. Kaba saba tavırları ve bekçi olması halk tiyatromuzun tiplerinden Türk'ü anımsatmaktadır. İkinci perde de ise; derli toplu kıyafeti ve boynundaki ipek fularıyla tam bir beyefendiyi anımsatır. Sigarasının yerini purosunu almıştır. Şefkatli, kibar, tevazu sahibi, düşünceli, namuslu, cesur ve eğitilidir. Sartre ve Simone de Beauvoir okuyup Beethoven dinlemektedir. Görev ve sorumluluklarını yerine getirme konusunda oldukça hassastır.

Saime, Çalışkur apartmanının kapıcısının karısıdır. Evli ve bir çocuk sahibidir. Zülfikar'la aynı köyde dirler. İlk perdede cahil, köyüne has bir şiveyle konuşan Türkçesi bozuk sosyo kültürel düzeyi düşük bir kadındır. Kocasını alacak yüzünden adam öldürüp hapse girince kapıcılığa o devam eder. Zülfikar'la yasak bir ilişki yaşamaktadır. İşveli, cilveli, ayartıcı bir kadın tipidir. İkinci perdede Çok düzgün bir Türkçeyle konuşan, zarif, kibar, asil, utangaç, kocasına sadık ve namuslu bir hanımefendidir. Kocasını aylık iznini alıp kaplıcalara gittiği için kapıcılığa o bakar. Kanyak içer ve oldukça eğitilidir. Camus ve Simone de Beauvoir okur. Bilinçli ve aydın bir kadın tipidir. Geleneksel tiyatromuzun zenne tipini anımsatmaktadır.

Cemil, Çalışkur apartmanının sahibi zengin bir iş adamıdır. Suzan ile evlidir ve bir kızı vardır. İlk perdede paragöz ve bu uğurda her şeyi yapabilecek bir adamdır. Masa başından işlerini telefonla yürütür. Para kazanmaya o kadar motive olmuştur ki karısı ile hiç ilgilenmez. Kurnaz, bencil ve çıkarıcı bir adamdır. Rüşvet verip işinin düştüğü resmi kurumların yöneticileriyle çıkarı doğrultusunda ticari ilişkiler kurar. İkinci perdede çalışkan ve idealist bir iş adamıdır. Tam bir vatanseverdir. Vatana hizmet etme aşkıyla deli gibi çalışır ve karısına da çok düşkündür. Prensip sahibi ve hassas bir adamdır. Asla rüşvet alıp vermez hatta yanlış anlaşılma korkusuyla çalıştığı kurum ve kişilerle hiçbir ticari ilişkiye girmez. Emrinde çalışan işçilere karşı adil, sağduyulu, saygılı ve babacan bir patrondur. İşçi haklarını ve grevi destekleyen ideal bir iş adamıdır.

Suzan, Cemil'in karısı ve Beyhan'ın annesidir. Varlıklı bir kadındır. Herhangi bir işte çalışmaz. Birinci perdede evde tuvaletle gezen görgüsüz, boş kafalı ve görselliğe abartılı önem veren, zamanını teras katındaki şezlonguna uzanıp köpeğiyle oynayarak geçiren dünyadan bihaber bir kadındır. İşveli, cilveli bir kadındır ancak kocasından hiç ilgi görmez. Bu durum onu rahatsız da etmez çünkü duyarlılıkları olan bir kadın değildir. Onun için önemli olan yaşam kalitesini koruyan zengin bir adam olmasıdır. "Gıpta Ediyorum" cümlesi diline pelesenk olmuştur. İkinci perdede oldukça düşünceli, anlayışlı, merhametli ve şefkatli kadındır. Kocasına destek olmakla birlikte çok çalıştığı için yorulması onu üzer. Bu kez diline pelesenk olan kelime "acıyorum"dur.

Epkem, Çalışkur apartmanı sakinlerindedir. Saçları beyazlamış yaşlı bir adamdır. Kadın hastalıkları ve doğum uzmanı ünlü bir doktordur. İlk perdede ününü sosyeteye yaptığı kürtajlara borçlu bir doktordur. Sık sık fıkralar anlatan, divan edebiyatına meraklı, laubali, açgözlü bir adamdır. İkinci perdede soyadı Cangetir olarak açıklanır. Çünkü Dr. Epkem bu perdede kürtajlaryla değil doğurttuğu bebeklerle ünlüdür. Ülke kalkınmasının nüfusun artmasına bağlı olduğunu düşündüğü için doğumu destekler. Hatta doğum kontrol haplarına ve kürtaja karşı olan iki derneğin fahri başkanıdır. Önce çok ciddi ve konuşmayan bir adam olarak çizilir ancak seyirci tarafından bu sessizliği de beğenilmeyince şarkılar söyleyen keyifli bir adama dönüştürülür. Sesi güzeldir, her koşulda ve her yerde şarkı söyler. Dinine düşkündür ve aile olgusuna çok önem verir. Varlık ve mutluluk sebebi çocuklardır onlar olmazsa yaşayamayacağını söyleyen idealist bir doktordur.

Ömer, Özer ve Özcan, apartmanda yaşayan üç üniversiteli gençtir. Varlıklı ailelerin çocuklarıdır. İlk perdede sorumsuz, saygısız, tembel ve kadın düşkünü çapkın tiplerdir. Düşüp kalktıkları kadınlarla olan sevişme görüntülerini kaydedip hep beraber izleyecek kadar da yozlaşmışlardır. Evliliğe karşı ve önüne gelen kızla yatan gençler elde edemediği kızlara iftiralar atarlar. İkinci perdede çalışkan, zeki ve idealist üç öğrenci tipine dönüşürler. Çapkınlıkla hiç işleri olmadığı gibi akli fikri derste edepli çocuklardır. Bu kez izledikleri görüntüler üniversitedeki fizik profesörünün derslerindeki fizik problemlerinin anlatıldığı kasetlerdir. Ülkemizde olup bitenlerle ilgili tevazu sahibi, centilmen ve terbiyeli gençlerdir. Geleneksel tiyatrodaki Çelebi tipini anımsatırlar.

Pop İsmet, Çalışkur sakinlerindedir. Evlidir ve çocuğu yoktur. Pop lokali işletirken iflas edince butik açar. Birinci perdede butikte kaçak mallar satan ve malları da baldızına yurt dışından gümrüksüz getirten bir sahtekârdır. Baldızı ile yasak bir ilişki de yaşamaktadır. Karısı ile hiç ilgilenmez. Karısı da ondan çocuk doğurmamak için altı kez kürtaj yaptırır. Konuşurken yabancı kelimeleri de araya sıkıştırarak batı özentisi bir adamdır. İkinci perdede dürüst, düşünceli, nazik, yumuşak huylu, olgun, şefkatli ve babacan bir adamdır. Karısı ile çok mutludur. Altı çocukları vardır. Baldızını da kızı gibi sever ve korur. Ahlaki değerleri yüksek, eğitilmiş ve müşfik bir aile babasıdır. İngilizceyi çok iyi bilmekle birlikte kusursuz bir Türkçeyle konuşur.

Sevim, Pop İsmet'in baldızı, bekâr bir kadındır. Birinci perdede İsmet'in butiği için bavul ticareti yoluyla gümrüksüz mallar kaçırmaktadır. Paragöz, bencil, çıkarıcı, zalim ve ahlaki değerlerden yoksun bir kadındır. Batı özentisi olduğu ve bu durumun diline de yansıdığı görülür. İkinci perdede ülkemizin doğusunda ihtiyaç duyulan yerlerde hastalara bakıcılık yapan idealist bir hemşiredir. Merhametli, yardımsever, vefakâr, dürüst, çalışkan, namuslu ve utangaç bir kadındır. Ablasına çok düşkündür. Çok iyi İngilizce bilmekle birlikte O da çok temiz bir Türkçeyle konuşmaktadır.

Hicabi, Çalışkur sakinlerinden yaşlıca bir adamdır ve evlidir. Karısı ile birlikte yaşar. İlk perdede karısı uyur uyumaz hemen dürbününü eline alarak etrafı dikizleyen bir adamdır. Komşu evleri, bahçeleri, hatta yatak odalarını bile gözetler. Kim ne yapıyor, nerede, ne yiyor, ne içiyor, neyi nasıl yapıyor her şeyi bilir. Anlatıcı onu Andrea Dorya zamanından kalma korsanlara benzetir. Genç kızları dikizlemekten ayrıca özel zevk alan bir sübyancıdır. Tüm bunların yanında eli açık olduğu ve özel günlerde kapıcıya, bekçiye hediyeler aldığı için çok saygı duyulan bir adamdır. İkinci perdede ise kozmografya öğretmenliğinden emekli olduktan sonra kendisini bilime veren ve bu konuda geniş bir kütüphaneye sahip olan yaşlı bir adamdır. Dürbün de teleskopa dönmüştür. Emekli olduktan sonra bilime karşı ilgisi azalmamış bilakis Samanyolu onun için bir tutkuya dönüşmüştür. Bir taraftan da uçan dairelerle ilgili, ileri görüşlü biridir.

Beyhan, Çalışkur apartmanı sakinlerinden Cemil ve Suzan'ın kızıdır. Yirmi üç yaşında genç ve güzel bir kızıdır. Birinci perdede varlıklı bir ailenin şımartılarak büyütülmüş, düşünceleri ve davranışları tutarsızlık gösteren, dengesiz kızıdır. Modayı yakinen takip ederken ülkede olup bitenler hakkında hiçbir fikri yoktur. İkinci perdede ülkenin sosyal ve ekonomik konularına duyarlı, saygılı, terbiyeli bir genç kıza dönmüştür.

Hidayet, Çalışkur apartmanı sakinlerinden Hidayet bir bankada yönetim kurulu üyesi tuzu kuru bir adamdır. Jale ile evlidir. Birinci perdede anlayışı biraz kıt, her şeyi geç anlayan, bu yüzden pek lafa karışamayan, konuşunca da yerli yersiz konuşan safça bir adamdır. Zaman zaman, konuşmuş olmak için “nerede kaldı eski günler” cümlesini yerli yersiz kullanır. Karısının güdümü altındadır. Ondan çok korkan ve her isteğini anında yerine getiren kılıbık bir tiptir. İkinci perdede ise Hidayet, leb demeden leblebiyi anlayan, zeki, pratik ve ileri görüşlü bir adamdır. Sosyaldır, espritüeldir ve insanlarla iletişimi iyidir. Karısı ona çok düşkündür, O'nu hayranlıkla izler ve bir dediğini iki etmez.

Jale, Çalışkur apartmanı sakinlerinden Hidayet'in karısıdır. Birinci perdede, güzelliğine o kadar düşkündür ki ağız kenarları kırışmasın diye ağzını açmadan güler. Kocasına göre daha atak, zeki ve sosyaldır bu nedenle eşi üzerinde belli bir otoritesi vardır. İkinci perdede kocasının ilk perdedeki özellikleri ona geçer. Olup biteni anlamakta geciken safça ama eşi tarafından sevilen bir kadındır. “Geçmişe mazi yenmişe kuzu derler” diline pelesenk olan cümlesidir. Artık kakhahalarla güler çünkü kırışmaktan hiç korkmamaktadır.

Erol ile Aygen Evren çifti yirmibeş yıl Amerika'da yaşamış bir çifttir. Erol oradaki ünlü bir şirkette araştırma uzmanı ve ikinci müdür konumundayken eşi de onun en büyük destekçisidir. Erol ile Aygen kolejde tanışıp evlenmişlerdir. Yirmibeş yıldır Türkiye'ye hiç uğramamışlardır ve ortamda yabancı gözlemci konumunda bulunurlar. İlk perdede Amerika'da yaşadıkları süreçte kendi kimliklerine yabancılaşan komik ve tuhaf bir çifttir. Türkçeyi neredeyse unuttuklarından ve İngilizce - Türkçe karışık tuhaf bir dil kullandıklarından söylenenleri tam anlayamaz, dertlerini de tam anlatamazlar. İkinci perdede ise, yirmibeş yıldır Amerika'da yaşayıp ülkelerine uğramadıkları halde gayet güzel ve temiz bir Türkçeyle

konuşurlar. Memleket hasretiyle geçen yirmi beş yıl onlarda herhangi bir kültürel yabancılaşma ve yozlaşmaya neden olmamıştır.

Çalışkurların yakın akrabası olan Müntekim, ilk perde ile ikinci perde arasında tamamen değişmiştir. Hatta ismi dahi değişerek Müştak olmuştur. İlk perdede Müntekim, Süleymaniye Camii'nin baş vaizi Zeynel Abidin Hoca'nın torunudur. Müntekim'in anlamı "öç alan"dır ve dedesi tarafından haçlı seferlerinin öcünü alması için konulmuştur. Dindar, despot ve yargılayıcı bir gençtir. Paranoyak ve saldırgan bir yapısı vardır. Dünyayı kirli, insanları da günahkâr olarak değerlendirmektedir. Bekârdır ve hiç ilişkisi olmamıştır. Oyunun ikinci perdesinde "açık ve istekli" anlamına gelen Müştak adını alır. Zındık Rasih adında bir Bektaşî Şeyhinin torunudur. Modern bir bakış açısına sahiptir ve çevresine de bu bakış açısını önermektedir. Yaşamı seven ve geçici olduğu için gününü gün etmesi gerektiğine inanan cinsellik düşkünü bir gençtir. Evliliğe karşıdır ve yaşamın sırrını orgazma yüklemiştir. Öyle ki Marcuse ve Reich'in sosyal kuramlarını dahi orgazma uyarlamıştır. Bireyin kurtuluşunu tam ve mükemmel bir orgazma bağlamıştır. Alkol alan ve evlenmenin tam bir aptallık olduğunu düşünen bir gençtir.

Paşa, Çalışkur apartmanının yöneticisi emekli bir paşadır. Birinci perdede, otoriterdir ve her türlü organizasyonu iyi yapar. Bu yüzden yönetici seçilmiştir. Disiplinli bir adamdır ve her sorunu disiplin yoluyla çözmeye çalışır. Sloganı da "di-sip-lin"dir. Yalnız onun disiplin anlayışı despotlukla özdeştir. Çok katı kuralları olan bir adamdır. Dakik ve zamanı yönetme konusunda hassas olduğu için kronometre ile gezer. Kendisi Atatürkçü olduğunu iddia eder ancak gençlerin apolitik olması gerektiğine inanır. İkinci perdede ise, yumuşak ve uzlaştırıcı bir kimlik çizer. Yönetici olarak seçilmesinin nedeni de budur. Her türlü konunun ve sorunun konuşularak halledilebileceğine inanır. Bu sebeple sloganı bu kez de "di-ya-log"tur. İletişimi iyidir ve soyguncuları, katilleri bile konuşarak ikna edebileceğine inanır. Zamana atfettiği önemi yitirmiştir. Hatta zamanı yönetemez ve her yere geç kalan ve boşa harcayan birisine dönüşmüştür.

Melahat, Çalışkur Apartmanı sakinlerinden değildir. Apartmanın oralarda limanda vapur beklemektedir. Nuri adında bir sevgilisi vardır. İlk perdede namuslu, kanaatkâr, fakir, gariban bir işçidir. Sevgilisi Nuri ile evlilik hayalleri kurarlar ama

ekonomik sorunları yüzünden bir türlü evlenemezler. Nuri ile ablasından gizli buluşmuştur ve yakalanmaktan çok korkar. Temiz, masum safça bir genç kızdır. İkinci bölümde ise, arsız, yırtık ve ağzı bozuk bir kadındır. Ablası Tarlabası'nda genelevde çalışan vesikalı bir fahişeyken, kendisi de hem Nuri'yle hem de evli olan patronuyla ilişki yaşar. Nuri'nin hapse düşmesinin ardından O da fahişelik yapmaya başlar. Nuri hapisten çıkınca tövbekâr olup işi bırakır, evlenir ve çocuk doğurarak iffetli ve mutlu bir kadın olarak yaşamını sürdürür.

Nuri de Çalışkur Apartmanı'ndan değildir. Melahat'ın sevgilisidir. İlk perdede bir fabrikada ustabaşı olarak çalışan bir işçidir. Namuslu, cesur ve mert bir adamdır. Sevgilisi Melahat ile evlilik hayalleri kurar. Evlenip onu çok rahat ve mutlu etmek ister. İkinci perdede zorba bir kabadayı tipidir. Sabıkalı, kaba saba, saldırgan bir adamdır. Açgözlü, güvenilmez ve çapkındır. Melahat'ı oyalamaktadır. Melahat'in isteklerini ve mutluluğunu önemsemez. Onu çalıştırıp sırtından geçinme niyetindedir. Ağzı bozuk ve küfürbaz bir adamdır. Bekçi Zülfikar'ı bıçaklayarak öldürür. Zülfikar'ın ölümü ardından büyük bir pişmanlık ve suçluluk duygusu yaşar. Öylesine pişmanlık yaşar ve ruhu azap çeker ki herkes onun acı yoluyla tüm günahlarından arındığını düşünür. Yumuşakbaşlı, uysal, dürüst ve çalışkan bir adama dönüşür. Pop İsmet'in, Erol ve Hidayet'in ona açtığı dükkânda çalışarak ekmeğini kazanıp Melahat'i de genelevden çekip alarak evlendikten sonra bir çocuğu olur. Adını Zülfikar koyarlar.

Karşımızda yine tip boyutunda oyun kişileri bulunmaktadır. Oyun kişilerinin özelliklerini oyun geneline ve cümle aralarına yaymak yerine anlatıcının ağzından veren Haldun Taner'in kişileştirmedeki genel yönelişi değişmemiştir. Geleneksel tiyatromuzun kişileştirme yönelişi doğrultusunda kişiyi toplumdaki konumu ya da işlevine yönelik olarak tanımlayarak, öne çıkarılmış özellikleri ile tip boyutunda yapıntılanmıştır. Oyunun ilk bölümü ile ikinci bölümü arasında oyun kişilerinin özellikleri altüst edilmiş olsa da kişileştirme mantığı adına yöneliş aynı kalmıştır.

2.3.3. “Ay Işığında Şamata” Oyununda Dil - Tavır Özellikleri

İlk perdedeki eleştirel – gerçekçi yönelişle yergiye hizmet eden oyun ikinci perdede öylesine abartılı bir iyimserlikle sunulmuştur ki gerçeklikten kopuk bir hale getirilerek grotesk ve ironik bir noktaya taşınmıştır. Böylelikle, ikinci perde oyunun

bütününden daha ağır bir eleştiri ortaya koymuştur. Birinci perdede gerçekçi olarak yapıntılanan oyun kişilerinin ikinci perdede tam tersi abartı bir tavırla sunulması ironik ve grotesk güldürünün oyunun odağına yerleşmesini sağlamıştır. Oyunda geleneksel oyun türlerinde kullanılan çene yarıştırmaya, kafiye uydurma, yanlış anlama, anlamazlıktan gelme gibi söz hünerlerinden epey azalmakla birlikte farsın hareketlerde ve konuşmalarda abartıya kaçan ve bu yolla seyirciyi güldüren tavrı ön plana çıkmıştır.

Ayışığında Şamata'da harekete dayalı güldürü öğeleri geleneksel türlerde olduğu gibi, vuruşmalar, kovalama, dövüşme, itişip kakışma şeklinde olmasa da abartı ve aykırılıklar yoluyla karşıtlıklar oluşturularak komik olanı sergilemektedir. Hareket güldürüsünü özellikle oyun kişilerinin tavır özellikleri sağlamaktadır. Bekçi'nin kasıla kasıla yürümesi, Suzan'ın abartılı giyim kuşamı ve hareketleri, Jale'nin yüzünün kırışmaması için ağzını açmadan gülmesi, Cemil'in Amerikalı iş adamı tripleri, Saime'nin ayartıcı halleri abartılı ve aykırı olmakla birlikte komiktir. İroni tüm oyuna yansıdığı gibi hareket komiğine de yansımıştır. İlk perdede kişilerin davranış modelleri gerçekçi çizilirken ikinci perdede kendi konum ve sınıflarına uygun olmayan bir değişim ve dönüşüm içine girerler. Bekçinin ve köylüsü Saime'nin aristokrat birini andıran davranış kalıpları ya da uçarlı gençlerin orta yaş edasıyla ağır oturaklı davranışları uyumsuz ve abartılıdır.

Geleneksel tiyatromuzun dilsel yöntemleri ve kalıpları Haldun Taner'in bu oyununda daha az yer kaplar. Keşanlı Ali Destanı ve Eşeğin Gölgesi'ne göre daha güncel ve günlük bir dil yapısı vardır. Sadece birkaç örnekle geleneksel yöntemler anıştırılır.

Epkem'in divan edebiyatına merakı üzerinden geleneksel tiyatromuzun da yönelişi olan divan edebiyatından beyitlere yer verilmiştir.

Sebati'den alıntıyla:

EPKEM:

Tok olan cümle cihanı tok sanır.

Aç olan alemde ekmek yok sanır. (Taner, 2009:40)

Mehmet Emin Yurdakul'dan bir dizayle:

EPKEM:

Garbin cebin-i zalimi affetmedim seni

Türküm ve düşmanım sana kalsam da bir kişi (Taner, 2009:42)

Nefi'den bir dizayle:

ERKEM:

Geldimse n'ola ben şura bezmine ahu

Adet budur en sonra gelir bezme ekabir (Taner, 2009:43)

Bir başka örnekle:

EPKEM:

Akıl deme Ferhad ile Mecnun'a deli

Eylesen halka nazar her biri bir güne deli (Taner, 2009:48)

Konuşmanın içinde yerli ya da yersiz olarak okunan bu beyitler divan edebiyatından alıntılar olup geleneksel oyun türlerinde kullanılan söz zenginliklerindedir. Oyunun ikinci bölümünde seyircinin tepkisine yönelik yapılan değişikliklerle bu dizelerin yerini şarkılar ve türküler almaya başlamıştır. Bu şarkı sözlerine örnekler verecek olursak;

EPKEM:

Göze mi geldik

Sen mi unuttun

Gelmiyorsun ah! (Taner, 2009:82).

(...)

EPKEM:

Sevmek korkulu rüya

Yalnızlık büyük acı

Hangi kapıyı çalsam

Karşımda buruk acı (Taner, 2009:85).

Oyun kişilerinin oyun boyunca belirli söz kalıplarını yerli yersiz yineledikleri görülür. Suzan'ın ilk perdede herkese ve her duruma yönelik olarak adapte ettiği "gıpta ediyorum" sözleri bir yineleme örneğidir. İkinci perdede ise yineleme "acıyorum" sözcüğü üzerinden gerçekleşir. Benzer bir yineleme örneği Hidayet ve karısı Jale' de görülmektedir. Hidayet ilk perdede naftalin kokan bir adam olarak eski günlerin özlemiyle her konu ve durumda "nerde eski..." söz kalıbını kullanır. İkinci

perde de yönelişinin değişimiyle yenilikçi bir adama dönüşür ve bu durum ortadan kalkar. Bu kez Jale yinelemeye düşmüştür. “geçmişe mazi, yenmişe kuzu derler” cümlesini tekrar eder durur. Öte yandan yineleme yalnızca dil düzeyinde değildir. Oyunun seyircinin isteği üzerine ikinci kez oynanıyor olması da bir yinelemedir.

Ayıışığında Şamata adlı oyunda çeşitli şive ve ağızların kullanıldığı görülmektedir. Zülfikar ve Saime'nin şivesi normal dil kullanımının sınırlarını aşmaktadır.

SAİME: Al götür şu yumurcağı bekçi emcesi. Gene bana kahr veriy. Uyumi. Alacan değil mi haa alacan.

ZÜLFİKAR: Alacam susmazsa karakola götürecem

SAİME: Get Zülfikar emcesi get. Get de sen hırsızları katilleri götür karakola. Ben paşa oğlumu virmem sağa. (Kadın götürür çocuğu yatağına yatırır. Sonra penceresinin önüne gelir.) Bir cigara ver Zülfikar (Taner, 2009:31).

Öte yandan yalnızca köyden gelenlerin dilinde aykırılık görülmez. Yirmibeş yıldır Amerika'da yaşayan ve Türkçeyi neredeyse unutmuş olan Aygen ve Erol çifti ve bavul ticareti için sık sık Avrupa'ya giden Sevim ve Pop İsmet'in konuşmalarında cümle aralarına yabancı kelimelerin sokuşturmaları dilin çarpıtılıp bozularak grotesk bir şekle dönmesine neden olur.

SEVİM: Çek elini diyorum yapma canım.

P.İSMET: Sadistsin diyorum da inanmıyorsun. What is the matter with you this night?

SEVİM: Nothing, I don't know (Taner, 2009:38).

Erol ile Aygen'in kullandıkları dil adeta İngilizce kelimelerin arasına sıkıştırılmış Türkçe kelimelerden ibaret bir dildir. Bu da yanlış anlamaların doğmasına neden olur.

EROL: Dışarıdan bir nasıl derler “observer” olarak...

ÖMER: Gözlemci olarak.

EROL: Bu yeni Türkçeyi hiç öğrenemedim. Nasıl dediniz gözlemci mi?

ÖMER: Gözlemci.

P.İSMET: Eski “müşahit”.

EROL: Kim eski mücahit?

HİDAYET: Müşahit, müşahade eden.

EROL: Oh, I see (Taner, 2009:45).

Türkiye ve Türkçeye yabancılaşan Erol gözlemciyi gözlemeci, müşahiti mütahit olarak anlamıştır. Ses benzerliğinin de neden olduğu bu dilsel anlaşmazlık yanlış anlamadan kaynaklanmaktadır. Sesteşlikten kaynaklı bir başka güldürü örneği de, Erol su kesintisine karşı Amerika'nın ürettiği çözüm yollarından bahsederken görülür.

SEVİM: Peki su kesintisine karşı?

EROL: Tuzlu suyu tuz su haline getiren bir proje de geliştirdik.

CEMİL: Bunları biz de duyuyoruz ama biraz tuzlu imiş.

EROL: Hayır hiç tuz kalmıyor (Taner, 2009:46).

Epkem ilkel kabilelerin evlilik ilişkilerinden bahsetmektedir. Genç kadınların yaşlı erkeklerle yaşlı erkeklerin de genç kadınlarla evlenmesi üzerine kurulu düzenden bahsederken, Pop İsmet, Beyhan ve Jale'ye, Aynur ve Burhan Bey'in de buna benzer bir ilişki içinde olduğunu kinaye yoluyla anlatır.

EPKEM: Eeee si meesi bu işte. Yaşlı adam ikinci bir gençlik mutluluğunu tattıktan sonra bir gün nalları dikiyor. Varı yoğu serveti kadına kalıyor. Ama o zaman kadar o da artık yaşlı bir kadın olduğundan...

BEYHAN: Bu sefer de olgun dula yoksul bir genç buluyorlar.

ERKEM: Çok güzel tahmin ettin. Ve böylece ulama sürüp gidiyor.

JALE: Bravo vallahi.

SUZAN: Bravo vallahi.

P.İSMET: Neden o kadar uzağa gidiyorsunuz? Bu metodu burada uygulayanlar yok mu sanki?

BEYHAN: Aynur'la Burhan Bey'i kastediyor.

SEVİM: Allah kimseyi senin ağzına düşürmesin (Taner, 2009:50).

Argo kullanımı da geleneksel tiyatromuzun kullandığı güldürü yöntemlerinden biri olarak bu oyunda da yerini alır. Nuri ile Melahat'ın buluşmasını basan Zülfikar ile Nuri'nin ağız dalaşında argoya yer verilmektedir.

ZÜLFİKAR: Şapıcaksanız plaj var, sinema locası var. Efendime söyleyeyim. Randevu evi var. Elalemin ortasında olmaz böyle rezalet. Belediye nizamata var. İçişleri Bakanının emri var. Ar edep var.

NURİ: Ağzını topla, yoksa ağzını yırtarım. Bu kız anandar namusludur ayı oğlu ayı.

ZÜLFİKAR: Duydunuz ya, vazife anında mamura küfür etti. Anama sövdü (Taner, 2009:62-63).

Argo kullanımı ile bir yandan Nuri'nin sosyo-kültürel düzeyi hakkında bilgi verirken, bir yanda da kaba saba olanı açık saçıklığı, çirkini, iğrenç ve dürtüsel olanı imlediği için grotesk güldürüyü doğurur. Aynı olay üzerine tartışan Zülfikar ile Özcan arasındaki konuşmada da argo yer almaktadır.

ZÜLFİKAR: (...) Memleketin medarı iftarı bunca insanlar ortasında olmaz bu rezalet.

ÖZCAN: Hastir lan bok. Canın isterse (Taner, 2009:65).

Bir başka grotesk unsur da dürtüsel olanı imlemesiyle Ömer'in Özcan'ın ve Özer'in izlediği sevişme kasetinde çıkan seslerle sağlanmışır. Geleneksel tiyatromuzun türlerinde ilkel ve doğal olanın imlenmesinde kullanılan cinsellik ve açık saçıklığın yarattığı grotesk güldürü böylelikle Ayışığı'nda Şamata'da da kullanılmışır.

Toplumsal gerçekçi bir oyun yazarı olarak Haldun Taner'in oyunlarındaki temel yöneliş yergidir. Yergiyi güldürü ile ortaya koyan Taner'in temel yöntemi de İroniden doğan güldürüdür. Ayışığı'nda Şamata'da yerginin ve ironik güldürünün tüm oyuna ve oyun kişilerine yayıldığı görülür. İroni, kimi zaman kişilerde kimi zaman da durumlarda görülmekte ve farkındalığın oluştuğu seyirciyi bir üst konuma taşıyarak, olup bitene eleştirel bir gözle bakıp, gülere alay etmesini sağlar. Seyirci görünen ile gerçek arasındaki çelişkiyi farkederek, gaflet halindeki kişiye ya da duruma uzak açı ile bakar. Bu da seyircinin, kişileri ya da durumları daha tarafsız ve sağlıklı şekilde değerlendirmesini sağlar.

Ayışığı'nda Şamata oyunu iki farklı şekilde sunumuyla tam bir ironidir. Birinci bölümde gerçeklik düzeyinde yapılan bilgilendirme ikinci bölümde altüst edilerek tam tersine çevrilmiş gerçeküstü bir şekilde abartı ve saçmaya kaydırılmışır.

İroni oyunun tüm kişilerini ve durumlarını etkilemiştir. Böylece birinci perdenin acımasız ve abartılı olduğunu düşünen seyirciye daha abartılı bir durumlar ve kişilerle yanıt vererek gerçeği fark etmesi ve daha sağlıklı değerlendirmesi sağlanmıştır. Böylelikle saçma olanın üstünden, olması gerekene ulaşılmıştır. İkinci perde birinci perdenin ironik bir dönüşümü kişilerde bu dönüşümün gerçekliğini yitirmiş ironik kişileridir.

Zülfikar sokağın bekçisidir. İlk perdede üstü başı dağınık, ağzı bozuk, kaba saba, cahil, sert, ortalıkta kasılarak gezip sigara içen bir adamdır. Sorumluluk bilinci yoktur. Görev yerini terk edip kahvehaneye gidebilir. Eğlence anlayışı, alkol alarak dağıtmaktan ibarettir. Saime ile yasak bir ilişki yaşamaktadır. Görev başındayken bile Saime ile birlikte olur. Saime’de çok farklı değildir. O da cahil, kaba saba, şive ile konuşan, çocuğu üzerinde korkuya dayalı bir otorite kuran, kocası hapisteyken Zülfikar’la aşk yaşayan bir kadındır.

ZÜLFİKAR: Yak sen de bir cigara. (İkisi de birer sigara yakarlar. Adımlarıyla övünür gibi kasıla kasıla yürürler. Uzaktan bir küçük çocuk ağlaması) Saime’nin piçi olacak.

RECEP: Hoşça kal. Ben küçük modada bir tur atayım. Sonra muhtarın çayhanesinin orda buluşuruz.

(Recep kaybolur, Zülfikar yürür. Laf olsun diye düdüğü ağzına götürüp iki kez öttürür. Kapıcı dairesinden aşağı doğru giden merdivenleri aydınlatır. Bu kat zemin katıdır (...) Saime kucağında çocuğu sol lokalitede ışıklanır.)

(...)

SAİME: Al götür şu yumurcağı bekçi emcesi. Gene bana kahr veriy. Uyumiy. Alacan değil mi? Haa alacan?

ZÜLFİKAR: Alacam. Susmazsa karakola götürcem.

SAİME: (Yumuşamış) Get Zülfikar emcesi get. Get de sen hırsızları katilleri götür karakola. Ben paşa oğlumu virmem sağa...

(...)

SAİME: Neredeydin dün gece?

ZÜLFİKAR: İzinliydik ya düğüne gittik. Selamiçeşme’ye.

SAİME: İçtin mi gene? Eylenmişsinizdir herhal.

ZÜLFİKAR: He eylendik eğlenmesine. Salacak’tan saz takımı getirmişler.

(...)

SAİME: Gel öğleyise aşağı.

ZÜLFİKAR: Yok ben gelmem. Sen gelsene dışarı. Bak ne güzel mehtap.

(Saime onu dinlemez, elinden tutar. Aşağı inen merdivenlerden çeker.) (Taner, 2009:32-33).

İkinci perdede Zülfikar, temiz ve düzenli bir üniforma, ipek fular takan, puro içen nazik, kibar, temiz bir Türkçe ile konuşan, şefkatli, iyi kalpli ve iyi niyetli, sorumluluklarını bilen bir adama dönüşür. Eğlence anlayışı kitap okumaya dönüşmüştür. Sartre ve Simone de Beauvoire okur. Çocuklara karşı da oldukça sevgi dolu ve şefkatlidir. Saime'nin köylüsü olarak onu korur ve kollar. Saime de oldukça kültürlü, eğitilmiş ve bilinçli bir kadındır. İstanbul Türkçesi'yle konuşur. Camus ve Simone de Beauvoire'ı okuyup, Beethoveen dinleyen entelektüel birisidir. Çocuğunun gelişimi için pedagojik bir yaklaşım izler. Namuslu, temiz bir kadındır. Kocasını yıllık iznini kullanmak için kaplıcalara gitmiştir. Yokluğunda hemşehrisi olan Zülfikar'ın desteğini alır.

ANLATAN: (...) Bekçilerin kılığı çok itinalı, ölçü üstüne gibi, Zülfikar'da ipek bir fular da vardır.

ZÜLFİKAR: Yakın siz de bir puro. (Bir puro kor ağzına)

RECEP: Teşekkür ederim. Ben puroyu bıraktım. Pipo içiyorum. (piposunu çıkarır, topuğuna vurup temizler, kesesini çıkarıp tütütü alır, doldurur, yakar. İki de kasıla kasıla yürürler. Zülfikar ceketindeki bir tozu eli ile zarif bir fiske vurup siler. Uzakta bir ağlama sesi.)

ZÜLFİKAR: Saime Hanım'ın yavrusu olacak bu ağlayan. (Şefkatle) Evladım bir de şeker ki!

RECEP: Ben izninizle Küçük Moda'da bir tur atıp asayiş berkemal mi bakayım.

ZÜLFİKAR: Siz bilirsiniz.

(Recep uzaklaşır. Zülfikar önemli önemli iki kere düdük çalar. Kapıcı dairesinin merdiveni aydınlanır. Kucağında çocukla Saime görünür.)

(...)

SAİME: Alın götürün şu yaramazı bekçi beyamcası, yine beni züm üzüm üzüyor. Uyumuyor. (Bekçi tatlı tatlı gülümser, çocuğa gıdı gıdı yapar gibi işaret eder). Alacaksınız değil mi söyleyin Zülfikar Bey, alacağım deyin lütfen.

ZÜLFİKAR: Almayacağım Saime Hanım, o kaka bebek değil ki. Neden alayım? Cici bebek o.

SAİME: Gidin bekçibey amcası gidin. Ben paşa oğlumu vermem zaten kimseye.

SAİME: Nasılsınız dün akşamdan beri? İyisiniz inşallah?

ZÜLFİKAR: (...) Ne zamandır okuyamadığım kitaplar vardı. Onlardan birini Sartre'ın yarısına kadar okuyup da bitiremediğim "Gizli Oturum"unu bitirdim.

SAİME: Ben Camus'yü Sartre'a tercih ediyorum.

ZÜLFİKAR: Simone de Beauvoire'ı nasıl buluyorsunuz?

SAİME: En sevdiğim yazar. Ben kadınlığının bilincine onun sayesinde vardım.

(...)

SAİME: Bir konyak almaz mı idiniz? Altı numaradakiler vermişti. Martel.

ZÜLFİKAR: Teşekkür ederim. Vazife beni bekliyor. Hoşçakalın.

SAİME: Güle. Güle. Ne dürüst adam, ne temiz yürekli insan, bak şimdiye kadar bir defa, kazara canım bir defa boş bulunup da bir tek defa haram gözle baktığını görmedim (Taner, 2009:73-74).

Birinci perdede gerçekçi niteliklerle donatılmış Zülfikar ve Melahat ikinci perdede toplumsal sınıfları ve kültürel düzeylerine öyle uygunsuz bir şekilde çizilmişlerdir ki arada uçurum vardır. Böylesi bir uyumsuzluk ve çatışmayla tamamen ironik birer tipe dönüşürler. Bu ironik tipler üzerinden ahlaki değerlerin yozlaşmasına yönelik bir eleştiri vardır.

Suzan ile Cemil Çalışkur Apartmanı'nın sahipleridir. İlk perdede Cemil zengin bir iş adamı olarak teras katındaki masa başından işlerini yöneten Amerikan iş adamı tavırlarıyla, paragöz, düzenbaz, rüşvetçi ve karısına karşı ilgisiz bir adamdır. Karısı Suzan da bu durumdan çok rahatsız değildir.

(Çalışkur apartmanının terası aydınlanır. Arka planda bir büro önünde çalışan Cemil Çalışkur görülür. Cemil ceketini çıkarmış, kravatını gevşetmiş, bir Amerikalı işadamı pozuyla, önünde iki telefon, tepesinde bir büro lambası ve küçük bir hesap makinesi, birtakım dosyaları incelemektedir. Karısı Suzan Çalışkur terasta şezlonga uzanmış, ağzında fondan, ay ışığını seyreder. Bir yandan köpeği Toto'yu okşar.)

SUZAN: (Tuvaletlidir. İçeri girer, çalışan kocasının arkasına geçer. Usulca onu ensesinden öper.) Gelsene dışarı. Bak ne güzel mehtap.

CEMİL: Şimdi geliyorum karıcığım. Az bir şey kaldı.

(...)

SUZAN: (İkinci kattaki erkek gülme sesleri üzerine) Vallahi şu çocuklara gıpta ediyorum. Gençlik ne güzel bir şey.

(...)

CEMİL: Yapma diyorum Suzan.

SUZAN: Söndürürüm ama elektriği. Söndürüyorum işte. (Tam bu sırada telefon çalar.)

CEMİL: (Ahizeyi büroda alışık olduğu gibi kulağıyla boynu arasına sıkıştırmış, bir elinde rapor öbüründe kalem, yazmaktadır) Alo! Ha sen misin Mufahham?

MUHAFHAM: Benim. Yarın şantiyeye hareket ediyorum. Kontrol mühendisine videoteyp, karısına da İngiliz kumaşı tayyörlük aldık. Başka bir direktifiniz var mı?

CEMİL: Var ya. Dün unuttum. Gidince söyle kuzum Galip Bey'e kaymakamın cipi vardıya satılık, onu 65 bine alıversinler.

MUHAFHAM: Beyefendi ben o cipi gördüm. Pek hurda bir şey 15 bin bile etmez.

CEMİL: (Kızarak) Sana ne söylüyorsam onu yap. Talip Beye söyle alsınlar. O kadar. (Ahizeyi kapatır)

SUZAN: (Başucunda gülümsemektedir) Sen herkesi kontrol mühendisi mi zannettin?

CEMİL: Ne gibi?

SUZAN: Ya kabul etmezse?

CEMİL: Orası hiç belli olmaz. Veren bir yüzü kara almayanın iki.

SUZAN: Davetliler gelmeye başladı bile! Hadi giy ceketini tontonum. (Cemil rakamları hesap makinesine geçirmekle meşguldür. Suzan dosyayı kapar kaçır)

CEMİL: Getir onu Suzi. Şakanın sırası mı şimdi? (Taner, 2009:34-35).

İkinci perdede Cemil çalışan, dürüst ve idealist bir iş adamıdır. Yanlış anlaşılacağı korkusuyla iş ilişkilerinin olduğu hiçbir kurum ve kişi ile ticari ilişkiye girmez. Karısına karşı ilgili ve kibardır. Karısı Suzan da zeki, düşünceli, anlayışlı bir kadındır.

SUZAN: Gelsene dışarı bak mehtap ne güzel.

CEMİL: Şimdi geliyorum cicim.

SUZAN: Sana acıyorum gelmezsen elektriği söndüreceğim.

CEMİL: Dur yapma rica ederim.

SUZAN: Emin ol kendim için söylemiyorum. Çok yoruldu diyen söylüyorum gel biraz dinlen.

CEMİL: Memleketi elektrik ışığına boğmak için durmadan çalışmamız gerek karıcığım.

SUZAN: Yurtseverliğini, vazifeni anlıyorum. Ama dinlenmek de gerek.

(...)

MUFAHHAM: Yarın şantiyeye hareket ediyorum. Bir emriniz var mı?

CEMİL: Sakın kontrol mühendisine ve karısına pahalı hediye götürmeye kalkma, yanlış anlam verebilir. Hiçbirşey götürmesen daha memnun olurum.

MUFAHHAM: Olur patron üzülme cip konusundaki emriniz?

CEMİL: Hangi cip?

MUFAHHAM: Kaymakamın sattığı. On beş bine bırakıyor.

CEMİL: Pahalı.

MUFAHHAM: Pahalı olur mu beyefendi? Su içinde otuzbin eder.

CEMİL: Pazarlık et. On bine bırakırsa al. Bırakmazsa dursun, sana ne söylüyorsam onu yap. İsterse kırk bin etsin istemem. İlgili memurlarla hiçbir alışveriş münasebetine girmem. Bilirin. Söz olur sonra.

MUFAHHAM: Kuruyası huyum, en ufak bir şek ve şüphe düşürmek istemem adıma. Merak de, titizlik de, ne dersen de (Taner, 2009:75-77).

Cemil ilk perdede kızının doğum günü gecesi büyük bir gürültüyle sokaklarda gezen kalabalığı grev yapan işçiler sanmış ve sesler yaklaştıkça korkuya kapılmıştır. Hatta tüm apartman aynı korkuyu ve dehşeti yaşamış cama bile yaklaşmamışlardır. Gelenlerin maçtan çıkan futbol taraftarları olduğunu anlayınca hepsi rahatlamış, Cemil de koltuğa yığılıp kalmıştır. İkinci perdede bu konudaki tavrı da değişmiştir. Herkes endişelidir fakat Cemil kendisine yaklaşan işçi kalabalığını görünce çok heyecanlanır ve mutlu olur:

CEMİL: Hayır hayır, bunlar bizim çocuklar.

MÜŞTAK: Kim sizin çocuklar?

CEMİL:Şantiye işçilerim.

MÜŞTAK: Greve mi kalkmışlar?

CEMİL:Ayıp ettiniz. Onlar sizin bildiğiniz işçilerden değildirler (Taner, 2009:93).

Gelenler gerçekten şantiye işçileridir. Cemil Bey'in kızı Beyhan'ın doğum gününü kutlamak için gelmişlerdir. Beyhan'a babasının aldığı son model arabasına klakson almışlardır. İşçilerin tüm haklarını gözeten ve onlara bir baba şefkati ile yaklaşan Cemil, kendisini çok seven ve saygı duyan işçilerine teşekkür eder.

CEMİL: Teşekkür ederim evlatlarım.

Hediye taksimi ve kutlamalardan sonra... Dışarıdaki işçilerin sloganları duyulur.

(Dışarıdan sesler: Cemil dışarı, Cemil dışarı...)

CEMİL: (Duygulanmıştır) Yavrularım, evlatlarım. (Dışarıya çıkar) Sağ olun, var olun (Taner, 2009:94-95).

Cemil ilk perdede zengin, ağgözlü, düzenbaz, rüşvetçi ve işçilerin haklarını istismar eden tipik bir para babası olarak çizilmişken ikinci perdede olması pek de mümkün olmayan babacan, hak ve hukuku gözeten bir patrona dönüşmüştür. Aralarındaki ilişki o kadar sıradışı ve yapaydır ki gerçek olması beklenemez. Bu yolla kapitalist sisteme eleştiri yapılmaktadır.

Epkem'in zengin olmak için herkese kürtaj yapan bir adamdan, doğum kontrolüne karşı idealist, dürüst ve ağırbaşlı bir doktora dönüşmesi de ironik bir durum ortaya koyar. Bu ironik durumda Türkiye'deki sağlık sektörünün hizmet anlayışından, ticaret mantığına dönüşünün eleştirisi yer almaktadır. İnsan sağlığını tanı ve tedavi açısından gereklilikler doğrultusunda değil, ekonomik kazancın sağlanması doğrultusunda işliyor olması ironik ve aynı zamanda da trajiktir.

Çalışkur Apartmanı sakinlerinden Epkem'i "Anlatan" şu şekilde aktarır:

ANLATAN: (...) Şu pastanın çevresinde aç kurt gibi dolaşan beyaz saçlı adam, kürtajdan zengin olmuş ünlü kadın doktoru Erkem. Sosyete de pek sevilir. Şekerlemeyi Markiz'den, çiçeği Sabuncakis'ten yaptırmak neyse, kürtajı Epkem'den yaptırmak da

öyle. (Epkem selam verir) Dr. Erkem’de fıkranın bini bir para. Zemine zamana uydurur anlatır. Bir başka merakı da divan edebiyatı. Operasyon yaparken bile divan mısaları döktürür. Sözün gelişine göre işte bir tane daha yapııştırıyor

EPKEM: Ne demiş Sebati: “Tok olan cümle cihanı tok sanır. Aç olan alemde ekmek yok sanır.” Ben dalıyorum hanımlar beyler. (Pastaya saldırır) (Taner, 2009:40).

İkinci perdede ise Epkem bambaşka bir kişi olmuştur.

ANLATAN: (...) Şu pastanın çevresinde doygun doygun dolaşan beyaz saçlı adam, kürtajdan zengin olan bazılarına hiç benzemez. Dr. Epkem Cangetir, soyadından belli olmuyor mu, akli fikri çocuk doğurtmak. Türkiye’nin ancak nüfus artışı ile kalkınacağına iman etmiştir. Doğum kontrol haplarına, kürtaja karşı savaştan iki derneğin fahri başkanı. Çok da ciddi adamdır. Doğum sırasında şiiir falan okumaz. Boş vakitlerinde hep susar (Taner, 2009:81).

Dr. Epkem’in hep susmasına seyirciden yine itiraz gelince bu kez de şarkı söylemesine karar verilir.

ANLATAN: Tamam. Erkem Cangetir doğum yaptırırken bile şarkı söyler. Her sözün arkasından bir şarkı yapıştırır. Sesi çok güzeldir. Aman göze gelmesin.

EPKEM:Göze mi geldik?

Sen mi unuttun?

Gelmiyorsun ah! (Taner, 2009:82).

Ömer, Özer ve Özcan, Çalışkur Apartmanında yaşayan üç bekâr, genç, öğrencidir. İlk perdede Özcan’ın birlikte olduğu bir kız arkadaşından gizli kaydettiği kaseti dinlemektedirler.

ÖMER: Sen bunu nerede çektin?

ÖZCAN: Sana ne, üzümünü ye bağını sorma.

ÖMER: Ayhan’ın garsoniyerinde. Yoğurtçunun sesinden tanıdım.

ÖZER: Bu herif manyak be, hangi kızla yatsa banda alıyor. Evinde tam on iki kaset var. Etiket yerinde de on iki kızın adı.

ÖMER: Ona buna övünmek için değil mi?

ÖZCAN: İhtiyacım mı var?

ÖMER: Öyleyse şantaj aleti olarak.

ÖZCAN: Sus da dinle be. (Bir süre daha dinleler.)

ÖMER: Kız da iş var.

ÖZER: Sen Günnur'la yattın mı?

ÖZCAN: Hangi Günnur? Ahmet'in eski girlfriendi mi?

ÖMER: Tazı gibi kız.

ÖZER: Helal...

ÖZCAN: Bırak ulan şapşalı. Bana grokoromenci geçinmeye kalktı. Bna bak evladım ben yemem bu numaraları dedim. Sungur'la Acısu'daki hadiseyi bilmiyoruz sanıyor.

ÖMER: Sungur'u çoktan ekte o. Şimdi Sarıyer'in kalecisi İhsan'la nişanlanıyormuş.

ÖZCAN: Hayrını görsün.

ÖZER: Hadi ulan çakal. İpek gibi kız pekala. Sana yüz vermedi diye değil mi?

ÖMER: (Boynunu kıstırması üzerineyüzü kıpkırmızı olmuş bir şekilde) Yapma be boğacaksın. Sadistsin be, vallahi sadistsin (Taner, 2009:36-37).

Bu sorumsuz ve cinsellikten başka ilgi alanı olmayan gençler ikinci perdede Ömer'in Boğaziçi Üniversitesi'nde fizik profesörüne farketirmeden derste kaydettiği kaseti dinlemektedirler.

ÖZCAN: Aslansın Ömer, aslan. Ne iyi akleddin de bu dersin banda aldın. Yoksa problemi hiç birimiz anlamayacaktık.

ANLATAN: Terbiyeli terbiyeli gülümsüyorlar. Ömer, Özer'in saçlarını okşadı. Özer, Ömer'in sırtını sıvazladı. Özcan Ömer'in en yakın arkadaşı. Özcan Ömer'i atom bilgini Planck'a benzetir; Ömer de Özcan'a "Küçük Einstein" diyor. Pek iyi anlaşmışlar. İkisinin de babası profesör. Söz fizikçiden kimyacıya, kimyacından matematikçiye, matematikçiden felsefeciyeye, felsefeciden de onun kızı Sana'ya atladı.

ÖMER: Neme lazım, çok dürüst, efendi, namusu kız. Anasının dizinin dibinden ayrılmıyor. Daha eline erkek eli değmemiş. Sinemaya bile ablasıyla gidiyor.

ÖZCAN: Öyledir, duyduğuma göre hayırlı bir kısmeti çıkmış. Teknik Üniversite'den Doçent Salman'la nişanlanıyormuş.

ÖMER: İnşallah mesut olurlar.

ÖZCAN: (Özer'e) Sen de ona bayılırdın, keşke daha önce davransa idin. Felsefecinin en iyi öğrencisisin. Belki seni tercih ederdi.

ÖZER: Doçent Salman ideal bir insan. O Sana'ya benden kat kat layıktır.

ÖMER: Senin bu centilmenliğine bayılıyorum.

ÖZCAN: Samimi kanaatim (Taner, 2009:77-78).

Gençler ilk perdede cinsellik dışında başka hiçbir şeyle ilgilenmeyen üç ahlaksız ve aylak genç tipini canlandırmaktadırlar. İlişki anlayışlarıyla birlikte, arkadaşlık, dostluk ve sorumluluk anlayışları da bozulmuştur. Hiç kimseye saygı duymazlar, birbirlerine hatta kendilerine bile saygıları yoktur. İkinci perdede ise gerçek olamayacak kadar sorumluluk sahibi, çalışkan, ağırbaşlı ve tevazuu sahibi olan gençler gerçek ile görünen, olması gereken ile olan arasındaki mesafenin en uç noktalarında yer almaktadırlar. Buradaki ironik kişiler ise genç neslin bilinçsiz, bencil, sorumsuz ve ahlaki yozlaşma içinde olan kısmının eleştirisini yapar.

Apartman sakinlerinden Pop İsmet işlettiği Pop lokali iflas edince butik açmıştır. Eşi ve baldızı butik için yurtdışından bavul ticareti ile kaçak mal getirmektedirler. Karısı altıncı kez kürtaaj olduğu için yatarken, baldızıyla terasta mehtabı izlemektedir.

SEVİM: Yapma Ayol, deli misin? Burada olur mu ya geliverirse ablam?

P.İSMET: Gelemez. Çünkü ilacımı içti mışıl mışıl uyuyor.

SEVİM: Hangi ilacımı?

P.İSMET: Öksit dö fer'li bir şey verdiydi ya doktor. Kansızlık için...

SEVİM: Zavallı ablacığım. Senden çocuk yapmak istemeyişine tamamen hak veriyorum.

P.İSMET: Ben de hak veriyorum.

(...)

SEVİM: Çek elini diyorum, yapma canım.

P.İSMET: Sadistsin diyorum da inanmıyorsun? What is the matter with you this night?

SEVİM: Nothing, I dont know.

ANLATAN: Bazen konuşurken konuşurken böyle İngilizceye çeviriverirler.

(...)

ANLATAN: Altıncı kürtajdan sonra gerçekten kansız kalan Pop İmet'in karısı, içerde yatağında hafif hafif horluyordu (Taner, 2009:37).

İkinci perde de Pop İsmet ve baldızı Sevim yine balkondadırlar. Pop İsmet'in karısı bu kez kürtaj değil altıncı kez doğum yaptığı için içerde dinlenmektedir. Sevim ile İsmet'in ilişkisi bir baba kız ilişkisini andırmaktadır. Pop İsmet koruyucu ve şefkatlidir. Sevim ablasını çok sever ve bağlıdır ancak doğuda gönüllü hastabakıcılık yapmak için gitmesi gereklidir.

SEVİM: Ah ne olurdu ablam da balkona çıkabilse idi. Onsuz ayışığını seyretmek içimden gelmiyor.

P.İSMET: Gelecek evladım gelecek. İyi olunca o da birkaçgün sonra çıkacak balkona. Ama şimdi ilacını içti, mışıl mışıl uyuyor.

SEVİM: Hangi ilacını?

P.İSMET: Öksit dö ferli bir şey veriydi ya doktor kansızlık için.

SEVİM: Canım ablacığım sizden bir çocuk yapmak isteysiine tamamen hak veriyorum. Sizin gibi müşfik bir aile babası az bulunur. Baksanıza arkadaşlarınız bile sizi Baba İsmet diyorlar.

P.İSMET: Teveccühün evladım.

(...)

ANLATAN: İki de çok iyi İngilizce bilmelerine rağmen konuşurken bir kerecik d yanılıp İngilizceye çevirmezler. Türkçe başlayıp Türkçe bitirirler.

(...) ANLATAN: Beş on dakika ayışığını üzgün üzgün seyrettiler. Pop İsmet kansız kalan karısını, Sevim de gönüllü hasta bakıcı olarak gideceği doğuda kimsesiz yoksul çocukları düşünüyordu. Dünyaya altıncı defa nur topu gibi bir erkek evlat getiren Pop İsmet'in eşi yatağında ödevini yapmış her doğurgan ana gibi gönlü rahat mışıl mışıl uyuyor ve hafif hafif horluyordu (Taner, 2009:79-80).

Sevim, Pop İsmet ve karısının ilişkisi birinci perdede görünenden çok farklıdır. Gerçekçi olarak yapıntılanan bir önceki sahneden sonra bu sahne yapay ve

abartılı gelerek ironik tipler ve durumlar ortaya koyar. Bu yönelişle toplumda aile olgusunun yıkılmaya yüz tutması, ahlaki yozlaşma ve dildeki bozulma yerilmiştir.

Hicabi Bey tüm zamanını dürbünle etrafı dikizleyerek geçiren yaşlı bir adamdır. Anlatan, O'nu Andrea Dorya korsanlarına ve fotoğraf makinesine benzetmektedir.

HİCABİ: Dur bakalım Nazif Beylerde sofraya düzülmüş. Kuşbaşı etten beğendi, ya dünden kalan kabak kalyesini de onun önüne sürmüşler. Büyük hanım dolmaya elleriyle giriyor. Afiyet olsun. Buzlu biralar da geldi. Ooooh millet can besliyor.

ANLATAN: Hicabi Bey Andrea Dorya zamanından kalma ihtiyar bir korsandır. Ne var ki engin ufukları değil de komşu evlerin bahçesini, içini, yatak odalarını gözler. İşte şimdide teleskopunu körfeze çevirdi.

(...)

ANLATAN: Hicabi Bey dünyayı gözleye gözleye bir çift göz olmuştur sanki. Bütün varlığı bir çift gözdedir. Önce dürbün sonra da o iki mavi gözün objektifinden giren bütün görüntüler eski model körüklü bir fotoğraf makinesi büyüklüğündeki o kavun biçimli kafada cama geçer, evrilip çevrilip banyo edilir. Sonra da laf olarak ağız çekmecesinden dışarı çıkar.

(...)

ANLATAN: (...) Büyük tutkusu da yeni yetişen küçük kızlar. Çocukluğuna has bir umursamazlıkla perdeleri kapamadan sere serpe soyunup gecelik giyen bir kız yakaladı galiba.

HİCABİ: Maşallah. Kırkbir buçuk maşallah. Altı ayda nasıl da filizlendi. Gelişatlı bir kız olacağı benzer. Şu omuzlara bak, harika (Taner, 2009:39).

İkinci perdede Hicabi Bey Kozmografya öğretmenliğinden emekli ve bilim tutkusuyla yanıp tutuşan bir adamdır. Bir teleskopa benzetilen dürbünü gerçek bir teleskop olmuştur ve komşularını değil Samanyolu'nu izlemektedir. İlgisi de genç kızlardan uçan dairelere yönelmiştir.

HİCABİ: Samanyolu biraz bugün bulutlu. Zühre ise adeta göz kırıyor, tabii atmosferik bir rüyet oyunu. Bakalım ay ne yapıyor. İnsanoğlu bekaretini helaldar ettiğinden beri ay da eski ay değil artık. Süngüsü düştü. Şairaneliği kalmadı. Lök gibi bir kaya parçası oldu çıktı. Oysa nerede o eski ay, nerede o eski mehtap...

(...)

HİCABİ: Bakalım dün akşam görünen uçan daire Amerikan uydusu yine görünecek mi? Aslında uçan daire mi yoksa bir uydu mu olduğunu tespit edemedim ama daha çok uçan daireye benziyordu. Aman ne de güzel seyrediyor, adeta kayıyor semada. Harika! (Taner, 2009:81).

Hicabi Bey'in deneyimli ve tutkulu bir bilim adamı olması, birinci perdede ona ait gerçek bilgi verilmiş olmasaydı doğal görülebilir hatta büyük bir saygıyla karşılanabilirdi. Oysa seyirci Hicabi'nin aslında kim olduğunu ve nasıl bir adam olduğunu bilmektedir. Bu bilgi seyirciyi üstün konuma taşıyarak Hicabi'nin bu yeni halini inandırıcı bulmamasına hatta gülmesine neden olur. Anlatıcının Hicabi Bey'i Andrea Dorya korsanlarına ve fotoğraf makinesi benzetmesi ise teşbih örneği olarak karşımıza çıkar. Hicabi Bey yaşlı sınıftan bir oyun kişisi olarak ahlaki yozlaşmanın bu düzeydeki yansımalarına yapılan bir yergiye hizmet eder.

Beyhan, Çalışkur'ların şımarık ve tutarsız kızıdır. Beyhan üzerinden zengin kesimin şımarık genç kız tipi çizilmiştir. Sahip olduğu ekonomik güçle en iyi şekilde yetişmesi adına sunulan olanakların yalnızca şımarmasına neden olduğu öğretilerle yetişmiş şekilci ve bilinçsiz gençlerin eleştiri yapılmıştır.

ANLATAN: Şimdi de Beyhan'ın yaş günü partisindikileri tanıtalım. Beyhan Çalışkur. Güzel olduğu kadar da zeki bir kız. Çalışkur'ların tek evladı olduğu için çok şımarık büyütüldü. Bir günü bir gününe uymaz. Bazen Carvain'den giyinen çok zarif ve modern bir kız olur. (Beyhan'ın bu kişiliğini yansıtan bir reveransı.) Bazen de ayağına bir bulucin, sırtına bir pulover geçirip Jane Fonda'dan daha militam olur. (Beyhan "Merhaba Reis" diye apaşça selam verir (Taner, 2009:40).

Doğumgünü kutlamasında Sevim'in hediye ettiği küpeleri aldıktan sonraki tavrı çocukluğu ve şımarıklığını gösterir niteliktedir.

BEYHAN: (Sevim'in hediye ettiği küpeleri alır) Çok teşekkür ederim şekerim. (Açar bakar, çıkarır, takar, aynaya bakar) Ay ne kadar cici şey, çok mersi. Çok çok mersi. (Sevim'i kucaklar öper.) (Taner, 2009:44).

İkinci perde de Beyhan'ın değişimi Anlatan dilinden verilmemiştir. Ancak hediye takdiminden sonraki tavrı daha oturaklı bir genç kız tavrıdır. "*BEYHAN: Çok teşekkür ederim şekerim. Ay ne kadar cici şey. Çok mersi*" (Taner, 2009:86).

Çalışkurların aile dostları Jale ve Hidayet çifti de kutlamadadırlar. Hidayet bir bankada yönetim kurulu üyesi olarak çalışmaktadır. Çok zeki olması beklenen Hidayet idrak yeteneği biraz kıt ve her şeyi sonradan anlamasıyla ilk perdede de yeterince ironik bir tiptir. Lafa pek karışmayan safça bir adamdır. Etrafindakiler konuşurken sırf lafa girmek için konunun bir yerinde geçen bir kelimeyi yakalar ve “nerede o eski ...” diye tamamlayarak sohbele dâhil olmaya çalışır. Eşi Jale ise güzelliğine oldukça düşkün ve zeki bir kadındır. Hidayet’in onun güdümlünde olduğu söylenebilir.

JALE: (Elleriyle ağzının iki kenarını tutarak ho ho ho diye güler.)
Ay ne hoş.

ANLATAN: Bu da aile dostlarından Jale Hanım. Neden mi böyle gülüyor? Ağzının kenarları buruşmasın diye.

HİDAYET: Ne oldu? Biri espri yaptı galiba. Ben yine karıştırdım.

ANLATAN: Jale Hanım’ın eşi Hidayet Bey intikal yenmeği biraz kıt bir zat. Esprileri hep arkasında kovalar. Eş dost sayesinde hep tuzu kuru yaşamış. Bir bankada yönetim kurulu üyesi. Hidayet bey lafa çokluk karışmaz. Bazen laf kıtlığında asmalar budayayım kabilinde diline pelesenk ettiği bir kalıbı tekrarlar (Taner, 2009:41).

İkinci perdede Hidayet pratik zekâlı bir tipe dönüşür. Sosyaldir, espritüeldir ve sohbeti sever. Bu kez de Jale her şeyi geç anlayan ve sohbele dâhil olmak için “Geçmişe mazi yenmişe kuzu derler” diye laf aralarına girer. İlişkilerinde baskın kişi Hidayet’tir ve Jale’yi sürekli idare eder.

ANLATAN: Aile dostları Hidayet Bey, leb demeden leblebiyi anlayan, intikali çabuk bir insandır.

JALE: Ne oldu biri espri yaptı galiba yine kaçırdım.

ANLATAN: Bu da Hidayet Bey’in eşi Jale Hanım. Esprileri hep arkasında kovalar. İntikal yeteneği kıt bir kadın. (Hidayet bu arada espriyi anlatmıştır.)

JALE: Ay çok hoş. (Ağzını tutmadan 32 dişıyla kahkahayla güler.)

ANLATAN: Neden mi böyle otuziki dişini göstererek gülüyor? Ağzının kenarları kırışacak diye korkmadığından... Jale hanımın bir özelliği de “nerede eski günler” diye bir, pardon yine dilim sürçtü, “geçmişe mazi, yenmişe kuzu” diye bir cümleyi diline pelesenk etmiştir.

JALE: Tabi ya geçmişe mazi yenmişe kuzu (Taner, 2009:82-83).

Hidayet ve Jale gerçekçi çizilmiş halleriyle bile yeterince ironik iken, ikinci perdede tüm nitelikleri alt üst edilerek seyircinin gözünde bir kat daha ironik hale gelmişlerdir. Onlar üzerinden zengin kesimden bazı insanların bilinçsiz, yapay halleriyle ve bu hallerin kabul görmesiyle alay edilmiştir.

Erol ve Aygen yirmibeş yıldır Amerika'da yaşadktan sonra ülkeye dönen ancak kültürlerine ve dillerine yabancılaşmış bir çifttir. Dilde çarpıtma ve aykırılık çok belirgin bir hal almıştır.

ANLATAN: (...) Mecliste çiçeği burnunda, Amerika'dan gelmiş bir çift de var. Erol Evren, ikinci müdür. (Erol selam verir.) Eşi Aygen Evren'le kolejde tanışıp evlenmişler. Aygen Erol'un sağ kolu, sol kolu, bir çeşit public relation şefi gibidir. (Aygen, "Hello" diye selam verir.) Yirmi beş yıldır Türkiye'ye hiç uğramadıkları için Türkçelerini hayli unutmuşlar. Bağışlayın. İkisi de şimdi her şeyi yabancı gözü ile gözlemliyorlar.

EROL: (Amerikan vurgusu ile) I'm sorry, şu siyah meyveyi çok severim.

AYGEN: Zeytin darling.

EROL: I see. Bir tane daha alabilir miyim? Isn't it wonderful Aygen? (Taner,2009:41).

Kültürüne ve diline yabancılaştıkları gibi Türkiye ile duygusal bağları da kopmuştur

CEMİL: Türkiye'yi hiç göreceğiniz gelmiyor mu?

(...)

EPKEM: Nesine gelsin birader! Çöplüklerimizi, lağımlı sahillerimizi mi?

HİDAYET: Nerde o eski çöplükler nerede eski lağımlar?

EPKEM: Canan gide zindan dağıla. Böyle gecenin hav umulur mu seherinde?

EROL: What did he say?

AYGEN: Turkish poetry darling... (Devamla öbürkülere) Yurdu özlemek istesek de vakit yok.

EROL: No time for home-sickness. (Güler) (Taner, 2009:48).

İkinci perdede Aygen ve Erol yirmibeş yıl sonra ilk kez yurtlarına geldikleri halde Türkçe'yi en ideal şekilde konuşmaktadırlar ve yurtlarına büyük bir özlem duyarlar. Dil-tavır özellikleri tamamen değişmiştir.

ANLATAN: Mecliste çiçeği burnunda, Amerika'dan gelmiş bir çift de var. Erol Evren, Amerika'nın ünlü bir şirketinde Ey Bi Kiyu Vay'da ikinci müdür.

EROL: Merhaba dostlar.

ANLATAN: Eşi Aygen Evren sağ kolu, sol kolu, yaşam yoldaşı. Yirmibeş yıldır Türkiye'ye hiç uğramadıkları halde Türkçelerini hiç unutmamışlar.

EROL: Canına yandığım zeytin. Zeytin-ekmek, soğan –ekmek, var mı bundan güzel yemek!

AYGEN: Bir de tahin helvası üzerine deme gitsin (Taner, 2009:83).

İkinci perde de ise Türkiye'ye ait tüm değerlere sıkı sıkıya bağlı bir çift olarak ülkelerine derin bir hasret içindedirler. Bu vatanseverlik ve hasret öyle abartılır ki sanki başka değer yokmuş gibi lağımları, tezekleri çöpleri özlerler. Türkiye'nin çöpleri bile öylesine idealleştirilir ki adeta bir kişilik yüklerler.

SEVİM: Demek yirmi yıldır Amerika'dasınız?

SUZAN: Vallahi size çok acıyorum.

AYGEN: Acınacak kadar da varız hani. Yurt özlemi ikimizin de üstüne bir karabasan gibi çöktür. Erol geçende İstanbul'un çöplerini bile özlüyordu.

SUZAN: Çöpleri mi?

EROL: Tabi Hanımefendi çöpleri. İstanbul'un çöpleri bile bir başka kokar. Belki daha pis ama daha vurucu, daha keskin. Nasıl diyeyim daha bir çöp çöp kokar. Daha bir kişiliktir. Amerika'dakiler gibi kişiliksiz, kokusuz çöp değildir.

AYGEN: Erol kokulara karşı hassastır.

SUZAN: Size acıyorum.

EROL: He koku, alır beni yurduma götürür. Bir tezek kokusu, bir lağım kokusu. Bunlar hep yurdumun çağrışımlarıdır. (Taner, 2009:87)

Erol o kadar abartır ki ağlayıp kahrolur. Kendisini paralayışını görünce etrafındakiler ülkenin trafik sorunu, yoksulluk, anarşi ortamı gibi sıkıntılı hallerinde

bahseder ama Erol ikna olmaz. Bu sorunları, gerçeklikten tamamen uzak hatta adeta absürd bir halde, kimliğimizin oluşumunda birer etken olarak değerlendirir. Bunlara katlanan ve ses çıkarmayan halkı da filozofça bir olgunluk sahibi olmakla onurlandırır. Bu yaklaşım öylesine aykırı ve uzlaşılmaz bir noktadadır ki, ironiyi aşan, grotesk bir güldürüye yönelir.

EROL: (...) Onlar da bizi biz yapıyorlar beyefendi. Azla yetinişimizi, mihneti, sineye çekişimizi, boynu büküklüğümüzü, filozofluğumuzu, kelenderliğimizi, bizi başka ve sevimli yapan kaderciliğimizi vurguluyorlar. Halk dilinde “Elle gelen düğün bayram” diye bir atasözü var ya. Bir atasözünde saklıdır bizim olgunluğumuzun felsefesi (Taner, 2009:89-90).

Haldun Taner groteske dayanan bu gülünç sunumla, ülkemizin sıkıntılı ve çarpık durumları karşısında ses çıkarmayan, susan, katlanan ve ezilen diğer insanlardan güç alır hale gelen yurdumuz insanının sürü psikolojisini de eleştirir.

Doğumgünü davetlilerinden Müntekim, ilk perdede oldukça genç olmasına rağmen âdeta naftalin kokar. Bu durumu onu ironik bir tip haline getirir ve seyirci tarafından gülünç karşılanır.

ANLATAN- Şu sivilceli yüzlü, asık suratlı acayip genç de ailenin yakın akrabası Müntekim. Dedesi dini bütün Zeynel Abidin Hoca. Süleymaniye Camii'nin baş vaizi imiş vaktiyle. Müntekim oç alan anlamına geldiğine göre dedesi torununa bu adı neden koymuş? Herhalde haçlı seferlerinden oç alsın diye. O da maşallah ismiyle müsemma.

MÜNTEKİM- Yılbaşı âdeti, yaş günü âdeti, ne milli geleneklerimizde ne de dini anlayışımıza uyar. Bu dünya fani, öbür dünya baki olduğuna göre bu fanilik denizinde bir yıl fazla bir yıl eksik yaşamışın ne ifade eder? Hele şu küçük mumlar ne oluyor? Kilise mi burası?

HİDAYET- Nerede eski mumlar?

MÜNTEKİM- Batı taklitçiliği bütün bunlar. Aşağılık kompleksi (Taner, 2009:41).

Arkadaşları onun bu hallerini cinsel yaşamının olmamasına bağlayarak önerilerde bulunur ancak dirençle karşılaşırlar. Müntekim aynı zamanda aşırı şüpheli hatta paranoyak bir adamdır. Karşılıklı bir söyleşme gerçekleşir.

HİDAYET- (Müntekim'e) Demek siz evli değilsiniz?

ÖMER- Bögüne dek en küçük bir kadın macerası olmamıştır.

EPKEM- Sivilcelerinden belli.

JALE – Ho Ho Ho...

MÜNTEKİM- Keşiş gibi yaşayışına hayret ediyorsunuz. Peki, ne yapayım bu kirli âlemde?

EPKEM- (Kulağına) Bekâr insanları rahatlatacak bazı özel evler var.

MÜNTEKİM- Ya, ordan hastalık alayım değil mi? Ben sizin bildiğiniz erkeklerden eğilim.

İSMET- Öyleyse evlenin.

MÜNTEKİM- Ya, o zaman da karım bana ihanet etsin değil mi?

EPKEM- (Ne denir gibi omuzlarını kaldırır, başını sallar.) “Akıl deme Ferhad ile Mecnun'a deli. Eylesen halka zar her biri bir guna deli” (Taner, 2009:48).

İkinci perdede Müntekim, Müştak adını alır. İsmiyle birlikte yönelişi de değişmiştir. Arkadaşlarıyla da artık farklı bir noktadan konuşmakta, hatta bu kez Müştak onlara önerilerde bulunmaktadır.

HİDAYET: Demek siz evli değilsiniz.

MÜŞTAK- Elbet değilim. Yoksa budala bir görünüşüm mü var?

ÖMER- Müştak evliliğe karşıdır.

P.İSMET- Mutlu görünümünden, neşe dolu gözlerinden belli.

SUZAN- Size acıyorum.

MÜŞTAK- Ben de müsadenizle evlilere acıyorum.

BEYHAN- Neden karşısınız evliliğe?

MÜŞTAK- Doğal yaşam özgür sevişmedir bence.

P.İSMET- Meclisimizde genç kızlar var. sizi böyle uluorta konuşmaktan men ederim.

MÜŞTAK- Onlarda dinleyip öğrensinler, belki sivilceleri iyileşir.

SUZAN- Bilseniz size ne acıyorum. (Cemil başını sallar)

MÜŞTAK- Kendi iç huzurunu, kendi cinsel dengesini sağlayamamış manyaklar hangi alanda verimli olabilirler? Çağımızı iki düşünür yönetiyor beyler.

ERKEM: Kimmiş onlar?

MÜŞTAK: Marcuse ve Reich. Onların öğütlediği cinsel özgürlük yani orgazm bireyin kurtuluşu olacaktır. Önce bireyin, sonra bireylerin toplamı olan toplumun kurtuluşu buradadır: Toplumsal orgazm. Sloganımız bu olmalıdır.

EPKEM- Peki ya anane-i milliye ve diniyemiz. Ya aile mefhumu?

MÜŞTAK- Aile müessesesi miadı aşınmış bir kavramdır (Taner, 2009:90-91).

Birinci perdede Müntekim hakkında edinilen bilgi seyirciye yerleşince, ikinci perdedeki Müştak tanımlaması oldukça ironik kalmıştır. Birinci perde ile ikinci perde arasındaki olan ve görünen ilişkisi ve bireylerin kendi içindeki olması beklenen ve olan arasındaki çelişki ve aykırılık ironiyi doğurur. Cinselliğin yani dürtüsel olanın sunumuyla da groteski sunar. Bu durum seyircinin gülmesini sağlarken, gençliğin kimlik arayışı ve bu konudaki yönelişi de eleştirilir. Müntekim, dini baskı altında yetiştiği için insanın doğasını redderek aslında kendisine ve insanlığa küsmüş öfkeli gençliği temsil ederken, Müştak, hedonist gençliği imlemektedir. İki uç nokta arasında taşınan oyun kişisi üzerinden bilinçsiz, yanlış koşullandırmalar sonucu amaçsızca yaşayan sorumluluktan uzak gençliğin yergisi yapılmıştır. Öte yandan dindar geçinen ve toplumun dini duygularını istismar ederek yanlış koşullandırmalara yönelten dini liderler de yerilmiştir.

Paşa, Çalışkur apartmanının askerlikten emekli olmuş apartman yöneticisidir. Tipik bir askerdir. Disiplinli, zaman yönetimine önem veren, ciddi ve otoriter bir adamdır.

ANLATAN: Bu gelen emekli paşamızdır. İki numarada oturur. Otoritesinden ve organizasyon yeteneğinden ötürü apartman yöneticiliği oybirliği ile uhdesine verilmiştir. Paşa askeri hayatında olduğu gibi özel yaşamında da her şeyin çözümünü üç heceli bir formüle indirgemıştır.

PAŞA: Di-sip-lin.

BEYHAN: Nerde kaldınız paşam? Pastamı kesmek için sizi bekliyorum.

PAŞA: (Ciddi) Tam dokuz da dememiş miydiniz? (Duvar saati dokuzu vurur.)

ÖMER: (Saatine bakar.) Hayret. Paşam, bir çalar saat kadar dakiksiz.

HİDAYET: Nerde eski çalar saatler!

EPKEM: Ziya Paşa'nın çalar saat için güzel bir teşbihi vardır: "Sanma ki saat çalar. Bil başına tokmak vurur."

PAŞA: Çok doğru. Siz zamana hükmedemezseniz, zaman sizi hükmüne alır.

SUZAN: Paşam disiplinize gıpta ediyorum (Taner, 2009:42).

Paşa her sorunu disiplinle çözeceğine inanmaktadır. Disiplin anlayışı da askeri bir disiplindir. Zaman zaman toplumsal yaşamın mantığını aşan bir askeri mantıkla sorunları çözmeye kalkması onu komik bir noktaya taşımaktadır. Trafik sorununun çözümünü ayın tek günlerinde plakası tek numara olan arabaların çift günlerinde ise çift numaralıların çıkması gibi saçma önerilerde bulunabilmektedir. Keskin ve uç çözümler üreten Paşa, gençliğin yetiştirilmesine dair önerisinde aynı yönelişte değildir. Onların apolitik olması gerektiğine inanır. Televizyonda spikerin öğrenci olayları ve işçi sendikalarının genel grev planladığına dair habere tepki gösterir.

PAŞA: Bunlar ordu ile işçiyi karşı karşıya getirmek istiyor.

HİDAYET: İşçiler işçiliğini bilmeli, işsizlerden işsizliğini, değil mi efendim.

JALE: Öğrenci, öğrenciliğini bilmeli.

P.İSMET: Öğrencileri politikadan ve anarşiden korunma yolları denenmeli.

PAŞA: Bu çok basittir. Öğrencilere ya politika ya ders derim, ikisinden birini seçsinler. Politikayı seçenlere öğrencilik hakkı tanımam.

BEYHAN: Öğrenciler siyasi eylemlere karışmasınlar, uslu uslu ders okusunlar diyorsunuz ama paşam bakınız Atatürk'le İnönü de harp okulunda öğrenci iken siyasi cemiyetlere girmişler.

PAŞA: Onlar birer istisnadır (Taner, 2009:52).

İkinci perdede Paşa tamamen karşı uca yerleştirilmiştir. Anlayışlı, uyumlu, yumuşak, zaman yönetimi olmayan ve artık sloganı "di-ya-log" olan iletişimin gücüne inanan bir oyun kişisidir.

ANLATAN- Bu gelen emekli paşamızdır. İki numarada oturur. Yumuşaklığından ve uzlaştırıcılığından ötürü apartman yöneticiliği oybirliğiyle kendisine verilmiştir. Paşa resmi hayatında olduğu gibi

özel yaşamında da herşeyin çözümünü üç heceli bir formüle indirgemıştır.

PAŞA- Di-ya-log.

BEYHAN- Nerede kaldınız paşam? Pastayı kesmek için sizi bekliyoruz.

EPKEM- "Adalar sahilinde bekliyorum."

PAŞA- (Saatine bakar.) Yarım saat gecikmişim. Fuel oilcilerle tartıştık da.

CEMİL- Hayrola paşam, yine mi gece geldi?

HİDAYET- Gece hileye müsaittir.

PAŞA- Diyalog kurdum. Anlattım, ikna oldular. Üstten alıp bağırırsam yine alttan alta hile yaparlardı.

SUZAN- Vallahi size acıyorum paşam.

CEMİL- Haklı. Ömrünüz diyalogla, insanları ikna etmekle geçiyor (Taner, 2009:84).

Zaman yönetimine dair mantığı da tamamen değişen Paşa artık kendini zamanın ve olayların akışına bırakmıştır. Öylesine iyimser bir noktadır ki gerçekte çelişmektedir. Spiker genel grev planını açıkladığındaki tepkisi gerçekten kopuk olayın ciddiyetinin farkında olmayan bir şekildedir.

AJANS: Sendikalar genel sekreteri bu durumda genel grevin kaçınılmaz bir tedbir olacağını sözlerine eklemiştir.

JALE: Böyle bir şey olabilir mi Paşam?

PAŞA: Diyalog kurulmazsa olur.

(Dışarıda gürültüler)

SEVİM: Genel grev başlamış olmasın?

JALE: Belki de bir başkaldırı?

PAŞA: Haydi canım siz de! Kim kime başkaldırıyor. Hepimiz kardeş değil miyiz? (Taner, 2009:93).

İlk perdede Paşa, askeri disiplini tüm yaşamına yansıtmış, emekli olmasına rağmen yaşamı askeri mantık çerçevesinde sürdürmeye devam eden ve bu anlamda toplumsal yaşama ayak uyduramamış bir oyun kişisidir. Sorunların çözümü konusunda gerçekleştirilemeyecek kadar keskin ve katı çözümler üretmektedir. Buna rağmen apartmandakiler tarafından saygıyla karşılanır. Bu noktada Taner

toplumumuzun yönetilme güdüsüne, korkuya dayalı disiplin anlayışına ve itaat kültürüne yönelik eleştirilerini ortaya koymaktadır. Son elli yılda birçok kez darbe yaşamış bir toplum olarak darbe kültürünü, Paşa'ya olan ilgi ve saygıda ortaya koymuştur. Öte yandan Paşa'nın toplumun yönetilmesinin kolaylığı hedeflenerek apolitik bir gençlik yetiştirme politikası da eleştirilmiştir. İkinci perdede Paşa bir asker olarak, konumu ve yaşam mantığı ile uyuşmayan bir yöneliş içindedir. Olabildiğince hümanist hatta hayalperest bir yaklaşımla gerçeklikten uzak, aykırı ve uyumsuz hale getirilen Paşa bu yönüyle grotesk bir tipe dönüşmüştür.

Melahat ile Nuri Çalışkur Apartmanı dışında yaşayan dar gelirli iki âşıktır. Ekonomik koşullar nedeniyle öteledikleri evliliklerinin hayallerini kurarak, vapur bekleyen iki yoksul işçidir. İkisi de namuslu temiz insanlardır. Melahat ablasının yanında yaşayan temiz bir genç kız, Nuri de namuslu, mert bir adamdır:

NURİ- Barakanın arkasına gidelim. Orası gölge.

MELEHAT- Yok kalkalım, geç oldu zati. Onbir vapurunu kaçırmayalım.

NURİ- Kaçırırsak ne olur? Burada sabahlardık. Bak mehtap ne güzel.

MELEHAT- A hiç olur mu?

NURİ- Korkuyor musun yoksa? İnan olsun sabaha kadar kardeş gibi otururdum seninle, hiç dokunmadan. Aşağı ucunda. Uslu bir köpeğin gibi.

MELEHAT- A o nasıl söz, estağfurullah.

NURİ: Daha istemezsen beş metre ötede dururdum, ceketimi üstüne örter, seni uyutur bekçilik ederdim.

MELEHAT: Biliyorum. İtimatsızlıktan değil. Vallahi. Ama ablam fena şeyler düşünsün istemem. On ikide evde olacaksın demişti (Taner, 2009:58).

Zülfikar, masum bir şekilde flört eden ve vapur bekleyen çifti görür. Yalnız mahallenin değil ahlakında bekçisi Zülfikar büyük bir işgüzarlıkla bu çifti suçlu ilan eder. Arbedeyi duyan apartman sakinleri de olaya dâhil olur.

(Yaş günü misafirleri balkona fırlamışlardır.)

JALE:Ne olmuş kuzum ne olmuş hanımefendiciğim?

SUZAN: Uygunsuz vaziyette bir çift yakalamış galiba bekçi.

CEMİL: Bizim bekçi mi Zülfikar mı?

EPKEM: Zannedirim.

SUZAN: Evet Zülfikar, Zülfikar.

ZÜLFİKAR: (Işıklanan pencerelere bir göz atar. Büsbütün Nuri'ye çıkışır.) Hem bura inşaat yeri. Bakalım neyin neşisin? Hırlı mısın hırsız mısın? Bu kadar inşaat malzemesi var ortada. Garajın kapısı iğreti. İçinde üç milyonluk araba var efendi. Mercedesten Bemeveye kadar. Geçen gün radyoları söktüler.

NURİ: Ağzını topla (Taner, 2009:63).

Maç sonrası sokaklarda büyük bir gürültüyle tezahürat yapan taraftarları grev yapan işçiler sanınca korkudan aşırı endişe ve korku duyan apartman sakinleri, bu gariban çiftin karşısında aslan kesilmişlerdir. Oysa seyirci onların korkak halini görmüştür. Ahlaki yozlaşma içinde kıvranan bir güruhun, ahlak bekçisi kesilmesi de ayrı bir ironidir.

Seyirci oyunun ilk perdesinde yalnızca işçilerin namuslu ve temiz gösterilmesine alınganlık edip tepki gösterince onlar da altüst edilerek ahlsız, sabıkalı kötü insanlara dönüştürülür. Sonuçta maksat seyirciyi mutlu etmektir.

NURİ- Barakanın arkasına gidelim. Orası gölge.

MELEHAT- Yok kalkalım, geç oldu zati. On bir vapurunu kaçırmayalım.

NURİ- Kaçırırsak ne olur? Burada sabahlardık. Bak ayışığı ne güzel.

ANLATAN: Oysa ayışığını salladığı yoktu. Herifin maksadı başka.

MELEHAT- A hiç olur mu?

NURİ: Korkuyor musun yoksa?

ANLATAN: Başımı ışığa doğru çevirince sabıkalı yüzünde koca bir yara izi görünüyordu. Kadının korktuğu filan yoktu. Zaten malın gözü idi. Yaz aylarında onlan bunlan ağaç diplerinde sabahlamaya alıştı. “A hiç olur mu” cümlesini laf kıtlığında laf olsun diye söylemişti. Ablası işi biliyor, gezmelerine göz yumuyordu. Evlenmeseler de ne yazardı “Bak keyfine” demişti Melahat’e “İnsan dünyaya bir kere gelir” Aslında ablası da Tarlabası’nda bir randevu evinde sermaye olarak çalışıyordu (Taner, 2009:96).

İkinci perdede Nuri ve Melahat hiç de tekin değillerdir. Nuri bir sabıkalı, Melahat ise bir fahişedir. Her ikisi de dürtüsel olanı, çirkini ve aykırılığı ortaya

koyarak grotesk bir çifte dönüşmüşleridir. Anlatan seyircinin isteği doğrultusunda oyunun ilk perdesinin tek dürüst, mert ve namuslu çiftini, ikinci perdede tek ahlaksız ve tehlikeli çiftine dönüştürmüştür. Olan ile görünen arasındaki bu çelişkili durumda yine ironi vardır.

Oyunun ilk perdesi gerçekçi şekilde ve eleştirel bir bakış açısıyla sunulmuş ve Nuri ve Melahat'ın mağduriyetleriyle son bulurken mesaj tek bir cümle ile verilmiştir. “*NURİ: Ağlamak bir şeyi çözmez ki. Başka bir şey gerek*” (Taner, 2009:65).

İkinci perdede oyun bir melodram havasında sürmüşken, Nuri'nin Zülfikar'ı bıçaklaması her ne kadar güldürü atmosferinde verilse de, mutsuz bir sona izin verilmeyecektir. Bu nedenle bir epilog düzenlenir ve bu sahne sonrası neler olup bittiği anlatılır. Kahraman Zülfikar ölmüştür ama O'nun ölümüyle derin pişmanlık ve suçluluk hissedip tövbekâr olan Nuri'nin iyi bir insana dönüşmesini sağlamıştır. Apartman sakinleri O'na sahip çıkarak bir iş sahibi olmasına vesile olur. Nuri genelevde çalışan Melahat'ı çekip alarak yuvasının kadını çocuklarının anası yapar. Adını da Zülfikar koyarlar. Böylece melodramlara has mutlu son gerçekleştirilir. Oyun sonunda mesaj nettir.

KORO: Hasılı ey seyirciyi kiram, fenalık her zaman cezasını görür.
İyilik önünde sonunda mutlaka mükafat bulur (Taner, 2009:104).

Başlangıç ile sonu arasında aykırılıkla oyun bütünüyle ironiktir. İlk perdenin gerçekçi düzleminde yapılan bilgilendirmeye, ikinci perdenin gerçekliği kıran bilgisi çatışarak ironiyi doğurmuştur. İronik güldürünün önderliğinde ilerleyen tüm güldürü yöntemleri yergiyi hizmet etmektedir. İlk perdede toplumsal yaşam ve sorunları gerçekçi şekilde çizilmiş ve toplumsal eleştiri bu yolla gerçekleştirilmiştir. Oyun sonunda seyircinin bu gerçekliğe katlanamaması ve eleştirmesi üzerine onların isteği doğrultusunda yeniden düzenlerken yergiyi bu kez gerçeği görmek istemeyen seyirciye oyunun bütününden yöneltmiştir. Adeta seyirciyle alay edercesine abartılı bir iyimserlik ve mutlulukla sürdürdüğü oyunu melodramlara has bir şekilde mutlu sona bağlamıştır. Seyirci üzerinden, toplumsal sorunları görmezden gelerek yaşamlarına devam etme eğilimindeki halkı eleştirmiştir.

SONUÇ

İkel toplumların doğanın bilinmezliği karşısında duyduğu kaygı ve korkuyla baş etmek için doğayı etkileme adına yapılan ritüellerden doğan tiyatro sanatı, her sanat dalı gibi insanın gereksinimlerinin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. İnsan doğayla olan ilişkisini dengeleme gereksinimiyle taklitli büyüsel oyunlar oynanmaya başlamış ve bu oyunlar tarih boyunca gelişerek günümüz tiyatrosuna kadar ulaşmıştır. Geleneksel Türk Tiyatrosu da aynı kaynaktan doğarak gelişmiştir. Orta Asya'nın oyun kültürleri, Şamanizmle yoğrularak Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş yayılım alanından kaynaklanan kültürel zenginlikle birleşmiştir. İslam ve tasavvuf inancının dini malzemelerini de içeren bu kültürel birikimle doğu kültürüne has toplum yaşantısına paralel seyirlik oyunlar meydana gelmiştir. Bu seyirlik oyunlar bir yanda imparatorluğun kırsalında, köylerde oynanan Köy Seyirlik Oyunları'nın oluşturduğu Köylü Tiyatrosu Geleneği, bir yandan da İstanbul ve çevresinde oynanan Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah'tan oluşan Halk Tiyatrosu Geleneği olmak üzere iki koldan ilerlemiştir.

Köy seyirlik oyunları toprakla iç içe olan ve yaşamını toprağa bağlamış köylünün doğayı etkileme ve aynı zamanda eğlence amacıyla herhangi bir ek çaba içine girmeden kendi kendine çıkardığı oyunlardır. Toplumsal işlevselliğiyle kolektif bilincin gelişmesi ve güçlenmesini sağlayan Köy Seyirlik Oyunları, insanın doğa karşısındaki tutumunu ortaya koyarken herhangi bir sanat kaygısı taşımaz. Törenleri ve bayramları içine alarak zamanla eğlenceye yönelik bir hal alsa da ritüellerin bir uzantısı olarak temelindeki toplumsal ve dini işlevini hiç kaybetmemiştir.

Öncelikle saraylarda gerçekleştirilen kutlamalar, şenlikler, düğünler gibi çeşitli nedenlerle İstanbul ve çevresine yayılan Halk tiyatrosu geleneğinde ise halkın eğlenmesi daha ön plandadır. Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah gösterileri bir yandan halkı eğlendirirken diğer yandan da Osmanlı İmparatorluğu'nun kozmopolit yapısı içinde yaşanan sorunlara ayna tutmuştur. Böylelikle oyunlar eğlencenin yanı sıra sorunların yansıtılması ve seyircinin sağaltımı adına toplumsal bir işlevsellik de taşımaktadır.

Gerek Köylü Tiyatrosu Geleneği gerekse Halk Tiyatrosu Geleneği ritüellerin uzantıları olmaları dışında bir takım ortak özellikler taşımaktadırlar. Seyircinin

çevrelediği herhangi boş bir alanda taklit yoluyla gerçekleştirilen bu oyun türleri, dans ve müzikle iç içe bir yapı sergilemektedir. Bazı Meddah gösterileri ve büyüsel törensel seyirlik oyunlar dışında kalan gösteriler güldürü temeline oturtulmuşlardır. Oyunlarda yer alan kişiler toplum yapısını yansıtan, işlevselliğine yönelik olarak tip boyutunda yapılandırılmış kişilerdir ve çatışmaya hizmet ederler. Her iki tür de halkın dilsel zenginliğinden faydalanmaktadır. Dil bir başka çatışma yaratma yöntemidir ve yergiye de hizmet eder. Oyunların en önemli özelliği ise göstermeciyi tiyatro özelliği taşıyor olmasıdır. Düş ile gerçeğin birbiri içine geçtiği soyut anlayışla oluşturulan oyunlarda neden- sonuç ilişkisinin aranmadığı gevşek dokulu, parçalı bir yapı ortaya konmuştur. Gerçeğe birebir benzetme çabası gütmeyen simgesellikten bilgiye ulaştırma yönelişi güden göstermeciyi bir tiyatro anlayışı taşımaktadırlar. Bu anlamda sergilenenin yalnızca bir oyun olduğunun altı ısrarla çizilir. Oyuncunun da, sahne düzeninin de, oyun akışının da yönelişi bu oyunsuluğu imler.

Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun türleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde batılılaşmanın etkileriyle birlikte yerini Batı tiyatrosunun yanılısamaya dayalı benzetmeciyi tiyatro anlayışına bırakmaya başlamıştır. Cumhuriyetin ilanı ve sonrasında da zamanla uzaklaşılan bu tiyatro anlayışı bir kenara itilmekle kalmamış eleştirilmeye de başlanmıştır. Bunun yerine Batı tiyatrosunun klasik örneklerinin kopyaları yapılmaya başlanmıştır. Oysa Batı'nın 20. yüzyılda içinde bulunduğu bunalımdan kaçmak için gelip dayandığı nokta göstermeciyi tiyatro olmuştur. Dünya savaşlarının insanlığın üzerinde gerçekleştirdiği tahribat ve umutsuzluktan kaçış ve çıkış noktası olarak tiyatro alternatif arayışlara girmiş ve göstermeciyi biçimi de kullanmaya başlamıştır. Göstermeciyi biçim 20. yüzyıla kadar süregelen bütün kalıpları yıkarak, seyirciyi özgürleştirip, imgelemin sonsuz ve sınırsız alanına uzanmasını ve işaret edilen gerçeklere tüm enerjisi ve bilinciyle geri dönüşünü hedeflemektedir.

Tiyatronun yeni arayışlar içine girdiği Birinci Dünya Savaşı sonrası dünyanın birçok yerinde yeni ve özgün bir yapının peşine düşülmüştür. Çeşitli yönelişlerin ortaya konduğu bu dönemdeki en önemli isimlerden birisi de Bertolt Brecht ve onun "Epik Tiyatro" anlayışıdır. Brecht'in doğu toplumlarının sanat anlayışından esinlenerek kuramsal temeller üzerine oturttuğu Epik Tiyatro ile Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun biçimsel özellikleri benzerlikler taşır. Seyirci - oyuncu ilişkisi,

oyunculuk, sahnenin teknik unsurları ve metin aracılığıyla yanılısamanın kırılması temeline oturan bu tiyatro biçimi, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun oyunsuluğuna denk düşmektedir. Brecht Tiyatrosu'nun episodik özellikleri, çeşitli bölümlenmelerden oluşan oyun türlerimizi anımsatmaktadır. Geleneksel Tiyatro ile Epik Tiyatro'nun biçimsel benzerlikleri her iki tiyatro anlayışının da göstermeci tiyatro özellikleri taşımasından kaynaklanır.

1960'lı yılların Türkiye'sinde siyasal ve toplumsal yaşamın çalkantıları doğal olarak sanat ve kültür yaşamını da etkilemiştir. Toplumsal sorunlar tiyatro yaşamını etkileyerek sorunların sahneye taşınmasına neden olmuştur. Bu durum tiyatro yaşamında bir verimlilik ve hareketlilik döneminin yaşanmasına öncülük etmiştir. Toplumcu dünya görüşünün yaygınlık kazandığı bu dönemde Haldun Taner eleştirel gerçekçi oyunlar ortaya koyan bir yazar olarak 20. yüzyıl Türk Tiyatrosunda yerini almıştır. Yazarlığının ilk evresinde benzetmeci biçim oyunlar ortaya koyan Taner, 1960'lı yıllarda Brecht tiyatrosu ile tanışmasıyla birlikte yönelişini değiştirerek göstermeci biçime yönelik oyunlar ortaya koymuştur. Brecht Tiyatrosu ile geleneksel oyun türlerinin özünü oluşturan göstermeci tiyatro anlayışı doğrultusunda biçimsel ortaklıklarını fark ederek gelenekselin yapısal özelliklerini yeniden keşfeden Taner, iki tiyatro anlayışını sentezleyerek yeni ve özgün bir biçim ortaya koymuştur.

Haldun Taner'in özellikle göstermeci biçim özellikleri taşıyan ikinci evre oyunlarında açık biçimin etkileri görülmektedir. Gerçeğe birebir benzerlik kaygısı taşımadan sergilenen olaylar tamamlanmışlık duygusu verilmeden yan yana dizilen episodlarla aktarılmış ve seyirciye uzak bakış açısı sunulmuştur. Böylelikle seyircilerde duyguların değil düşüncelerin harekete geçirilerek akılcı ve eleştirel bir bakış açısı edinmesi sağlanmıştır. Keşanlı Ali Destanı, Eşeğin Gölgesi ve Ayışığında Şamata adlı üç oyunun da gevşek dokulu, parçalı yapıya yönelik sahne bölümlenmesi vardır, koro ve anlatıcı bulunur; dans ve müziğin zaman zaman oyunun akışını kestiği görülür; oyunculuk ve sahnenin teknik unsurlarının kullanımında da yanılısamadan kaçınılmaktadır.

Haldun Taner'in oyunlarında düşünsellik daima ön plandadır. Bununla birlikte düşüncüyü kuru ve didaktik bir biçimde değil güldürü ile bezenmiş renkli bir eğlence atmosferinde sunar. Seyirciye olup biteni ironi ve grotesk'in uzak bakış

açısıyla izleme keyfini sunmuştur. İncelenen oyunlarda ortak noktalardan biri, olan ile görünen arasındaki çatışmadır. Keşanlı Ali sıradan bir insanken, toplumun kahramana duyduğu ihtiyaca yönelik olarak, kahraman olmak zorunda bırakılmıştır. Eşeğin Gölgesi'nde Mestan ile Şaban işçi sınıfında yer alırken, patron olmaya özenmeleri sonucu sistemin çarklarında ezilmişlerdir. Ayışığında Şamata'da ise toplumun gerçek ahlak anlayışı ile görülmek istenen ahlak anlayışı arasındaki keskin aralık gözler önüne serilmiştir. Üstelik olan ile görünen arasındaki bu trajik mesafe güldürü yoluyla gösterilmiştir. Güldürüyü sağlarken tıpkı Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda olduğu gibi söz oyunlarının zenginliğinden ve hareketten faydalanır. Toplumumuza özgü sorunları işlerken kültürümüze has söz hünerleri, alaylama ve taşlama yoluyla çok katmanlı bir sahne dili ortaya koyan Taner, dilin canlılığı doğrultusunda tarihsel gelişimine önem verirken, zaman zaman oyunlarında dile de eleştirel açıdan yaklaşmıştır. Oyunlarında müziğin dinamik ve akıcı yapısından da faydalanan Taner, eleştiriyi eğlence içinde sunmayı başarmış yazarlardandır.

Toplumsal sorunların sergilenme biçiminde güldürünün gücünden faydalanan Taner, insancıl bakış açısını daima sezdirmiştir. İnsanı geniş bir duyarlılık içinde algılayıp işleyen Taner oyun kişilerini genel ve evrensel nitelikleriyle belirlemiştir. Geleneksel türlerde yer alan oyun kişilerinin tamamı tip özellikleri taşıırken, Taner'in oyunlarında bazı oyun kişilerinin ayrıntılarla renklendirilerek tip boyutundan karakter boyutuna taşındığı görülmektedir. Keşanlı Ali Destanı'nın asal kişileri olan Ali ve Zilha karakter özellikleri taşımaktadır. Eşeğin Gölgesi, Ayışığında Şamata ve Keşanlı Ali Destanı adlı oyunlarda yer alan diğer kişiler tip özellikleri taşımakla birlikte, geleneksel tiyatronun stereotiplerinin örnekleri olarak değil, değişen toplumsal koşullar, insan ilişkileri ve yaşam felsefeleri doğrultusunda 20. yüzyıl insanına yönelik güncel tipler olarak oyunlara yansımaktadır. Kişiler tamamen doğru ya da yanlış imlemezler. Oyun kişileri de tüm diğer insanlar gibi doğruları ve yanlışları birlikte taşıyabilen kişilerdir. Taner, bu kişileri toplumsal özellikleri doğrultusunda eleştirel bir şekilde değerlendirmektedir. Bu da Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun yönelişlerinden birisidir. Öte yandan geleneksel oyun türlerinde yer alan tipler seyirci tarafından daha oyuna girer girmez kendilerine has tipik giyinme biçimlerinden tanınırken, Haldun Taner'in oyunlarında tipler, güncel giysilerle sahnede olduklarından, dil tavır özelliklerinin bilgisiyle tanınırlar.

Haldun Taner'in 1960'lı yıllardan itibaren Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun kaynaklığıyla Batı tiyatrosunun teknik gelişmelerinin sentezinden yola çıkarak, Türk Tiyatrosu'nun ulusal kimliğini edinmesine yönelik büyük bir çaba içinde olduğu ve başarılı ürünler verdiği görülmektedir. Türk Tiyatrosu, küresel bağlamda yerel olanın öne çıktığı 21. yüzyılın ilk çeyreğinde, Haldun Taner'in açtığı yoldan ilerleyerek, geleneksel tiyatronun estetik değeri ve zengin olanaklarından, günümüz toplum yapısı analiz edilerek faydalanmalı ve yeniden canlandırılarak, harekete geçirilmelidir. Dünya tiyatrosunun postmodernizm, kültürlerarası eğilim ve metinlerarası çalışmalarla tiyatrodaki fark yaratma ve dinamizm peşinde koştuğu bir noktada, Türk Tiyatrosu'nda da küresel boyutta fark yaratabilmek için yerel olanın öne çıkabileceği çalışmalar yapmak gerekmektedir. Bu anlamda Geleneksel Tiyatromuzun verileri çağdaş tiyatro anlayışıyla yeniden ele alınıp yoğrularak, ulusal bir tiyatro kimliğinin oluşum süreci desteklenmelidir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- AND, M. (1962). **Dionisos ve Anadolu Köylüsü**, 1. Baskı, Elif Kitabevi, İstanbul.
- AND, M. (1969). **Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla- Karagöz- Ortaoyunu)**, 1. Baskı, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- AND, M. (1972). **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu**, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- AND, M. (1983). **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, 3. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- AND, M. (1985). **Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri**, 2. Baskı, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- AND, M. (1999). **Osmanlı Tiyatrosu**, 2. Baskı, Dost Kitabevi, Ankara.
- AND, M. (2004). **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- AND, M. (2012). **Oyun ve Bügü**, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ARİSTOTELES (2003). **Poetika**, 1. Baskı, S. Rıfat (çev.), K Kitaplığı, İstanbul.
- BALAY, A. M. (1995). **Halk Tiyatrosu ve DarioFo**, 1. Baskı, Mitos Boyut, İstanbul.
- BALTACIOĞLU, İ.H. (1941). **Tiyatro**, 2. Baskı, Sebat Basımevi, İstanbul.
- BİRKIYE KORAD, S. (2007). **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim**, 1. Baskı, De ki Basım Yayım, Ankara.
- BORATAV, P.N. (1995). **100 Soruda Türk Halk Edebiyatı**, 7.Baskı, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- BRECHT, B. (2011). **Epik Tiyatro**, K. Şipal (çev), 1. Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- BRECHT, B. (1990). **Sanat Üzerine Yazılar**, Çeviren: K.Şipal, 1. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul.
- CEMAL, A. (1998). **Aradığımız Tiyatro**, 1. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- ÇAMURDAN, E. (2006). **Haldun Taner Seyir Defteri**, 1. Baskı, Bilgi Yayınevi, Ankara.

ÇAMURDAN, E. (2010). **Gülmenin Oyunsu Özgürlüğü**, 1. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

ÇELENK, S. (2003). **Kaleminden Sahneye: 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler**, YGS Yayınları, İstanbul.

ÇORUK, A.Ş. (hızl), (2007). **Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı**, 3. Baskı Kitabevi, İstanbul.

DOĞAN, M. H. (1998). **Estetik**, 1. Baskı, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.

ŞENEL, S. (hızl), (2007). **Dümbüllü İsmail Efendi ve Dünden Geleceğe Geleneksel Türk Tiyatrosu Sempozyum Bildirileri**, 1. Baskı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü, İstanbul.

ELÇİN, Ş. (1977). **Anadolu Köy Orta Oyunları**, 2. Baskı, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.

FISCHER, E. (2003). **Sanatın Gerekliliği**, 9. Baskı, Payel Yayınevi, İstanbul.

GERÇEK, S. N. (1942). **Türk Temaşası**, 1. Baskı, Kanaat Kitabevi, İstanbul.

İNAN, A. (1954). **Tarihte ve Bugün Şamanizm**, 1. Baskı, T.T.K. Basımevi, Ankara.

İPŞİROĞLU, Z. (1998). **2000'li Yıllara Doğru Tiyatro**, 1. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

İPŞİROĞLU, Z. (2009). **Yüzyıl Sonra Brecht**, 1. Baskı, Yirmidört Yayınları, İstanbul.

İPŞİROĞLU, Z. (1992). **Tiyatroda Yeni Arayışlar**, 1. Baskı, Düzlem Yayınları, İstanbul.

İPŞİROĞLU, Z. (2000). **Tiyatroda Devrim**, 3. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

KAGAN, M. (1993) **Estetik ve Sanat Dersleri**, A. Çalışlar (çev) 2. Baskı, İmge Kitabevi, İstanbul.

KARADAĞ, N. (1978). **Köy Seyirlik Oyunları**, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

KILIÇ, Ç. (2007). **Geleneksel Türk Tiyatrosunda Zenneler**, 1. Baskı, Kitap Yayınevi, İstanbul.

KUDRET, C. (1973). **Ortaoyunu**, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

KUDRET, C. (2004). **Karagöz** 1. Cilt, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- KUDRET, C. (2004). **Karagöz**, 1. Baskı, YKY, İstanbul.
- KUNOS, I. (2001). **Türk Halk Edebiyatı**, 1. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara.
- LUKACS, G. (1999). **Estetik**, A. Cemal(çev), 3. Baskı, Payel Yayınevi, İstanbul.
- MALTZAN, H.V. (1870). **Reise in den Regentschaften Tunis Unt Tripolis**, 1.Leipzig.
- NUTKU, Ö. (1985a). **Uzatmalı Gerçekler**, 1. Baskı, Remzi Yayınevi, İstanbul.
- NUTKU, Ö. (1985b). **Dünya Tiyatro Tarihi 2**, 19. Yüzyıldan Günümüze, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- NUTKU, Ö. (1997). **Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri**, 2. Baskı, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- NUTKU, Ö. (2000). **Dünya Tiyatro Tarihi 1, Başlangıcından 19. Yüzyıla kadar**, 3. Baskı, Mitos Boyut, İstanbul.
- NUTKU, Ö. (2007). **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro**, 1. Baskı, Özgür Yayınları, İstanbul.
- ORAL, Ü. (2006). **Meddah Kitabı**, 2. Baskı, Kitabevi, İstanbul.
- PAKER, Ö. (2008). **Tiyatro Estetiği**, 1. Baskı, Papatya Yayıncılık Eğitim, İstanbul.
- PEKMAN, Y. (2010). **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, 2. Baskı, Mitos Boyut, İstanbul.
- RASİM A. (hızl) DİZDAROĞLU A. (1989). **Muharrir Bu ya**, 1. Baskı, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- SAĞLAM, Y. (1999). **Oktay Arayıcı'nın Oyunlarında Geleneksel Tiyatro Öğeleri**, 1. Baskı, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- SAKAOĞLU, S. (2003). **Türk Gölge Oyunu Karagöz**, 1. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara.
- SEVENGİL, R. A. (1959). **Eski Türklerde Dram Sanatı**, 1. Baskı, Maarif Basımevi, İstanbul.
- SİYAVUŞGİL, S.E. (1941). **Karagöz, Psiko-sosyal bir deneme**, 1. Baskı, Maarif Vekilliği Neşriyat Müdürlüğü Maarif Matbaası, Ankara.
- SOKULLU, S. (1979). **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, 1.Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ŞENER, S. (1972). **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, 1. Baskı, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

- ŞENER, S. (1996). **Oyundan Düşünceye**, 2. Baskı, Gündoğan Yayınları, İstanbul.
- ŞENER, S. (2001). **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, 2. Baskı, Dost Kitabevi, Ankara.
- ŞENER, S. (2003). **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 3. Baskı, Dost Kitabevi, Ankara.
- TEKEREK, N. (2001). **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, 1. Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- TEKEREK, N. (2008). **Köy Seyirlik Oyunları**, 1. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- TUNALI, İ. (2004). **Grek Estetik'i**, 5. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TUNALI, İ. (2010). **Estetik Beğeni**, 1. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TUNCAY, M. (2004). **Müşahipzade Celal Tiyatrosu'nda Osmanlı Tavrı**, 1. Baskı, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- TÜRKMEN, N. (1991). **Orta oyunu**, 1. Baskı, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- ÜNLÜ, A. (2009). **Merkeze Dönmek**, 1. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- ÜNLÜ, A. (2006). **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, 1. Baskı, Aşina Kitaplar, Ankara.
- YALÇIN, S. D. (1995). **Haldun Taner'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği**, 1. Baskı, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- YÜKSEL, A. (1986). **Haldun Taner Tiyatrosu**, 1. Baskı, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- YÜKSEL, A. (1997). **Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar**, 1. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

Makaleler:

- AKSAL S.K. (1977). Tiyatro Üstüne, **Türk Dili Dergisi**, Sayı:313, s:291.
- ALP, Ö. ve BALCI, Ş. (2009). Karagöz'de Biçim ve Anlam Kurgusu, **e-Journal of New World Sciences Academy**, 2009, Volume: 4 Number: 3, Article Number: D0003.
- AYCIL, N. (2003). Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 16, 68-83.
- AYCIL, N. (2012). Oyunculuk Eğitiminde Brechtien Oyunculunun Yeri Açısından

Eğitim Sorunu, **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E** Özel Sayı ISSN 1308-2698, 78-85.

BALTACIOğLU, İ.H. (1966). Tiyatro Nedir? Ne değildir?, **Türk Dili Dergisi**, Cilt 15, Sayı 178, Tiyatro Özel Sayısı.

BUTTANRI, M. (2010). Cumhuriyet Devri Türk Tiyatrosunda Batı Etkisi, **International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, volume 5/2 Spring.

LYTKO, A. A. (1995). Meddah ve Doğu Tiyatro Geleneğinin Bağlamında Tek Oyunculu Meddah Türk Tiyatrosu, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 12, 27-45.

NUTKU, Ö. (2009). Halk Tiyatrosu ve Çağdaş Sentez Denemeleri, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı:27, (ISSN:1300-1523), S: 7-31.

SEKMEN, M. (2010). Oyuncu Meddah Ya da ‘‘Kendi ve Diğerleri’’ Mekanizması, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 30, 27-45.

şAUL, M. (1975). Taklitler Güldürüsü ve Cemaatler Toplumu Karagöz Mizahı Üzerine bir Deneme, **Boğaziçi Üniversitesi Halk Bilimi Yıllığı**, S: 124-146.

TANER, H. (1965). Eşeğin Gölgesi Üzerine, **Türk Tiyatrosu Dergisi**, Sayı:364, S: 7-8.

TANER, H. (1966). Yüzyıllık Bir Tartışma, **Türk Dili Dergisi**, Cilt 15, Sayı 178, Tiyatro Özel Sayısı.

ÜNLÜ, A. (2007). şiddete Gülmek, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, sayı 24, S:27-41.

YILDIRIM, M. (2002). Türk-İslam Estetiğinin Temel Referansları, **Yeni Türkiye Dergisi**, Sayı:46, S:16-26.

Sözlükler:

AKARSU, B. (1998). **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, 1. Baskı, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

AYVERDİ, İ. (2011). **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, 2. Baskı, Kubbelatı, İstanbul.

CEVİZCİ, A. (1999). **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, 3. Baskı, Paradigma Yayınları, İstanbul.

ÇALIşLAR, A. (1993). **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, 2. Baskı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

HANÇERLİOĞLU, O. (2005). **Felsefe Ansiklopedisi**, 4. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

KESER, N. (2005). **Sanat Sözlüğü**, 1.Baskı, Ütopya Yayınları, Ankara.

TİMUÇİN, A. (2004). **Felsefe Sözlüğü**, 1. Baskı, Bulut Yayınları, İstanbul.

Oyun Metinleri:

KUDRET, C. (2004). **Karagöz**, 1. Baskı, YKY, İstanbul.

KUDRET, C. (2007). **Ortaoyunu**, 1. Baskı, YKY, İstanbul.

TANER, H. (2007). **Eşeğin Gölgesi**, 2. Baskı, Bilgi Yayınevi, İstanbul.

TANER, H. (2009). **Ayışığında Şamata**, 3. Baskı, Bilgi Yayınevi, İstanbul.

TANER, H. (2012). **Keşanlı Ali Destanı**, 23. Baskı, Bilgi yayınevi, İstanbul.

Ansiklopediler:

ÇALIŞLAR, A. (1995). **Tiyatro Ansiklopedisi**, 1. Baskı, T.C. Kültür Bakanlığı Dil Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

- İsim : Gizem EKİNCİ
- Doğum Yeri : Gölhisar
- Doğum Tarihi : 01.04.1979
- Uyuğu : T.C.
- Medeni Durumu : Evli
- Görevi : Hemşire
- Görev Yeri : S.D.Ü. Araştırma Uygulama Hastanesi

İLETİŞİM BİLGİLERİ

- E-mail: gizembilgeekinci@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

- 1986 – 1990 Burdur Şeker İlkokulu
- 1990 – 1993 Burdur Bahçelievler İlköğretim Okulu
- 1993 - 1997 Burdur Sağlık Meslek Lisesi
- 2004 – 2008 SDÜ / Güzel Sanatlar Fakültesi / Dramatik Yazarlık
- 2012 – 2014 Anadolu Üniversitesi/ Laborant Ve Veteriner Sağlık
- 2018 – Halen Atatürk Üniversitesi / Acil Yardım ve Afet Yönetimi
- 2011 – 2019 Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı

YABANCI DİL VE DÜZEYİ

- İNGİLİZCE (Orta Düzey)