



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Tiyatro Anasanat Dalı

“ŞAHMARAN” - BİR SAHNE UYGULAMASINDA BEDENSEL İFADENİN YORUMU

Ayça Kkl

Yüksek Lisans Sanat alıması Raporu

Ankara, 2016

“ŞAHMARAN” – BİR SAHNE UYGULAMASINDA
BEDENSEL İFADENİN YORUMU

Ayça Köklü

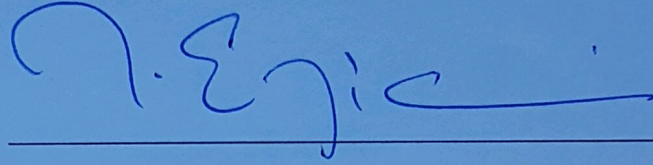
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Tiyatro Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

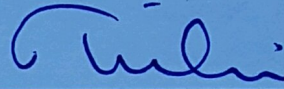
Ankara, 2016

KABUL VE ONAY

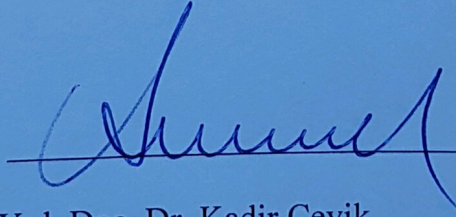
Ayça Köklü tarafından hazırlanan “‘Şahmaran” – Bir Sahne Uygulamasında Bedensel İfadenin Yorumu’ başlıklı bu çalışma, 17.06.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



Doç. Dr. Türel Ezici (Başkan) (Danışman)



Prof. Dr. Tülin Sağlam



Yrd. Doç. Dr. Kadir Çevik

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev Berki

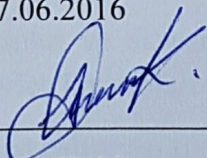
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

17.06.2016


Ayça Köklü

TEŞEKKÜR

Lisans eğitimimden itibaren öğrencisi olduğum, bilgisini sakınmadan paylaştan, araştırma görevliliğim süresince idaresinde çalışmaktan onur duyduğum, bu sanat çalışmasının hazırlık sürecinde ufkumu açan, bize olan inancını hiç yitirmeyen ve her daim yüreklendiren, o güzel kaleminden dökülen Şahmaran metniyle çalışmamıza en büyük hediye sunan, prova ve yazım süreçlerinde tereddüt etmeden bizlerle birlikte ter döken değerli hocam, danışmanım Sayın Doç. Dr. Türel EZİCİ'ye;

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı'nda görev yaptığım süre boyunca bilgilerini ve tecrübelerini benimle paylaşan hocalarıma;

Yüksek Lisans sürecinde derslerine girme fırsatı bulduğum değerli hocalarım Sayın Prof. Dr. Ayşegül YÜKSEL, Sayın Yrd. Doç. Dr. A. Kadir ÇEVİK, Sayın Öğr. Gör. S. Erhan GÖKGÜCÜ, bu sanat çalışmasında kostüm tasarımlarıyla beni onurlandıran, tanımış ve derslerini almış olmaktan büyük mutluluk duyduğum Sayın Öğr. Gör. Sevgi TÜRKAY'a;

Oyunculuklarıyla çalışmanın çitasını yükselten canım hocam Öğr. Gör. Funda METE, can yoldaşım Neslihan Derya DEMİREL ve sevgili Aizaada NURANOVA'ya;

Yeteneğiyle hepimizin hayranlığını kazanan, özveriyle çalışan ve bu çalışma için yaptığı özgün müziklerle işin önemli bir bölümünü üstlenen Hakan KILIÇ'a;

Bana olan desteklerini buraya yazmakla bitiremeyeceğim, değerli çalışma arkadaşlarım, dostlarım Arş. Gör. H. İrfan BUZCU ve Arş. Gör. Hüseyin OÇAN'a;

Özverili çalışmalarıyla teknik her türlü ihtiyacımızda yanımızda olan değerli lisans öğrencileri Özgür Deniz KAYA ve Gökhan KUTUM'a;

Kostüm ve aksesuar temininde göstermiş oldukları yardımseverlikle yanımızda olan Devlet Tiyatroları Sanat Teknik Müdürü Sayın Hakan DÜNDAR ve değerli ekibine;

Sanat çalışması sürecinde desteklerini esirgemeyen başta Serhat EREKİNCİ olmak üzere, çok sevgili Sevil BUZCU, Yasin KILIÇ ve Burçak İŞİMER'e;

YÖK Öğretim Üyesi Yetiştirme Programı çerçevesinde araştırma görevlisi olarak yerleştirildiğim Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümünde, mesleki bilgi ve görgüsünü benimle paylaşan, her daim yanımda olan değerli hocam Sayın Prof. Dr. Nurhan TEKEREK'e ve manevi desteklerini hep hissettiğim değerli çalışma arkadaşlarıma;

Kendisinden çok şey öğrendiğim, sanat çalışması süresince ufkumu açan, destek olan Sayın Prof. Dr. Semih ÇELENK'e;

Sevgileri ve destekleriyle bana güç veren annem Süreyya KÖKLÜ ve babam Hüseyin KÖKLÜ'ye;

Gönülden teşekkür ederim.

ÖZET

KÖKLÜ, Ayça. “*Şahmaran*” - *Bir Sahne Uygulamasında Bedensel İfadenin Yorumu*, Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2016.

Şahmaran, hem yazılı hem de sözlü kültürde geniş ölçüde yer alan bir motiftir. Yarı yılan yarı insan formunda mitolojik, grotesk bir figür olan Şahmaran, yılan motifi üzerinden birçok kültürde, yaratım mitolojilerinde, sözlü halk anlatılarında, masallarda, destanlarda karşımıza çıkmaktadır.

Bu sanat çalışmasında, arketiplerin ve simgesel repertuar taşıyıcısı olan mitin, deneysel bir çalışma olarak sahnede yorumlanması, simgesel kodların sahnede söz, ses ve devinim göstergelerine dönüştürülme olanaklarının araştırılması açısından deneysel bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Şahmaran motifinin bilimsel ve sanatsal disiplinlerdeki temsiliyeti araştırılmıştır. Araştırma, yorum, uygulama süreciyle paralel olarak Türel Ezici tarafından yazılan "Şahmaran" oyun metninden hareket edilmiş; mitin sahne performansına aktarımı üzerine çalışılmıştır.

Çalışmada, alternatif tiyatro uygulayıcıların yöntemleri izlenerek performans sürecinde oyuncunun sesini ve bedenini merkeze alan ifade olanaklarının araştırılması hedeflenmiştir. Oyuncunun sahnedeki varlığı ve yaratım sürecine dahil olma biçimi, “yönetmen-oyuncunun” bir yorumlayıcı olarak işleviyle ilgili yöntem arayışını içeren deneysel bir laboratuvar süreci gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Şahmaran, mitoloji, ritüel, performans, oyuncu.

ABSTRACT

KÖKLÜ, Ayça. “*Shahmaran*” – *Interpretation of Physical Expression in a Stage Practicum*, Stage Production Report, 2016.

Shahmaran, has been a well-known motif in both written and oral tradition. Shahmaran which is a half snake, half human mythological and grotesque figure, has been seen in many cultures, creation myths, oral folktales, fables and epics specifically because of its snake-looking physical form.

In this art project, archetypes and the myth that carries the symbolic repertoire were studied in an experimental theatrical study through analysis of the vocal, verbal and movement transformation possibilities of the symbolic codes. The Shahmaran, as a motif, was examined in scientific and art disciplines literatures. The play named “Şahmaran” was written exclusively for this project by Türel Ezici while the interpretation and the practicum process of the project were managed.

In this art project, it was aimed to investigate the performer’ vocal and physical expression possibilities in the performance process which was followed by alternative theatrical implementation approaches. The presence of the performer on stage and his/her involvement during the creation process, and the “director-performer’s” search for her own function about the approach as the interpreter was examined in this structured theatrical process.

Keywords: Shahmaran, mythology, rituals, performance, performer.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	vi
GİRİŞ	1
1. PERFORMANS TEORİSİNDE MİT VE RİTÜEL KAVRAMLARI	3
1.1. Sahne Sanatlarında Performans ve Tiyatro Kavramları.....	3
1.1.1. Performans Sanatının Tarihsel Gelişimi.....	4
1.1.2. Performans Sanatı.....	10
1.1.3. Alternatif Uygulamalar.....	14
1.2. Mit, Ritüelin Performans Teorisindeki Yeri.....	18
1.2.1. Turner ve Sosyal Drama.....	20
1.2.2. Schechner ve Performans Teorisi.....	25
1.3. Mit ve Ritüelde İşlev, Yapı ve Gösterge Sistemleri.....	28
2. “ŞAHMARAN” MOTİFİNİN İNCELENMESİ	34
2.1. Mitoloji, İnanç ve Ritüellerde Yılan Motifi.....	34

2.1.1. Ejderha.....	44
2.2. Şahmeran Efsanesi ve Coğrafi Çeşitlemeleri.....	46
2.3. Sanatsal İfade Şahmeran.....	54
3. HİKAYENİN YENİDEN YAZIMI VE BEDENSEL İFADEDE ŞAHMARAN EFSANESİNİN YORUMU.....	58
3.1. Şahmaran- Orijinal Metin Yazım Süreci ve Dramaturgisi.....	58
3.1.1. Hikaye Anlatıcılığı.....	59
3.1.2. Metnin Öz Özellikleri.....	63
3.1.2.1. Oyunun konusu.....	63
3.1.2.2. Oyunun özeti.....	64
3.1.2.3. Ana tema.....	66
3.1.2.4. Yan temalar.....	66
3.1.2.5. Oyunun felsefi kuruluşu.....	66
3.1.2.6. Kişiler.....	68
3.1.3. Metnin Yapı Özellikleri.....	71
3.1.3.1. Uzam ve zaman kuruluşu.....	71
3.1.3.2. Eylem kurgusu.....	72
3.1.3.3. Dil kuruluşu.....	73
3.1.4. Metnin Uzam-Zaman-Eylem Bağlamında Gösterge Sistemi	73
3.1.4.1. Daniyal'ın yol hikayesindeki gösterenler.....	74
3.1.4.2. Camasb'ın yol hikayesindeki gösterenler.....	74
3.2. Orijinal Metinden Performans Metnine Dramaturgisi.....	77
3.3. Performans Çalışmasında Oyuncunun Bedensel Yorumu.....	80

4. “ŞAHMARAN” – REJİ DEFTERİ.....	85
4.1. Reji Yaklaşımı.....	85
4.2. Işık Yorumu.....	87
4.3. Dekor, Aksesuar ve Görsel Öğelerin Yorumu.....	88
4.4. Kostüm Yorumu.....	89
4.5. Mekan ve Alan Kullanımı.....	90
4.6. Görev Dağılımı.....	91
4.7. Reji Defteri Orta Bölüm.....	92
4.8. Prova Günlüğü.....	137
4.9. Seyirci Gözlemleri.....	158
5.SONUÇ.....	163
KAYNAKÇA.....	165
EKLER.....	172
EK1. Şahmaran Motifi Camaltı ve Bakır İşlemeciliği Örnekleri.....	172
EK2. Yılankale Fotoğrafları.....	177
EK3. Afiş.....	179
EK4. Kostüm Örnekleri.....	180
EK5. Işık Planı.....	187
EK6. Dekor Planı.....	188
EK7. Orijinal Metin.....	189
EK8. Şahmaran- Prömiyer Video Kaydı (CD).....	242

GİRİŞ

XXI. yy. insanının bütün zamanlardan daha çok güven ihtiyacı duyduğu günümüzde kadim geleneklere dönüş eğiliminin bu ihtiyacın karşılanmasında önemli rol oynadığı gözlemleniyor. Özellikle Batılı anlamda bir endüstrileşmeyi, aydınlanmayı tamamlamadan yeni dünya düzeninin ekonomik, politik, sosyal, kültürel dayatmalarına çeşitli biçimlerde maruz kalan feodal özelliklerini koruyan toplumlarda geleneğe dönüş bir refleks olarak, toplumun genellikle ırk ya da din ekseninde daha güvenli bir alanda varoluşunu koruma gayretini görünür kılıyor. Mircea Eliade bu durumu arketipler tarafından düzenlenmeyen bir tarihe karşı, somut tarihin geleneksel toplumlar tarafından yadsınması olarak açıklar. Buradaki negatif tez arketiplerden yoksun, dindışı bir tarih anlayışında "...tarihsel insanın, tarih içinde kendini yaparak insan olan insanın keşfinden beri amaçladıklarıyla aynı değildir."¹

Geleneğe duyulan özlem güven arayışına koşuttur, aynı yoğunlukta belirlemektedir. O halde ontolojik bakımdan geleneksel toplumlar için modern sonrası zamanlar modern zamanlardan daha fazla sorunsal oluşturmaktadır. Üstelik Eliade'nin değindiği gibi, Batılı modern insanın geri dönülemez bir biçimde tarih ve ilerlemeyle özdeşleştiği, bunun kadim arketipler cennetinin nihai olarak terkedilmesi anlamına geldiği düşünülürse. Doğulu geleneksel insanın modern arketiplerini üretemediği bir tarihselliği savunması samimi midir? Bütün bu çelişik dünya hali içinde Doğulu ve Batılı insan/toplum olma durumu neredeyse yazgısal bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Sanat alanında modern ya da modern sonrası Batı'yı modelleyen sanat biçimleri ne kadar özgün aidiyetler taşır? Bu durum içinde genelde sanat özelde tiyatro sanatı toplumların, insanın bütün deneyimlerinin yansıdığı kültürel bir değer olarak nerede durmaktadır?

Batı dünyasının sanatta tarihsel avangardlardan başlayarak getirdiği modernite eleştirisi bile klasik, gerçekçi, konvansiyonel sanatı, tiyatroyu çeşitli yol ayrımlarına getirdi. Bu bir bakıma bütün bir birikimin sorgulanmasıydı. Antonin Artaud'dan başlayarak günümüzde Richard Schechner'in performans/ritüel araştırmalarıyla geleneksel olanın alanına dönüş, arketipsel olanın, mitlerin, ritüellerin saf biçimlerinin, "şimdi ve burada

¹ Mircea Eliade, **Ebedi Dönüş Mitosu**, çev: Ümit Altuğ, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1994, s.8.

olanın”, “oluşum içinde olanın” yeniden keşfiyle, “eski haline iade edilmiş davranış”ların hatırlanmasında, aslında modern tarihin dışında bir çıkış yolu aranmaktadır. Bu sanat çalışmasının hazırlanmasında düşünsel bakımdan bu okuma anahtar rol oynadı. Hem yukarıda açılan sorulara bir yanıt arama hem de ait olduğumuz toprakların kültürel değerlerinin bir mit üzerinden hatırlanması performansın Doğulu, yerel bilgi ve arketipler aracılığıyla keşfedilmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda Yüksek Lisans ders döneminde ‘Türk Tiyatrosu Kaynakları: Araştırma-Yorum-Uygulama’ ve ‘Seminer’ derslerinde, bu sanat çalışmasında danışmanım Doç. Dr. Türel Ezici ile birlikte yaptığımız çalışmalar İran Taziyeleri’nin araştırılmasıyla başlayıp, akabinde Kafkas Nart Destanları’nın incelenmesi ve Yunan Mitolojisi’ndeki karşılıklarının aranmasıyla devam etmiştir. İran coğrafyası araştırılırken Firdevsi’nin “Şehname” sinde ve Ahmed-i Da’i’nin ve Abdi Musa’nın çevirdikleri “Camasbname”lerde, Anadolu, Mezopotamya coğrafyasında yaygın olarak yer alan “Şahmaran” nın çeşitli sözlü ve yazılı varyantlarıyla karşılaşılmış; çalışmanın kökünde anonim anlatı geleneği içinde yer alması muhtemel olan “Şahmaran” motifi üzerine kurulmasına karar verilmiştir.

Bu çalışmada, Şahmaran motifinin bilimsel ve sanatsal disiplinlerdeki temsiliyeti araştırılmış; elde edilen bulgularla örtüşen orijinal bir metinden hareketle mitin sahne performansına aktarımı üzerine deneysel bir çalışma gerçekleştirilmesi kararlaştırılmıştır. Alternatif tiyatro uygulayıcıların yöntemleri izlenerek sahne çalışmalarında -genel olarak- oyuncunun sahnede sesini ve bedenini merkeze alan ifade olanaklarının araştırılması hedeflenmiştir.

1. PERFORMANS TEORİSİNDE MİT VE RİTÜEL KAVRAMLARI

1.1. SAHNE SANATLARINDA PERFORMANS VE TİYATRO KAVRAMLARI

“Performans” sözcüğünün etimolojisi incelendiğinde, MÖ 1250-1300’de Eski Fransızcadaki *parfournir* sözcüğünün Orta Fransızcadaki değişimiyle Anglo-Fransızcaya *parformer*, Orta İngilizceye *performen* olarak geçen *par+form* > *perform*, “yapmak”, “eylemek”, “gerçekleştirmek” fiil kökünden türediği görülür. “Perform” fiili sanata ilişkin tanımlayıcılarla kullanıldığında sahnede, film ya da TV de “bir oyun, bölüm oynamak”; müzikte “şarkı söylemek ya da çalmak”; bir izleyici önünde “herhangi bir beceri ve yetenek içeren eylem sergilemek” anlamlarına gelir. “Performans” adı bu bağlamda *perform+ance* “bir şeyi gerçekleştirmek, başarmak” anlamında, 1590’larda “yapılan, gerçekleştirilen bir şey”; 1690’larda “bir oyun gerçekleştirme eylemi”; 1709’da “bir halk eğlencesi”; 1971 den itibaren “performans sanatı” tanımıyla yerleşik hale gelir.²

“Tiyatro” sözcüğü ise, Eski Yunanca “bakma, görme, tiyatrodaki bir şey seyretme” anlamında *thea* kökünden, “seyreden, seyirci” anlamında *theates+tron* (tron: yer), dolayısıyla, seyir yeri *theatron*’dan gelir. Latince “oyun-mekânı, tiyatro, sahne, bir tiyatrodaki seyirciler” anlamındaki *theatrum*; modern Fransızcada *Theatre*’a dönüşür. 14.yy da Eski Fransızcadaki anlamıyla “Antik zamanlarda oyunların seyredildiği açık hava mekanları” anlamında kullanılır. 1570’li yıllarda İngilizcede “Oyunların gösterildiği yer”, 1580’lerde “aksiyon alanı” na; 1660’larda “sahne, prodüksiyon, oyun yazımı, oyunlar” anlamında kullanılmıştır. 17. yy sonunda Fransızcanın İngilizceye etkisiyle -er eki -re ekine, *theater, theatre*’ a dönüşmüştür.³

Performans sanatı ile tiyatro arasında kavramsal bakımdan en önemli ayırım, her ikisi de uygulamadaki nitelikleriyle uzam-zaman-eylem sanatı olan ve seyirci önünde gerçekleştirilen bu sanatların tarihsel süreçlerdeki özellikleriyle, yaklaşımlarıyla, araçlarıyla ilgilidir. Tiyatro kadim bir sanat olarak 3000 yıla yaklaşan tarihinde dünya sahnesinde insanlar için sunum sanatı olarak var olur. Performans sanatı ise tiyatro sanatı

²Online Etymology Dictionary, s.21, erişim adresi: <http://www.etymonline.com/>, erişim tarihi: 09.06.2016

³ Online Etymology Dictionary, s.15, erişim adresi: <http://www.etymonline.com/>, erişim tarihi: 09.06.2016

içinden evrilmiş bir sanat olarak sunumdan çok sanatı araçsallaştıran bir yaklaşımı benimser. En önemli farkları eylemsel nitelikleri ve “oluş” un, canlandırmanın araçları bakımındandır. Eylemsel farklılık, eylemin türevi olan zaman faktörünü de farklılaştırır. Performans sanatı tiyatrodaki metnin ya da canlandırmanın bağımlı olduğu belirlenmiş aktüel/gerçek zamanı ya da zaman dilimini askıya alarak süreç içinde “şimdi ve burada” gerçekleşen bir “oluş” halini benimser. Bu oluş hali yine eylemin niteliği ve araçları nedeniyle ve gerçek/ dünyasal zamanın askıya alınması nedeniyle tarihsel bakımdan koşulları belirli bir mekan/uzamda gerçekleşmez. Eylemin tarih dışı niteliği, “kendinde şey” olarak somutlaşması mekanı da özgürleştirir.

Bu noktada performans sanatının başlı başına bir kurgu-canlandırma sanatı olarak tarih içindeki gelişimine değinmek daha sonra bu sanat çalışmasının spesifik amacı olan performans-ritüel ilişkisine değinmek yararlı olacaktır.

1.1.1. Performans Sanatının Tarihsel Gelişimi

Geleneksel (klasik, gerçekçi-psikolojik, konvansiyonel) tiyatro anlayışında en önemli kırılmayı “Tarihsel Avangardlar” adıyla da tanınan öncü sanat akımları gerçekleştirmiş olsa da, öncü sanat akımlarının kimi zaman bir adım önünde kimi zaman onlarla eş zamanlı olarak yürüyen Karşı Gerçekçi tiyatro anlayışı bu kırılmanın hazırlık evresi olarak görülebilir. Temel hareket noktası gerçekçi-psikolojik tiyatro karşıtlığı olan ve Yeni-Romantizm, Estetikçilik, Simgecilik başlıklarında sınıflanan ve tiyatrodaki Karşı Gerçekçi Eğilimleri benimseyen tiyatro insanlarının önerileri içinde, Richard Wagner’ in estetik bütüncül tiyatro anlayışını yansıtan “Bileşik Sanat Yapıtı” (Gesamtkunstwerk); Adolph Appia’nın sahne uzamını bütün plastik öğeleriyle yeni bir dil olarak değerlendirmesi; Gordon Greig’in sahnede “üstün kukla” teziyle oyuncuyu, teatral/oyunsu olanı, fiziksel devinimi öne çıkarması, sahnenin düzenlenişinde ve sahne hareketinde stilizasyonu benimsemesi; Rus formalistlerinden Vsevolod Meyerhold,’un Uzak Doğu oyunculuk biçimlerinin de etkisiyle sahnede stilize hareketlerle devinen oyuncunun bedensel/dış/fiziksel eylemden hareketle rolünü tasarımıması üstüne geliştirdiği, makina estetiği üzerine kurduğu “biyo-mekanik” oyunculuk tekniği; Alexander Tairov’un ve Yevgeni Vaktangov’un sahne üstünde oyuncunun devinime dayalı varlığını düş gücüyle zenginleştirmesi ve ritmik, stilize hareket

kompozisyonlarının yaratılması yolundaki önerileri vardır. Bütün bu araştırma ve uygulamaların ortak noktası, sahnede oyuncuyu merkeze alan, görünen gerçeğe karşı gerçeğin ardındaki yasaları araştırmayı, psikolojiye karşı fiziksel devinimi, stilizasyonu, doğaçlamanın önemini önceleyen, sahnenin bütün öğelerinin yeni bir dil oluşturacak biçimde düzenlendiği bütüncül bir tiyatro yaklaşımıdır.

XX. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan öncü sanat akımları (Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Ekspresyonizm), tiyatro sanatının özünde ve biçiminde yarattıkları tarihsel kırılmayla performans sanatının başlangıcında ve gelişiminde önemli bir aşamadır. Öncü sanat akımlarının konvansiyonel sanat biçimlerini ve tiyatroyu ret edişlerinde ilk dünya savaşı süreci, iki dünya savaşı arasındaki dönemin yarattığı yıkım, hayal kırıklığı, umutsuzluk ve acı vardır. Aynı zamanda kapitalizmin ve endüstrileşmenin yarattığı keskin sınıf farkları, emek ve sermaye arasındaki çelişkiler, fırsat eşitsizliği, hayranlık yaratan makinalaşmayla birlikte makinanın gücünün insan gücüne baskınlığının tehdit olarak algılanması, işsizlik tehlikesi, sendikalaşma süreci, işçi ayaklanmaları gibi etkilerle derinleşen umutsuzluk, insanlar arasında vahşet eğilimleri ile korku, hayranlık ve tepki arasındaki duygusal, düşünsel gerilim sanatta da ifadesini bulur. Bu tarihsel sürecin öncü sanat ve sanatçıdaki yansıması konvansiyonel estetiğin (tamamlanmış metni önceleyen klasik, psikolojik-gerçekçi estetik) karşısında karşı-sanat anlayışının ortaya çıkışı olmuştur. Sanatçının nihilizmi, oldukça keskin kurulu düzen karşıtlığı, karşıtlığın yarattığı enerji ve bu çatışmanın sanatçıda yarattığı acı, öncü yapıtları akla uygun, iyimser içerikten, akılla kavranabilen gerçeğin taklidinden uzaklaştırır. Bu bir bakıma Descartes' in "Düşünüyorum o halde varım." önermesinin iptali; Nietzsche'nin "Tanrı öldü." ya da "Atalarımızın yurdundan sürülünüz." önermesinin ironik bir onaylanmasıdır. Süreç artık sanatçının burjuva değerlerinin ölçü koyduğu topluma, kültüre ve kendine yabancılaşmasına; varlık ve hiçlik arasındaki diyalektiğin korkunç bozgununa, hiçbir şeyin değişmeyeceği ya da her şeyin sonsuz bir döngü olduğu düşüncesine yol açar. Böyle bir dünya hali algısında tanımlı öz ve biçim dengesi altüst olmuştur. Bu nedenle öncü yapıtta kaotik öz biçimde somutlaşır. Öncü sanatçı karşı gerçekçi sanatta görülen simge, imge, mit araçlarıyla soyutlanmış bir tiyatro dilinden de radikal biçimde uzaklaşarak soyutlamada karşı-estetik araçları arar, deformasyonun yöntemlerine başvurur. Bu durum sanatsal pratikte, sanatçıların tüm bu bireysel, toplumsal, ekonomik ve ahlaki değerlere daha fazla ilgi duymasına yol açmış, yazarlıkta, yönetmenlikte,

oyunculukta yeni anlatım olanaklarının denenmesi ve geliştirilmesine imkan sağlamıştır. Seyirci sahne ilişkisinde yeni arayışlar, sahne plastiğinin önemsenmesi, bilinçaltının önemi, dilin burjuva kültürünün taşıyıcısı olarak suçlanmasıyla sahnede dramatik metnin ve sözün öneminin azalması, oyuncunun beden dilini aktif olarak kullanması yolundaki önerilerle tiyatronun performans sanatına doğru evrilmesinde önemli adımlar olur. Fütüristler durağan buldukları geleneksel sanat ve kültüre karşı olan tepkilerini makinaya olan hayranlıklarını, hızı ve insan-erkek etkinliğinin doruk noktası olan savaşı kutsallaştırarak ortaya koyar. Sahnede makina estetiğini benimsemeleri Meyerhold'un *biyo-mekanik* oyunculuk tekniğini, geliştirmesine kadar uzanır. Dada akımı bu süreçte anarşist tavrını en çok dil eleştirisi, yeni dil önerileri ve spontan eylemden yana koyar. Dada hareketinin devamı olan ve dünya görüşünde onlar kadar Marksizm' den, Freud'un psikanaliz kuramından etkilenen Sürrealizm ise bilinçaltına yönelir, düşlerin, imge akışının önemini vurgular; serbest çağrışımla, bilinç akışıyla yazım tekniklerini öne çıkarır.

Sürrealist akımın temsilcisi Andre Breton, özdevinimci yazı konusunda, Sürrealist metnin tek belge olduğunu, önce bir taslak hazırlayıp sonra da bazı düzeltmeler yaparak, metni son haline getirmekten kaçınmak gerektiğini söylemiştir. Ona göre taslak ve bitmiş metin aynı şey olmalıdır. Özdevinimcilik, süreç ve oluşun eş zamanlı olduğu bir yaratımdır.

*“Yeni bir başlangıç için ise en başa – aklın ve mantığın henüz oluşmadığı ana, benliğin kökenlerine, kısaca temel dürtülerine dönmek ilk akla gelen çözümdü. Orada, benliğin yabansı başlangıçlarında henüz ‘ahlak’ adı verilen bağlayıcı kuralları yoktu. İsteğin yazı yazmasını istiyorlardı.”*⁴

Sürrealizmin tiyatrodaki etkisi, sahnede yeni tasarım arayışlarına girilmesi, doğaçlamanın kullanımı, zaman ve mekanın mantıksal bağının koparılması, sahnede düşsel ve imgesel olana özel ilgi gösterilmesi olarak özetlenebilir. Antonin Artaud'un ritüelistik kaosa ve kolektif bilinçaltına yönelim önerisi ve uygulamaları benzer gerçeküstücü özellikler taşır. Sanatçının kendi izlenimlerinin dışavurumundan hareket eden Expresyonizm'de ise, daha iyi bir dünya ülküsüne ulaşmada ütopya, düş kurma, kötümserlik, kabus gibi kavramlar ön plana alınarak, her çeşit gerçeğe başkaldırı ve iç dünyaya yönelme dürtüsü yüceltilir. Seveda Şener'e göre, daha çok Alman tiyatrosunda etkisi görülen Dışavurumcu akım

⁴Andore Breton'dan aktaran Rene Passeion, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, çev. Sözer Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s.35.

gerçekçi, doğalcı akımlara, psikolojik-gerçekçi tiyatroya karşı çıkışta yeni bir aşamadır. Şener akımın uygulamadaki belirleyici özelliklerini şöyle açıklar:

“Dışavurumcu tiyatro uygulamasında, olayların, sahnelerin mantıklı bağlantısı, konuşmaların normal akışı parçalanmış, gittikçe daha çok önem kazanan sahne görüntüsünde biçimler çarpıtılmıştır. Oyun kişileri simgesel tiplere indirgenmiş, yazarın ya da sahneye koyucunun düşüncesi ön plana geçmiş, oyunun tezi kalın ve etkili çizgilerle dile getirilmiştir.”⁵

Avrupa’da Almanya merkezli Bauhaus Okulu 1920’li yıllarda yeni bir dünyanın inşasını gereklilik olarak gören sanatçılar tarafından kurulmuş; ilgisi daha çok akademik sanat eğitimine yönelmiştir.

Marvin Carlson’a göre, Bauhaus okulu Almanya’da modern performansın gelişimine teorik ve pratik olarak önemli katkılarda bulunmuştur. Performansı bir sanat biçimi olarak ele alıp, üstünde ciddiyetle çalışan ilk okul burasıdır. Girişimin öncüsü Oskar Schlemmer, 1922 yılında sergilediği ‘Triadic Ballet’le insan bedeninin uzam içindeki düzensel anlamlarına dikkat çeker. Bir başka Bauhaus sanatçısı Laszlo Moholy – Nagy, ‘bütünsellik tiyatrosu’nun yaratılmasına katkıda bulunan *icracı figürden* bahseder. Bu okulda yapılan tartışmaların en önemlisi kuşkusuz 1920’lerin avangartlarının, sonraki performans işleri açısından önemi ve hangi açılardan farklı oldukları üzerineydi. Carlson’un aktardığına göre;

“ (...) Maholy Nagy, bu deneysel geleneğin asal katkılarından birinin, icracının önceden var olan edebi metin yorumcusu olduğuna ilişkin geleneksel performansçı kavramının yerine, bir aksiyonun ya da yapma halinin yaratıcısı olarak performansçı kavramını yaratmasında görür. Bu değişimle yakından ilişkili olacak şekilde, fütürizmde de görüldüğü gibi, üründen sürece, yaratılan nesneden yaratma eyleminin kendisine doğru bir kayış vardır. Yine çok önemli noktalardan biri geleneksel sınırların yıkılmasıdır – plastik sanatlarla performans sanatları arasındaki tiyatro, bale, müzik ve resim gibi yüksek/seçkin sanat formları ile sirk, vodvil ve varyete gibi popüler formlar arasındaki, hatta uğultuculuk kavramında olduğu gibi sanat ile hayatın kendisi arasındaki sınırlardır bunlar. Öte yandan bu iki gözlemin de ima ettiği gibi, izini sürdüğümüz avangard geleneğin önemli bir bölümü, yakın dönemli performansın asal meselesi olan bireysel performansçıya pek az vurgu yapmıştır. Fütüristler ve dadacılar eş zamanlı aksiyonlar üzerine kurulu gevşek revü formatını tercih ediyordu. Sürrealistler ve Bauhaus sanatçıları da bireysel performansçıyı daha ziyade geniş bir resimdeki – bir bütün olarak soyut performanstaki – unsurlardan biri olarak görmüşlerdir.”⁶

⁵ Sevdâ Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, s.248.

⁶ Marvin Carlson, **Performans Eleştirel Bir Giriş**, Çev. B. Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2013, s.143.

Bauhaus estetiğine göre, tiyatroyu biçimlendiren her şey önce mimaridir ve tiyatronun en önemli ögesi uzamdır. İzleyiciyi etkilemek için, düşüncenin görsel ve işitsel açıdan algılanabilen bir uzama sahip olması gerekir.

XX. yüzyılın ortalarına doğru epik tiyatro, saçma tiyatrosu, yeni roman ve şiirden, 1950'lerden itibaren başlı başına bir tür olarak kavramsal sanatın bir kolu halinde gelişen, 1970'li yıllardan itibaren dijital teknolojiden de etkilenen *performans sanatı*, disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeker; insan bedenini temel malzeme olarak kullanır. Fluxus akımı, *Happening*lerle birlikte bu etkinliklerin modern sonrası yeni yorumu olarak değerlendirilebilir. Kaynağı eski Yunan filozofu Herakleitos'un ünlü 'her şey akar' düşüncesi olarak kabul edilen "Flux" kelimesi, akış, arındırma, çokluk, yükseliş, çıkış gibi anlamlara karşılık gelmektedir. Fluxus sanatında izleyicinin beklentisini boşa çıkarmak, onu şaşırtarak uyarmak, gündelik gerçeği kavramasını sağlamak amaçlanmıştır. Son derece kısa hatta anlık gösterilerle, izleyicilerin ana odaklanması hedeflenir.

1960'lı yıllarda *Happening*lerin "oluşum" etkinliği olarak bir kez yinelenmesine karşın, yinelenen nitelikleriyle Fluxus etkinliklerinin amacı, popüler kültürü canlandırmak yerine, sanatçılara yaratımlarını özgürce geliştirebilme olanağı sunmaktır. Fluxus yönelişini, bir yandan resim sanatında Duchamp'ın ve Dadacılığın alaycı tavrından, diğer yandan da John Cage'in müzikteki yeni arayışlarından alır. Cage'in, Batı dışı düşünce sistemlerini inceleyen bir besteci ve eğitimci olarak Zen konusundaki araştırmaları, sanat hakkındaki düşünceleri derinden etkilemiştir.

*"Zen metafiziği, sanatçının bir deha olarak görülmesini eleştirme konusunda Cage'e kapı aralamıştı. Zen, varlıktan yalıtılmayan bir bireyselliğe işaret ediyor, ayrıca hiyerarşiyi içermiyordu. Rastlantı ve değişim sanatsal bir yöntem olabilirdi. Cage'in düşünceleri bu noktada Duchamp'unkiyle örtüşüyordu. Cage de sanatçıların kişisel beğeniyi terk etmeleri ve rastlantıyı değerlendirmeleri gerektiğini düşünüyordu. Ona göre eşit olmayan, sanatsal deneyimlerin yerine, deneyimlerin eşitliğini gösteren bir sanat yaratılmalydı."*⁷

Cage'in sanata yaklaşımı, Amerikalı koreograf ve dansçı Merce Cunningham ile birlikte yaptığı çalışmalar Fluxus akımının sanatçıları, sanatın sınırsızlığı konusunda cesaretlendirmiştir.

⁷ Mehmet Yılmaz. **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, 2006, s.262.

Fluxus ile eş zamanlı olan ve “yaratının oluşum süreci” ne odaklanan *Happenings*, izleyiciyi de yaratma sürecine dahil ederek kendiliğinden gelişen bir etkinliği amaçlar.

Marvin Carlson, *happeningi* şöyle tanımlar:

“... ‘Kalıba sokulmamış olan’ geleneksel tiyatro ile karşıtlık oluşturan etkinliktir; zira tiyatrodaki oyuncular kurmaca bir karakterin sağladığı bir ‘matris’in içinde hareket ederler. *Happening*deki bir eylem, Halprin’in ödev-yönelimli hareketinde olduğu gibi, imgesel bir sahne düzenlemesi oluşturmadan gerçekleştirilir. *Alter*’in deyimiyle katıksız performatifin peşindedir, göndergesel olandan çekilmiştir.”⁸

1960’lı yıllar sonrası sanat ortamında yaşanan en büyük dönüşüm, sanatın nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır. Düşüncenin ön plana geçmesiyle yapının maddi varlığı ve biçimi, büyük ölçüde önemini yitirmiştir. Bu dönemde Kavramcılık, hemen hemen tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan genel bir terim haline gelmiştir.

“Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da ‘happening’ (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan entalasyon ya da ‘environment’ (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, ‘kavramsalcılığın’ sınırları içerisinde değerlendirilebilir.”⁹

1960’lardan sonra yaygınlaşan Minimalizm akımı ile de ortak noktaları bulunan Kavramsal sanat, bu akımın tekrara dayalı, seri mantığını paylaşarak ona bir içerik kazandırır.

Performans Sanatı, 1960’larda Fluxus akımında sanatsal bir form olarak belirginleşmiş, 1970’lerde geniş bir sanatsal harekete dönüşmüştür. Artık beden, sanatçının yegane malzemesi olarak ön plana çıkmıştır. Gadamer bu süreci şöyle değerlendirir:

“Performans sanatı, Amerika’da dans, müzik, mim, şan gibi alanlara yakınlığı olan sanatçılar tarafından farklı bir nitelik kazanırken, Avrupa’da daha köktenci kalmış ve kavramsal sanat çerçevesinde değerlendirilebilen *Happening*, *Fluxus* ve *Beden Sanatı* gibi diğer gösteri tabanlı hareketlerin uzantısı olarak sürmüştür.”¹⁰

⁸ Marvin Carlson, **a.g.e.**, s.148-149.

⁹ Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İkinci Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.193.

¹⁰ Semra Germener, **1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, Kabalcı Yayınevi, Birinci Baskı, İstanbul, 1997, s.60.

Performans Sanatı'nın tarihsel gelişiminde yukarıda değindiğimiz 1960 sonrası eğilim ve akımlar kapsamındaki araştırma ve uygulamalar, Ferdinand de Saussure, Ludwig Wittgenstein, Roland Barthes ve Claude Levi-Strauss'un dilbilimsel çözümlenmeleri, göstergebilim ve yapı çözüm kuramlarından yararlanıyorlardı. Hemen hepsi gösterim sanatları ve görsel sanatlar alanında, modern içerken ancak onu aşan nitelikleriyle, modern sanatın anlam üretimi ve yapı kurucu stratejisine karşı modern sonrası sanat anlayışının anlam ve yapı bozum stratejisi temelinde ifade biçimlerine yönelmişlerdir. Bu sanatsal tasarımlar, gösteren-gösterilen arasındaki kopuşu, her bir ögenin kendi bağımsızlığı içinde var oluşunu, ifadelendirmede olasılığın sonsuzluğunu, eklektisizmi, yeni metin anlayışını, mitsel ve ritüelistik kaynaklara başvuruyu, sahne sanatları için "beden"i ve "bedensel belleği" önceleyen yeni ve özgün ifade biçimleri yaratmayı amaçlayan önermelerdir. Performans, Happening, Pop Art, Fluxus, Minimalist sanat, Arazi sanatı, Video sanatı, Alternatif Tiyatro gibi sıfatlarla tanımlanan ve disiplinlerarası nitelikleriyle bu sanat biçimlerinin genel amacı, seyircinin ya da izleyicinin yalıtılmış dünyasına dokunarak onu uyandırmak, sarsmak ve ilgisizliğine son vermektir. Bu işlevi gerçekleştirmek için Performans Sanatı, kimi zaman zihinsel ve bedensel sınırları zorlayarak, şiddeti, acıyı 'kendinde şey' olarak tikel niteliğiyle somutlayarak seyirciye ulaşmaya çalışır; kimi zaman ise kolektif bilinçaltının arketipsel malzemesine dokunarak. Tarihsel avangardları yeniden yorumlayan modern sonrası ifade biçimlerinin ortaya çıkışı hiç kuşkusuz tarihin akışı içinde insan ve toplum gerçekliğindeki değişimlere koşut bir gereksinime denk düşmektedir.

1.1.2. Performans Sanatı

Performans Sanatında hedeflenen, sanatçı ve seyirci için özgün ve tekrarlanamayan bir karşılaşma yaratmak ve bu deneyimi sosyal bir etkinliğe dönüştürmektir. Geleneksel tiyatronun aksine, aksiyon ve sözü, seyirciyle sanatçı arasındaki iletişimi kurabilmek için kullanmıştır. Kendinden önceki akımlarda olduğu gibi, performans sanatının en önemli gündemlerinden biri, kültürün sanatı metalaştırmasını önlemek üzerine olmuştur. Geleneksel sanat anlayışında eser, alınıp satılabilen bir nesneye dönüşmüşken, performans sanatçıları genelde tekrarlanamayan gösteriler düzenleyerek, anın hazzını yaşamayı tercih etmiş, kapitalist sistemin sanatı metalaştırmasına tepki göstermişlerdir:

“Görüldüğü gibi gösteri sanatı, kavramsal sanat gibi kapitalist sistemin sanat yapısını meta durumuna getiren anlayışa bir tepkidir. Ve eylemlerin amacı müzelerde koruma altına alınıp elden ele dolaşamayacak bir sanat türü aracılığıyla çok daha geniş kitlelere, sokaktaki insana ulaşabilmektir.”¹¹

Bu bakımdan performans sanatçılarının, galeri, müze gibi belli bir ideolojiyi barındıran geleneksel mekanlara karşı muhalif bir tavrı dile getirdikleri, disiplinlerarası yaklaşımlara önem vererek sanatın tanımını ve sınırını zorladıkları ve bedenlerini aykırı bir malzeme olarak kullanarak bir ifade biçimi geliştirdikleri söylenebilir.

Performans Sanatı'nda en önemli anlatım aracı beden olmuştur. Beden bir oyun metninden daha çok malzemeye sahiptir. Her kültüre göre değişkenlik gösteren beden, güzellik ve kimlik ile ilgili değerleri yeniden sorgulamıştır:

“Performansla birlikte o güne değin genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, başlı başına ‘sergilenen’ bir sanatsal malzemeye dönmüştür. Bu açıdan bakıldığında Kavramsal Sanat’ın boya yerine kavramları ve dili kullanması gibi, Performans Sanatı’da malzeme olarak bedeni seçmiştir. Bu anlamda beden ‘kendini gerçekleştiren bir metin’ olarak gündeme gelmiş tiyatro sahnesindeki kullanımın dışına çıkmıştır, Tiyatro sahnesinde genellikle başkasının yazdığı bir metni sahneleyen oyuncunun yerini, yapının konusunu, anlamını, görünüşünü ve deneyimini kendi bedenine aktaran sanatçı almaktadır.”¹²

Performansın Beden Sanatıyla, Beden Sanatı'nın da ilkel kabilelerle bağlantılı olduğunu düşünen Mehmet Yılmaz'a göre, performans sanatçısının zihni, Batı ve Batı-dışı sanat geleneklerinin bulunduğu garip ve çelişkili bir yerdir. Sanatçı bir yandan en saf ve ilkel haline dönmek isterken, diğer yandan çağdaş dünyaya doğrudan bağlıdır. Bu ikilem çağdaş sanatçıyı mutsuz ve eleştirel kılar. Oysa ilkelerin sanat diye bir derdi olmadığı için daha rahat oldukları söylenebilir:

“ ‘Sanat’ diye bir niyetleri olsun olmasın, asıl beden sanatçıları bence onlardır. Gerek geçmişte kalan, gerekse dünyanın farklı bölgelerinde halen yaşayan kabile üyelerinin hepsi birer beden sanatçısı, bedenleri de birer sanat alanı, hatta sanat yapısıdır. Örneğin Aborjin kültüründe, her birey tüm yaşamı boyunca kabilesine ait simgeleri belli günlerde bedenine çizer, boyar. Yerine göre, derin bir saygı ya da yardımlaşma ifadesi olarak bireyler birbirlerinin bedenlerini de boyarlar. Özel gün ve törenler için topluca gerçekleştirilen boyama işleri büyük bir dikkat gerektirir. Boyamanın bizzat kendisi bir törendir zaten. Gelişigüzel desenler kabul görmez. Doğum, ergenlik, evlilik, savaş, barış, bolluk, yeryüzünün uyanması ya da cenaze kaldırmaya yönelik her ayının ayrı bir boyama tarzı, dolayısıyla da her motifin farklı bir anlamı vardır. Bu boyalı bedenler müzik, totem (heykel) ve tılsımlı nesnelere

¹¹ Nilgün Özayten, “Gösteri Sanatı”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2**, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997: s.701.

¹² Ahu Antmen, **a.g.e.**, s.222.

eşliğinde dans ederler. Bu törenlerin asıl hedefi estetik değil, ruhsal ve toplumsaldır. (...) Her yerli yüzlerce şarkıyı ezbere bilir. Herkes dans eder. Herkes, hem oyuncu hem de birbirinin seyircisidir.”¹³

Bedeni sanatsal dil olarak kullanan çeşitli arayışların temel amacının, bedeni deneyimleyerek, izleyicinin olayı bir gösteri değil, bir deneyim olarak paylaşması olduğu söylenebilir. İzleyici ve sanatçının bedensel varlığı, aynı zamanda bir topluluk oluşturma fikrinin gerekçelerindedir. Seyircinin izleme hali, Performans Sanatı’nda seyircinin yüklendiği tek sorumluluk olmaktan uzaklaşmaya başlamıştır. Bedenin canlı varlığı göz ardı edilemez. Caprow ve Beyus gibi sanatçılar, beden aracılığıyla eylem anındaki varoluşa dikkat çekerken, Yives Klein, Hermann Nitsch, Marina Abramoviç, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Carolee Scheemann, Cris Burden ve Orlan gibi sanatçılar, araç-nesne ilişkisini tersine çevirerek, eylem aracılığıyla beden üzerinde değişiklik yapmaya yoğunlaşmışlardır.¹⁴

Bedenini anlatım aracı olarak kullanan sanatçılar arasında yer alan Herman Nitsch, Viyana’da yaptığı kanlı gösterilerle adını duyurmuş, yanılısama yerine gerçek şiddeti kullanarak seyirciyi arındırmanın yollarını aramıştır. Nitsch, şiddet gösterisinin kendi yalıtılmış mekanlarına hapsedilen modern insanlar için bir arınma sağlayabileceğine inanmış, bu maksatla seyirciyle oyuncuyu aynı düzlemde buluşturan ‘Gizemli Alem Tiyatrosu’nu kurmuştur. Bu tiyatrodaki gerçek kan kullanarak altı güne varan gösteriler düzenlemiştir. ’80. Eylem’ adlı gösterisinde, beyaz giyinmiş bir sanatçı, gözleri siyah bir bezle kapatıldıktan sonra çarpmıha gerilmiştir. Seyircilerin gözleri önünde bir sığır kesilerek iç organları çıkarılmış ve çarpmıha bağlanmış sanatçının üzerine kan dökülmüştür. Üç gün süren bu performansta kanlar içinde debelenmek, sevişmek, dans etmek sıradanlaştırılarak, bastırılmış saldırganlık dürtüsünün açığa çıkarılması ve böylece katharsisin yaşatılması hedeflenmiştir.¹⁵

1970’lerin ilk yıllarında performansların önemli bir kısmı, gündelik yetkinliklerin dışına taşan, bedeni aşırı noktalara iterek acı ve risk göğüsleyen işler olmuştur. Bu tarz işlerde akla gelen en önemli isim Cris Burden’dir. Burden, ilk büyük performansı ‘Beş Günlük Dolap İş’inde kendini bir sanat galerisi içindeki küçük bir dolaba kapatmış, ‘Atış’ adlı

¹³ Mehmet Yılmaz, **a.g.e.**, s.291-292.

¹⁴ Mehmet Yılmaz, **a.g.e.**, s.283.

¹⁵ Mehmet Yılmaz, **a.g.e.**, s.295-298.

işinde de 22 kalibrelik bir silahla kendini kolundan vurdurarak, eylemi ve sonuçlarını sanat eseri olarak sergilemiştir. Burden, zihinsel durumları tetiklemek için birtakım uç bedensel durumlar kullanmıştır : “1973’te, *Burden*, ‘anlaşılan o ki kötü sanat tiyatrodur’ demişti. ‘Vurulmak gerçektir... İçinde ne miş gibi yapmaktan ne de sahte tavırlardan iz vardır.’”¹⁶

Yugoslav sanatçı Marina Abromoviç yaptığı gösterilerde bizzat kendini yaralamış, hatta gösteri gereği içtiği haplarla ölüme çok yaklaşmıştır. 1973 yılında yaptığı ‘Ritim 10’ isimli işinde, beyaz bir kağıdın üzerine koyduğu sol elinin parmakları arasında on adet bıçağı hızlı bir ritimde vurmaya başlamış, her seferinde kendini yaralamıştır. Bu yaralama işini iki adet kayıt cihazıyla kaydeden sanatçı, işlem bittikten sonra ilk teybi geri sardırması ve gösterinin ilk bölümünde kaydettiği sesleri dinlemiştir.¹⁷

Abromoviç için performansın ‘Şimdi ve Burada’ olma hali önemlidir:

*“Performanstan sonra ise bomboş hissederiz kendimizi, hiçbir duygu kalmamıştır sanki, her şeyden soyutlanmış gibiyizdir, ondan sonra videoyu, fotoğrafları görürüz, her zaman eksik kalmış bir şeyler vardır. Hiçbir belge size o anda yaşananı veremez, anlatılamaz betimlenemez bir şeydir; çünkü aslında yaşadığımız öylesine doğrudandır öylesine doğrudandır. Belgeleme sırasında o yoğunluk kaybolmuştur, oradaki duygular yoktur. İşte bence performans o yüzden böyle garip bir şeydir. Belirli bir zamanda yapılmıştır ama belirli bir zamanda o bütün süreci görürsünüz, sonra o sürecin yok oluşunu görürsünüz aynı anda ve sonunda elinizde hiçbir şey kalmamıştır, anımdan başka.”*¹⁸

Marina Abromoviç bir başka performansında ise, karnına jiletle Yugoslavya bayrağının simgesi yıldızı çizer, bir kavanoz balı yer, bir şişe şarap içer ve buz kalıbının üstüne yatar. Performans seyircinin müdahalesiyle son bulur.

Performans Sanatı’nın tarihsel gelişimi açısından bazı grupların etkilerinden söz etmek de mümkündür. Japonya’da kurulan Gutayi grubunun sanatçıları, geleneksel sanatın malzemelerini sorgularken, gaz odalarına tepki olarak kurulan Viyana Aksiyoncuları, ritüel ve fiziksel şiddetin önemini vurgulayan işler yapmışlardır.

Bu dönemde şiddete dayalı, bedeni ön plana çıkaran performansların yanında birçok alt başlıkla sanatçılar arayışlarını genişleterek devam ettirmişlerdir. Politik performanstan

¹⁶ Marvin Carlson, **a.g.e.**, s.159.

¹⁷ Mehmet Yılmaz, **a.g.e.**, s.298-300.

¹⁸ Marina Abromoviç’ten aktaran Ahu Antmen, **a.g.e.**, s.239.

otobiyografik performansa, feminist performanstan, gerilla performansına kadar çok çeşitli alanda sanatçılar, seyirciyle başka türlü bir iletişimin yolunu aramışlardır.

1970'lerde kadın performansçılar kendi kişisel deneyimlerini, ortak geçmişlerini ve feminist mücadeleyi ele alan performanslar gerçekleştirmişlerdir. İlk feminist performanslarda kişisel ve psikolojik ifadeler, genellikle tekrarlanan belli fiziksel aksiyonlara dayanmıştır. Örneğin, Faith Wilding 1971 yılında gerçekleştirdiği 'Bekleyiş' adlı performansında, sallanan bir sandalyede, monoton bir biçimde ağıt okumuş, doğumdan ölüme dek hep bekleyen kadınların tecrübesini anlatmıştır. Linda Montano ise 1973 yılında sergilediği 'Ev Azabı' isimli performansında, bir hafta boyunca evde kalmış, arkadaşlarından ziyarete gelmelerini istemiş ve bütün düşüncelerini, yenen yemekleri, telefon konuşmalarını not etmiştir. Bu tür performanslar genellikle doğrudan ya da dolaylı olarak kadın seyircilerin deneyimleriyle duygusal özdeşlik yaratma amacını taşımıştır.¹⁹

Bu dönemde performans üzerinde oldukça etkili olan bir diğer alan ise mitik keşifler olmuştur. Performans sanatçıları tarih öncesine, Batılı olmayan tanrıçalara, bereket figürlerine ve anaerkil kültüre ilgi duymuş, buna yönelik deneyimler sunmuştur. Donna Henes Amerikan yerlilerinin mitleriyle ilgilenmiş, Meredith Monk mitik malzemeyi kendi deneyimiyle ilişkilendirmeye çalışmıştır. Linda Montano ise kocasını kaybetmenin acısını bedeninden kovmak için performansa başvurmuştur.

1.1.3. Alternatif Uygulamalar

Bu sanat çalışmasının konusu itibariyle, çağdaş tiyatroya kalıcı etkiler bırakmış Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba ve Peter Brook gibi alternatif çalışmalar ortaya koyan sanatçılara oyuncunun bedensel ifadesi üzerine ve mitsel - ritüelistik öğelerle tiyatro arasındaki ilişkiye getirdikleri farklı yaklaşımlar bakımından özel olarak değinmek yerinde olacaktır.

Tarihsel avangardlar içerisinde özel bir yer tutan Antonin Artaud, Batı uygarlığının modern aklın ve mantığın zincirlerine bağlı taşlaşmış tiyatro biçimlerine karşı çıkararak, *katharsise* benzer bir ruhsal arınmayı işaret eden bilinçaltındaki bağımlılıkları açığa çıkaran ve onunla yüzleşerek ruhunu temizleyen bir tiyatroyu işaret etmiştir. Artaud'ya

¹⁹ Marvin Carlson, *a.g.e.*, s. 220.

göre tiyatro sahnedeki fiziksel varlığında kaybettiği rituel dili yeniden oluşturmak ve evrensel hiyeroglifleri/ideogramları yeniden keşfetmek zorundadır. En ince ayrıntısına kadar belirlenmiş jestler, mimikler, tavırlar ve seslerden oluşan bir sistem ve aklın ilkel aşamasını ortaya çıkaracak, mitlerin evrensel simgeleri ve arketiplerle bilinçaltının karanlıklarını açığa çıkararak yeni bir evrensel dil arayışındadır. Bu büyüsel ve ritüelistik dile dönüş seyircinin bilinçaltını kışkırtarak bastırılmış olanı ortaya çıkarır ve arınma yaşamasını sağlar. Ahlaki ve ruhsal anlamda seyircinin kendisiyle yüzleşmesi bilinç yoluyla gerçekleşmez. Bu yüzden aklın denetimini devreden çıkararak, seyircinin sinir sistemine doğrudan saldırarak direnci kırmayı hedefler. Seyirciyle dolaysız bir bağ kurarak, heyecandan soluk soluğa bırakılması, düşünmesine fırsat bırakmadan gösteriyle özdeşleşmesi sağlamak ister. Artaud'nun tiyatrosuna gerçek yaşamdan daha yoğun, düşlerin insanda yarattığı etkiden esinlenen bir anlayış hakimdir. Bunu sağlamak için konuşma dili yerine oyuncuların sahnede yarattığı dil üzerine yoğunlaşır. Jestle düşünce arasında kalan kendine özgü yeni bir dil, sözcüklere düşlerdeki önemini kazandırabilir. Bedenin aklın hükmünden kurtarılması gerektiği gibi, tiyatro da metnin hakimiyetinden kurtarılmalıdır. Dil kullanılsa dahi bu dil, dinsel ve mistik bir dil olmalıdır.

Vahşet tiyatrosu dekor, ışık gibi öğelere yer vermez, gerekli olan şey boş bir uzamdır. Bedenin her parçasının özel mistik bir gücü, her duygunun organik bir temeli vardır. Oyuncu kendisi alevler içinde yanarken seyirciye birtakım işaretler gönderen bir araçtır. Artaud uygulamada bu düşüncelerini sistemleştirememiş fakat çağdaşlarını ve kendinden sonraki tiyatro sanatçıları derinden etkilemiştir.

Bir diğer önemli tiyatro insanı Jerzy Grotowski 1959 yılında Polonya'da kurduğu laboratuvarında oyuncunun beden kullanımı üzerine yoğunlaşarak, yeni sahneleme pratikleri ile oyuncu-seyirci ilişkisini sorgulamış, 'Yoksul Tiyatro' adıyla kuramsallaştırıldığı önermesiyle yeni bir estetik yaratarak tiyatronun kökenindeki ritüelistik sadeliğe ulaşmanın arayışı içine girmiştir. Konvansiyonel tiyatronun aksine bu tiyatrodaki ışık, kostüm, dekor, makyaj gibi öğelere başvurulmaz. Oyuncu seyirci ile baş başa kalmak için, tüm maskelerinden arınarak fazlalıklarından kurtularak kendi ses ve tavırlarını yaratır. Laboratuvarında fiziksel ve plastik araştırmalar yaparak oyuncuyu öze ait olmayan öğelerden arındırıp, seyirciyi de duygusal olarak işin içine katılmaya zorlayan arketipsel imgeler ve aksiyonlar yaratmanın peşine düşmüştür. Grotowski'ye göre zengin tiyatro bir tür kleptomaniye dayanır, diğer sanat dallarından birçok unsuru kullanarak,

omurgası ve bütünlüğü olmayan bir takım melez gösteriler oluşturur. Oysa yoksul tiyatrodaki oyuncu tek ve asal unsurdur. Tiyatronun ritüel gücü ancak oyuncu ve seyirci arasındaki organik etkileşim ile ortaya çıkar. Gerçek ve dolaysız bir karşılaşma için gösteri az seyirci önünde yapılmalı, sahne ve seyir yeri iç içe geçmelidir. Metin bir gerçeklikten ziyade arketiplerin kaynağıdır ve özgürce değiştirilebilecek bir ham maddedir:

“Eski çağlarda ozan için mit hangi işleve sahipse, tiyatrodaki da metin aynı işleve sahiptir. Prometheus’un yazarı, Prometheus mitinde hem bir meydan okuyuş hem de bir sıçrama tahtası, hatta belki de yaratılışın kaynağını buldu. Ama onun Prometheus’u kendi kişisel deneyiminin ürünüydü. (...) Bir tiyatro yaratıcısı olarak benim görüşüm şudur: Önemli olan sözcükler değil, o sözcüklerle ne yaptığımızdır, metnin cansız sözcüklerine can verenin, onları Kelam’a dönüştürenin ne olduğudur.”²⁰

Grotowski psikolojik oyunculuğa dayalı bir tiyatronun mirasını reddederek, oyuncunun bedenini ön plana çıkarıp, onu fazlalıklarından arındırarak ruhunu görünür duruma getirmesini, iç yaşantısını dış teknik yoluyla görünür kılmasını hedefler.

Grotowski’nin öğrencisi olan, sonraki yıllarda da onun görüşlerinin yayılmasında önemli rol oynayan Eugenio Barba, 1964 yılında Odin Tiyatrosu’nu kurarak kolektif çalışma biçimleriyle ilgilenmiş, oyuncunun bireysel gelişimini dikkate alan çalışmalarla adını duyurmuştur. Tiyatronun geniş bir iletişim aracına dönüşmesini hedefleyen Barba, evrensel nitelikte bir teatral kod arayışının aksine, birbirinden farklı kültürlerden gelen oyuncuların aralarındaki iletişimden doğacak bileşimlerin arayışındadır. Uluslararası Tiyatro Antropolojisi (ISTA) okulunda Batılı oyuncuların sanatının temellerini inşa edecekleri bir yapı üzerinde araştırmalar yapmış, Uzak Doğu tiyatrosunun beden kullanımına özel ilgi göstererek, oyuncu bedeninde yeni kültürlerarası bir dil yaratmayı hedeflemiştir.

Barba günlük egzersiz çalışmalarına önemli ölçüde yer verir. Bu sayede oyuncunun bedenini kendi kültürel alışkanlıklarından kurtararak yeni bir sahne dili yaratmasına olanak tanır. Egzersiz kurmaca bir beden yaratmanın koşuludur. Ona göre Uzak Doğu tiyatrosunda bedenlerin sahnedeki kullanım tarzı, Batı tiyatrosunun aksine gündelik yaşamdan tümüyle farklıdır. Uzak Doğu tiyatrosu minimum enerji ile maksimum sonuç

²⁰ Jerzy Grotowski, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, haz. Eugenio Barba, çev. Hatice Yetişkin, Tavanarası Yayınları, İstanbul, 2002, s.59.

elde eder. Barba gündelik dışı tekniklerin amacını ikiye ayırır: Bir yandan bedeni dönüştürerek ona virtüözlük kazandıran teknikler, diğer yandan oyuncuya herhangi bir şeyi temsil etmeden sahnede var olmasını sağlayan teknikler. Bedeni günlük kullanım ve kültürel koşullanmışlığından kurtarmak Odin Tiyatrosunun temel amacı olmuştur. Barbaya göre Batılı oyuncu Doğulu oyuncunun bedensel ifade geleneğinden yoksundur. Doğulu oyuncu içinse geleneğin sabit ve değişmez yapıları oyuncunun özgürlük alanını kısıtlar. Bu noktada Barba sanatçılar arasında kültürel bir değiş-tokuş sistemi yaratmıştır.

Peter Brook tıpkı Grotowski ve Artaud gibi tiyatronun ilksel köklerine geri dönmesi gerektiğini savunur. Günümüz tiyatrosunu cansız ve heyecandan uzak olarak tanımlayan Brook, geleneksel kalıpları yineleyerek seyirciyi aldatan tiyatroyu ‘Ölümcül Tiyatro’ olarak niteler. Ölümcül tiyatro, tuzaklarla dolu yapısıyla ilgi çekse de, geleneğin yoğunluk ve inceliğine sahip olmadığı için, hayati bir gereksinimi karşılamaktan öte, bir aldatmacaya dayalıdır. Sirk ve müzikhol gösterileri gibi canlı ve renkli yapıları ‘Kaba Tiyatro’ sınıfına sokan Brook, mistik ve törensel yapıya dayalı ritüelistik tiyatroyu ise ‘Kutsal Tiyatro’ olarak tanımlar. Tiyatronun kurtuluşunu bu iki unsurun bir araya gelmesinde görür. Büyülü olduğu kadar canlı ve neşeli bir tiyatro seyirci ile doğrudan ilişki kurarak, dolaysız bir tiyatro yaşantısını gerçekleştirecektir. Böylelikle tiyatro yeniden eski işlevselliğine kavuşacak, seyirciyi de içeren bütüncül bir yaşantı haline gelecektir. Grotowski ve Artaud’dan oldukça etkilenen Brook, evrensel, kültürlerüstü bir tiyatro yaratmak amacıyla oyunculukta beden dilini ön plana çıkarır. Brook'a göre tiyatro yaşamdır ve herhangi bir boş alan, tiyatro yapmak için yeterlidir. Uzamı dekordan ziyade düş gücü doldurmalıdır. Brook, kültürel ve dilsel bağlamların evrensel düzeyde ilişki kurmanın önünde bir engel olduğunu düşünerek dünyanın pek çok ülkesinden oyuncularla çalışabileceği ortak bir zemin yaratmanın arayışına girer. Topluluğun içindeki her oyuncunun toplulukla birlikte kolektif biçimler yaratmasına özen gösterir. Böylelikle arketiplerin gücüne ve evrenselliğine ulaşmanın yolunu arar.

1.2. MİT VE RİTÜELİN PERFORMANS TEORİSİNDEKİ YERİ

Bu çalışmanın ilk bölümünde tiyatro ve performans sanatı arasındaki temel fark ele alınırken belirtildiği gibi, koşulları belirli bir mekan/uzamda gerçekleşen bir sunum/temsil sanatı olarak tiyatronun bağımlı olduğu belirlenmiş zaman düşüncesini aşarak “şimdi ve burada” gerçekleşen bir “oluş”a işaret eden performans, tarih dışı bir eylemsel nitelik arayışındadır. Bu eylemsel nitelik, izleyiciyi olaya dış bir çemberden bakan pasif bir alımlayıcı olarak değil, ortak bir zihinsel odakta olayı bir deneyim/yaşantı olarak paylaşan aktif bir katılıma dahil etmek ister. Bu noktada, ortak bir zihinsel odağın ve “şimdi” içinde geçmişi ve geleceği eriterek tarihselliği aşan “burada” bir yaşantı ve dönüşümün kendiliğinden açığa çıktığı mit ve ritüeller, XX. yüzyıl tiyatro arayışları için bir başvuru noktası oluşturmuştur. Sanat ile yaşam, seyirci ile oyuncu arasında modern mantık ve aklın dolaylı, kavramsal ilişkisini aşan nitelikte doğrudan ve bütünleştirici bir ilişki arayan Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Schechner gibi isimler farklı gereksinim ve yönelimlerle de olsa ilksel toplumların mitik geleneği ve ritüelleri üzerine çalışmalar yapmışlardır.

Mircea Eliade “Mitler ve Özellikleri” adlı yapıtında arkaik toplumlarda ritlerin gücünü oluşturan unsurun toplumun üyelerine sadece “Dünya’nın ve Dünya’da kendi öz yaşam biçiminin bir açıklamasını sunması” değil, onları esas olarak ritlerin simgesel dokusunu oluşturan mitleri hatırlama ve “yeniden gerçekleşme aşamasına getirmekle” ataların başlangıçta yaptıkları şeyleri yineleme deneyimi yaşatması olduğunu söyler.²¹ Burada ‘mitin ya tören havası içinde anlatılması ya da kanıtını oluşturduğu ritüelin gerçekleştirilmesiyle’ söz konusu olan aktarılan, soyut bir bilgi değil, yaşanan bir bilgidir.²² Metafizik bir odak ekseninde bu olguları ritüellerle yeniden yeniden yaşayan bütün bir topluluktur.²³

Performans sanatında izleyici ve oyuncu arasında paylaşılması istenen ortak bir yaşantı deneyimi, ortak kodlardan oluşan bir dil yoluyla dolaysız bir iletişim içinde bir araya gelmiş bir topluluk fikrini doğurur. İzleyici ve oyuncunun mekandaki bedensel varlığı,

²¹ Mircea Eliade, **Mitlerin Özellikleri**, çev. Sema Rifat, Om Yayınevi, İstanbul, 2001, s. 23.

²² Mircea Eliade, **a.g.e.**, s.28.

²³ Mircea Eliade, **a.g.e.**, s.106

aynı zamanda bir topluluk oluşturma fikrinin gerekçelerindedir. Performans deneyimi izleyici ve izlenen oyuncu ilişkisini aşarak sosyal/toplumsal bir deneyime dönüşmektedir. Burada beden, bu sosyal deneyimin sanatsal bir dil olarak aracıdır.

Bu noktada 1960'lı yıllarda öne çıkan performans kavramıyla sosyal bilimler – özellikle antropoloji ve sosyoloji arasında ortak çalışma alanları yaratan bir diyalog oluşmaya başlamıştır. Antropolog Victor Turner ve tiyatro kökenli Richard Schechner arasında en verimli sonuçlarından birini doğuran, antropolog Dwight Conquergood ve sosyolog Erving Goffman'ın da çabalarıyla gelişen ve Schechner'in performans teorisinin temellerini atan bu çalışmalar merkezine iki temel kavramı almıştır: 'Performans' ve 'ritüel'.

Tiyatro kökenli olan Richard Schechner, performans teorisiyle sosyal bilimlerin kesiştiği yedi bölge sayar:

“1. Gündelik yaşamdan her türden bir araya gelmeleri ve toplamları da içerecek şekilde performanslar.

2. Sporun, ritüelin, oyunun kamusal politik davranışlarının yapısı.

3. Çeşitli iletişim biçimlerinin analizi (yazılı sözler dışında) göstergebilim.

4. Özellikle oyun ve törenselleşmiş davranışa odaklanarak insan ve hayvan davranışı dizgeleri arasındaki bağlantılar.

5. İnsan insana etkileşimi, dışavurumu ve beden farkındalığını ön plana çıkaran psikoterapi yaklaşımları.

6. Hem egzotik hem tanıdık kültürlere ait etnografya, prehistorya.

7. Birleştirilmiş performans teorilerinin inşası ki bunlar aslında davranış teorileridir.”²⁴

Bu dönemde sosyal bilimler alanında yapılan çalışmalarda, antropoloji ve tiyatro arasında insan davranışlarını temel alan araştırmalar, antropolojinin konusu olan kutsal ve kutsal olmayan ritüellerin birer performatif edim olarak değerlendirilmesi üzerinden yürümüştür. Bu noktada öncelikle yaptığı araştırmalar ve geliştirdiği kavramlarla

²⁴ Marvin Carlson, **a.g.e.**, s.33-34.

performans teorisinin oluşturulmasına katkıda bulunan Turner'in ritüel kavramı üzerine çalışmaları, ardından Turner'in geliştirdiği kavramlardan etkilenecek performans teorisini yeniden tanımlayan Schechner'in yaklaşımı incelenecektir.

1.2.1. Turner ve Sosyal Drama

İskoç asıllı Britanyalı antropolog Victor Turner ritüelistik simgeler üzerine çözümler yapmış ve bu simgeleri toplumun kendini sürdürme mekanizmaları olarak ele almış, 'toplumsal dayanışmanın insanları birbirine bağlayan simgesel mantık sistemlerinin bir işlevi' olduğu fikri üzerine yoğunlaşmıştır. Çatışmalı toplumsal yaşamın sürekli olarak kendini yeniden inşa etmek zorunda olduğu düşüncesini öne süren Turner, simgeleri toplumsal ilişkilerin örgütlenişinde, çatışmaların çözümlenmesi ve toplumsal düzenin yeniden sağlanması hususunda kilit araçlar olarak görür. Toplumsal örgütlenişini devam ettirme işlevini esas olarak, simgelerin karmaşık birer örüntü oluşturduğu ritüellerin üstlendiğini öne sürer.²⁵

Turner'ın ele aldığı çerçevede ritüel kavramı, kendisinin de katkıda bulunduğu 'performans teorisi'nin önemli bir ögesidir. Bu teorinin öğelerini oluşturan temel birimler ise, Turner'ın toplumların kültürel davranışlarını analiz ederken kullandığı, 'küçükten büyüğe simge, ritüel ve sosyal drama' kavramlarıdır.²⁶

"Turner üzerinden işleyecek bir simgesel antropoloji temellendirmesinde kültürün performatif boyutu olarak sosyal drama'nın başat unsuru ritüeldir. Bu kavramsallaştırmaya göre de ritüel'in bir simgeler dizgesi olduğu önerilmektedir. Bu işleyiş şöyle özetlenebilir: Ritüeller ses (mantra, şarkı, ilahi, marş ...); hareket (dans, postür, jest ...); görsel öğeler (ikonsu yüklemeleriyle her türlü çizim, desen, tasvir, imge ...), nesnelere (takılar, giysiler, fetiş nesnelere, kutsal emanetler ...); yazılar ve hattâ tasarlanmış mekânlar, ortamlar aracılığıyla oluşmaktadır; bu "oluş" hem "zuhur etmek", hem "vücut bulmak", hem de, bizatihi "vuku bulmak" anlamlarını taşıyabilmektedir. Tüm bu ortamlar ise kendi morfolojilerini ve daha da önemlisi, anlamlarını, simgeler aracılığıyla kazanırlar."²⁷

Turner ritüeli bireyler ya da toplumlar üzerinde oynadığı dönüştürücü işleviyle performatif bir edim olarak görür. Bu dönüşümü oluşturan en önemli unsur ise ritüelin

²⁵ Sibel Özbudun, Balkı Şafak, N. Serpil Altuntek, **Antropoloji, Kuramlar Kuramcılar**, Dipnot Yayınları, Ankara, 2014, s.312-313.

²⁶ Ahmet Utku Öğüt, **Çağdaş Performatif Sanatlarda Şamanizm Referansları**, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014, s.13.

²⁷ Ahmet Utku Öğüt, **a.g.t.**, s.13-14.

toplumu birleştirici bir unsur olarak o toplumdaki inanç sistemine dayalı bir edim olmasıdır:

“Ritüel’in diğer bir başat özelliği de, anılan örgütlenme paradigması içinde doğaüstü ya da doğaötesi bağlamı referans alması; sistemini (örüntü ağını, konumsallığını, kozmolojisini ...) bu ön kabul/inanç çerçevesi içinde belirginleşen simgeler üzerinden tanımlamasıdır. Bu özelliği ile ritüele dâhil olan bireylerin tavır ve (gündelik hayata dair ve onu aşan) edimleri için de dönüştürücü etkiye sahiptir: Ritüel esnasında simgeler algısal “bombardımanlar” ile bilinçte, zihinsel olarak koşullayıcı izler bırakırlar. Bu anlamda bir “koşullayıcılık” ritüelin öznelini de etkiler. Ritüelin ağırlık merkezi artık deneyimlenen “edim” olarak belirginlik kazanır. Bir başka deyişle, bu anlamda bir ritüel tanımı, din ya da inançlara dair tasavvurlara işaret eden “simgelerin manipülasyonunu” (Deflem) içeren (ritüelistik) performansla gönderme yapar.”²⁸

Victor Turner, ‘Sosyal Drama’ kavramını Ndempu halkı üzerinde yaptığı araştırmalardan sonra öne atmış, tiyatroya özgü kültürel biçimden çok daha büyük ölçekteki kültürel bildirimlerin analizi için kullanılabilir bir model oluşturmuştur. Victor Turner, toplumdaki sosyal süreçleri bir dram olarak ele almış ve sosyal çatışmaların dram ile olan ilişkisini detaylı bir biçimde incelemiştir. Turner ritüel performansı ile ilişkilendirdiği sosyal drama kavramını, bir dram olarak ele aldığı sosyal süreçlerin içerisinde bireyde ya da toplumda eşikler oluşturan çatışmaların ritüeller yoluyla açığa çıkarılması ve dönüşümün gerçekleştirilmesiyle ortaya çıkan performatif edimden kaynağını almaktadır. Sosyal Drama’nın temelini Fransız dilbilimci ve etnograf Arnold Van Gennep’in Geçiş Ritleri araştırması üzerine kurmuştur. Gennep, bireylerin ya da bir toplumun bütününe, bir toplumsal durumdan diğerine geçişini belirleyen ritüel kurulumunu inceleyen bir model yaratma peşinde sürdürdüğü çalışmaları sonucunda, bireylerin kendi toplumları içinde bir rolden diğerine geçiş yaptıkları - özellikle de çocukluktan erişkinliğe geçiş – törenlere ‘geçiş ritleri’ adını vermiştir. Geçiş ritlerinin her birinin, belli rit tiplerini içeren üç aşaması vardır; hali hazırda kurulmuş bir toplumsal rol ya da düşünceden ayrılma ritleri; roller ve düzenler arasındaki geçiş uzamında gerçekleşen eşik ya da aradalık (liminal) ritleri ve yeni kurulan düzenle yeniden bütünleşme ritleri. Turner, Gennep’in belirlediği üç aşamaya paralel bir dizge oluşturmuştur:

“Bu ‘sosyal drama’ların her birinde Turner hep aynı dizgeyi görmüştür; önce kabullenilmiş yerleşik düzende bir ihlal (Van Gennep’te ‘ayrılma’), sonra içinde hiziplerin oluşacağı krizin yavaş yavaş büyümesi, ardından resmi ve gayri resmi çözüm mekanizmalarının devreye sokulacağı telafi süreci (bu iki adım Van Gennep’te

²⁸ Ahmet Utku Ögüt, **a.g.t.**, s.20.

*'geçiş'e tekabül eder) ve son olarak da yeniden bütünleşme, büyük ihtimalle ilksel kültürel durumda yapılan bir iyileşme ile (Van Gennep'in 'yeniden bütünleşme' dediği aşama) ya da alternatif bir biçimde bölünmenin sürekliliğinin kabulü ile son bulma.'*²⁹

Performansın bu dönüştürücü özelliği, bireyin kendisiyle yüzleşmesini sağlar. Turner'in Gennep'in görüşlerini geliştirerek öne sürdüğü ritüel teorisinde en önemli aşama Liminal (geçiş) aşamasıdır. Liminal aşama, ara dönemde olan insanın, geçmiş kimliği ve statüsünden sıyrılarak, değişime ve yaratıcılığa açık, kırılgan bir döneme girerek, biçimsel değişiklik fırsatını yakaladığı bir dönemdir. Bu fırsatlar kültürden kültüre, törenden törene değişiklik gösterir.

*"Ritüelin liminal aşaması, bu açıdan performansın prova sürecine benzer. Bu aşamada kullanılan eylemler ve nesnelere büyük önem kazanır, çünkü değişimin sembolleri haline gelirler. Bu sembol ve eylemlere örnek olarak; nikah töreninde takılan yüzük, mezuniyet töreninde verilen diploma ve cenaze töreninde ölünün üzerine toprak atma verilebilir."*³⁰

Liminalite, düşünceleri dönüştürürken, temsil ederek gösterir, bu aşamada kullandığı sembolleri ve bu dönüşüme katılanları günlük eylemlerden ayırır. Eşikteki insanın durumu belirsizdir. Liminal kimliğe sahip olanlar, statüden uzaktır, her hangi bir rol içinde değillerdir, toplumsal kimlikler ve roller tersyüz edilmiştir. Bu liminal durum toplumsal yapının 'anti yapı' içerisinde bulunduğu bir alan yaratır ve bu aşamadaki ritüel katılımcıları henüz yapılanmamış bir evrede bulunan topluluk olarak *communitas* terimiyle adlandırılır.³¹

Turner'in liminal olarak tanımladığı performans, konvansiyonel yapılara meydan okuyan uzamlara işaret etse de, nihayetinde bu yapı tekrar olumlanacaktır. Liminal performans kurulu düzeni tersine çevirse de asla yıkamaz. Bu noktada Turner, sosyal drama kavramının temelini oluşturduğu kuramını bir adım ileri taşıyarak, Ndempu halkı üzerinde yaptığı araştırmaların sonucunda geliştirdiği performatif ritüel kavramından yola çıkarak modern toplumlardaki performatif unsurları ifade etmek üzere, Gennep'ten aldığı 'liminal' kavramından 'liminoid' adını verdiği bir başka kavram türetmiştir. 'Liminoid' kavramı, ilksel toplumlarda ritüelistik nitelikteki performansın temelini

²⁹ Marvin Carlson, *a.g.e.*, s.41.

³⁰ Ece Çelikçapa, *a.g.t.*, s.40.

³¹ Sibel Özbudun, Balkı Şafak, N. Serpil Altuntek, *a.g.e.*, s. 312-313.

oluşturan ‘liminal’ durumun, modern toplumlarda karmaşıklaşmış ve sekülerleşmiş performatif eylemlerin oluşturduğu ‘aradalık’ durumuna işaret etmektedir. Liminoid, modern toplumlarda gündelik yaşam içerisinde düzenli ve zorunlu kültürel ve toplumsal etkinlikler dizisi dışında kalan eylemlere yönelir:

“Karmaşık modern sanayi toplumlarında bu türden genel kültürel olaylar artık mümkün görünmemektedir ve bu aşamada, bunun yerine Turner’in ‘liminoid’ etkinlikler olarak adlandırdığı çok daha sınırlı, şahsi, oyuna, spora, boş zamana ya da sanata, yani bütünüyle çalışma ve işin ‘düzenli’ kültürel etkinliklerinin dışında kalan etkinliklere rastlanılmaktadır. Liminoid benzeri liminal etkinlikler artık konvansiyonel yapıyı sağlamlaştırmak yerine, daha uysal ve rastlantıya açık nitelikleriyle, bilinçle ya da kazayla status quo’nun gerçek alternatiflerini geliştirebilecek farklı yapılar sunmaları ya da keşfetmeleri yüzünden yıkıcı olmaya çok daha yakın durmaktadırlar.”³²

Liminoid durum bir zorunluluk olmadığı için, insanlar kendilerini liminal durumda olduklarından daha özgür hissederler. Liminoid durumlar kültürel ve sosyal olarak toplumsal yapıyı sağlamlaştırmak ve mevcut durumu korumak gibi zorunlu konvansiyonlar içermediğinden, kültürel ve toplumsal değişimlere, alternatif sosyal yapıların ve durumların keşfine olanak tanıyarak, hem birey hem de toplum için dinamik bir değişkenliğin kapılarını aralar.

Toplumsal olarak bağlayıcı normları bertaraf ederek alternatif değerler ve yeni öneriler yaratma potansiyeline sahip ‘liminoid’ kavramı, performans sanatının arayışlarına denk düşen bir model sunmaktadır.

Burada Turner’ın etkilendiği diğer araştırmacılardan bahsetmeden önce, antropoloji ve tiyatro alanındaki çalışmalarda önemli katkı sunmuş antropolog Milton Singer’ın ‘kültürel performans’ terimine değinmek gerekmektedir. Kültürel performans terimi ilk olarak 1959 yılında Milton Singer tarafından ortaya atılmıştır. Singer performansı, kültürel varsayımların belirgin somutlanması olarak tanımlar. Bir geleneğin kültürel içeriğinin, insan taşıyıcılarının yanı sıra özel kültürel medya ile de iletildiğinin ve özel birtakım durumlarda, bu türden araçlar üzerine yapılan çalışmaların antropolojiye, toplumsal işleyişi tamamlayıcı gelenek yapısının özelliklerinin açığa çıkarılması yolunda katkıda bulunabileceğini söyler:

“Bu türden performanslar arasında, Singer, geleneksel tiyatroyu ve dansı saydığı gibi, konserleri, ezberden okumaları, dinsel şenlikleri, düğünleri, v.b.de sayar.

³² Marvin Carlson, **a.g.e.**, s.43-44.

Bunun gibi bütün performansların ortak birtakım özellikleri vardır: ‘Sınırlı bir zaman aralığı, bir başlangıç ve bir son, düzenlenmiş bir etkinlik programı, bir dizi icracı, bir seyirci, bir mekan ve bir performans durumu.’ Singer’in ‘düzenlenmiş bir etkinlik programı’ dediği şeyin yerine, ‘metin’ konulduğunda, kültürel performansa ait bu ayırt edici özelliklerin kolaylıkla geleneksel tiyatro kavramını da tarifleyeceği ve Singer’in yaklaşımının etkisinin 1970’lerin başından bugüne antropoloji teorisiyle tiyatro teorisinin performans alanında birbirine yaklaşmasında kuşkusuz önemli bir katkı sağladığı söylenebilir.”³³

Victor Turner’ın, Van Gennep’in mit ve ritüel araştırmalarının yanı sıra Johan Huizinga ve Roger Caillois’ten etkilendiği açıktır. Bu iki antropolog da kültür içinde oyunun işlevini incelemiştir. Huizinga, kültürel olarak inşa edilmiş oyunsu etkinlik biçimlerine bakarken, performansları, sergileri, turnuvaları, oyun arabaları ve yarışmaları incelemiş, Caillois ise biraz daha geniş bir çerçeveden bakarak çocukların ve hayvanların oyunsu etkinliklerini de çalışmalarına dahil etmiştir. Huizinga ve Caillois benzer bir biçimde oyunun altı temel özelliği üzerinde durmuşlardır. Bu özellikler; zorunlu olmayışları, zaman ve mekanla sınırlandırılmışlıkları, belirlenmemişlikleri, maddi verimsizlikleri, kurala bağlılıkları ve başka bir gerçeklikle ilgilenmeleridir. Oyun, boş zaman ve dinlenceyle doğrudan bağlantılıdır. Gönüllü olarak etkinlik oluşturulur ve özgürce seçilir, istenildiğinde oyuna ara verilebilir. Boş zaman kavramının endüstri toplumuyla birlikte doğduğunu düşünen Turner’a göre iş dışı etkinlikler, boş zamanlar, oyun etkinlikleri ‘liminoid’ eylemler olarak nitelendirilebilir. Oyunun gündelik yaşamdan ayrı tutularak kendine özgü bir zaman yaratması, *liminoid*’in sınırlanmış süreyle ilişkisini hatırlatır. Huizinga ve Caillois mücadele ve rekabeti, oyunun asal meşguliyeti olarak tanımlar.

“Caillois bunun için tiyatro teorisinde geçmişi çok eskilere dayanan, ‘agon’ terimini kullanır. Aynı kavram Turner’ın ‘sosyal drama’ modeli için de merkezidir. Caillois’in bir başka kategorisi olan ‘taklit’ belki de geleneksel tiyatro için daha da merkezidir; ancak hem ‘çatışma’ hem de ‘mimesis’ özellikle de ikincisi modern performans teorisi içinde çok daha sorunlu bir kavramdır. Bu sorun büyük ihtimalle kısmen modern performansın kendini uzak tutmaya çalıştığı geleneksel tiyatroyla ilişkilmesi sebebiyledir.”³⁴

Huizinga oyunun kültürel işlevi üzerine yaptığı çalışmalarda, oyunların temelde muhafazakar olduğunu, komünal deneyimi derinleştirme ve komünal değerlerin, inançların oyunsu dışavurumu aracılığıyla kültürel kabulleri güçlendirdiğini saptar.

³³ Marvin Carlson, **a.g.e.**, s.36.

³⁴ Marvin Carlson, **a.g.e.**, s.46.

Topluluk ruhunu ya da bilincini geliştiren komunitasın oyunun asal unsurlarından biri olduğunu ve etkisinin oyun deneyiminin dışında da devam ettiğini belirtir.³⁵ Turner ise komunitası anlık, ideolojik ve kuralcılık olarak üçe ayırarak liminal ve liminoid ile ilişkilendirir:

“Anlık, insanoğlunun doğrudan ve bütünsel yüzleşmeleridir. Yoğun bir kişisel etkileşimi ifade eder. Bitmeyen bir güce sahipmiş hissi verir. Anlık bir ‘comunitas’la karşı karşıya kalındığında kişisel dürüstlük, açıklık büyük bir değer kazanmış demektir. İdeolojik ‘comunitas’ ise anlık ‘comunitas’ın etkilerini açıklamak için kullanılan teorik konuları ifade eder. Teorik konular, toplumun ütöpik modelini soyutlar. Kuralcı ‘comunitas’ da, anlık ‘comunitas’ın ilişkilerini oluşturmak ve ileri sürmek için meydana getirilen bir alt kültür sosyal sistemidir. Kuralcı ‘comunitas’ genellikle dini bir canlanma yaşandığında meydana gelir.”³⁶

1.2.2. Schechner ve Performans Teorisi

Richard Schechner ile Victor Turner arasındaki işbirliği olumlu sonuçlar doğurmuş ve Schechner’in temellerini attığı “performans kuramı”nın oluşmasında temel bir rol oynamıştır. Schechner’in performans teorisi tiyatroyla birlikte gündelik hayattaki pek çok pratiği (sanat, oyun, spor, kutsal veya kutsal olmayan ritüeller, gündelik yaşamdaki tüm ritüelistik davranış edimleri, vs.) kapsamaya yöneliktir ve Turner ile işbirliğinin sonucu olarak ritüel ve sosyal drama kavramlarını temel alır. Schechner tüm bu çağdaş performatif edimlere dört temel özellik atfeder: Kendilerine ayrılmış belli bir zaman örgütlemesi/yapılandırılması, nesnelere eklemelenmiş/atfedilmiş özel değerler, somut (artı) değer üretiminden yoksunluk, edimlere özgü akışı belirleyen kurallar.³⁷

Schechner, Turner’ın sosyal drama modelini performans teorisi içine “estetik dram”a dönüştürerek almış, Turner’ın dört aşamalı modelini estetik drama için yapısal bir model olarak belirlemiştir: *kabullenilmiş yerleşik düzende bir ihlal, içinde hiziplerin oluşacağı kriz, çözümlenme mekanizmalarının devreye sokulacağı telafi süreci ve son olarak da yeniden bütünleşme.*³⁸ Schechner’in estetik drama kavramı, liminoid kavramının sosyal drama

³⁵ Marvin Carlson, **a.g.e.**, s. 47.

³⁶ Ece Çelikçapa, **a.g.t.**, s.45.

³⁷ Ahmet Utku Öğüt, **a.g.t.**, s.33-35.

³⁸ Marvin Carlson, **a.g.e.**, s.41

modeline uygulanmış hali olarak, Turner'ın ileri sürdüğü sosyal drama kavramının liminal dokusunu, liminoid kavramı ile yeniden kurguladığı bir model önerisidir:

“Bu noktada estetik-sosyal drama ilişkisini irdelemek yerinde olacaktır. Buna göre sosyal drama toplumların istikrarını gözeten ve ritüeller dâhilinde şekillenen bir liminalite üzerinden çalışmaktadır. Bu çalışma prensibi, estetik drama tarafından “kurgulanmış bir biçimde” eğretilenip “liminoid” kavramı ile karşı-yapıya zemin sunan benzer bir döngüye girmektedir. Ancak sosyal drama temsiliyeti toplumsallaştırırken, estetik drama toplumsallığı temsillemektedir.”³⁹

Schechner, tiyatronun kökenine dair Batı merkezli bir sorgulamayı eleştirmiş ve bir köken kuramı arayışını ve/veya kökenlere dönme eğilimlerini gereksiz bulmuştur. Onun önerisi ‘performatif edimlerin ritüel ile tipik ortak noktalarını belirlemektir’.

Schechner'in performans teorisine göre performans, aksiyon, etkileşim ve ilişkilerle birlikte dört aşamada ortaya çıkar:

“Schechner'e göre; icra etmenin dört şekli vardır. Bunlar; olmak; yapmak; yaptığını göstermek ve yaptığını göstermeyi açıklamaktır (being, doing, showingdoing, explaining showingdoing). Öncelikle olmak, var olmak anlamında kullanılmıştır ve gerçekliği tanımlayan felsefi bir deyimdir. Yapmak, değişken olan aksiyon halini betimler. Yaptığını göstermek ise, yapılan aksiyonun bilinçli bir şekilde seyirciye ulaşmasını amaçlamaktır. İcra bu noktada meydana gelir. Yaptığını göstermeyi açıklamak, dünyayı bir performans gibi algılayarak kavramı genişletmeyi sağlar. Bu aşamada oyuncu rolünün dışına çıkarak, karakter aksiyonu ile ilgili yorum yapabilir.”⁴⁰

Schechner sosyal davranışlar ve performans ilişkisi üzerine araştırmalarından yola çıkarak hiçbir insan davranışının yeni ve ilk davranış olmadığını, her davranışın kendinden önceki bir orijin davranıştan türediği düşüncesinden yola çıkarak, kendi terimini yaratmış ve adına ‘Restore Davranış’ demiştir. Restore Davranış'ta vurgu, tekrar süreci ve bozulmuş da olsa, restorasyon için zemin işlevi üstlenecek bir ‘orijinal’ davranışa ilişkin süreğen farkındalık üzerinedir. Schechner'e göre Şamanizm, şeytan çıkarma, trans, ritüel, estetik dans ve tiyatro erginleştirme törenleri, sosyal drama ve psikanaliz restore davranışlara başvuran performanslardır. Schechner, performansların yeniden üretilen veya iki kez icra edilen davranışlardan oluştuğunu belirtmiştir. İlk kez sergilenmeyen fiziksel ve mantıksal aksiyonlar yenilenmiş davranışlardır.

³⁹ Ahmet Utku Ögüt, **a.g.t.**, s.37

⁴⁰ Ece Çelikçapa, **a.g.t.**, s.52.

Performans, sanat, ritüel ve günlük yaşam performansları, öğrenilmiş davranışların tekrar edilmesinden oluşur. Performansçının tek kaynağı kendisidir, performansçı, daha önce hiç yapmadığını düşündüğü veya yeni bir buluş sandığı davranışı bile daha önce mutlaka yapmıştır, bu nedenle hiçbir zaman özgün olamaz. Bu noktada ritüel ve performans birbirine yaklaşır, çünkü ritüeller de günlük hayatta farkına varılmadan yapılan davranışları içerir. Performansın ritüelden farkı, günlük rutinin içinde saklanan, oyuna hizmet edecek davranışların seçilerek prova edilmiş olmasıdır. Schechner'e göre günlük hayatta rastlanılan sıradan davranışların farkına varıldığında, aslında hayatın birçok tekrardan oluştuğu ve bu noktada ritüelle yakınlık kurduğu görülebilir:

“Davranış yenileme, teorimde de belirtildiği gibi mevcut an, prova edilebilen ile gelecek için dilenmiş olan arasında bir anlaşmadır, bu bakımdan geçmiş değişkendir. Geçmiş her zaman akış içindedir; bu onu performans gibi yapar. İpotekli gelecek her zaman ölüdür; geçmiş her zaman yaşandıkça hatırlanacak ve veya yeniden sahnelenecektir.”⁴¹

Antropoloji ve performans ilişkisinde gelinen noktada ortaya çıkan bir sorun ise geleneğe karşı sorumluluktur:

“Performans teorisyenleri arasında her türden performansın bir biçimde önceden varolan bir model, metin ya da bir aksiyon dizgesi üzerine inşa edildiğine ilişkin yaygın bir kabul vardır. Richard Schechner, genellikle mutlulukla ve yaygın bir biçimde alıntılanan cümlesinde, performansı “eski haline iade edilmiş (restored) davranış” olarak tanımlar.”⁴²

“Şahmaran” anlatısını örnekleyen bu sanat çalışması düşüncesini, gösterim-iletişim araçlarını ve uygulama sürecindeki bütün performatif evreleri Schechner'in çalışmalarının özet tanımını “eski haline iade edilmiş davranış” kodları, dolayısıyla kolektif bilinçaltı repertuvardaki mitsel, ritüelistik arketiplerin hatırlanışı üzerine kurmayı amaçlamıştır.

⁴¹ Richard Schechner'den aktaran Ece Çelikçapa, **a.g.e.**, s.53.

⁴² Marvin Carlson, **a.g.e.**, s.35.

1.3. MİT VE RİTÜELDE İŞLEV, YAPI VE GÖSTERGE SİSTEMLERİ

Ritüel kavramı önceleri sosyolojinin ilgi odağında olmasına karşın zamanla antropolojinin alanına girmiş, yapıma amaçlarına ve dönemlerine göre sınıflandırmalara tabi tutulmuştur. En yalın haliyle ritüel; birey ya da gruplarla ilgili bazı değerlerin uygun zamanlarda sembolik ve aşağı yukarı değişmeyen davranış biçimleriyle tekrarlanması olarak tanımlanabilir. Geçmiş ile günümüz arasında bir bağ olma niteliğine sahip olan ritüeller, sosyal bütünleşmeyi sağlayan, dayanışmayı güçlendiren kolektif bir nitelik taşırlar. Ritüeller yaygınlıkla, geçiş ritüelleri, takvimsel ritüeller, bunalım ya da kriz dönemi ritüelleri olarak sınıflandırılır. Ritüelin tanımını zor kılan, toplumsal bir olgu olmanın yanı sıra katılımcıların duygu dünyaları ile de ilgili olmasıdır. Ritüeller toplumun geçmişle bağını kuvvetlendirirken, grup bilincini ve birlikteliği ön plana çıkarır:

“Ortak özellik ve işlevlere göre ele alındığında ritüel, birey ya da gruplarla ilgili bazı değerlerin uygun zamanlarda, sembolik ve aşağı yukarı değişmeyen ardışık davranış biçimleriyle tekrarlanmasıdır. Standartlaşmış ve tekrarlanan davranış biçimi olan ritüel, bireysellikten öte grup bilincini ve birlikteliğini ortaya koyan duygusal bir kanal, yeni bilgi ve tecrübeler için bir rehber olarak geçmiş günümüze, günümüzü de geleceğe bağlayan bir bağ olması nedeniyle sosyal bilimlerin temel konularından birisi olagelmıştır.”⁴³

Kasım Karaman’a göre ritüeller çoğunlukla dini karakterli olmakla beraber, yalnızca din alanına sıkıştırılamazlar. Ritüeller, dini olabileceği gibi seküler de olabilirler; fakat dini ya da seküler olma durumuna göre kavramsal farklılaşma söz konusudur:

“Bu bağlamda sosyoloji ve antropolojide ritüel ve seremoni arasında bir ayrım öngörülmektedir. Bu ayrım, ritüelin daha çok dini, seremoninin ise dünyevi sembolik bir etkinlik olması temelinde şekillenmektedir. Ayrıca seremoni, birden fazla kişiden oluşan bir topluluk gerektirir. Oysa ritüel, kolektif ya da tek bir kişiyle meydana getirilebilir. Bu yüzden Max Glueckman, ritüeli törensel faaliyetlere benzer fakat mistik düşünceleri de içine alan faaliyetler olarak ele alır. Ritüel katılımcının mutluluğunu etkiler. Bunu onları korumak için ya da onları mutlu etmek için yaptığını inanılır. Bu anlamda ritüel hem tekil bir etkinliğe hem de tüm bir türe işaret eden bir topluluk ismine karşı gelecek şekilde kullanılmaktadır.”⁴⁴

⁴³ Kasım Karaman, “Ritüellerin Toplumsal Etkileri”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Mayıs 2010, sayı 21, s.229.

⁴⁴ Kasım Karaman, *a.g.m.*, s.230.

Ritüel katılımcılarının grup dayanışması ve üyeliği etkileşimde önemli bir yere sahiptir. Collins'e göre, iki veya daha fazla kişinin aynı mekanda fiziksel varlıkları birbirini etkiler. Ritüele katılanlar arasında duygu paylaşımı yaşanırken, dışarıdakiler duygusal olarak dışlanırlar. Ritüele katılanlar ortak nesnelere, eylemler ve iletişim yoluyla birbirlerine odaklanırlar. Ve odaklandıkları ortak noktanın farkındadırlar. Böylece katılımcılar ortak ruh halini ya da duygusal tecrübelerini paylaşmış olurlar. Ritüelin gerçekleştirilmesi sırasında kullanılan kelimeler, semboller, jest ve mimikler yoluyla sağlanan kolektif bileşim, ritüele katılanlarda güven, zevk, güç gibi duygusal hislerin tetiklenmesini sağlar. Ayrıca grup üyeleri arasında, grubu bir arada tutan semboller yoluyla oluşan kutsal bağlılık duygusu, ahlaki hisleri de güçlendirir.⁴⁵

Topluluk ritüelleri yapıma amaçları ve dönemlerine göre farklılık gösterir. Geçiş/giriş ritüelleri her ne kadar topluluk tarafından düzenlense de yapıma amacı bireyseldir:

“Bireyin bir statüden başka bir statüye geçişini sağlayan geçiş/giriş ritüelleri, mevcut toplumsal statünün bittiğini, bununla birlikte, başka bir statüye girişin toplumsal kabul gördüğünü simgeler. Toplumsal statüdeki değişim, yeni statüye uygun rol değişimini de zorunlu kılar. Yeni statünün gereği, bireyden beklenen rollerin gerçekleştirebileceğini kanıtlaması için, bazı topluluklarda çeşitli ritüeller düzenlenmektedir. Doğum, evlilik, ölüm ve üyeliğe kabul ritleri, geçiş ritüellerinin en önemlileri ve evrensel nitelikli olanlarıdır.”⁴⁶

Takvimsel ritüeller için, bir topluluk tarafından organize edilen, genellikle mevsimlerin başında ya da sonunda yapılan ritüellerdir. Halk takvimleri olarak da bilinen takvimsel ritler, toplumsal ekonomik farklılığa göre çeşitlenir. Tarımla geçinen yerleşik toplumlarda ekim, hasat ve bağbozumu zamanına göre belirlenirken, hayvancılığa dayalı toplumlarda hayvanların üreme ya da sürüye katılma zamanı esas alınır. Kasım Karaman'a göre takvimsel ritler grup odaklıdır ve sosyal hayatın ritmini oluşturur:

“Doğanın gözlemlenmesi sonucu ortaya çıkan doğal takvimi izledikleri, ekonomik ilişkilere dayandırılan ekonomik takvimi takip ettikleri ve sosyal etkileşimi düzenleyen bayram takvimini izledikleri için yazılı hiçbir takvim bulunmamasına rağmen, takvimsel ritler olarak adlandırılır. Takvimsel ritler, sosyal hayatın ritmini oluştururlar; günümüzde önceki amaçlarının ne olduğunu, hangi normların yürürlükte olduğunu, rekabetin kurallarının ne olduğunu göstererek toplumun kolektif ve önceden belirlenmiş değerlerini ön plana çıkarırlar. Takvimsel ritler grup odaklıdır; tek bir kişinin, takvimsel sistemin ritmini oluşturan toplumsal zamanların ritmini ya da nabzını kontrol etmesini düşünmek çok zordur. Toplumsal ve ekonomik aktivitelere giriş ve çıkışları düzenleyen bu ritler, tekrarlanan

⁴⁵ Kasım Karaman, **a.g.m.**, s.230.

⁴⁶ Kasım Karaman, **a.g.m.**, s.231.

niteliktedir ve katılımcıyı toplumsal çevresine, defalarca tekrarlanan ama aynı zamanda yaratıcı bir yolla bağlar.”⁴⁷

Bir diğer ritüel çeşidi ise Kriz ritüelleridir. Kriz ritleri takvime bağlı tekrarı olmayan uygulamalardır. Benzer durumlarda benzer ritüeller gerçekleştirilir:

“Kriz durumlarının yarattığı belirsizlik ve huzursuzluğu aşmak için organize edilen kriz ritleri kişi veya toplum hayatını tehdit eden durumlarda kişi veya toplum tarafından organize edilirler. Hastalıklardan korunma ya da iyileşme, kıtlıktan kurtulma, yangın, deprem, sel gibi doğal afetlerden korunma ya da tekrarını önlemeye yönelik yapılan kriz ritlerinin zamanını önceden tahmin etmek mümkün değildir. Dolayısıyla olumsuzluğun ortaya çıktığı her dönemde yapılabilirler.”⁴⁸

Biçim ve içeriği itibariyle kültürel etkilere açık olan ritüeller, sosyal bütünleşmenin önemli bileşenlerindedir. Kolektif bir nitelik taşıyan ritüeller, grubu bir arada tutarak dayanışmayı artırır, kolektif şuuru güçlendirir. Aynı zamanda da katılımcı her bireyin grup bilincinin yükselmesine katkı sağlar. Grup bilincinin yükselmesi, bireyi kimlik bunalımı ve yabancılaşmadan kaynaklanan olumsuzlara karşı korur. Bu yüzden ritüeller, toplumsal ilişkilerin düzenlenmesi, sürdürülmesi ve toplumsal düzenin sağlanmasında önemli işlevlere sahiptir. Ritüeller aynı zamanda toplumsal statü ve rollerin de belirleyicisi olmuş, doğum, evlenme, ölüm gibi geçiş/giriş ritüelleri bireyin bir toplumsal statüden başka bir toplumsal statüye geçişini simgeleyen ritüeller olmuştur. Kişilerin bu rol ve statü dönüşümü sosyal yapıda değişiklikler meydana getirmekte, ritüeller sayesinde bu değişikliklerin mevcut yapıyla çatışan durumlar oluşturmasının önüne geçilmektedir. Ritüeller yaşanan dönüşümü meşrulaştırarak çatışmayı engeller. Bu noktada ritüellerin drammatizasyon özelliği önemli bir rol oynar:

“Ritüellerin icra edilen çeşitli rollerden ibaret olan bir tiyatro oyunu gibi dramatik bir yapısı vardır. Ritüel geniş bir toplumsal bağlam içinde, bireye kendi öznel tecrübelerini teyit etme hakkı tanır. Ritüeller istenilen durumları yaratmak ya da istenilmeyen durumlardan kaçınılmak amacıyla icra edilirler. Ritüellerin bu drammatizasyon özelliğinin bir önemli yanı da sosyal roller için bir model oluşturmasıdır. Ritüel, bireyin toplum içinde nasıl hareket edeceğini göstererek ve davranışlar konusunda hazır kalıplar sunarak, hem her olayda yeni arayışlar arama zorunluluğunu kaldırır hem de duygusal bir bağ ile geçmişe bağlılığı sağlar. Böylelikle yeni nesillere de nasıl davranacakları öğretilmiş olur.”⁴⁹

⁴⁷ Kasım Karaman, **a.g.m.**, s.231.

⁴⁸ Kasım Karaman, **a.g.m.**, s.231.

⁴⁹ Kasım Karaman, **a.g.m.**, s.232-233.

Ritüeller, belirli kalıplar içinde yapılmaları ve tekrar edilme özellikleri nedeniyle kolay kolay değişmezler. Doğaçlama ve anlık hareketlerle şekillenmezler. Belli duyguları anlatmak ve açığa çıkartmak için oldukça bilinçli uygulanan bir yapıya sahiptirler:

“Ancak duyguların açığa vurulması, törenlerin tek özelliği değildir. Törenler, aynı zamanda, etkileri tören zamanıyla sınırlı olmayan ve tören niteliği taşımayan diğer eylemlerden ayrılan, uygulayıcıların hayatına değer ve anlam kazandıran bir güce de sahiptirler. Belli dönemde yinelenen törenler, geçmişin kesintisiz devamlılığını sağladığından, geleneklerin nesilden nesle geçişi için birer vasıtadurlar.”⁵⁰

Ritüeller her zaman insanların neyi önemli ve gerekli bulduğunu dile getirmelerinin bir yolu olmuştur. Ölüm, hastalık, salgın, şiddet gibi olaylara bilimsel bir açıklama bulamayan insanlar, ritüel ve dinler gibi sembolik anlamlar içeren olgulara sarılma eğilimindedirler. *“Bu şartlar altında ritüeller, her şeyden önce, başka türlü açıklanması mümkün olmayan olayları açıklamaya, bu suretle de endişe, şüphe ve belirsizliğe karşı bir çare sunma işlevini yerine getirirler.”⁵¹*

Sosyolog Emile Durkheim, ritüelleri toplumun yapılandırılmasında anahtar bir mekanizma olarak tanımlamış, özellikle de toplumsal düzenin dayanakları olan duyguları yineleyerek, güçlendirerek, toplumu ve düzeni yeniden yaratmak amacı taşıdığını belirtmiştir. Durkheim’ın saptadığı ritüellerin asıl işlevleri şu şekilde özetlenebilir:

“1) Ritüeller bireyi, toplumda yaşamak için, toplumun gerektirdiği düzen bağının sıklığına, acı çekmeye hazırlar, bu yolla onu eğitir.

2) Ritüeller, bireyleri bir araya getirir, bireyler arasındaki toplumsal bağları güçlendirir, ortaklığı pekiştirir.

3) Ritüellerin toplumda canlandırıcı bir işlevi vardır. Toplumun ilişkilerini tazeler, geleneklerin sürmesine, inançların tazelenmesine, değer yargılarının, törelerin kökleşmesine yardım ederek toplumu canlı biçimde ayakta tutar.

4) Mutluluk verici işlev: Toplumun bir üyesi olmanın mutluluk duygusunu verir: Özellikle toplumun bunalımlı dönemlerinde, kişilerin coşku ve duygularını bir arada dile getirmelerine olanak tanıyarak bozulan dengeyi düzeltir.”⁵²

⁵⁰ Kasım Karaman, **a.g.m.**, s.233.

⁵¹ Theo Schuyt’den aktaran Kasım Karaman, **a.g.m.**, s.233.

⁵² Gürbüz Erginer, **Kurban-Kurbannın Kökenleri ve Anadolu’da Kanlı Kurban Ritüelleri**, Birinci Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s.47.

Ritüellerin karakteristik özelliği altı kategoride incelenebilir. Bunlar, biçimselcilik, nitel değişmezlik, kurallı işleyiş, kutsal simgecilik, gelenekselcilik ve performanstır.

En çok karşılaşılan özellik olan biçimselcilikte, günlük hareketlerin aksine, ritüel aktiviteler belli bir amaç için şekillenir. Davranışlar ve iletişim şekli, gizil ve sınırlı şifreler içerir. Jestler ve mimikler, sade ve ölçülü, konuşmalar daha geleneksel ve basmakalıptır. Topluluk uyumu gözetildiğinden, hiyerarşik ve otoriterdir.⁵³

Ritüellerin gelenekselci özelliği ise, esinlendiği mitin yaşaması, topluluğun kendini tanımlayarak diğerlerinden ayırması açısından önemlidir. Geçmişle bağı korumak adına gündelik dil yerine eski tabirler, deyimler kullanılır, eski kostümler kullanılarak gündelik akıştan ayrışılır.⁵⁴

Disipline edilmiş eylemlerin özenle tekrarlanması, ritüellerin nitel değişmezlik özelliği olarak tanımlanır. Bu tekrarlar bir yandan kişiyi gündelik zorluklarla yüzleştirerek ona cesaret verir, diğer yandan nefsin, arzu ve isteklerin kontrolünü sağlar. Hassasiyet ve kontrol içerir.⁵⁵

Ritüel eylemlerin kurallı işleyiş özelliği, insan doğasındaki şiddeti ve kaotik eylemi kontrol altında tutmaya yarar. Düellolar, kan davaları, boğa güreşleri gibi eylemler bazı kurallı aktiviteler olarak tanımlanır.⁵⁶

Kutsal simgecilik özelliği ise bir inanışın somutlanması, doğaüstü olanın gerçek olarak algılanmasını sağlayan karakteristik özelliktir. Örneğin ulusların bayrakları bir topluluğun sınırlarını belirlerken aynı zamanda ulusal fikirleri, tarihi olayları, geleneği ve sadakati sembolize eden işaretler içerdiklerinden dolayı kutsaldır.

Son karakteristik özellik olan performans ise diğer beş özelliği de kapsayan bir özelliktir. Edim hali, ritüelin en önemli unsurudur. Kutsal sembolleri, gelenekleri ve kuralları göz ederek devinme hali, insanı günlük rutinden uzaklaştırarak maksatlı ve önemli bir eylem yaptığı düşüncesine sokar. Toplu performanslar ise kültürel eğilim ve uyumu deneyimlemeyi sağlayan güçlü edimlerdir.

⁵³ Bell'den aktaran Ladin Avşar, **a.g.t.**, s.7.

⁵⁴ Bell'den aktaran Ladin Avşar, **a.g.t.**, s.7.

⁵⁵ Bell'den aktaran Ladin Avşar, **a.g.t.**, s.8.

⁵⁶ Bell'den aktaran Ladin Avşar, **a.g.t.**, s.9.

Ritüelde beden kullanımı her zaman önemli olmuştur. Beden hem insanın fiziksel enstrümanıdır hem de çok sayıda şifre içerir:

“Darwinci yaklaşıma göre bedensel ifadeler, özellikle de mimikler genetik olarak belirlenmiştir. Durkheim, Mauss ve Robert Hertz’in erken dönem çalışmalarına bakılacak olursa, bu ifadeler öğrenilmiş ve toplumsaldır. Biyolojik ve sosyal araştırmaların ortak noktası ise sosyal bir yapı olan bedenin, hem toplumsal resmin bir parçası, hem de evreni oluşturan bir mikrokozmos olduğu gerçeğidir. Ritüel beden ise bu edimde amaçlanan hisse bağlanmış bedendir. Kişinin hem kendi bedeni, hem de diğer sosyal bedenlerle etkileşimi yalıtılmış bir ritüel alan yaratılmasına sebep olacaktır. Bedensel etkileşimin bu sınırlanmış alanla ilişkisi, kritik bir döngü oluşmasına sebep olacak, fiziksel akışta zaman ve alan yeniden tanımlanacaktır. Böylece birbirini doğuran unsurlar olacaklardır. Fark edilmek her zaman çok kolay olmasa da bu hareketler dizisinin altında bir bilinç ve sesleniş vardır. Beden, her zaman özel bağlamda bir cevaplayıcı konumdadır. Ritüeller, kavramlara yapılan stratejik bir yön verme eylemidir ve yeniden üretme süreci içerip, kendilerini gerçeklerler. Örneğin diz çöküp selam verme ritüeli, hemen üstünlük kuran ve üstünlük kurulan algısı yaratabilir. Beden yardımıyla gerçek yaratılmış olur.”⁵⁷

⁵⁷ Ladin Avşar, **a.g.t.**, s.10-11.

2. ŞAHMARAN MOTİFİNİN İNCELENMESİ

2.1. MİTOLOJİ, İNANÇ VE RİTÜELLERDE YILAN FİĞÜRÜ

Yılan, dünya mitolojilerinde sıklıkla görülen bir motiftir. Birçok kültürde kutsal niteliklere sahip olan yılan, olumlu ve olumsuz özelliklerle sembolleştirilmiştir. Mitolojilerde “yılan”, “büyük/dev yılan” ya da “ejder/ejderha” isimleriyle tasvir edilmiştir.

İnsanlık varoluşundan bu yana ölümsüzlük ve sonsuzluk arayışını devam ettirmiştir. Öte yandan Mircea Eliade insanın ölümlülüğünü açıklamanın bir yolu olarak da mitolojilere dikkat çeker:

“Eğer Dünya varsa, eğer insan varsa bunun nedeni Doğaüstü Varlıkların "başlangıçta" yaratıcı bir etkinlik göstermiş olmasıdır. Ama kozmogoniden ve antropogoniden sonra daha başka olaylar da olmuştur ve insan bugünkü haliyle, bu mitsel olayların dolaysız sonucudur, onun yapısı bu olaylarla oluşmuştur. İnsan ölümlüdür, çünkü başlangıç zamanında (in illa tempore) bir şey olmuştur. Eğer bu şey gerçekleşmemiş olsaydı, insan da ölümlü olmazdı: Kayalar gibi varlığını sonsuzluğa dek sürdürebilirdi ya da yılanlar gibi belli sürelerde deri değiştirebilirdi; böylece de yaşamını yenileyebilecek güçte olabilir, bir başka deyişle yaşamına sürekli olarak yeniden başlayabilirdi. Ancak, ölümün kökeniyle ilgili mit, başlangıç zamanında neler olup bittiğini anlatır, bu olayı anlatırken de insanın neden ölümlü olduğunu açıklar.”⁵⁸

Yılanın deri değiştirmesi onun yenilenme ve sonsuzluk bilgisinin sahibi olarak algılanmasını sağlamıştır. Sümerler’in Gılgamış Destanı’nda yılan, deri değiştirme özelliğini Gılgamış’ın denizin dibinden çıkardığı gençleştirici bitkiye sürünmesi sonucu elde etmiştir.⁵⁹ Deri değiştirmenin doğaüstü bir hikâyeye açıklanmaya çalışılması, yılanın gerçekleştirdiği bu eylemin insan doğası açısından mucizevi bir dönüşümü

⁵⁸ Mircea Eliade **a.g.e.**, s.21.

⁵⁹ Jeremy Black, Anthony Green, **Mezopotamya Mitolojisi Sözlüğü- Tanrılar İfritler Semboller**, Yayıncı: Necdet Hasgül, Aram Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.226-227.

karşılık gelmesinden kaynaklı olabileceğini düşündürmektedir. Hooke, bu mitolojik öyküyü etiyolojik (nedenbilimsel) mitos olarak sınıflandırır.⁶⁰

Yılan, Akad ile Helenistik dönemler arasında ilahi özellikler dışında çoğunlukla koruyucu bir hayvan olarak varlık göstermiştir. Tanrısal sembol olarak MÖ VII. yüzyılda Kral II. Nebuchadnezzar tarafından yaptırılan, Akatça “*öfkeli yılan*” anlamına gelen “*muşhuşsu*” adlı, yılanbaşı, ön ayakları aslan, arka ayakları ise kuş formunda olan melez formlu yılan, geç Babil Döneminde Tishpak’ın Ninazu adlı tanrının yerine geçmesiyle Sümer mitolojisinde Ningishzida ile ilişkilendirilmiştir.⁶¹

Sümerlerde yılan ve yılanla karışmış mitolojik hayvanlar, tanrıların sembolleri olmuştur. *Gerçek Ağacın İlahı*, diğer bir deyişle *Hayat Ağacının İlahı* olarak adlandırılan yeraltı dünyası ilahlarından Ningishzida’nın sembolü *boynuzlu yılan* ya da *Başmu (Başmu) ejderhasıdır*.⁶² Ağacı temsil eden bir sopanın etrafında birbirine dolanmış dişi ve erkek iki yılanla tasvir edilmiştir. Yılan-ejderha ise, Ningishzida’nın babası Ninazu, Akad tanrısı Tishpak ve Babil tanrısı Marduk’un sembolüdür.⁶³

Yine Babil-Sümer tanrısı Marduk ile yılanların yaratıcısı, deniz yılanı ya da ejderha olarak tasvir edilen kaos tanrıçası Tiamat arasındaki mücadele ilksel yaratımdan yaşamın filizlenmesini temsil ediyor. Hooke, Marduk ve Tiamat arasındaki mücadeleyi Hitit mitolojisinde yılan Illuyanka ve Fırtına Tanrısı arasındaki mücadeleyle ilişkilendirir. Illuyanka mitinin iki farklı anlatımından erken döneme ait olanı, ritüelistik olarak Hitit Purilli Şenlikleri’nde anlatılan çeşitlemesidir. Bu anlatımda Fırtına Tanrısına galip gelen Illuyanka, hileyle yakalanıp tanrılar tarafından öldürülür. İkinci anlatımda ise yüreğini ve gözlerini Illuyanka’nın esir ettiği Fırtına Tanrısı öcünü almak için oğlunu Illuyanka’nın kızıyla evlendirir ve bu vesileyle oğlu babasının kaybettiği organlarını ona geri getirir. Organlarına kavuşan ve yeniden bütün olan Fırtına Tanrısı, Illuyanka’yı öldüreceği sırada oğlunun karşısına çıkıp kendisini de öldürmesini söylemesi üzerine hem öz oğlunu hem de yılan-ejderi öldürür.⁶⁴ Hitit Purilli Şenlikleri’nin yıldönümüne denk gelen bir şenlik olmasından hareketle anlatılan bu mitolojik öykü mevsimsel ölüp dirilme motifine

⁶⁰ Samuel Henry Hooke, **Ortadoğu Mitolojisi- Mezopotamya Mısır Filistin Hitit Musevi Hristiyan Mitosları**, çev: Alaeddin Şenel, İmge Kitabevi, Ankara, 1993, s.57.

⁶¹ Jeremy Black, Anthony Green, **a.g.e.**, s.237.

⁶² Jeremy Black, Anthony Green, **a.g.e.**, s.157; Joseph Campbell, **Batı Mitolojisi-Tanrının Maskeleri**, çev: Kudret Emiroğlu, İslık Yayınları, İstanbul, 2004, s.17.

⁶³ Jeremy Black, Anthony Green, **a.g.e.**, s.156, s.204.

⁶⁴ Samuel Henry Hooke, **a.g.e.**, s.116-118.

karşılık gelmektedir. Vladislav Ardzinba, Hitit metinlerinde evrenin dikey düzlemde kartal, arı ve yılan metaforlarıyla kurgulandığına dikkat çeker. Buna göre dünya ağacının en tepesinde kartal (gökyüzü), ortasında arı (toprak) ve ağacın köklerinde yılan (yeraltı) konumlanıyor.⁶⁵

Kahraman-yılan çekişmesine bir diğer örnek Gaster'e göre, Azi Dahâka (Dahhâk) adlı üç başlı yılan ile İran kahramanı Thraetaona arasındaki dövüş olarak İran mitolojisinde görülür.⁶⁶ İran mitolojisinde, Tevrat'ta olduğu gibi, insanlığın soyunun, Dahhâk'ı öldüren Thraetaona, diğer adıyla Feridun'un "Tûr" (Tura), "Selm" (Sairima), "İrec/İrac" (Airyü) adlı üç oğlundan türediğine inanılıyor. Tûr ve Selm'in anneleri ise yine yılan Dahhâk'ın (Azi Dahâka) kızlarıdır.⁶⁷

Antik Mısır'da ise Hermopolis yaratılış mitinde Ogdoad adlı tanrılar dört yılan ve dört kurbağa olarak sembolleştirilmişlerdir. Adları *Nun* ile *Naunet*, *Kuk* ile *Kaulet*, *Huh* ile *Haulet* ve *Amon* ile *Amonet* olan bu dört çift Ogdoad "ilksel kaos"un temsilcileridirler. Güneş Tanrısı Atum bu kaos unsurlarına düzen verir.⁶⁸ Mısır mitolojisinde Apophis, Apep, Apepi veya Aapep adlarıyla geçen tanrısal varlık da Mısır sanatında dev bir yılan olarak tasvir edilir. Bu yılan figürü *Kaosun Efendisi* olarak adlandırılıyordu.⁶⁹ Apophis, Eski Mısır'ın sihir içerikli metinlerinde tanrı Ra'nın düşmanı olarak betimlenmiştir. Mevsimsel mit örneğine girebilecek bu mücadelede Ra Apophis'i her yeni yıl döngüsünde öldürür.⁷⁰ Mircea Eliade "Ebedi Dönüş Mitosu" adlı eserinde arketip olarak ele aldığı bu mücadelenin, bir başka deyişle ilk kahramanlık mitosunun Firavun'un düşmanlarıyla savaşması hikayesinde yeniden canlandırıldığına dikkat çeker. Böylece Apophis Firavun'un düşmanlarının, Ra ise Firavun'un arketipsel karşılığı olur.⁷¹

Yılan motifi yaratılış mitlerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Palasg Yaratılış Mitinde güvercin kılığına bürünen Eurynome'un yumurtladığı "Kozmik Yumurta"nın etrafını

⁶⁵ Vladislav Ardzinba, **Eskiçağ'da Anadolu Ayinleri ve Mitleri**, çev: Orhan Uravelli, SSCB Bilimler Akademisi Doğubilim Araştırmaları Enstitüsü, KAFDAV-Kafkas Bilimsel Araştırma Merkezi ve Yayıncılık İşletmesi, Ankara, 2010, s.117-119.

⁶⁶ Theodor H. Gaster, **Thespis-Eski Yakınoğu'da Ritüel, Mit ve Drama**, çev: Mehmet H. Doğan, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 179.

⁶⁷ Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi**, Cilt: I, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2010, s.374-375.

⁶⁸ Samuel Henry Hooke, **a.g.e.**, s.73.

⁶⁹ "Apep" Maddesi, Wikipedia The Free Encyclopedia, erişim adresi: <https://en.wikipedia.org/wiki/Apep>, erişim tarihi: 11.02.2016.

⁷⁰ Samuel Henry Hooke, **a.g.e.**, s.76.

⁷¹ Mircea Eliade, **Ebedi Dönüş Mitosu**, çev: Ümit Altuğ, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1994, s. 50.

yedi kez saran yılan Ophion, evrendeki her şeyin oluşmasını sağlamıştır. *Yılan kuyruklu Boreas* Ophion'un diğer bir adıdır.⁷² Ophion evrenin hakimi olduğunu iddia edince Eurynome tarafından başı ezilerek ve dişleri kırılarak yeraltı mağarasına gönderilmiştir.⁷³ Phanes (Protogonos) kozmik yumurtadan çıkan ilk tanrıdır. Graves, Ophion'un dişlerinden dünyaya geldiklerine inanılan Pelasgların MÖ 3500'lerde Filistin üzerinden Yunanistan'a göçen neolitik "*Boyalı Çömlek*" halkı olabileceğini varsayar.⁷⁴

Roma mitolojisine Aesculapius olarak geçen, Yunan mitolojisinin hekim tanrısı Asklepios, tıbbın sembolüne dönüşmüş yılan sarılı bir asaya sahiptir. Efsaneye göre Tanrıça Athena Gorgo canavarını öldürdükten sonra, canavarın sol tarafından topladığı şifalı kanı Asklepios'a veriyor ve Asklepios bu kanı ölüleri diriltmek için kullanıyor.⁷⁵ Gorgo'nun sağ tarafından zehirli, sol tarafından şifalı kan akması, konu alanımız olan Şahmaran mitinde Şahmaran'ın etinin hem şifa verici hem de ölüm getirici olması açısından dikkat çekicidir.

Medusa'ya gelindiğinde ise, yılan motifi, bu ölümlü Gorgo'nun saçlarında yer buluyor. Seriphos kralının Medusa'nın kafasını kesmekle görevlendirdiği Perseus, Athena'nın Medusa'ya kalkanla ayna tutması sonucu Medusa'yı öldürür. Medusa'nın yılanlı başı bu efsanede bir öç unsuru olarak Seriphos kralını taşla dönüştürür.⁷⁶ Aynayla efsunlanma motifi destan ve masalarda sıklıkla kullanılır. Perseus ile Medusa mitiyle İskendername'de Makedonyalı İskender'in (III. Aleksandros) zehir saçan yılanla mücadelesinin anlatıldığı destan benzerlikler içerir. Efsaneye göre bu canavarı gören kimse hayatta kalmaz. İskender'in yüksek bir yere yerleştirdiği aynaya bakan yılan kendini yok eder ve ülke canavardan kurtulur. Schimmel, İskender'in *dünyayı gösteren aynası* ile İran edebiyatındaki Cemşid'in *dünyayı gösteren kadehi* arasında paralellik kurar.⁷⁷

Tanrıların habercisi olan Hermes'e tanrı Apollon tarafından verilen Caduceus (Kerykeion) adlı asada da birbirine sarılı iki yılan bulunmaktadır. Hermes'i habercilerin

⁷² Robert Graves, **Yunan Mitleri- Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler**, çev: Uğur Akpur, Say Yayınları, İstanbul, 2010, s.217.

⁷³ Robert Graves, **a.g.e.**, s. 27.

⁷⁴ Robert Graves, **a.g.e.**, s.28.

⁷⁵ Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003, s. 62.

⁷⁶ Azra Erhat, **a.g.e.**, s. 242-243.

⁷⁷ Annemarie Schimmel, **Tanrının Yeryüzündeki İşaretleri**, çev: Ekrem Demirli, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2004, s.59

ve hırsızların kralına dönüştüren işte bu asadır. Hermes aynı zamanda ölümlere Hades'e giden yolda rehberlik yapar.⁷⁸ Asaya sarılı çift yılan motifi de tıp sembolü olarak kullanılmaktadır.

Ekhidna, vücudunun yarısı kadın, diğer yarısı da yılan olan formuyla Şahmaran'a görsel olarak en çok benzeyen mitolojik yaratıktır. Medusa'nın başı kesildiğinde akan kanından fişkirarak doğan oğlu Khrysaor ve Okeanos'un kızı Kallirhoe'den doğmadır. Kendisi gibi Khrysaor ve Kallirhoe'den doğan yüz yılanbaşı tanrı Typhon'la birleşmelerinden yeryüzündeki bütün canavar ve felaket getiren köpeklerin türediğine inanılıyor. Kerberos, Khimaira, Phiks, Hydra onların çocuklarından bazılarıdır. Yunan mitolojisine göre bir mağarada doğan Ekhidna ölümsüz olduğundan yeraltında yaşamaya devam eder.⁷⁹ Mağara imgesinin, hem doğurganlığın temsili olarak rahim göndermesi hem de sırrın, gizil olanın ya da hazinenin bulunduğu, korunduğu alan olduğu göz önüne alındığında, Ekhidna'nın "yenilmez" olarak tarif edilen gücünün kökünü temsil ettiği söylenebilir.

Kahramanın dövüşerek gücünü ve erkini ispat ettiği bir karşıt unsur olarak yılan, dokuz başlı yılan formundaki Hydra ve Herakles arasındaki mücadelede görülür. Hydra Ekhidna'dan türemiştir. Hydra yılan veya ejderha demektir. Lerna bataklığına tanrıça Hera tarafından bırakılan Hydra'nın zehirli başları Herakles tarafından tek tek kesilmiş, ölümsüz olan ortadaki başıysa bir kayanın altına gömülmüştür.⁸⁰ Ekhidna'nın mağaradan doğması ve soyunun kayalar altına gömülmesi bir yok ediliştten çok ölüp dirilme döngüsünü işaret ettiği izlenimini verir. Yılan, Hera ile Herakles'in mücadelesinde birçok kez kötülük getiren sembol ya da yenilmesi gereken kötülük eşiği olarak işlenmiştir. Hera'nın Herakles'in yatağına onu yok etmek için gönderdiği yılanlar buna örnek olarak verilebilir.

Orphik söylencede Orpheus'un karısı Euridike arıcılıkla uğraşmasıyla bilinen Aristaios tarafından kaçırılmaya çalışılır. Çiçek topladığı sırada Aristaios'tan kaçarken üzerine bastığı yılan tarafından sokulup öldürülen Euridike tanrılar tarafından yeraltı diyarının en

⁷⁸ Azra Erhat, **a.g.e.**, s.140-141.

⁷⁹ Azra Erhat, **a.g.e.**, s.99.

⁸⁰ Donna Rosenberg, **Dünya Mitolojisi- Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi**, çev: Koray Akten, Erdal Cengiz ve diğer, İmge Kitabevi, Ankara, 2003, s.63-64; Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003, s.138, s.147.

derinine (Tartaros) çekiliyor.⁸¹ Bu efsanede yeraltına giden yolun eşiğinde duran yılan, yaşam ile ölüm arasındaki sınırın bekçisi ve belirleyicisi sembollerini üstleniyor.

Orpheusçu inançta “*ilk Dionysos*” olarak adı geçen Zagreus, Zeus ve kızı Persephone’un birleşmesiyle oluşmuştur. Zeus Persephone ile ilişkiye girmek için yılan kılığına girer. Burada yılan hem gerçeği gizleyen hem de fallik bir unsur olarak söyleneceye dahil olmuştur. Mitin devamında Zeus Zagreus’u kıskanç karısı Hera’nın öfkesinden korumak için onu Kuretlere verip saklar. Hera Zagreus’un saklandığı yeri bularak Titanlardan onu öldürmelerini ister. Titanlardan kaçarken sürekli şekil değiştiren Zagreus, boğa kılığındayken Titanlar tarafından yakalanıp, parçalanır. Athena Zagreus’un sadece yüreğini kurtarabilmiş ve Zeus’a getirmiştir. Mitin bundan sonraki bölümü iki farklı şekilde ilerlemektedir. İlkinde Zeus Zagreus’un yüreğini vücudunda büyütmüş ve Zagreus Dionysos olarak yeniden dünyaya gelmiştir. İkincisinde ise Zeus yüreği Kadmus’un kızı Semele’ye yutturmuştur. Semele Zeus’un tanrısal gücünün büyüklüğünü görmek isteyince yıldırımlarla çarpılmıştır. Semele’nin karnındaki yedi aylık bebeği baldırına yerleştiren Zeus, Dionysos’u burada doğurmuştur.⁸²

Yılan motifi Troya Destanında ise karşımıza zaman sembolü olarak çıkıyor. Agamemnon’un Troya seferi öncesinde savaş komutanlarına görünen yılan savaşın ne kadar süreceğinin habercisi oluyor. Kâhin Kalhas, yılanın tırmandığı ağaçta dokuz kuşu yuttuktan sonra ağaçtan inip taş kesilmesini, Troya savaşının dokuz yıl süreceği ve onuncu yılda Troya kenti tamamen yakılıp yağmalandıktan sonra savaşın son bulacağı olarak yorumlar.⁸³ Troya Destanında yılan motifi uğursuzluk habercisi olarak da betimlenmiştir. Priamos’un karısı Hekabe Paris’i doğurmadan önce gördüğü rüyada bebek yerine “*yılanlar dolanmış bir meşale*” doğurduğunu görmüş, bu ise kâhinler tarafından Troya’nın sonunu getirecek bir bebeğin doğacağı ve bu felaketi engellemek için çocuğun öldürülmesi gerektiği şeklinde yorumlanmıştır.⁸⁴

Yılan veya ejder ile kahraman arasındaki mücadele geçiş ritüelleri ve mitolojilerinde başat unsurdur. Eliade bu noktada yılan motifinin kozmolojik simgeciliğine de dikkat çeker. Yılan, Hint, Doğu Asya, Afrika vb. geleneklerinde evrenin yaratılış öncesi biçim

⁸¹ Robert Graves, **a.g.e.**, s.137-138.

⁸² Azra Erhat, **a.g.e.**, s.94, s.293.

⁸³ Yaşar Atan, **Akdeniz Mitolojyasından Efsaneler-Mitoloji**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2011, s.83.

⁸⁴ Donna Rosenberg, **a.g.e.**, s.90.

almamış, parçalanmamış birlik halini temsil eder. Dolayısıyla Hristiyan mitolojisinde azizlerin ejderle dövüşmelerini (*St. George*) toprağın “sahipleri” ile işgal etmeye gelen “yeni sahiplerin” mücadelesi olarak tanımlar.⁸⁵

Eski Ahit’te Leviathan yılan formunda bir deniz canavarıdır. Tanrı kendi eliyle yarattığı Leviathan’ı yine kendi eliyle cezalandırıp, öldürür. Gaster, *mevsimsel mit* örneği olarak sınıflandırdığı bu mitte Tanrı ve yılan /ejderha arasındaki bu mücadelenin hem dünyanın başlangıcı olan evrendoğuma hem de dünyanın sonu olan eskatologyaya doğru bağı olduğunu savunur. Eski Ahitteki bu mücadele Sümer mitolojisinde ise tanrı Ninurta ve canavar Asag arasında geçer.⁸⁶ Fenike tanrısı *Baal* (Babil tanrısı *Tammuz* ve Sümer Tanrısı *Dumuzi*) yedi başlı dev yılan/ejderha Lothan arasındaki mücadelede de Lothan (İbranicedeki karşılığı Leviathan) tanrı eliyle öldürülerek yenilgiye uğrar.⁸⁷

Mücadele edilen ve yaşamın devamlılığı için yenilgiye uğratılan, yok edilen/öldürülen yılan, Musa’nın Firavun ile mücadelesinde sihirli esasının dönüştüğü biçim olarak bir güç sembolü oluyor. Campbell, Tekvin’de Havva ile konuşan yılanın tanrısallığına ilişkin belirleyici bir anlatım olmadığını belirtirken, çok daha eski çağlarda Doğu Akdeniz Havzasında (Levant) insanların yılanı bir ilah olarak saygı gösterildiğini belirtmiştir.⁸⁸ Schimmel de İslam geleneğinde yılan motifinin Hristiyanlıktaki kadar belirgin ve başat olmadığını tespit eder. İslam geleneğinde yılan motifinin nefsin kötücül yanını temsil etmesi, şeytanın Havva ile Âdem’i cennetten kovdurmak için yılan formuna girmesi, yılanı İslam’da “olumlu” anlamlar yüklenmemesinin temel argümanları olarak görülebilir. Yılan ve ejderha motifleri İslam geleneğinin egemen olduğu İran’da hazine koruyucusu olarak daha çok halk inançlarıyla ilişkilendirilmişlerdir.⁸⁹ Hint-İslam coğrafyasında zümrüt taşının ejder ve yılanları kör ettiğine, insanı bunlardan gelecek kötülükten koruyacağı inancı kuvvetlidir.⁹⁰

Japon mitolojisinde deniz tanrısı Sagara’nın diğer iki ismi deniz kralı ya da deniz yılanı anlamına gelen *Ohowatatsumi* ve varlıklı inci prensi anlamına gelen *Toyotama hiko no*

⁸⁵ Mircea Eliade, **a.g.e.**, s.1622-163.

⁸⁶ Theodor H. Gaster, **a.g.e.**, s. 174-179.

⁸⁷ Samuel Henry Hooke, **a.g.e.**, s.100

⁸⁸ Joseph Campbell, **a.g.e.**, s.17.

⁸⁹ Annemarie Schimmel, **a.g.e.**, s.51-57.

⁹⁰ Annemarie Schimmel **a.g.e.**, s. 23.

Mikotodur. Fırtınalı günlerde, denizciler, Sagara'yı dinginleştirmek için denize mücevherler atarlardı.⁹¹

Hint mitolojisinde yılan tanrılar olan Nagalar'dan Vedik edebiyatta söz edilmezken, klasik Sanskrit edebiyatında, efsanelerde, Mahabharata'da sıklıkla bahsedilir. Nagalar, kobra yılanının olağanüstüleşmiş metafiziksel formu olarak görülebilir. Nagalar da tıpkı Şahmaran gibi insan yüzlü ve yılan kuyrukludurlar. Ananta (diğer bir adıyla Séşa) yılan tanrıların en yüksek mertebesinde ve bütün dünyayı koruduğuna inanılır. Evreni yaratan tanrı Vişnu'nun arkasında, şişik boynuyla, kıvrılmış olarak tasvir edilir. Campbell, kalkan işlevi gören şişik boynu *yılan-cinlerin* tipik özelliği olarak tespit eder.⁹² Frazer, bir Hindu'nun, kobra yılanını Vişnu'ya tapanların gözü önünde öldürmesi durumunda suçunun karşılığında bir insanı göstermelik olarak kurban edip sonra da diriltmesi gerektiğini belirtir.⁹³ Ananta için Hindistan'da Temmuz- Ağustos aylarında yapılan *Naga Pañçami Bayramı* kutlanır. Nagaların tıpkı İran kökenli anlatılarda görüldüğü gibi hazinelerin koruyucuları olduğuna inanılır. Göksel kuş Garuda'nın karşıtıdır. Garuda güneşi, Nagalar ise onu örten, gizleyen karanlığı temsil ederler. Nagalar Okyanusta yaşarlar; dişi olanları güzeldir ve insanlarla birleşebilirler.⁹⁴ Göksel tanrılardan Varuna, Mahabharata'da yılanlarla özdeşleştirilir ve "*nagaların kralı*" olarak geçer.⁹⁵ Varuna, epik dönemde suların tanrısı olarak görülür ve denizin efendisi olarak anılır.⁹⁶ Önemli özelliklerinden biri "*kapı bekçiliği*"dir. Sulardaki "*yaşam enerjisi*"nin koruyucusudurlar. Bu sebeple Budist ve Hindu tapınaklarının kapılarına motifleri işlenir.⁹⁷

Shiva'nın bilezikleri, kollukları, halhalleri ve "brahman ipi" yılanlardan oluşmaktadır. Campbell, bu durumu Shiva'nın "Tanrı'nın gizemli Yaratıcı Enerjisiyle, Yılan Gücüyle güzelleştirilmesi" olarak açıklar.⁹⁸

⁹¹ Donald A. Mackenzie, **Çin ve Japon Mitolojisi**, çev: Koray Akten, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1995, s.44.

⁹² Joseph Campbell **a.g.e.**, s. 74-75.

⁹³ James Frazer, **Altın Dal- Dinin ve Folklorun Kökenleri I**, çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 246.

⁹⁴ Korhan Kaya, **Hint Mitolojisi Sözlüğü**, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1997, s.32, s.106-107.

⁹⁵ Mircea Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi- Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına**, çev: Ali Berktaş, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003, s.248.

⁹⁶ Korhan Kaya, **a.g.e.**, s.162-164.

⁹⁷ Joseph Campbell **a.g.e.**, s. 75-76.

⁹⁸ Joseph Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, çev: Sabri Gürses, İkinci Baskı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010, s.147.

Hindistan ve Pakistan'ın bir bölümünü içine alan Pencap bölgesindeki Yılan Kabilesi Ağustos ayında hamurdan yaptıkları ve kırmızı, siyah renklere boyadıkları yılanı *harman savurma sepetine* koyarlar ve köyün içinde gezdirirler ve ritüelin sonunda toprağa gömerler. Eylül ayında ise dokuz gün boyunca bölgedeki tüm kast ve dinlerce yılan tapımını gerçekleştirilir. Eylül ayındaki tapımda, kabilenin kadınları yılanın gömütüne çeşitli yiyeceklerden oluşan sunaklar getirirler. Yılan kabilesinin üyeleri yılan ölüsü gördüklerinde törenle üstünü kapatırlar.⁹⁹

Türklerde ise yılan genel olarak kutsal olarak kabul görmüştür. Bahaeddin Ögel, Osmanlı kaynaklarında *evren* teriminin *büyük yılan* olarak tanımlandığına dikkat çeker.¹⁰⁰ Orta Asya inanışlarına göre yılan, Hayat Ağacının bekçiliğini yapar. Hayat ağacı, dünya ağacı ya da dünya direği gök ile yer arasında iletişim kurucudur. Yılan, Kırgızların Er-Töştük Destanı'nda da yılan Hayat Ağacı'nın altında, onun koruyucusu olarak karşımıza çıkar. Bu destandaki yılanın adı *Acırğa*'dır. Buryatlardaki ismi *Abırğa* olan Acırğa, ejderha anlamına gelmektedir.¹⁰¹ Türklerde yılan motifi, Altay yaratılış efsanesinde de yer almaktadır. Yılan, Altay yaratılış destanında *Törüngey* ve *Eje*'yi yasak meyveyi yemeleri için kandıran, kötücül bir unsur olarak ortaya çıkar.¹⁰² Radloff'un derlediği efsaneye göre yasak meyveyi ilk yiyen böylece şeytana teslim olan yilandır. Eje'yi ve nihayetinde Törüngey'i yasak meyveden yemeye ikna eder. Yılan, insanla birlikte cezalandırılır. Bu efsanede Hristiyanlık ve İslam etkileri açıkça görülmektedir. Bektaşilikte de insanın dünyaya bir kez daha geldiğinde yaptığı kötülüklerin karşılığında tavşan ya da yılan olarak cezalandırılacağı inancı mevcuttur.¹⁰³

Yılan, Tuna Bulgarlarında, Göktürklerde, Uygurlarda, Nesturi Hristiyan Türklerde, Mancu ve Moğollarda, Hakaslarda, Kazaklarda, Kırgızlarda, Karaçay- Malkarlılarda, Çerkes ve Abazalarda, Gürcülerde, Karaimlerde Oniki hayvanlı takvimde yer alır.¹⁰⁴ Emel Esin Oniki hayvanlı Türk takviminin yıldız dizgesini ve yönleri belirten hayvansal sembolleri şöyle açıklamıştır: Sıçğan (Sıçan, Kuzey simgesi), Ud (Öküz), Bars (Pars), Tavışğan (Tavşan. Doğu simgesi), Luu (Ejder), Yılan, Yond (At. Güney simgesi), Kon

⁹⁹ James Frazer, **a.g.e.**, s.133-134.

¹⁰⁰ Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi**, Cilt: II, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2014, s.719.

¹⁰¹ Bahaeddin Ögel, **a.g.e.**, Cilt: I, s. 541.

¹⁰² Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, Kabcacı Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 183-184.

¹⁰³ Bahaeddin Ögel, **a.g.e.**, Cilt: I, s.490.

¹⁰⁴ Detaylı bilgi için bkz. Ufuk Tavkul, "Kültürel Etkileşim Açısından On İki Hayvanlı Türk Takviminin Yayılışı", **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 4, Sayı 1, Mart 2007, s.25-45.

veya Koy (Koç ve Koyun), Biçin (Maymun), Takığu (Horoz ve tavuk. Batı simgesi), İt, Toığuz (Domuz).¹⁰⁵ Yaşar Çoruhlu ise yılanın yeraltı tanrısı Erlik ile ilişkisini vurgular ve onu yer unsurunun ve kuzey yönünün simgesi olarak sınıflar.¹⁰⁶ Kozmolojik şemada Batı yönü ak, doğu yönü mavi/yeşil, güney yönü kızıl, kuzey yönü ise kara renkle özdeştir.¹⁰⁷ Bu şemaya göre yılan kara renkle temsil edilir. Yakutlarda, ilk kam olan “kara şaman”ın vücudunun yılanlardan oluştuğu inancı mevcuttur. Mircea Eliade şamanın giysisinin kozmik simgeleri içerdiğini belirtir; böylece şaman giysisini kutsallığın görünür haline dönüştür ve izlenecek “*meta-psişik yolları*” da açığa çıkarır.¹⁰⁸ Şaman giysisinde bulunan yılanlar onların yeraltıyla ilişkisini sembolize eder. Yılanlar, şamana yeraltına yaptığı yolculukta yardımcıdırlar. Şaman davulunda da yılan işlemleri bulunur. Tunguzlarda şaman kaftanının sırt tarafına “*on santimetre eninde ve bir metre boyunda şeritler*” yerleştirilmiştir. Bu şeritler yılanı simgeler. Şeritlere *kulin* adı verilmiştir. Eliade’nin Pallas’tan aktardığı bilgiye göre Buryat kadın şaman giysisinde ise siyah ve beyaz kürklerden yapılmış otuz tane “*yılan*” omuzlarından yere kadar uzanmaktadır. Bu şeritler yabani ve evcil hayvanların kürklerinin bükülmesiyle elde edilmektedir. Yine kıyafetin yaka kısmına takılan bezin üstünde yılanla birlikte çeşitli diğer hayvan motifleri işlenmiştir. Altay şamanlarında giysisinin üzerine yılanı simgeleyen mendil ve şeritler yerleştirilmiştir.¹⁰⁹ Yakut şamanları bu şeritleri “saç” olarak adlandırırlar:

*“Yılanların -birçok Sibiryalı halk tarafından bilinmeyen- sihirseld/dinsel değeri, başka yerde yılanı temsil eden nesnede, yerini “saçların” sihirseld/dinsel değerine bırakmaktadır; zira uzun saçlar da büyük bir sihirseld/ dinsel güç anlamına gelir; bu güç de, beklenebileceği gibi büyücülerde, kırallarda, kahramanlarda vb. yoğunlaşmıştır.”*¹¹⁰

Japon şamanlar dünyalar arası geçişi daha rahat gerçekleştirebilmek için üzerinde baykuş tüyleri ve yılanları simgeleyen kumaş parçaları olan pelerinler takarlar.¹¹¹

¹⁰⁵ Emel Esin, **İslamiyetten Önceki Türk Tarihi ve İslama Giriş**, Türk Kültürü El-Kitabı, II, Cild I/b’den Ayrı Basım, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul, 1978, s.92.

¹⁰⁶ Yaşar Çoruhlu, **Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dini ve Edebi Tasavvurlara Göre Türk Sanatı’nda Hayvan Sembolizmi**, Kömen Yayınları, Konya, 2014, s.219.

¹⁰⁷ Yaşar Çoruhlu, **a.g.e.**, s.216.

¹⁰⁸ Mircea Eliade, **Şamanizm- ilkel Esrime Teknikleri**, çev: İsmet Birkan, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, s.175.

¹⁰⁹ Mircea Eliade, **a.g.e.**, s. 178-183.

¹¹⁰ Mircea Eliade, **a.g.e.**, s.183.

¹¹¹ Nevill Drury, **Şamanizm-Şamanlığın Ögeleri**, çev: Erkan Şimşek, Okyanus Yayıncılık ve Yapımcılık Ltd. Ştd., İstanbul, 1996, s. 72.

Sibirya halkları kendilerine yardım edecekleri inancıyla yılan vb. hayvanların figürlerini yaparak saklardı.¹¹²

Batı Afrika Issapoo yerlileri için kobra yılanı koruyucu tanrıdır. Bu tanrının onlara iyilik, kötülük, hastalık, sağlık, zenginlik sağladığına inanırlar. Her yıl yaptıkları törenlerde kobra yılanının derisini ağacın en üst dalına asıp yeni doğan çocukların ellerini yılanın derisine sürerler. Senegambia yerlileri ise doğan bebekleri piton yılanın “sekiz gün” içinde ziyaret edeceklerine inanırlar. Yılan kabilesi olan Psylli’ler çocuklarını yılan gösterirdi.¹¹³

Güney Afrika’da Zulular ise her insanın bir yılanı olduğuna inanırlar. Bu yılanı *ihlozi* olarak adlandırır. Frazer’in F. Speckmann’dan yaptığı aktarmaya göre, yılan tüm ömrü boyunca insanın her davranışına eşlik eden bir yeraltı izdüşümüdür. İnsana görüldüğünde ise kişinin bunun sırrını çözmesi gerekir. Bu yılanın sahibi ölse bile kendi yeniden başka bir bedende yaşamaya devam eder.¹¹⁴

Kuzey Amerika Kızılderilileri *Seminole*, *Siyoux* ve *Iowalar* çingiraklı yılanları öç alabilecekleri korkusuyla öldürmezler.¹¹⁵ Frazer, Omaha Kızılderililerinin, Sürüngenler klanının mensuplarından herhangi birisinin yılanı dokunması ya da kokusunu alması durumunda bu kişinin saçlarının ağaracağı inancını taşıdıklarını aktarır.¹¹⁶ Apaçi Kızılderilileri ise ayı, yılan vb. hayvanlarla temas sonucu oluşan hastalıkları önlemek için şamana başvururlar.¹¹⁷

2.1.1.Ejderha

Ejderha Farsi kökenli *ajdahāk* ya da *ajdahā* (اژدها/أژدهاك) kelimesinden gelir.¹¹⁸ Büyük yılan, dev manalarını içerir. *Aji dāhaka* ya da *Ajidahak* olarak Avesta, Pehlevi ve Orta Fars metinlerinde adı geçen ve Karatay’ın Russell’dan aktarıldığı şekliyle nitelik

¹¹² Bahaeddin Ögel, **a.g.e.**, Cilt: I, s.48.

¹¹³ James Frazer, **Altın Dal- Dinin ve Folklorun Kökenleri II**, çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul, 2004, s.93-94.

¹¹⁴ James Frazer **a.g.e.**, s.300.

¹¹⁵ James Frazer **a.g.e.**, s.107.

¹¹⁶ James Frazer, **a.g.e.**, s.59.

¹¹⁷ Nevill Drury, **a.g.e.**, s.41.

¹¹⁸ **Etimoloji-Türkçe**, Erişim adresi: <http://www.etimolojiturkce.com/kelime/ejderha>, erişim tarihi: 07.01.2016.

itibariyle insan olan, ancak üç başı, üç ağızı, altı gözü olan bir canavardır.¹¹⁹ Eyuboğlu, Anadolu halk ağızlarında *azderha*, *azdeha* gibi söylenişlerini örneklemiştir.¹²⁰

Çin kaynaklı olma olasılığını daha yüksek gören Roux, ejderhanın Orta Asya halklarına, komşularından gelen bir kavram olduğunu ifade eder. Kelimenin en eski hali olan *lu* kökünden hareketle, *lung* kelimesinden türemiş olma ihtimaline dikkat çeker.¹²¹ Çin sanatının karakteristik figürü olan Ejder, müspetlik, bereket ve iyilik sembolü olarak kabul görür.¹²² Anadolu'ya gelişi Türklerle birlikte olmuştur.

Ejderhanın iyi ve kötü çağrışımları içerir biçimde kullanıldığı görülür. Çoruhlu, Türklerin ejderhaya yüklediği olumlu anlamların Ön Asya kültürleriyle karşılaştıktan sonra olumsuzla doğru evrildiğini belirtir. Türk kozmolojisinde bahar başlangıcında yer ejderinin göğe yükselerek yağmurun yağmasını sağlaması, Uygurlarda gök çarkını bir çift ejderin döndürdüğünün kabul edilmesi gibi inançlar ve yine Uygur mitolojisinde yarı insan yarı ejder biçiminde Ejder-Hanların varlığı Türklerde ejderhanın bereket, refah ve kuvvet anlamlarını içerdiğini göstermekle birlikte, Ortaçağa doğru gelindikçe ejder kelimesinin hükümdar ile ilgiliyse erk ve kudreti, tasavvufi anlatımlarda ise yoldan çıkaran dünyevi tehlikeleri imlediği görülmektedir.¹²³ Oniki Hayvanlı Türk takviminde yılan gibi ejderha da yıl sembolü olarak yer alır.

¹¹⁹ Osman Karatay, “Ejderhanın Nesebi Üzerine”, **Yılan Kitabı**, ed: Emine Gürsoy Naskali, Kitabevi Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.123.

¹²⁰ İsmet Zeki Eyuboğlu, **Türk Dilinin Etimolojisi Sözlüğü**, Sosyal Yayınlar, 2004, s. 223.

¹²¹ Jean-Paul Roux, **Orta Asya’da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar** çev: Aykut Kazancıgil, Lale Arslan, Kabalıcı Yayınevi, 2005, s.39.

¹²² Can Şahin, “*Türklerde Ejder ve Simurg Motiflerinin Grafik Gelişimi*”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi**, 2001, s.15.

¹²³ Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, Kabalıcı Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.154-155.

2.2. ŞAHMARAN EFSANESİ VE COĞRAFİ ÇEŞİTLEMELERİ

Şahmaran/Şahmeran kelimesi Farsça kökenden gelmektedir. “Mar” kelimesinin çoğul hali olan “maran” Türkçede “yılanlar” anlamına gelir. “Şahmaran” kelimesi ise Türkçeye “yılanların şahı” veya “yılanların hükümdarı” olarak tercüme edilebilir. Şahmaran hikâyesi araştırmacılar tarafından çeşitli kaynaklara dayandırılmaktadır. Bunlar Binbir Gece Masalları, Mısır ya da İran kaynaklarıdır:

“E.,J.W. Gibb, hikâyenin kaynağını Binbir Gece Masalları (Hasib Kerlmeddin ve Şahmaran) olarak gösterirken [A History of Ottoman Peetry, London 1904.1.432] İrene Melikof-Sayar, Taberî Tarihini kaynak gösterir. Enno Littmann ise hikâyenin Mısır kökenli olduğunu ileri sürer. Jan Rypka, hikâyenin kaynağını İran'da aramak gerektiğini söyler. (Iranîsehe Literaturgeschichte, Leipzig 1959, s. 503).”¹²⁴

Seyit Battal Uğurlu, Binbir Gece Masalları'nı Türkçeye çeviren Alim Şerif Onaran'ın ilgili kitabın önsözünde yaptığı tespitlerden yola çıkarak hikayelerin kaynağına alternatif bir bakış açısı getirir:

Tarihi kaynaklara bakılırsa Şahmeran hikayesinin, Hint, İran, Yunan, İbrani ve Arap kaynaklarından izler taşıdığı söylenebilir. Anadolu ve Mezopotamya kültürlerindeki yılan kadın kültürünün de, Şahmeran'ın oluşmasında etken olduğu düşünülebilir. İran'ın Camasname geleneği, İslam toplumlarındaki asbab-ı kehf hikayesi, Orta Asya, Anadolu ve Mezopotamya uygarlıklarından gelen izlerle karışarak, asıl kaynak gibi görünen ve tüm dünyada fikir ve sanat hayatını geniş şekilde etkileyen Binbir Gece Masalları'nı şekillendirmiş olabilir.¹²⁵

Köken tartışmalarının ötesinde, proto Hint-İran halklarının ortak tarihi ve de ortak destanları, İranlıların Orta Asya'dan güneye doğru göç ettikleri sırada Türk boylarıyla da savaşmış olmaları, Arap istilaları ve bölgede hem Doğuya hem de Batıya yapılan göçlerin sürekli bir sirkülasyon yaratması göz önüne alındığında, halklar arası destan ve mitlerin bu etkileşimlerle ortaklaştığı sonucuna varabiliriz. Dinsel ve kültürel unsurların değişmesi veya dönüşmesiyle destanların biçim ve içerikleri de bu

¹²⁴ Nergis Biray, “Söz Varlığımızda Yılan”, *Avrasya Terim Dergisi*, Eurascience Journals, 2014, 2 (1), s.27.

¹²⁵ Seyit Battal Uğurlu, “Çağdaş Türk Edebiyatında Şahmaran İmgesi: Arketipsel Bir Yaklaşım”, **38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi** (10–15 Eylül 2007) Kongre Kitabı, sayı: 4, Editörler: Zeki Dilek ve diğerleri., Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı, Ankara, 2008, s. 1697.

farklılaşma/incelemelere koşut olarak değişim göstermiştir. Bu değişimi Tahsin Yazıcı İslam Ansiklopedisi'nde yer alan Destan başlıklı makalesinde şöyle örneklemiştir:

Meselâ aynı zamanda birtakım dinî niteliklere de sahip bulunan efsanevî hükümdar Tahmûras'ın oğlu Cem veya Cemşîd, İran destanlarında birçok sanat ve mesleğin mücidi olarak tanınmış önemli bir hükümdarken Hint destanlarında Yem (Yima) adında bir tanrıdır ve babası da tanrı Vivasvent'tir (Vivanhant).¹²⁶

Şahmaran hikâyesi yazılı kaynaklarda Camasbname'de anlatılır. Camasbnamelerin ilk örnekleri Farsça metinlerdir. Camasbname orijiniinde “*Keyâniler'den Şah Güştasb'ın kâinat ve yaratılışla ilgili sorularına, İran mitolojisinde ileri görüşlü ve hakîm diye nitelendirilen Vezir Camasb'ın verdiği cevapları*” konu alan Pehlevice bir risaleden gelir.¹²⁷

Firdevsi'nin Şahname'sinde de Camasb hikâye edilir. Bu eserde Camasb kimya bilgisi olan bir astronom olarak anlatılır.¹²⁸ Tahsin Yazıcı, Zerdüşterin kutsal kitabı olan Avesta'nın *Yesna* Bölümünün 9. Faslında adı geçen kahraman ve hükümdarların, Firdevsi'nin Şahname'sinde anlatılan kahramanlarla içerik açısından çeşitli farklılıklar göstermekle beraber aynı adları taşıdıklarına dikkat çeker:

“Yesna'yı meydana getiren yetmiş iki fasıldan İran tarihi ve destanlarıyla ilgili olanlar 5, 89, 12, 13, 14-15, 17, 18 ve 19. fasıllardır. Bunlardan özellikle 9. fasılda, Firdevsî'nin Şehnâme'sinde anlatılan Cemşîd, Dahhâk, Ferîdun, Gerşâsb, Nûder, Agriras, Efrâsiyâb, Siyavuş ve Câmâsb gibi hükümdar ve kahramanların hemen hepsinin adlarına rastlanır.”¹²⁹

Türkçede birkaç tane Camasbname çevirisi vardır. Çoğunlukla manzum şiir olarak kaleme alınan Camasbname, mensur formda da yazılmıştır. Camasbname'nin Türkçe'de tespit edilen ilk tercümesi Ahmed-i Dâî'ye aittir. XIII. yüzyılda Nasîrüd-dîn-i Tûsî (Nasîrüddin Tûsî) tarafından yazılan aynı adlı eserden hareketle biraz daha detaylandırılarak yapılan bu çeviri¹³⁰ *tefeülname*, *yıldızname* türünde manzum bir eserdir.

¹²⁶ Tahsin Yazıcı, “Destan” Maddesi, **İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 9, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1993, s.205-206.

¹²⁷ Mustafa Erkan, “Camasbname” Maddesi, **İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 7, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1993, s.43.

¹²⁸ Emine Çakır, “*Hikaye-i Şahmeran Üzerine Mukayyeseli Bir İnceleme*”, **Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi**, Trabzon, 2011, s. 35.

¹²⁹ Tahsin Yazıcı, **a.g.m.**, s.206.

¹³⁰ Emine Çakır, **Hikaye-i Şahmeran Üzerine Mukayyeseli Bir İnceleme**, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Trabzon, 2011, s. 1.

Özkan, 73 beyitten oluşan mesnevi formundaki bu eserin tercümesinin Timur hadisesi sebebiyle yapıldığını belirtir.¹³¹

Camasbname'nin Türkçeye XV. yüzyılda Sultan II. Murat devrinde Abdi Musa tarafından Farsçadan çevrilmiş hali ise Türk edebiyatında en çok dikkat çeken ve en bilinen halidir. Abdi Musa eseri Mesnevi şekliyle yazmıştır. Erkan, Camasbname'nin Tevrat kökenli olup sonradan İslami forma girdiği belirtir ve Farsça Camasbname'lerin konularıyla Abdi Musa'nın tercümesinde işlenen konuların farklılıklarına dikkat çekerek Abdi'nin esere kendi etkisini de kattığını ifade eder.¹³² Yazım tekniği *çerçeve hikâye* olan Camasbname, bu yönüyle Arap edebiyatının en önemli masal külliyyatını oluşturan Binbir Gece Masalları'nın kurgusu ve geleneksel Hint edebiyatının hikaye anlatım metotlarıyla paralellik gösterir.¹³³

Camasbname'de Camasb ve Şahmaran'ın hikayesi eserin ana izleğini oluşturur. Camasb Hikayesi, Bulkiya Hikayesi ve Cihan Şah Hikayesi eserin üç temel hikayesidir. Danyal, Camasb, Bulkiya, Şah Sahra, Kaf Dağı, Cihan Şah, Murg Şah, Şah Peri, Gevhernigin Kalesi, Şems Banu, Şah Keyfal ve Şah Keyhüsrev hikayeleri ise üç ana hikayenin içinde anlatılan diğer hikayelerdir.¹³⁴

*“5122 beyitten meydana gelen mesnevi “fâilâtün /fâilâtün / fâilün” kalıbıyla yazılmıştır. Eserde ayrıca aruzun değişik kalıplarıyla yazılmış seksen sekiz beyit tutarında on dört gazel bulunmaktadır. Ayrıca eserde, bir tevhid, bir na't, biri Sultan II. Murad diğeri Sadrazam Hoca Mehmed Paşa için söylenmiş iki methiye ile gazel biçiminde bir de mersiye yer alır.”*¹³⁵

Eser, ana izleğinde Danyal peygamberin oğlu Camasb'ın başından geçen olayları ve Şahmaran'la geçirdiği zamanı anlatır. Hikayenin konusu Danyal peygamberle başlar. Bilgelik, şifacılık özellikleri bulunan Danyal peygamber ecele çare aramaktadır. Ecelin sırrını çözen Danyal şifalı otları aramaya gittiği bir sırada Cebrail ile karşılaşır ve hikmet dolu kitabını nehir suyuna düşürür. Kitabın içinden ancak birkaç yaprak kurtarabilmiştir.

¹³¹ Mustafa Özkan, “Ahmed-i Dai'nin Tercüme-i Tefsir Ebü'l-Leys Es-Semerkandi Mukaddimesi”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, Cilt 29, 2000, s.125.

¹³² Mustafa Erkan, **a.g.m.**, s.43.

¹³³ Ziyat Akkoyunlu, “Binbir Gece Masallarının Türk Masallarına Tesiri”, **Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı: 1, 1996, s.2.

¹³⁴ Birsal Çağlar Abiha, **Anadolu Türk Kültür Geleneğinde Şahmaran**, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Kocaeli, 2014, s.182.

¹³⁵ Mustafa Erkan, **a.g.m.**, s. 44.

Danyal, ölümünden hemen önce hikmet kitabının kurtarabildiği yapraklarını doğacak çocuğuna miras bırakır. Karısına sayfaları emanet ettikten bir süre sonra ölür.

Babası öldükten sonra dünyaya gelen oğul Camasb'ı annesi bilgi sahibi olabilmesi için okula gönderir; ancak Camasb hiçbir şey öğrenemez, başarısız ve beceri sahibi olmayan bir çocuk olarak büyür. Hiçbir becerisi olmadığı için annesinin aldığı eşeklerle dağdan odun toplayıp satmaya başlar. Yine arkadaşlarıyla odun toplamaya gittikleri bir zaman, yağmurdan kaçarken sığındıkları mağarada bir kuyu bulurlar. Kuyunun içi bal doludur. Arkadaşları balı alması için Camasb'ı kuyuya indirirler ve kuyudaki balı aldıktan sonra onu kuyunun dibinde bırakıp giderler. Bu Camasb'ın uğradığı ilk ihanettir. Kuyuda bir akrebi öldürür ve akrebin çıktığı deliği bulan Camasb, buradan yılanların ülkesine geçiş yapar. Yılanların başı Şahmaran, Camasb'a zarar vermez, aksine ona şefkat gösterir. Camasb uğradığı ihaneti Şahmaran'a anlatır. Şahmaran da hem Camasb'ı yanında tutmak hem de bilgisini aktarmak için ona Bulkiya'nın hikayesini anlatır.

Mısır hükümdarı babası ölünce, onun yerine tahta çıkan Bulkiya, gizli sandıkta Hz. Muhammed'den bahseden bir kitap bulur. Muhammed'i bulmak için yola koyulur. Seyyah olan Bulkiya yolculuğu esnasında uğradığı bir adada Şahmaran'la karşılaşır. Şahmaran'la meşk eden Bulkiya, bir süre sonra Şahmaran'ın yanından yola koyulur ve Şam'a gider. Orada Affan ile karşılaşır. Hz. Süleyman'ın yüzüğünü arayan Affan'ın, Hz. Süleyman'ın mezarına gidebilmek için denizlerin üzerinde yürümelerini sağlayacak sihirli ota ulaşması gerekmektedir. Bu otun yerini bilen de Şahmaran'dır. Affan Bulkiya'dan Şahmaran'ın yerini öğrenir ve onu kandırıp bir sandığa hapseder. Şahmaran otun yerini söyleyince serbest bırakılır ve insanoğlunun kısıcılığına maruz kalmamak için Kaf Dağı'na yerleşir. Affan ile Bulkiya, efsunlu ot sayesinde yedi deniz aşır mezarın başına gelirler. Mezarı koruyan ejderha yüzüğü almaya çalışan Affan'ı ateşle öldürür. Bulkiya ise Hz. Muhammed'e olan sevdası sayesinde ejderhanın ateşinden kurtulur. Oradan ayrılan Bulkiya'nın yolu doğaüstü birçok yaratıkla karşılaşır. Periler diyarını görür, meleklerle yolu kesişir. Yurdunun yolunu ararken kaybolan Bulkiya, bir mezarın başında Cihan Şah'la rastlaşır.

Cihan Şah Bulkiya'ya başından geçenleri anlatır. Geyik avına giderken yolunu kaybeden Cihan Şah, türlü türlü maceralar atlatır. Birçok diyar dolaşır; sonunda kuşlar diyarına gelir. Kuşlar diyarında görüp aşık olduğu Şems Banu adlı periyi kaçırap onunla evlenir.

Bir zaman sonra Şems Banu'yu kurtlar parçalayarak öldürür. Cihan Şah karısının mezarı başında gözyaşı döker, kendini öldürmek ister ama melekler buna izin vermezler.

Cihan Şah'ın yanından da ayrılan Bulkiya başka diyarlara ulaşır. Ademoğullarının diyarını arayan Bulkiya yolda karşılaştığı cennet kuşundan yol sorar. Kuş Bulkiya'ya Hızır'dan yardım alabileceğini söyler. Hızır Bulkiya'yı yurduna geri götürür.

Camasb hikaye boyunca Şahmaran'dan onu yeryüzüne, köyüne yollamasını ister. Camasb'ın isteğine daha fazla karşı gelemeyen Şahmaran, sırrını ve yerini kimseye söylememesi karşılığında gitmesine izin verir. O devirde ülkenin hükümdarı Keyhüsrev hastalanır ve hastalığına şifa verecek tek şeyin Şahmaran'ın eti olacağını öğrenir.

Yeryüzüne çıktıktan sonra annesine kavuşur. Camasb'a ihanet eden arkadaşları ondan af dilerler ve servetlerini onunla paylaşırlar. Şahmaran'la karşılaştığını herkesten saklamak isteyen Camasb yıllarca hamama gidip yıkanmaz. Böylece Şahmaran'a temas ettiği için derisinin pul pul olduğunu herkesten saklamayı başarır. Israrlara karşın sonunda hamama gitmeyi kabul eden Camasb'ı yıkanırken Keyhüsrev'in veziri Şemhur görür ve onu hükümdarın huzuruna götürür. Hükümdar Camasb'ı ölümle tehdit eder, böylece Şahmaran'ın yerini öğrenir ve vezir Şemhur'un tılsımıyla yakalanan Şahmaran öldürülür. Şahmaran öldürülmeden hemen önce baş suyunu içmemesi ve bunu vezire içirmesi için Camasb'ı tembihler. Baş suyunu içen vezir ölür, etini yiyen hükümdar ise ölümden kurtulur. Diğer kaptaki suyu içen Camasb ise bilgelik sahibi olur, babasının hikmet kitabı, Şahmaran'ın öğretileriyle bilge bir insan olur ve vezir makamına getirilir.¹³⁶

VIII. yüzyılda yaşamış olan Arap komutanı Battal Gazi'nin efsanevi hayatını konu alan Battalname'de de Şahmaran motif olarak işlenmiştir.¹³⁷

Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinde Yılan Kale Şahmaran Kalesi adıyla geçmektedir. Evliya Çelebi, "*burada boynuzlu ve ensesi tüylü yılanların görüldüğünün rivayet edildiğini aktarmaktadır.*"¹³⁸

Çoğu araştırmacı Şahmaran anlatılarının yazılı kaynaktan sözlü anlatıma geçtiği görüşündedir. Bunun en büyük kanıtı olarak sözlü anlatımlarda Şahmaran ile Camasb'ın

¹³⁶ Mustafa Erkan, **a.g.m.**, s.44, Birsnel Çağlar Abiha, **a.g.t.**, s.40-43.

¹³⁷ Yağmur Say, **Türk İslam Tarihi ve Geleneğinde Seyyid Battal Gazi ve Battalname**, Eskişehir Valiliği Özel Basım, Eskişehir, 2009, s.197-198.

¹³⁸ Birsnel Çağlar Abiha, **a.g.t.**, s.64.

hikayesinin korunması ve Belkiya, Cihan Şah vb. diğer hikayelerin çoğu anlatıda yok olması olarak gösterilir. Ancak mit, destan, efsane ve masalların kolektif bilinçaltının üretimleri olduğu göz önüne alındığında, bu formları kullanan Şahmaran hikayesinin kodlarının, arketipsel olarak anonimliğe ve sözlü geleneğin ilkelerine dayandığı göz ardı edilmemelidir görüşünderiz.

Hasan Özdemir ve Erika Glassen'in "*Im Reich der Schlangenkönigin- Märchen, Schwänke, Helden und Liebesgeschichten Türkische*" (Yılanlar Kraliçesinin Ülkesinde Masallar, Fıkralar, Kahramanlık ve Aşk Hikayeleri) adlı ortak çalışmalarında Şahmaran masalının Ankara, Niğde, Gönen ve Kırşehir'den yedi varyantını tespit etmişlerdir.¹³⁹ Ceyhan bölgesindeki anlatımlarda Şahmaran erkek formunda da karşımıza çıkar. Kralın kızına aşık olan Şahmaran'ın, Tarsus'ta "Şahmaran Hamamı" adıyla da bilinen Roma dönemi hamamında öldürüldüğüne inanılır. Şahmaran hamam taşının üzerinde öldürüldüğü için bu taşın diğer adı *Şahmaran Taş*ıdır. Bölgede, hamam taşındaki lekelerin Şahmaran'ın kanı olduğu rivayet edilmektedir.

Nilgün Cıblak "*Tarsus Kültürünün Tanıtımında Şahmeran Efsanelerinin Önemi*" adlı makalesinde, çeşitli yaş gruplarından kaynak kişilerden Tarsus'ta anlatılan Şahmaran-Camasb, Şahmaran-Lokman Hekim, Şahmaran-Tarsus Kralı efsanelerine yer vermiştir.¹⁴⁰ Bu verilerden yola çıkarak bölgede anlatılan Şahmaran ve Camasb efsanesinin Camasbname'deki ana konuya sadık kaldığı görülmektedir. Şahmaran ve Lokman Hekim efsanesinde ise "Camasb ve Danyal"ın hikayesi "Lokman Hekim ve babası" olarak isim değiştirmiştir. Ayrıca bu varyantta Lokman Hekim ihanete uğramaz; yaralı olan Şahmaran'ı kurtaran Camasb kırk gün süreyle Şahmaran'ın mağaradan girdiği sarayında onunla birlikte kalır. Şahmaran gördüğü iyilik karşısında Lokman Hekim'e bitkilerin sırlarını öğretir. Efsanenin devamı yine bölgedeki "Şahmaran Hamamı"nda geçer. Bir erkek olan Şahmaran, Tarsus padişahının kızına aşık olur ve sevdiği kızı gizlice gözetlemek için girdiği hamamda ayağı kayıp fark edilince öldürülür. Varyantın devamı yine Camasbname'de de bulunan olay örgüsüne döner; hastalanan hükümdar için çare aranmaya başlanır. Vezir ile Lokman Hekim arasındaki mücadeleye dönüşen şifa iksiri, nihayetinde veziri öldürür, padişahın iyileştirir ve Lokman Hekim'i büyük bir şifacıya

¹³⁹ Hasan Özdemir ve Erika Glassen'den aktaran Birsal Çağlar Abiha, **a.g.t.**, s.51.

¹⁴⁰ Nilgün Cıblak, "*Tarsus Kültürünün Tanıtımında Şahmeran Efsanelerinin Önemi*", Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 16, Sayı: 1, Adana, 2007, s. 188-190.

dönüştürür. Şahmaran ve Tarsus Kralı efsanesinde ise İpek Yolu üzerinde tüccarların dinlenme yeri olarak geldiği Tarsus'a yolda soyguna uğramış Mısırlı bir tüccar gelir. Tarsus kralına, konaklamasına izin verdiği için tüccar tarafından teşekkür hediyesi olarak bir sandığın içinde Şahmaran hediye edilir. Hediyeinin kötü bir büyü olduğunu düşünen kral Şahmaran'ın öldürülmesini emreder. Kral ve askerleriyle dövüşen Şahmaran hepsini öldürür; ancak kendisi de bu kavga sonunda ölür. Yılan ve insanlar arasında düşmanlığın bu efsaneye başladığına inanılır. Makalede adı geçen kaynak kişilerden öğrendiğimiz diğer bir inanış ise, yılanların şahlarının öldürüldüğünü henüz bilmedikleri ve öğrendiklerinde Tarsus'u yılanların istila edeceklerine dair yaygın söylencedir.

Çukurova'da da çeşitli varyantları olan Şahmaran anlatısı, bölgenin deyim ve atasözlerine de girmiştir. Adana yöresinde “Adana selle, Ceyhan yelle, Misis yılanla gidecek.” tümcesi kullanılmaktadır.¹⁴¹

Şahmaran efsanesi Türklerin bulunduğu ya da geçtiği diğer coğrafyalarda da varlık gösterir. Tataristan'da “*Yılan Patşası Şahmara*” adıyla “*Tatar Halık Ekiyetleri – Tılsımlı Ekiyetler*” adlı eserden Türkiye Türkçesine derleyen Özkan Öztekten, bu masalın bölgeden derlenen altmış kadar masalla birlikte ilgili kitapta basıldığını kaydeder.¹⁴² Masalda Camasb ismi geçmez; onun yerine “fakir adam” denir. Bu varyantta, Danyal peygamberle ilgili ön anlatı yoktur. “Fakir” yine odun keserek geçimini sağlama çalışır. Ormanda odun kesmeye gittiği bir gün elindeki değnekle toprakla oynarken içi bal dolu çukuru bulur. Balı satmaya başlayan “Fakir” bir süre sonra komşusuyla sırrını paylaşır. Her ikisi çukurdaki bütün balı bitirinceye kadar evlerine taşırlar. Yine fakirleşen adam daha fazla bal bulmak umuduyla çukurun içine iner. Çukurdaki bir kapıdan yılanların diyarına girer. Ak yılan olarak betimlenen “Şahmara” diğer yılanların ona zarar vermesini engeller. Şahmaran'ın Camasb'a anlattığı hikayeler bu varyantta yoktur. “Fakir” ailesine kavuşmak ister, Şahmara da yerini söylememesi karşılığında onu gönderir. Şehrin padişahı hastalanır. Padişaha Şahmara'nın etinin derman olacağını bu kez büyücüler söylerler. Büyücülerin telkiniyle bir hamam yaptıran padişah burada bütün halkı yıkandırır. Büyücü “Fakir”in teninin ak- kara beneklerle kaplandığını fark edince zindana kapatılır ve “Fakir” işkenceyle Şahmara'nın yerini söyler. Şahmara bu kez vezirin

¹⁴¹ Melek Ortak, **Tarsus Bölgesine Ait Şahmeran Efsanelerinde Yer Alan Sembollerin Yorumlanması**, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Mersin, 2010, s.43.

¹⁴² Özkan Öztekten, “*Yılan Patşası Şahmara*”, **Milli Folklor Dergisi**, Cilt: 5, Sayı: 33, 1997, s.131.

efsunuyla değil, “Fakir”in sesiyle bal kuyusundan çıkar. Masalın devamı Camasbname’deki olay örgüsüne paralel olarak gider.

Özbekistan’da da sözlü gelenekte Lokman Hekim’le ilgili hikayeler anlatılmaktadır. Bu masallarda Lokman Hekim, İskender ve Zülkarneyn ile birlikte hikaye edilir. Hüseyin Baydemir “*Özbekistan’da İskender, Zülkarneyn, Lokman Hekim ve Hatem Tay ile İlgili Halk Anlatıları*” adlı makalesinde, 1941 yılında Taşkent’ten derlenen İskender-Zülkarneyn ve Lokman Hekim anlatısına yer vermektedir.¹⁴³ Bu masalda Şahmaran motifi yoktur; ancak suyun altındaki insanların yeryüzüne çağırılması, sualtı sakinlerinin ekmek yapmaları için yeryüzüne sihirli bir un yollamaları, bu unla yapılan ekmeği suyun kenarında yiyen dilencinin bitkilerin dilini anlamaya başlaması, bir yeraltı unsuru olan Şahmaran’ın yeryüzündeki Camasb’a bilgiyi aktarmasıyla koşutluk içerir.

Sonuç olarak Şahmaran, Anadolu’da bereket sembolü olarak karşımıza çıkar. Hikayenin özü itibariyle bilge ve şifacıdır. Coğrafi çeşitlendirmeleri yaygındır ve birçok varyant içerir. Sözlü gelenekle ve yazılı kaynaklarla günümüze kadar taşınmıştır.

¹⁴³ Hüseyin Baydemir “*Özbekistan’da İskender, Zülkarneyn, Lokman Hekim ve Hatem Tay ile İlgili Halk Anlatıları*”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 41, Erzurum, 2009, s.112.

2.3. SANATSAL İFADEDE ŞAHMARAN

Şahmaran'ın hikayesi ve motifi tiyatro, edebiyat, şiir, resim, heykel, el sanatları, müzik, sinema vb. bir çok sanat dalında kullanılmıştır. Aşağıda Şahmaran motifini eserlerinde işleyen sanatçıların bir bölümüne yer verilmiştir:

Edebiyat Alanında Şahmaran:

Tomris Uyar – “**Şahmeran Hikayesi**” 1973, öykü.

Murathan Mungan – “**Şahmeran'ın Bacakları**” 1993, öykü.

Muhsine Helimoğlu Yavuz – “**Şahmaran Masalı**” 1994, masal kitabı.

Hilmi Yavuz – “**Kuyu**” 1995, öykü.

Erhan Bener – “**Şahmeran Öyküsü**” 1998, çocuk hikayesi.

Yücel Feyzioğlu – “**Cırttan ile Şahmaran Kızı**” 2004, çocuk masalı.

Sennur Sezer – “**Şahmaran**” 2006, çocuk hikayesi.

Ahmet Özdemir – “**Şahmaran'ın Kaderi: Anadolu Efsaneleri**” 2006, çocuk masalı.

Osman Şahin – “**Saçlı Yılan ile Selvihan**” 2008, masal kitabı.

Miyase Sertbarut – “**Yılankale**” 2010, roman.

Cuma Karataş – “**Şahmaran**”, masal kitabı.

İsmail Bilgin – “**Sihirli Nar- Şahmeran Hikayeleri**” 2012, hikaye kitabı.

Fatoş Tekbaş – “**Şahmaran ve Lokman Hekim**” 2012, roman.

Şiir Alanında Şahmaran:

Ahmet Telli – “**Şahmaran**”

Bekir Urfalı – “**Şahmeran**”

Nazım Hikmet – “**Hürriyet Marşı**”

Cemal Süreya – “**Göçebe**”

Nebi Ünlü – “Şahmeran”

Tiyatro Alanında Şahmaran:

Erhan Bener – “Şahmeran” 1984, tiyatro oyunu.

Aslıhan Ünlü – “Şahmeran Hikayesi” 1999, çocuk oyunu.

Gülşah Gülebenzer – “Şahmeran- Savaş Çiçekleri” 2009, çocuk oyunu.

Türel Ezici – “Şahmeran” 2016, tiyatro oyunu. (Basılmamış, bu çalışma sürecinde yazılmıştır.)

Sinema Alanında Şahmaran:

Rahmi Kafadar – “Şahmaran” 1972, sinema filmi.

Zülfü Livaneli – “Şahmaran- Bir İstanbul Masalı” 1993, sinema filmi.

Yavuz Figenli – “Şahmeran” 2004, TV filmi.

Kenan Özer – “Yarısı İnsan Yarısı Yılan” 2012, belgesel film.

Resim Alanında Şahmaran:

Ayhan Tomak

Fikret Otyam

Serpil Akyıl

Şaziye Erel

Yavuz Kılıçer

Heykel Alanında Şahmaran:

Berika İpekbayrak – “Şahmeran Heykeli” 1986, Mersin.

Müzik Alanında Şahmaran:

Metin- Kemal Kahraman – “**Sae Moru- Bir Aşk ve Ölümsüzlük Masalı**” 2010, müzik albümü.¹⁴⁴

Şahmaran motifi camaltı resim sanatında günümüzde de sıklıkla işlenen motifler arasındadır. Meryemana Baysal “*Bir Halk Sanatı Olarak Camaltı Resmi ve Günümüz Örneklerinde Gözlenen Temalar*” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında çeşitli şehirlerde (Konya, Mardin, Muğla vb.) camaltı resmi yapan halk sanatçıları ve Şahmaran figürünü eserlerinde işleyen ressamlarla birebir görüşmeler gerçekleştirmiş; sanatçılardan Şahmaran motifi üzerine önemli bilgiler derlemiştir.¹⁴⁵ Bu bilgiler ışığında, camaltı resimlerinin daha çok doğu illerinde satışının yapıldığı; alıcıların Şahmaran’ı uğur ve bereket getirdiğine, nazardan, hastalıklardan ve felaketlerden koruduğuna inandıkları için aldıkları; sanatçıların camaltı resim temalarında sıklıkla Şahmaran motifini yapmayı tercih ettikleri ve çoğunlukla ilk çalışmalarında Şahmaran figürünü işleyerek mesleğe başladıkları görülmektedir. Camaltı resimlerinde Şahmaran figürü, tek başına işlenmesinin yanı sıra, çift Şahmaran olarak, Hz. Fatma’nın eli, güvercin ve gül motifleri ile birlikte de temalandırılmaktadır. Camaltı resim kompozisyonlarındaki bu eklemelerin, Şahmaran’ın koruyucu gücünün arttırmak amacıyla yapılmış olma olasılığı yüksektir. Ayrıca anlatılarda çoğunlukla “ak” renkte tasvir edilen Şahmaran’ın camaltı resimlerinde, yeşil, sarı, mavi, kırmızı, turuncu, kahverengi, vb. farklı renklerde işlendiği görülmektedir.

Maden sanatının günümüzde de devam ettiği şehirler arasında olan Mardin’de, camaltı resimlerinin yanı sıra bakır işlemeciliği ve yöreye özgü gümüş işleme sanatı olan telkâri tekniğinde Şahmaran motifine yer verilmektedir. Yüzüklü eldiven olarak bilinen, ele takılan gümüş takılar “*Şahmeran*” olarak adlandırılmaktadır. Bu gümüş eldivenlerde çoğunlukla “*küçük çiçekler, güherseler ve gümüş levhadan yapılan küreler*”

¹⁴⁴ Bu liste düzenlenirken Seyit Battal Uğurlu, “*Çağdaş Türk Edebiyatında Şahmaran İmgesi: Arketipsel Bir Yaklaşım*” adlı makalesi ve Birsal Çağlar Abiha, “*Anadolu Türk Kültür Geleneğinde Şahmaran*” adlı doktora tez çalışmasından yararlanılmıştır.

¹⁴⁵ Meryemana Baysal “*Bir Halk Sanatı Olarak Camaltı Resmi ve Günümüz Örneklerinde Gözlenen Temalar*”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksel Lisans Tezi**, Konya, 2010, s. 16-53.

kullanılmaktadır.¹⁴⁶ Yine gümüşten yapılan saç tokaları ve taraklarında da Şahmaran motifinin kullanıldığı görülmektedir.¹⁴⁷

Şahmaran'ın, bakır ustalığında tepsiler üzerine işlendiği görülmektedir. Bakır oymacılığı, çoğunlukla babadan oğula geçen, geleneksel halk sanatları içindedir. Mardinli bakır oyma ustalarından Hasan Özcan, kalıcı olması için ilk bakır Şahmaran'ı kendisinin ve oğullarının yaptığını ifade ediyor. Özcan, Şahmaran motifini, insanoğluna gösterdiği sadakate ve iyiliğe karşı gördüğü ihanetin sembolü olarak tanımlamaktadır. Ayrıca, Şahmaran resmini bulundurmanın uğur ve bereket getirdiğine dair inancın Mardin'de bulunduğunu belirtmektedir. “*İran'ın bir kesiminde buna yemin bile içiyorlar. Tarsus'ta bunun heykeli, bir de hamamı var. Bizde, burada sevgisi var Şahmeran'ın.*”¹⁴⁸



¹⁴⁶ İlknur Ertuğrul Kamiloğlu, “*Mardin İli Gümüş İşlemeciliği ve Yörede Yapılan Ürünlerin Bazı Özellikleri*”, **Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi**, Ankara, 2009, s.86.

¹⁴⁷ İlknur Ertuğrul Kamiloğlu, **a.g.t.**, s.87, 176.

¹⁴⁸ **Mardin'li Bakır Ustası Hasan Özcan'la Röportaj**, “Ellerin Türküsü” Programı, Yapım-Yönetim: Ayşe Öksüz, Kanal B, Ankara, erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=YGn8m3vMDuA>, erişim tarihi: 03.04.2016.

3. HİKAYENİN YENİDEN YAZIMI VE BEDENSEL İFADEDE ŞAHMARAN EFSANESİNİN YORUMU

3.1. ŞAHMARAN- ORJİNAL METİN: YAZIM SÜRECİ VE DRAMATURGİSİ

Bu sanat çalışmasında, performansın ana izleğini belirleyen orijinal metin Türel Ezici tarafından çalışma süreciyle eşzamanlı olarak kaleme alınmıştır. Süreçle birlikte ilerleyen bir metin olması dolayısıyla, tamamlanmış bir metin olmaktan öte, performansın eylemsel sürecini içinde barındıran dinamik bir metin olarak tanımlanabilir. Metnin yazılış sürecinde bilinen Şahmaran efsanesi çeşitlemeleri taranmış, Evliya Çelebi'nin Yılan Kale'yi Şahmaran Kale'si olarak adlandırmasına da dayanarak, özellikle efsanenin Ceyhan-Yılankale merkezli Çukurova varyantları değerlendirilmiş, taş baskı örneklerin çevirileri gözden geçirilmiş, sözlü geleneğe Abdi Musa'nın çevirisiyle aktarılan Camasbname, Camasb'ın yol hikayesinin (dış eylemin akışının) takibinde yazara yardımcı olmuştur. Yazar, efsanenin varyantlarında karşılaştığımız doğup büyüdüğü, doğasına, kültürüne, tarihine vakıf olduğu Çukurova'yı efsanenin geçtiği mekan olarak belirlemiştir. Bu coğrafyada kırsal yaşayış biçimi, doğa özellikleri, halkın günlük konuşma dili başta olmak üzere, kültürün çeşitli kodları, çağrışımsal imgeleri ile kurduğu şiirli anlatıda, metnin felsefi evrenine de hizmet edecek şekilde Mevlana'nın Mesnevi'sinden, Firdevsi'nin Şehname'sinden birkaç beyit eklemiştir.

Orijinal metin yazılırken “çerçeve hikaye” stratejisi korunmuş, hikaye üç farklı dairede harmanlanmıştır. Birinci daire, anlatıcıların alımlayıcıyla/seyirciyle şimdi ve burada kurdukları düzlemi kapsamaktadır. İkinci daire, Daniyal ve akabinde oğlunun başından geçenlerin anlatıldığı ilk iç hikaye düzlemidir. Üçüncü daire ise, iç hikayenin içinde Şahmaran'ın Camasb'a anlattığı Belkiya, Ukab hikayelerini kapsar. Cihan Şah'ın öyküsüne sadece atıf yapılmıştır.

Orijinal metin yazılırken iç öyküleme Ukab, Belkiya öyküsüyle sınırlandırılmıştır. Asal olarak Belkiya ve Ukab'ın öyküsüne yer verilmiştir. Cihanşah'ın öyküsüne ise sadece değinilmiştir. Yazarın seçiminde Daniyal'in ve Camasb'ın öyküsü bir yol ve tekâmül/hakikate erme öyküsü olarak ele alınmış; oyunun sonunda oğlu Camasb'ın

öyküsüyle tamamlanmıştır. Üçüncü dairedaki iç öykü, Belkiya, Ukab öyküleriyle devam etmekte; Belkiya'nın hikayesinin (ihanet sonucunda hakikate erme) tamamlanması, Ukab'ın hikayesinin ise (hırsın yakıcılığı) yarım kalmasıyla, dolayısıyla hakikat yolunun kesilmesiyle devam etmektedir. Camasb ise ihanet eşiğinden, acıdan, pişmanlıktan geçtikten sonra babası Daniyal' in yarım kalan öyküsünü tutkudan vazgeçişle tamamlamıştır. Eylem kurgusu metinde öykülerin anlatılmasıyla ilerlemekte, imgelerin çağrışımsal zenginliği ile çerçevelenmektedir. Orijinal metin bir hikaye anlatı metni olarak tasarlanmıştır.

3.1.1. Hikaye ve Hikaye Anlatıcılığı

İngilizce etimolojisinde *tale, fable, account, history, romance, legend* adlarıyla karşılanan ve “geçmişteki ünlü kişilerin ve olayların anlatımı”¹⁴⁹ anlamına gelen *hikaye*, Osmanlıca-Türkçe sözlükte *hikayat*, “anlatma, roman, masal, olmuş bir hadise”, *hikaye-i mi-sebak*, geçmiş hikaye etme¹⁵⁰ olarak açıklanır. *Hikayeci* ya da *hikaye anlatıcısı*, hikayat sanatçısıdır. İngilizce’de (storyteller/raconteur), “ilginç hikayeleri, kayıtları aktaran yetenekli kişi”¹⁵¹ anlamındadır. Çeşitli dillerde raconteur, storyteller, narrator, historien, rapsod, performer, aktör, şaman, meddah, aşık, hukad, hakiya, hakawati, imitator, mukallid, ozan, dengbej adlarıyla eş anlamlı olan ve ülkelere, sunumun türüne, konusuna göre yöntemi farklılaşan hikaye anlatıcısı, seçilmiş bir konuyu genellikle söz, canlandırma, taklit, şarkı söyleme ve dans sanatını kullanarak aktarır.

Bütün bu hikaye anlatma biçimleri genellikle tek bir hikayeci tarafından icra edilirken, bazen ona yardımcı bir kişiden ya da gösterimin temel hareket noktası birden fazla kişiyi içeriyorsa, çok kişiden oluşabilmektedir. Hikaye anlatıcılığının bütün türlerinde hikayeciye eşlik eden bir ya da birkaç müzik eşlikçisi bulunmaktadır. Meddahın hikaye anlatımı ve canlandırmayı tek kişilik bir gösteri biçiminde sunmasını karşın, Evliya Çelebi'nin “Hüseyin Baykara Fasılları” adıyla, birden fazla anlatıcının bulunduğu bir Meddahlık uygulamasından da söz ettiği bilinir. Öte yandan hikaye anlatıcılığının yanı sıra geleneksel bir çok sanat biçimini bir arada içeren ‘Taziye’ler İslam dinindeki

¹⁴⁹ Online Etymology Dictionary, s.1 erişim tarihi: 10.06.2016

erişim adresi: http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=story

¹⁵⁰ **Osmanlıca-Türkçe Sözlük**, haz: Ferit Develioğlu, Aydın Kitapevi Yayınları, Ankara, 2002. s.369

¹⁵¹ Dictionary com., erişim tarihi: 10.06.2016, erişim adresi: <http://www.dictionnaire.com/browse/raconteur>

ritüelistik simgesel dramlardır. Modern sonrası Batılı tiyatro ya da gösterim formlarında da, Grotowski'nin uygulamalarında, Robert Wilson'nun radyo tiyatrosunun ve sessiz sinemanın anlatı tekniklerini kullandığı “İmge Tiyatrosu”nda anlatı metinleri kullanmıştır. Örnekler çoğaltılabilir.

Hikaye, masal, destan anlatıcılığı bütün topluluk kültürlerinde dinsel ya da seküler nitelikler taşır, bazen her ikisi iç içe görülebilir. Örneğin Eski Yunan paganizminde tanrı Dionysos adına yapılan ayinlerde ölüm ve yas ağıtı Dithyrambos'u söyleyen koro ve korobaşı tanrının ölümünü şarkıyla öyküler, dinleyicileri yasa davet eder. Homeros Destanları'nı ya da soyların mitlerini yorumlayan orijindeki destan anlatıcısı ise ezberindeki kahramanlık hikayelerini saz eşliği ile anlatır. Mitlerin daha sonra dramatize edilerek tragediyaların (Aritoteles'e göre şiir sanatı) konularını oluşturduğunu biliyoruz.

Orta Asya ve İran'da yaygın olan hikayecilik Türklerde geniş bir coğrafyada, geleneksel bir türdür ve başlangıçtaki işlevini genellikle pagan inanış ya da semavi inanç sistemi alanında gerçekleştirir. Şamanizm'de şaman (Kam, Baksı) yer, gök ve yeraltı dünyasındaki seyahatinde inanç eksenli, büyüsel bir simgesel eylem gerçekleştirir. Hangi amaçla yapılırsa yapılsın (tedavi, bolluk bereket vb.) törenin bütün simgesel plastik unsurları (çadır, gök direği, davul, başlık, giysiler, aksesuarlar, hayvan tasvirleri vb.) temel anlatının araçlarıdır. Şaman ritüelinde anlatı, yansılama ve müzik eşliği, Meddahlık geleneğindeki gibi birliktedir. Masal anlatıcılığının gerçek hikaye anlatıcılığından kök aldığı ifade eden Pervin Argun'nun, Tuva Türklerindeki ezgi eşlikli masal anlatıcılığının özellikleri hakkında Z.K. Kırgıstan aktardığına göre; masal anlatan *toolçuların* icra özellikleri dört temel grupta sınıflandırmıştır:

1. “*Alganıp (kañzıp) idar*” (*ulur gibi anlatmak, kamlanie*),
2. “*Çugaalap idar*” (*masalı ezgisiz ve mensur bir şekilde anlatmak*),
3. “*Irlap idar*” (*şarkı söyler gibi anlatmak, ezgili bir şekilde terennüm etmek*),
4. “*Şuudup idar*” (*ninni söyler gibi anlatmak*)¹⁵²

Hikaye anlatıcısının geniş bir hikaye repertuarı vardır. Başgöz'e göre hikayede kahramanların yaşam öyküsü dinleyiciler tarafından adeta seyredilir. Hepsi insandır ve

¹⁵² Pervin Argun, “*Türk Masal Anlatıcısının Kimliği*”, **Milli Folklor Dergisi**, Sayı: 104, Geleneksel Yayıncılık Ltd. Ankara, 2014. s.34

hikâyenin konusu, ilgili “...Karakterler, hikâyede adı geçen toplumda ve zamanda gerçekten de yaşamışlardır ya da onların yaşadıklarına inanılmaktadır.” Başgöz, Alexander Chotzko’dan, Azerbaycan şehirlerindeki kahve hanelerde icra edilen farklı hikaye anlatma biçimlerini aktarır:

Bunlardan biri, Firdevsi'nin büyük manzum destanı Şehname'dir. Diğeri ise dinî hikâye ve efsaneler içerir. Her biri, ayrı bir kahvehanede ya da aynı kahvehanede ayrı zamanlarda icra edilir. Tebriz'de mübarek Muharrem ve Safer ayları Şehname'nin anlatımına tahsis edilmiştir. Urmiye'de yaşlı bir adam, küçük bir kahvehanede her akşam Şehname'yi ezberinden anlatmaktadır. O, anlatırken şarkı olmadığına hiçbir müzik aleti kullanmamaktadır. Destanı Türkçe nesirle anlatmakta ama ara sıra bazı kısımları destanın o şiirsel yapısını bozmadan Farsça okumaktadır. Şehname dinleyicileri, İran geleneksel edebiyatı hakkında biraz bilgi sahibi olan yaşlı ama eğitilmiş şehir sakinlerinden oluşturur. Dinî hikâyelere gelince, onlar genellikle müzik eşliği olmadan Tebriz'de Cuma akşamları bir derviş tarafından anlatılır.¹⁵³

Bir hikayenin anlatımı “Binbir Gece Masalları”nın, “Şehname”nin geleneksel anlatım, icra sürecinde olduğu gibi, birkaç gece sürebilir. Hikayelerin aktarım tekniği kültürlere göre değişen çeşitli geleneksel anlatım tekniklerine dayanabilir. Örneğin hem eski hem modern versiyonlarında Şahmaran efsanesi genellikle, “Binbir Gece Masalları”nda olduğu gibi Arap hikaye geleneğindeki farklı kahramanların hikayelerini iç içe geçiren “çerçevesel hikaye” tekniği ile söylenmiş, aktarılmış, yazılmıştır.

Geleneksel Türk hikaye anlatıcılığında hikayenin başında Hz. Muhammed’e, Hz. Ali’ye, diğer dini figürlere övgü (naat) bölümü vardır. Devam eden bölümde icranın genel akışı selamla başlar, hikayenin diğer anlatıcıları hakkında bilgi verilir, anlatıcının alçakgönüllü bir aktarıcı olduğu kısaca şiirli bir ifadeyle vurgulanır. Başgöz’e göre bu bilgilerin aktarımındaki yöntem hikaye içinde birkaç kez, düz konuşmadan şiirli anlatıma geçişte kullanılır. Türkü söylenen bölümlerde de aynı bilgilendirme başta ve sonda yapılır. Hikayenin sonunda anlatıcı kusurlarının affını talep eder, ustalara övgü düzer. Çalgıcılar türkü bölümlerinde hikayeciye eşlik eder.

Hikaye anlatıcılığında geleneksel sanatsal yorumun, anlatının temel amacı, tiyatro sanatının temel amacı da olan iletişimdir. Hikayeci iletişim sürecini dinleyiciyle birlikte kurgular. Çoğu kez hangi hikayeyi dinlemek istediklerini dinleyiciye sorar. Bu iletişim

¹⁵³ İlhan Başgöz, *İran Azerbaycan’ında Türk Hikaye Anlatma Geleneği*, çev. Fazıl Özdamar, **Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi**, XIII/2, 2013. s.373.

de asal imge kurucu söz (şairli, düz anlatı, türkü), bedensel (jest, mimik, devinim) ile desteklenir. Meddahta ve bazı performans biçimlerinde hikayesi anlatılan kişilerin, kahramanların eylemlerinin yansılanmasına, koreografik düzende ya da doğaçlamalarla, dansla bedensel ifadeye dönüşebilir. İcracının hikaye etmedeki sözel ve devinimsel aktarım, yorum ustalığı seyirciyle kurulan iletişim değerini ortaya koyar. Anlatıcının bilinen bir konuyu kendine has bir teknik ve ustalıkla aktarımı aynı zamanda ona bir yorum, tefsir sanatçısı niteliği kazandırır. Firdevsi'nin "Şehname" si gibi yazarı bilinen bir destanın anlatımı farklı hikaye anlatıcılarında farklı teknik ve yorumlarla aktarılır. Hikaye anlatıcısını diğer anlatıcılardan ayıran bu aktarım farkıdır. Bu bağlamda bu sanat çalışmasının konusu olan "Şahmaran" anonim bir efsane olarak çeşitli bölgelerdeki kültür ve anlatım, aktarım farklılıkları dolayısıyla zaman içinde öykünün mekanı, kurgusu, kişileştirmeleri, isimleri, söyleyiş biçimleri farklılaşmış olabilir. Bu nedenle söylencenin çeşitli varyantları bulunmaktadır.

Şahmaran üzerine yazılmış geleneksel eski ve yeni modern pek çok yazılı metin bulunmakta, sözlü dilde pek çok varyantı bulunmaktadır. Örneğin, Farsça-Pehlevice yazılmış ilk Camasbname versiyonları, Nasuriddin Tusi' nin (13.yy) Farsça "Camasbname" metni, metnin Ahmed-i Da'i, Abdi Musa çevirileri; Tomris Uyar "Şahmeran Hikayesi", Murathan Mungan "Şahmeran'ın Bacakları", Muhsine H. Yavuz "Şahmaran/Şahmaran Masalları", Hilmi Yavuz "Kuyu", Erhan Bener "Şahmeran Öyküsü", Şahmaran, Sennur Sezer Şahmaran, en son Türel Ezici "Şahmaran", söylence hikaye, masal, öykü, oyun türlerinde yazılmıştır. Orijininden başlayarak, her yazarın söylencenin bir ya da birkaç varyantından yararlandığı, çeviriye/metne çeşitli eklemeler, budamalar yaptığı görülmektedir. Türkçede modern yazarlar Modern sonrası edebiyatın metinlerarasılık özelliğini bir yazım stratejisi olarak kullanmıştır. Sinem Şahin Yeşil'in Julia Kristeva'dan aktardığına göre, metinlerarası yazımda, "Her metin bir alıntılar mozaigi gibi" oluşmuştur ve "kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümü"nden meydana gelmiştir.¹⁵⁴ Bütün bu metinlerde söylencenin bir ya da birkaç varyantından seçilen eylem dizgesi yer yer kırılmalarla, dönüşümlerle, eklemelerle, ana eylem izleğini oluşturur; anlam katmanlarındaki farklılaşma, dilin kullanımındaki farklılıklar yeni metnin çağrışım zenginliğini ortaya koyar. Bu durum daha önce değindiğimiz gibi, hikaye

¹⁵⁴ Sinem Şahin Yeşil, "Tomris Uyar'ın "Şahmeran Hikayesi" Adlı Öyküsüne Metinlerarası Bir Yaklaşım", **Milli Folklor Dergisi**, Sayı: 106, Geleneksel Yayıncılık Ltd. Ankara, 2015. s.49.

anlatıcılarının aynı hikayeyi değişik tekniklerle ve yorum farklılıklarıyla aktarışına benzer, aktarımın ya da yazılı metnin biçimini farklı kılar. Metinlerarası yazım bir tür metinler arası konuşmadır.

“Metinlerarası kuramının fikri temelini hazırlayan Michail Bakhtin, metinlerarasılık çerçevesi içerisinde değerlendirilecek “söyleşimcilik” (diyalojizm) kuramı doğrultusunda bağlamsal, toplumsal ve sosyal etkileşimin (interaction) önemi ve kaçınılmazlığı üzerinde durmuştur. Her söylemde söyleşimci bir yönelim olduğunu vurguladıktan sonra “Nesneye olan tüm yollar üzerinde, tüm yönlerde söylem ‘ayrışık’, bir başka söyleme rastlar ve onunla yoğun ve canlı bir etkileşime girmekten kendini kurtaramaz” der ve ekler: “Yalnızca –‘yalnız-Âdem’ bütünüyle söyleşimci yöntemden kurtulabilir” (aktaran Aktulum 1999: 26-27). Burada Bakhtin, söylemin bireyler arası bir olgu olduğu ve her söylemde kaçınılmaz olarak kendiliğinden var olduğu üzerinde durmuştur.”¹⁵⁵

Sanat Çalışması Raporunun ilgili bölümlerinde “Şahmaran”ın sahne uygulamasının gerçekleşmesi sürecindeki ilerleyişe göre, bölüm bölüm yazılan oyun metninde olduğu gibi, gösterimin performansçıları arasında da, hikayeyi anlatan, yansılayan, canlandıran, sazları çalan, vokalleri, ağıtları, ritüelistik ezgiyi icra edenler olarak hikaye aktarımının, reji yaklaşımında Bakhtin’in kuramına uygun bir “söyleşimcilik” biçimini benimsediği görülecektir. Bir ve aynı şeyi “Şahmaran”ın öyküsünü, farklı ifade yöntemleriyle anlatan oyuncuların aktarım biçimindeki çeşitliliğin karşılaşmasının, gösterime imge ve çağrışım zenginliği kazandıracağı düşünülmüştür.

3.1.2. Metnin Öz Özellikleri

3.1.2.1. Oyunun konusu

Oyunun ana çerçevesinde Daniyal ve oğlu Camasb’ın başından geçenler anlatılmaktadır. Ölümsüzlüğün sırrını arayan Daniyal’in hikayesiyle başlayan oyun, Camasb’ın Şahmaran ile karşılaşması ve söz verdiği halde Şahmaran’ın istemeden ölümüne neden olmasından sonra bilgelik makamına yükselmesiyle son bulur.

¹⁵⁵ Sinem Şahin Yeşil, **a.g.m.**, s.49.

3.1.2.2. Oyunun özeti

Hikmetli bir kişi olan Daniyal her yerde, ölümsüzlüğün sırrını taşıyan al bir çiçeği aramaktadır. Çiçeği zengin ve mutlu bir yaşam sürenlere verip, dünyada mutluluğun ve zenginliğin kalıcı olmasını sağlamaya çalışmaktadır. Al çiçeğin peşinde atıyla iz sürerken Ceyhan Nehri'nin üzerindeki köprüde durur; burada çiçeğin resmini çizdiği deva kitabına bakarken çiçeği bulma arzusuyla kibre kapılır. O anda zuhur eden Cebrail, esen rüzgarla kitabın sayfalarının nehre düşmesini sağlar. Daniyal sayfaları tutmaya çalışır; ancak onları yakalayamaz. Kibri cezalandırılan ve bilgisi elinden alınan Daniyal, evinin yolunu tutar. Yenilgisi karşısında yemekten içmekten kesilir. Bir gün, hamile karısına doğacak oğlunun zorlu yollardan geçerek bilge bir kişi olacağını muştular. Karısına, atını, Üç başlı yılan işlemeli hırkasını, al, kara davulunu, kuşağını, papağını ve hikmet kitabının kalan kısmını vakti geldiğinde doğacak oğluna vermesini vasiyet eder ve çok geçmeden ölür.

Banasının ölümünden sonra doğan çocuğa annesi Camasb adını verir. Camasb, kuvvetli, gelgeç gönüllü, saf bir delikanlı olur. Dağ tepe bütün ovayı, kaleleri gezmekten hoşlanan Camasb sadece Yıllankale'ye hiç gitmez. Oduncu olmaya karar veren Camasb, babasının atına binip arkadaşlarıyla odun kesip satmaya başlar. Odun kesmeye gittikleri bir gün çıkan fırtınadan korunmak için Yıllankale'nin kayalıklarında bir mağaraya sığınır. Arkadaşları fırtınanın dinmesini beklerken uyuyakalırlar, Camasb ise can sıkıntısından bıçağıyla toprağı kazmaya başlar; beyaz mermerden bir kapak bulur. Arkadaşlarıyla kapağı kaldırır ve içi bal dolu bir kuyu keşfederler. Fırtına dindiğinde güğümler getirip kuyudaki balı çıkarmaya başlarlar. Kuyunun dibine Camasb'ı iple salan arkadaşları son bal güğümünü de aldıktan sonra Camasb'ı kuyunun içinde bırakıp köyelerine dönerler. Annesine oğlunun bir kurdun pençesinde can verdiğini söylerler. Camasb bal kuyusunun içinde bulduğu deliği genişletip oradan yayılan ışık huzmesinin içine doğru ilerler ve yılanların diyarına girer. Burada yılanların şahı Şahmaran'la karşılaşır. Şahmaran Camasb'a ikramlarda bulunur ve ihanete uğrama hikayesini dinler; sonra Belkiya'nın hikayesi üzerinden kendi ihanet hikayesini ona anlatmaya başlar.

Mısır hükümdarı olan Belkiya, babasının sandığa gizlediği Hz. Musa'nın kitabından Hz. Muhammed'in müjdelendiğini okuyunca, tahtı kardeşine bırakıp seyyah olur. Uğradığı adalardan birinde Şahmaran'la karşılaşır. Belkiya'nın yalvarmaları sonucunda Şahmaran adadan kimseye söz etmemesi karşılığında gitmesine izin verir. Yola koyulan Belkiya,

Hız. Süleyman'ın yüzüğünün erkiyle gözleri kamaşmış ve bu yüzüğü arayan bir bilge olan Ukap ile karşılaşır. Ukap yüzüğü bulabilmek için sihirli ağacın öz suyuna ulaşmak ister. Ağacın yerini sadece Şahmaran'ın bildiğini Belkiya'ya söyleyen Ukap, onu ikna edip Şahmaran'ın yerini öğrenir. Ukap ve Belkiya adaya gelirler ve Şahmaran'ı hileyle hapsedip ağacın yerini öğrenirler. Şahmaran, insanoğlu tarafından uğradığı ihanet sebebiyle yılanlarıyla birlikte Kaf Dağı'na yerleşir. Bazı zamanlarda ise Yıllankale'deki mağarada yaşarlar.

Şahmaran'ın hikayesini dinleyen Camasb Şahmaran'ın onu, bir daha ihanete uğramamak için yeryüzüne göndermeyeceğini anlar. Geri gitmek için çok yalvarır; ancak Şahmaran her defasında hikayesinin devamını anlatarak onu kalmaya ikna eder. Böylece senelerce birlikte kalırlar.

Belkiya'nın hikayesi, Ukap'la birlikte ağacın sihiyle denizler üstünden yürüyerek Süleyman'ın mağarasına gitmeleriyle devam eder. Ukap yüzüğü almak isteyince mağaranın bekçisi bir ejderha alevleriyle onu yok eder. Gördükleri karşısında çok korkan Belkiya'ya Daniyal'e görünen Cebrail görünür. Şahmaran'ın hikayesinde babasının adını duyan Camasb, doğduğundan beri hiç okumadığı babasının kitabını hatırlar. Cebrail, Belkiya'ya Hız. Muhammed'i aramaktan vazgeçmesini öğütler. Yurduna dönmeye karar veren Daniyal yolunu kaybeder; Periler Ülkesi, Kaf Dağı, melekler diyarı gibi birçok mitolojik yerden geçer. Geçtiği yollarda birçok olaya tanık olur ve birçok insanla karşılaşır. Bunlardan biri de, karısı Şemsi Banu'nun mezarının yanında kendi mezarını kazan ve yas tutan Cihan Şah'tır. Bütün bu yolculuğun sonunda evine ulaşır, dünya halinden elini eteğini çeker ve ömrünün sonuna kadar bir derviş gibi yaşar.

Şahmaran, dinlediği hikaye boyunca gitmek için yalvaran Camasb'ın isteğini sonunda kabul eder ve yerini kimseye söylememesi şartıyla Camasb'ı yılanlarının yardımıyla bal kuyusundan çıkmasını sağlar. Annesine kavuşan Camasb, kendisine ihanet eden arkadaşlarının ondan özür dilemeleri ve servetlerini onunla paylaşmaları üzerine onları affeder. Köyüne döndükten sonra babasının deva kitabını okumaya başlamıştır. Bu arada kentin çığırtkanları Şah Keyhüsrev'in hastalığının dermanın bir tek Şahmaran'ın kanında olduğunu, onu görenlerin derisinin pul pul olacağını ve şehrin bütün erkeklerinin hamamda kontrol edileceğini duyururlar. Gizlenmeye çalışan Camasb sonunda kendini ele verir ve işkenceyle Şahmaran'ın bulunduğu mağarayı vezir Şehmur'a gösterir.

Mağaranın başında Şahmaran'la yüzleşen Camasb, son öğüdünü burada alır: Ölümün sırrını hiçbir ölümlü bilemez! Şah Keyhüsrev'in askerleri Şahmaran'ı öldürmek için bir tahtirevana koyup götürürler. Camasb çaresizlikten gözyaşlarına boğulur evinin yolunu tutar. Günlerden bir gün su içmek için avluya indiğinde, babasının ve Şahmaran'ın hayaliyle karşılaşır. Şahmaran, Daniyal'in elinde tuttuğu deva kitabına al çiçeği bırakır ve sonra Daniyal oğluna kuşağını, papağını, al, kara davulunu ve üç yılanbaşı hikmet hırkasını kuşandırır ve kitabı Camasb'a bırakıp karanlıkta Şahmaran'la birlikte kaybolurlar.

3.1.2.3. Ana tema

Kadın cinsinin evren ve dünyadaki varlığı, hakikate erme, insan-ı kamil olma yolculuğu ve sınanma eşikleri.

3.1.2.4. Yan temalar

Bilgelik, ihanet, sevgi, sabır, hırs, bilginin aktarılması, ölüm, doğum, ölümsüzlüğü aramak, yol ve döngüsellik.

3.1.2.5. Oyunun felsefi kurulumu

Oyun mitsel bir kahraman olan Daniyal'in oğlu Camasb'ın, yolculuğuyla birlikte iç içe yürüyen bir bilgilene, olgunlaşma, hakikate erme yolculuğudur. Camasb kahraman mitlerinin çoğunda olduğu gibi bu yolculukta ayrılış-sınav-dönüş döngüsünü yaşar. Dünyadan ayrılışı bilinçsizdir, rastlantısaldır. Tıpkı Oidipus'un bir düş yorumuyla yazgısından, baba katili olmaktan kaçmak isterken bilmeden gerçek anne ve babasının yaşadığı Thebai'ye gelişi gibi. Oidipus'un Sfenks'in bilmecesini çözerek kendisinin ve soyunun acıyla sınanacağı kente girişi, gerçek annesi kraliçeyle bilmeden evlenip kral oluşu, baba katlinin, anneye evlenmemin ortaya çıkışı, kraliçenin intiharı, Oidipus'un kendi gözlerini kör edip kendini kentten sürüşü, kentin kıtlıktan, hastalıktan kurtuluşu; sonunda Oidipus'un bilgisizlikten bilgiye geçişi, Camasb'ın bal kuyusunu bularak yeraltına, Şahmaran'nın sarayına inmesi, onun anlattığı hikayelerle eğitilmesi, yeryüzüne çıktuktan sonra trajik zorunluluğun gereği olarak Şahmaran'ı feda etmesi, her mitik

kurban gibi Şahmaran'ın ölümünden sonra topluluk uyumunun Keyhüsrev'in hastalıktan kurtulmasıyla yeniden kurulumu ve Camasb'ın olgunlaşma sürecinin tamamlanmasına koşuttur. Burada önemli olan oyunda babası için söylendiği gibi, bu serüven ve öğretinin insanlığa aktarımı için seçilmiş olan Camasb'ın bilgiyi gerçek dünyaya taşıması, bu bilginin insanlığa yararlı olmasıdır. J. Campbell kahramanın bu zorunluluğunu “ ...zamanda ebediyeti ifade etmek ve zamanda ebediyeti kavramak işinden kaçınılamaz.”¹⁵⁶ cümlesiyle açıklar. Camasb'ın bilgeliği Şahmaran' dan aldığı bilgiyle, Şahmaran'a ihaneti ve bundan duyduğu acıyla, Şahmaran'ın kanyıyla Padişah'ın iyileşmesine (yılanın şifacılığı metaforu) neden olmasıyla, babasının deva kitabından aldığı bilgiyle gelişir. Onun öyküsü babasının öyküsünün bir varyasyonu ya da devamıdır. Babası gibi, iki dünyayı, yer altını ya da ötele ve yer üstünü buluşturan, ötelelerden ve gerçek yaşamdan bilgi getiren bir şaman gibidir. Şaman ritüelistik yolculuğunun döngüsellğine koşut olarak oyunda, Şahmaran yer üstüne, köyüne dönmek isteyen Camasb'a, “...benden gün ışığını istersin. Lakin hayat dediğin yeryüzünde de yer altında da gece ve gündüz gibi Daniyal, Belkiya ve de Cihan Şah nice gecelerden gündüzlerden geçip, sonunda öğrendiler bunu.”¹⁵⁷ sözleriyle iki dünyanın tek bir dünya olduğunu anlatır. Campbell mit kahramanın iki dünyayı birleştiren yolculuğunu şöyle açıklar:

*Tanrısal ve insani, iki dünya ancak birbirinden farklı olarak resmedilebilir -yaşam ve ölüm, gece ve gündüz gibi ayrı. Kahraman bildiğimiz ülkeden karanlığa doğru yola çıkar; orada macerasını tamamlar ya da basitçe bize olan bağlarını kaybeder, hapsedilir ya da tehlikeye düşer ve dönüşü o öte bölgeden bir dönüş olarak anlatılır. Yine de -ve işte mit ve simgeyi anlamak için temel bir anahtar- iki krallık aslında birdir. Tanrıların alanı bildiğimiz dünyanın unutulmuş bir boyutudur. Ve isteyerek ya da istemeyerek o boyutunun araştırılması, kahramanın yaptıklarının tam anlamıdır.*¹⁵⁸

Camasb, Şahmaran'ın yerini Keyhüsrev'in askerlerine bildirmesinden sonra hakikate giden yolda, bir sınanma eşiği de olan ihanetinden duyduğu acıyı çekmek zorundadır. Mitlerin döngüsellği üzerine yazan Mircea Eliade'ye göre bu, iyimser bir yorumdur ve ay mitoslarındaki, her şeyin devresel olarak olup bitmesinden, ölümün ardından kaçınılmaz biçimde yeniden dirilişin, yıkımın ardından yeniden yaratılışın gelmesine uygundur.¹⁵⁹ Bu döngü oyundaki tasavvuf düşüncesiyle de örtüşür. Camasb'ın ve

¹⁵⁶Joseph Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 251.

¹⁵⁷ Türel Ezici, **Şahmaran, Oyun Metni**, 2016, Ekler, s. 228. (Yayımlanmamış)

¹⁵⁸ Joseph Campbell, **a.g.e.**, s. 108-110.

¹⁵⁹ Mircea Eliade, **a.g.e.**, s. 103

Belkiya'nın öykülerinde tekamül ve hakikate erme motifi izlenir. Daniyal'in sırrını çözmeye çalıştığı ölüm vakti Tanrı'nın iradesindedir. Hayat denilen kırk odalı bir handır, ölümün sırrı kırkinci odadadır. Camasb Şahmaran'nın ölümüyle buna vakıf olur, babasının hatasının bedelini de öder.

Tasavvufun sevgi, dostluk, vefa, aşk motifi oyunda sık yinelenir. Hile hurda bilmez, iyi yürekli olarak tanımlanan Camasb, bal kuyusunun başında kendini överek kuyuya inmeye teşvik eden arkadaşlarından duyduğu kuşkuyu Mevlana'nın şu sözleriyle düşünür: “*Kötü zan, hatadır. Kardeş hakkında benim niçin böyle bir düşüncem var?.. İhtiyat senin kötü düşünmendir.*”¹⁶⁰ Şahmaran'a onun evinde hikmete ermek istediğini Tanrı'dan dilediğini söyleyen Camasb'a Şahmaran Mevlana'nın sözleriyle şöyle seslenir:

*Ey yiğit! Her ikisi yeşil olsa da Sidre dalını
odundan ayrı tanı.
O dalın aslı yedinci semadır;
bu dalın aslıysa ateş ve dumandandır.
Duygunun önünde görünüşte benzerdirler;
çünkü göz yanlış görür,
duygunun yolu yanlıştır.
O, gönül gözünün önünde görünür;
yoksulun gayretince çaba göster,
gönül tarafına gel... ”¹⁶¹*

3.1.2.6. Kişiler

Oyun baştan sona iki hikaye anlatıcı/yansılایıcı oyuncunun üzerine kurulmuştur; ancak yazar bu sayının ikiden fazla olabileceğini belirtmiştir. Yazarın bu açıklaması, daha önce hikaye anlatıcılığı bölümünde değindiğimiz Arap hikayeciliğindeki “çerçevesel hikaye geleneği”ndeki farklı kahramanların hikayelerini iç içe geçirerek anlatma tekniğini işaret eder. Bu nedenle iki ya da daha fazla anlatıcı/yansılایıcı iç içe geçen hikayelerdeki kahramanları/kişileri yansılarlar. Bu tekniğe göre oyunda **I. ve II. Hikayeci, Müzisyen/Müzisyenler** oyun kurucularıdır. Anlatılan ve yansılایanan dış ve iç hikayede geçen oyun kişileri aşağıdaki gibidir:

¹⁶⁰Mevlana C.R., **Mesnevi**, I.Cilt, Hazırlayan:Prof.Dr.Adnan Karaismailoğlu, T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yay.,Konya 2010, s. 264.

¹⁶¹ Türel Ezici, **a.g.e.**, s. 220. (Mevlana'dan aktarır.)

Daniyal:

Tanrı vergisi türlü ilimlerin sahibi seçilmiş bir şifacı, bilici. (Bazı kaynaklara göre peygamber olarak da anılır.) Remil atar, rüya tabir eder. Sıcakkanlı, eli hafif, soluğu sıcak, şefkatli biridir. Aynı zamanda şifacılıkta çok tutkulu ve deva kitabının sahibidir. Çukurova'yı şifalı otlar bulmak için atla dolaşır. Trajik hatası, görüp kaybettiği ve aramaya çıktığı ölümsüzlüğün al çiçeğini bulma, uzun ömür isteyen varıllara verme arzusudur. Cebrail tarafından Tanrı'ya kendini şirk koştugu için engellenir. Hatasını fark eder, üzüntüden yemez içmez olur, ölür. Oğlu Camasb'ın doğacağını bilir, ölmeden önce karısına haber verir.

Cebrail:

Tanrı'nın habercisi. Ceyhan Köprüsü üzerinde sonsuzluk çiçeğinin peşindeki Daniyal'e aksakallı bir pir olarak görünür. Deva kitabının çiçeğin resmi çizili sayfalarını bir rüzgar çıkararak koparır, sayfaların nehre düşmesini sağlar. Daniyal'e yaptığının şirk olduğunu anlatır.

Daniyal'in Karısı:

Tipik bir Anadolu-Çukurova kadınıdır. Fedakar, yumuşak huylu, saygılı, cefakardır. İç Oyun 1'de Camasb'a hamiledir.

Camasb:

Babası Daniyal gibi tipik bir mit kahramanıdır. Yolculuğu ayrılık-sınav-dönüş üzerine kurulur. Babasız büyümüş, karakaşlı, kara gözlü, güçlü, yakışıklı bir delikanlıdır. Başlangıçta avare gönüllü, saf yürekli, sabırsız, başıboş dolaşan, Çukurova'yı baştanbaşa dolaşmayı seven bir genç olsa da babasının bilge kişiliğini özünde taşıdığı, gelişmeye, olgunlaşmaya, açık olduğu anlaşılır. Güzel türkü söyler. Sonra oduncu olur. Oduncu yoldaşlarının ihanetine uğrar, bal kuyusunda bırakılır. Oradan Şahmaran'ın Yılan Kale'nin altındaki sarayına iner. Kışın kale altında yazın Şahmaran'ın yılanlarıyla göçtüğü Kaf Dağı'nda yıllar geçirir. Onu hikayeleriyle oyalayan kendisine gönül düşüren Şahmaran'la kalır. O da Şahmaran'a alışır, bağlanır. Ancak evini özler, yıllar sonra yeryüzüne, evine döner. Şahmaran'ın anlattığı her kahraman hikayesinden bir hisse almış, olgunlaşmıştır. İlmini, olgunluğunu babası Daniyal'in deva kitabıyla tamamlar. Vücudunda taşıdığı Şahmaran pullarının görülmesiyle hastalığına deva arayan

Keyhüsrev'e anasının canı karşılığında Şahmaran'ın yerini söylemek zorunda kalır. Şahmaran yakalanır, ancak onu affeder.

Oduncular:

Camasb'ın birlikte oduna çıktığı hain arkadaşları. Onu mağaradaki bal kuyusunda terk edip güğümler dolusu balla kaçar, zengin olurlar. Annesine Camasb'ı bir kurdun parçaladığını söylerler. Yıllar sonra Camasb köyüne döndüğünde onu aynı ikiyüzlülükle karşılarlar.

Şahmaran:

Güzel bir genç kız başı ve gövdesi taşıyan, belinden aşağısı yılan olan grotesk bir mit kahramanıdır. Yeni ay kadar güzeldir. Gece karası gözleri, hilal kaşları, uzun gümrah siyah saçları vardır. Yılan gövdesi pırıl pırıl al pullarla kaplıdır. Hikayesindeki Belkiya gibi Camasb'a da aşiktir. İki aşkı da kendisine ihanetle sonlanır. Genelde kadın arketipine uygundur. Erkeği korur, ona yardım eder, canı pahasına fedakardır, affedicidir. Oyalamak ve gitmesini engellemek için Camasb'a Belkiya'nın, Ukab'ın, Cihan Şah'ın öykülerini anlatır.

Yılanlar:

Şahmaran'ın koruyucuları, hizmetkarları.

Belkiya:

Musa'nın kavmine mensup bir hükümdar oğludur. Hükümdarın bir kutuya koyup gizli bir odaya kilitletiği Muhammed'in geleceği müjdesini babasının ölümünden sonra öğrenir. Onu aramak için ülkesini terk eder. Trajik hatası, bilmenin peşinde oluşudur. Şahmaran'ın adasına ulaşır, onunla tanışır, adadan ayrılır. Şam'da Ukab ile karşılaşır. Sırrını yalnızca Şahmaran'ın bildiği denizde batmadan yürüten ağaç özünü bulmak için, ihanet eder. Ukab ile Şahmaran'ı adasında tutsak edip sırrı alırlar. Ukab Süleyman'ın yüzüğünü almak isterken yanar. Belkiya başından türlü olaylar geçtikten ve Cebrail'in akıl vermesinden sonra ülkesine döner, duaya, inzivaya çekilir.

Ukab:

Süleyman'ın yüzüğünün peşinde Şamlı bir bilgedir. Şahmaran'a Belkiya'nın ihanet etmesine neden olur. Mağara'da yüzüğü, ölü Süleyman'ın elinden alırken bir ejderhanın ağzından çıkan alevle yanar. Trajik hatası güç tutkusudur.

Cihan Şah:

Belkiya'nın geri dönüş yolunda rastladığı, sevgisi için seyyah olduğu karısı Şemsi Banu'nun mezarını ve kendi açık mezarını bekleyen; Belkiya'ya kendi hikayesini anlatan ve gücüne çok güvenen bir Şah.

Çığırkanlar/Davulcular:

Keyhüsrev'in hastalığını ve şifanın Şahmaran'nın kanında olduğunu halka duyururlar.

Şehmur:

Keyhüsrev'in veziri.

Askerler:

Şehmur'un emriyle Camasb'ı yakalayan Keyhüsrev'in ordu mensupları.

3.1.3. Metnin Yapı Özellikleri**3.1.3.1. Uzam ve zaman kurulumu**

Oyunun hikayeciler düzlemindeki uzamı hem “şimdi” ve “burada” olmayı, hem de mite özgü çoğul/soyut mekanlara ve soyut/mitik zamana işaret eder. Anlatılan iç öykü Ceyhan bölgesinde geçmektedir. Bu bölgede, doğal (ata yurdu, oba, ev, avlu, sundurma, köy, Çukurova, Toroslar, Amanoslar, Gavurdağı, Akdeniz, Ceyhan Nehri, köprü, Yılankale, Anavarza Kalesi, Toprak Kale, mağara, orman vb.) ve doğüstü (bal kuyusundan girilen yılanlar diyarı) alanlara işaret edilmektedir. Yine bu çemberde, ilahi evrenin *hattı istiva* 'da (gerçek ve manevi dünyayı ayıran çizgi) aracısı olan Cebrail, dünya ve öte dünyayı tek bir uzama taşır. Şahmaran'ın anlattığı öykülerde ise metafizik, doğüstü dünya çok

çeşitli mekanlarla daha sık açığa çıkar. Oyun boyunca, anlatıcılar aracılığıyla, uzamın iç içe geçmiş üç ana çemberinde geçişler yapılmaktadır.

Öyküleme, zamanın tek bir ‘an’a işaret etmeyen çoğullaması, ‘mitin kendi zamanı’ geçerlidir. Mit zamanı gerçek zamanı askıya alan bir nitelik taşır. Zamanın askıya alınması ve mitin soyut zamanına geçiş, hem yeraltında Şahmaran’ın öyküsünde (2. çember) hem de onun anlattığı öykülerde (Belkiya ve Ukab, 3. çember) de görülür. Aslında oyunda değinilip geçilen ve Cihan Şah’ın Belkiya’ya anlattığı kendi öyküsü de (4. çember) ayrı bir çember oluşturur.

3.1.3.2. Eylem kurgusu

Şahmaran efsanesi varyasyonları genellikle, “Binbir Gece Masalları” nda olduğu gibi Arap hikaye geleneğindeki farklı kahramanların hikayelerini iç içe geçiren “çerçevesel hikaye” tekniği ile söylenmiş, aktarılmış, yazılmıştır. Oyunda eylem dizgesi aynı kurgu özelliğini, tekniğini yansıtır.

- **Dış oyun/Hikayeciler: I.ve II. Hikayeci/Yansıluyıcı** (Sayıları artabilir notu vardır.)

Girizgahta acı çeken bir kadının, Şahmaran’ın öyküsünün iç oyunda anlatılacağı haber verilir. Dış oyunda ön öykü olarak Daniyal’in, asal eylemi oluşturan, başlayan, gelişen, sonuçlanan öykü olarak ise Camasb’ın hikayesi anlatılır. Ana öyküde kahramanın yeryüzünden ayrılış, sınav, dönüş safhaları vardır.

- **İç Oyun/Hikayeciler: I.ve II. Hikayeci/Yansıluyıcı**

Şahmaran’ın öyküsüne girilir. Camasb’ı alıkoymak isteyen Şahmaran’ın dilinden aktarılan Belkiya’nın, Ukab’ın hikayeleri anlatılır. Şahmaran, Cihan Şah’ın Belkiya’ya anlattığı kendi hikayesini Belkiya’nın anlatısından aktarır. Daha önce değindiğimiz gibi Belkiya’nın yolculuğu, ana öyküdeki Camasb’ın yolculuğu ve değinilip geçilen Cihan Şah’ın yolculuğuna paraleldir. Mite özgü ayrılış, sınav, dönüş safhalarını içerir. Dönüş olgunlaşmaya, hakikate ermeye, hayatın kutsanmasına tekabül eder.

Eylemin genel kurulumunda ana olay çevresinde aralarında mantık bağı olan ve iç içe geçen zincirleme hikayelerde “Anlatımdaki fark; olayın karakterler arasında yayılması,

bir karakterden diğerine sürekli bir aktarımın, yönlendirmenin olmasıdır. Boratav, zincirleme masallardaki halkalar arasında sıkı bir mantık bağı olduğunu ve anlatının bu halkaların sayısı ölçüsünde uzadığını söyler.”¹⁶² Oyunda asal kahraman Camasb’ın başından geçen ana olay, Şahmaran’ın dilinden aktarılan hikayelerdeki kahraman öyküleriyle yayılır, sonuçta eylem Camasb’ın, ana kahramanın öyküsüne tekrar dönerek sonuçlanır.

3.1.3.3. Dil kurulumu

Oyun, hikaye anlatıcılığı üzerinden ilerlemektedir. Anlatı formunda yazılmıştır. Bölgenin sözlü destan anlatıcılığı özelliklerini, yerel konuşma dili özelliklerini, doğa betimlemelerini, yerel sözcüklerini barındıran şiirsel bir dili vardır. Bu şiirsel anlatım oyun boyunca korunur.

3.1.4. Metnin Uzam-Zaman-Eylem Bağlamında Gösterge Sistemi

Metnin gösterge sistemini, eylem kurulumunu baz alarak mit kahramanın merkezinde olduğu ayrılış-sınav-dönüş evreleri, bu evrelerde öne çıkan uzam-zaman göstergelerine ve ana teması kadın cinsinin evrensel-dünyasal varlığı, hakikate erme, insan-ı kamile ulaşma bağlamında mitin felsefi-moral göstergelerine göre değerlendirmek doğru olacaktır.

Oyunun açılışında, *Girizgah* bölümünde, I.ve II. Hikayeci tarafından asal öykünün Şahmaran’ın öyküsü çerçevesinde anlatılacağı haber verilir; çeşitli mit, oyun ve öyküdeki kadın kahramanların isimlerinden, durumlarından örnekler (Niobe, Demeter, Fasla, Medea, İlluyanka, Sati, İşbüke) verilir. Anılan trajik kadın kahramanlar aynı yazgıyı taşıyan Şahmaran’ın trajik hikayesinin ve bütün kadınların evrensel-dünyasal varoluşunun (sevgi, aşk, fedakarlık, vefa, alçakgönüllülük, doğurma/yaratma, koruma, bilgilendirme, eğitime vb. özellikler) gösterenleridir. Bu varoluş iç oyunda anlatılan öyküler ve dış oyuna kadar yayılan Şahmaran’ın mitsel, dışil/grotesk kimliğinde gösterge değerine ulaşır.

¹⁶² Seyit Battal Uğurlu, **a.g.m.**, s.1694.

Oyunda asal kahramanın yolculuğu öncesinde verilen Daniyal'ın hikayesi, zincirleme öykülerden oluşan mitlerdeki kahramanların soy özelliklerinin ve moral felsefenin başlangıcının ortaya koyulması bakımından bir ön hikaye olarak verilir. Camasb'ın yolculuğunun nedensel mantığını açıklarken yolculuğa ilişkin ilk temel göstergeleri verir.

3.1.4.1. Daniyal'ın yol hikayesindeki gösterenler

Sabah vakti, ovaya çıkış, at, şaman kostümü (üç yılan işli hırka, al kara davul), deva kitabı, al çiçek tasviri, Cebrail, remil atma, rüzgar, sayfaların kopması ve suya düşmesi, Ceyhan suyunun ve Yılan Kale'nin burçlarının kızıla boyanması, kor gözlü kartalın kanat açıp yükselmesi, pişmanlık, eve dönüş, eşle buluşma, doğacak oğulu haber verme, veda, susma, yeme içmeden kesilme, ovayı seyir, akşam vakti, doğmamış Camasb'ın hayalinin görünmesi ve nihayet ölüm gibi gösterenlerin gösterilenleri, Daniyal'ın ölümsüzlük çiçeğini bulma ve varsıllara vererek insanlar arası eşitliği bozma, Tanrı'ya şirk koşma, tanrısal kadere müdahale etme aşırılığı ve deva ilminin sınırlarını çizmedeki ölçsüz tutkusudur. Hepsi birlikte oyunun altını çizdiği hakikat yolunu bulma ve olgunluğa erişmede yaşamın maddi ve manevi yönünün moral göstergelerini verir.

Bu moral göstergeler Camasb'ın eylem dizgesindeki olgunlaşma sürecinde, babadan kalma sorumluluğun, borcun ödenmesine tekabül eder.

3.1.4.2. Camasb'ın yol hikayesindeki gösterenler

Ayrılış:

Anne, ev, köy, yola çıkma, at, odun, odunculuk, tufan, mağara, yeri kazma, kapak, bal kuyusu, bal, hıyanet, tutsaklık, kuyunun dibini kazma, Şahmaran'nın yer altı mekanına iniş, bahçe, çağlayan, çimenler, çiçekler, bülbüller, güvercinler, tavus kuşları, altın taht, müzik, uyku, rüya (Daniyal'ın hikmet hırkası ve kuşamıyla şamanik ritüel), uyanış, yılanlar, Şahmaran, ilk tanışma, sofraya gibi gösterilenler yolculuğun yer üstü ve yer altındaki ilk fazına ve olumlu yönelişe işaret ederler. Örneğin, bal kuyusu ve balın içerdiği deva ve tat özelliği bakımından şekerli olması, Camasb'ın olumlu yönde gelişeceğine işaret eden moral göstergenin devamıdır.

Sınav:

Mitin gerçek zamanı askıya alan soyut zamanında Şahmaran'ın anlattığı, kendi öyküsüyle iç içe geçen hikayeler (Belkiya' nın öyküsünde taht-taç, kilitli oda, mühürlü sandık, sır, Muhammed'in müjdesi, bilme-ulaşma tutkusu, yola çıkma, deniz, adalar, orman, yılanlar, Şahmaran ile tanışma, muhabbet, vefa, güven, söz verme, yola çıkma; Ukab'ın öyküsüyle buluşma, Süleyman' nın yüzüğü, sırdaşlık, sır çözme tutkusu, geri dönüş, ihanet, tutsak etme, sihirli sıvıya ulaşma, deniz üstünde yürüme, mağara, yıkımayanmaya tanıklık, karalar, denizler aşma, periler, ejderhalar ülkesinde dolaşma, uçan at, Cebrail ile buluşma, dünya dairesine geçiş, Cihan Şah'ın öyküsüne tanık olma, vatana dönüş, dünya malından vaz geçme, inziva vb.) aşk, sevgi, bağlılık, özlem, yer üstüne çıkma arzusu, acı çekme, söz verme, öğüt vb. gibi gösterenlerin gösterilenleri, kahramanın sabır, ders alma kapasitesi ve olgunlaşma gibi ileriye dönük olumlu işaretlerini ve yer üstünde tamamlayacağı sınav hakkında bilgi verir. Tutkuların arınma, bilinçlenme ve moral gelişimin gösterge sistemi bu aşamada kesintisiz devam eder.

Dönüş:

Bal kuyusu, yer üstüne çıkış, sabah-gün ışığı, ova, anaya, yurda ulaşma, kavuşma, deva kitabı, okuma, huzur, çığırtkanlar, hastalık (Keyhüsrev), deva (Şahmaran'ın kanı), kuşku, işareti bedeninde tanıma (Şahmaran pulları), korku, gizlenme, çelişik duygular, tehdit algısı, inkar, ele geçme, işkence, zorunluluk, gerçeği açıklama (Şahmaran'ın yeri), ihanet, tutsaklık (Şahmaran), anlayış-teselli (Şahmaran' dan Camasb'a), ihanetten duyulan acı, gözyaşı, bal kuyusunun kapanışı, kartalın ve yılanların kayboluşu, Ceyhan suyunda ve Kale'nin burçlarında al ışığın kayboluşu, gece, rüya, hayal (Camasb'ın gördüğü bu hayalde Daniyal ve Şahmaran belirir. Şahmaran Ceyhan suyuna düşen sayfalarındaki al çiçeği kitabın sayfaları içine bırakır. -Ölümsüzlüğün al çiçeği, bedeni, kuyruğu al pullarla kaplı kanı, dertlere deva Şahmaran' ile örtüşen simgedir. Kale'nin burçlarına, Ceyhan nehrinin suyuna düşen al rengin kaynağı da bu simgedir. - Daniyal oğluna hırkasını, papağını giydirir, al kara davulunu kuşandırır, deva kitabını suyun başına koyar.) tören, gün doğumu gibi gösterenlerin tümü Camasb'ın Şahmaran'ın trajik öyküsü çerçevesindeki olgunlaşma, hakikate ulaşma yolculuğundaki başarısını, yolculuğun sonucundaki anlam dizgelerini oluşturur. Asal kahramanın yolculuğuyla

birlikte moral gösterge sistemi de iyileşmenin gerçekleşmesi, manevi ve maddi dünya birliğinin ve yaşamın yeniden kutsanmasıyla tamamlanır.

Son sözü söyleyen II. Hikayeci, Girizgah'a döner, Şahmaran'ı ve onun hikayesinin insanlığın bütün hallerini (sevgi, ihanet, gülme, ağlama, kibir, alçak gönüllülük, ihanet ve zulüm) buluşturduğunu ifade ederek, kadının fedakar varlığını anarak oyunu sonlandırır.



3.2. ORİJİNAL METİNDEN PERFORMANS METNİNE DRAMATURGİ

Orijinal metin, bu sanat çalışmasının uygulama süreciyle eş zamanlı olarak yazılmıştır ve yazar -yazım sürecinde- uygulama aşamasında yapılan çalışmalara tanıklık etmiştir. Metin, çalışma sırasında değişen oyuncu sayıları, metnin anlatı kısımlarının belli bölümlerinin performatif eyleme dönüştürülmesi ve dramaturgide öne çıkarılmaya çalışılan unsurlarla birlikte süreç içinde yeniden şekillenmiş ve bir performans metnine dönüşmüştür. Yazar bu süreçte, yaratım ekibini özgür bırakmış, çalışmalardan elde ettiği izlenimleri ekiple paylaşmış, böylece performans metni, süreci oluşturan bütün unsurların kolektif çalışması sonucu ortaya çıkmıştır. Orijinal metne genel anlamda bir ekleme yapılmamış; içerdiği uzun betimlemeler kısaltılmış ya da çıkarılmış, metnin orijinalindeki öz-biçim tutarlılığı gözetilerek gösterge kurulumları belli yerlerde dönüştürülmüştür.

Orijinal metinde, Camasb'ın bal kuyusundan girdikten sonra uyuyakalmasıyla gördüğü rüyada (orijinal metin, ekler, s.211-212), babasının hikmet hırkasını giyen Camasb, sırtında Daniyal'in yılan işlemeli hırkası, belinde kuşağı, başında papağını giyinmiş haldedir. Babasının al – kara davulunu çalar, deva kitabını rahlede okuyan annesi ona gülümser; ancak Camasb kitaba bakamaz, davula vurarak bir Şaman duası söylemeye başlar. Bu bir erginlenme törenini anımsatır. Performans hazırlanırken bu bölümde bulunan Şaman duası oyuncular tarafından çeşitli formlarda söylenmeye çalışılmış; ancak dilin ve söylemin uzaklığı sözün atmosferle organik bağının kurulmasını engellemiştir. Oyuna “avazcı” olarak dahil olan 4. oyuncu Kırgız kökenli olduğu için bu bölümü onun kendine geleneksel kodları üzerinden çözümlemenin daha doğru bir yaklaşım olacağına kanaat getirildi. Bu sebeple orijinal metindeki Şaman duası yerine Kırgızistan'da eskiden gelen “alas” geleneği üzerine çalışılmaya başlandı. “Alas”, göçebe halkın yer değiştirip, başka bir yere yerleştiklerinde kadınların “*bozüyün*”/“*boz-üy*” (Kırgızların çadır evi) etrafını çam ağacının kurumuş yapraklarıyla tütsülenmesidir. Tütsüyü yakarken aynı zamanda Tanrıya dua etmektedirler. Sadece kendi aileleri için değil tüm halkın huzur içinde yaşaması ve tarımın bol, bereketli olması için de dua edilmektedir. Çok eski zamanlardan gelen bu inanç günümüzde özellikle Nevruz bayramlarında mutlaka söylenmektedir. Alası söyleyen anneye “unay ana” (Umay ana) denmektedir:

“Alas, alas, alas

Ar baleeden kalas

Camı kündü tenirim berdi

Caķşılıktı keniri berdi

Ak eleçek apalar

Ak kalpakçan atalar aman bolsun

Alas, alas, alas

Ar baleeden kalas

Ay kördüm aman kördüm

Buuday, taaruu saman kördüm

Balasızga bala bergin

Bülöösüzgö bülö bergin

Ar bir üydö ıntımak ırıs bolsun

Alas, alas, alas

Ar baleeden kalas”

“Alas”ın Türkçe manası ise aşağıdaki gibidir:

“Alas, alas, alas

Her beladan halas (kurtuluş)

Yeni günü Tanrım verdi

İyiliği bol bol verdi

Ak yazmalı anneler

Ak kalpaklı babalar sağ salim olsun

Alas, alas, alas

Her beladan halas

Ay gördüm gökte gördüm

Buğday arpa saman gördüm

Çocuksuza çocuk versin

Yuvasıza yuva versin

Her bir evde mutluluk olsun

Alas, alas, alas

Her beladan halas”

Bu eklemeye birlikte performans metninde rüya bölümü yeniden kurgulanmış, uykuya dalan Camasb, rüyasında babasının hikmet hırkasını kendi giymiş ve bir “Şaman” olarak uzama dahil edilen “avazcı” Camasb’ı önce Alas duasıyla sonra Şaman dansıyla kutsamıştır.

Oyuncu sayısının artmasıyla orijinal metindeki anlatıcı bölümleri de değiştirilmiş, oyunun dış anlatısı 1. Hikayeciye (Neslihan D.) verilmiş, iç anlatımda 2. Anlatıcı (Funda M.) ve 3. Anlatıcı (Ayça K.) yer yer sözü de devralmışlardır. Dış anlatıda ise avazcı dahil bütün anlatıcılar kimi yerlerde 1. Anlatıcıya koral eşlikler yapmışlardır.

3.3. PERFORMANS ÇALIŞMASINDA OYUNCUNUN BEDENSEL YORUMU

Bedensel ifade ve harekette performansçılar için temel amaç, seçili mitsel, ritüelistik arketiplerin ve simgelerin ‘yeniden icra edilmesi’ olarak belirlenmiştir. Bu çerçevede bedensel ifade kapsamında tüm bir fiziksel devinim içerisinde ifade edilen jest, mimik, ses, hareket ve dans yer almaktadır. Tüm bu unsurlar ritüelistik tavır içerisinde belirlenmiş ve seçilmiş hareket kodlarıyla kullanılmıştır. Daha önce bu sanat çalışmasının teorik çerçevesini oluştururken değindiğimiz gibi, Schechner’e göre “eski haline iade edilmiş davranış” teorisinde performansçının bir davranışı restore edebilmesi için orijinal davranışa ilişkin farkındalığının gelişmiş olması gerekmektedir. Bu çalışmada da bedensel ifadede seçili tüm biçimler için simgesel örüntülerle kodlanmış çeşitli geleneksel-kültürel davranış, jest, mimik, ses, hareket ve dans biçimlerinden yola çıkılmıştır. Yılan arketipinin ve Şahmaran mitinin farklı coğrafyalarda yaygınlığı dikkate alınarak Anadolu, Orta Asya, Orta Doğu ve Uzak Doğu’ya kadar uzanan geniş bir coğrafyadan seçilen simgesel formlar ve kodlar oyuncunun bedensel ifade yorumuna kaynak oluşturmuştur. Devam eden anlatı ve müzik eşliğinde bedensel devinim içerisinde hikayeye eşlik eden performansçılar, bu formları hikayedeki eylemler ve anlamlar doğrultusunda simgesel bir boyutta yorumlayarak seyirciyle aktüel zamanı ve tarihselliği aşan bir iletişim dili oluşturmayı amaçlamışlardır. Performans süresince tüm performansçılar ritüelistik bir hal ve tavır içerisinde hareket etmiş, gündelik bir tavra yer verilmemiştir.

Müzikte, tek bir müzisyenin bir performansçı olarak performansa dahil olmasıyla bendir, erbani, bağlama, santur, zil, ney, *didgeridoo* (Aborjin borusu) gibi hem kültürel hem de arkaik seslere, tınılara sahip müzik aletlerinin kullanımı tercih edilmiş, müzik performans süresince, oyunun orijinal metninde girizgahla başlayan ve zincirleme olarak iç içe geçen hikayelerin anlatımı boyunca farklı ritim ve ezgilerle, çeşitli tekrar kalıplarıyla anlam üretimine doğrudan katkı sağlamıştır. Müzik kimi zaman performansçıların ifadesini takip etmiş kimi zaman ise metnin anlamından yola çıkarak performansçıların bedensel ifadesinde müziği takip etmesini sağlayarak sahne üzerinde dinamik, kimi zaman özerk bir iletişim unsuru olarak yer almıştır.

Performansta ağırbaşlı, ritüelistik bir form, atmosfer yaratımı tercih edilmiştir. Bu form içinde anlatıda ritmik ve ezgili bir ifade yorumu kullanılmış, anlatı diğer performansçılarla birlikte doğrudan seyirciye yönelerek hikayenin sözel düzlemdeki aktarımını üstlenmiştir.

Müzik, hikaye ve eylem performans süresince üç ayrı temsiliyet düzleminde ilerlerken, birbirini harekete geçiren ve birbirinin içinden doğan unsurlar olarak ele alınmıştır. Merkezde müziğin ve ses evreninin harekete geçirdiği “hikaye”, hikayenin harekete geçirdiği oyuncuların “yansılama” veya “soyutlama”sıyla eylem düzlemine ulaşılmıştır. Metnin uzam, zaman ve eylem gösterge sistemiyle birlikte yürüyen sessel göstergeler, insan sesi, enstrümanların sesi olarak iki farklı biçimde kullanılmıştır. İnsan sesi hem şarkı/türkü, ağıt olarak hem de hikaye aktarımı ve efektif seslerle, müzik aletleri ise müziğin icrası ve efektif olarak kullanılmıştır. Sesi ve hikayeyi dinleyen oyuncu, eylemini duyma edimi üzerinden geliştirmiştir. Sözün harekete dönüşmesi hem yansılama hem de soyutlamalara gerçekleşmiştir. Böylece hareket göstergelerinin çeşitliliğiyle performansa “icracılar” ve “alımlayıcılar” açısından çağrışım zenginliği kazandırması amaçlanmıştır.

Performansın hazırlık aşamasında öncelikli olarak Şahmaran mitinin yatay düzlemde hikaye kurulumu ve varyantları üzerinde durulmuştur. Hikayedeki temalar tespit edilmiştir: Ölümsüzlük arayışı, ihanet, bilginin aktarımı, adalet, şifa-zehir ikiliği, bilginin yeraltından yeryüzüne çıkışı, vb. Bu temaların arketipsel karşılıkları üzerine fikir teatisi yapılmıştır. Kahraman ve yılan arketipi vurgulanıp, arketiplerin rüya, masal vb. imgeleri üzerinde etkileri; Freud’un tespit ettiği biçimiyle bilinçdışının eklektik unsuru olarak değil, Jung’un tespit ettiği biçimiyle bilinçdışının organik bir parçası olarak ele alınmıştır.

“Jung’a göre asıl önemli olan bireysel bilinçaltı değil, ortak bilinçdışıdır. Bütün insanlıkta ortak bulunduğu inandığı bu bilinçdışı, soyaçekim ile atalardan gelen ve bütün geçmişi kapsayan izlenimleri içermektedir ve düşler, masallar, dinî coşkular gibi vesilelerle açığa vurulur. İnsanlığın geçmiş bütün tarihini kapsayan mitoslar ve masalların ortak temeli ortak bilinçdışının içeriğini oluşturan arketipler(ilkörnekler)dir. Arketipler bilincin ortaya çıkmasından önce var olan kavrayış biçimleridir ve sezginin doğuştan gelme koşullarıdır. İçgüdülerin kendine özgü belirli bir hayat sürmeye zorlamaları gibi arketipler de sezgi ve kavrayışı insana özgü biçimlere zorlarlar.”¹⁶³

¹⁶³ İbrahim Gürses, “Jung’cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufi Öykülerin Değerlendirilmesi: Simurg Örneği”, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 16, Sayı: 1.2007, s.79

Jung, rüya dilinin yoğun bir psişik enerjisi olduğunu ve insan bilinciyle daha ilkel döneme ait resimsel ifade biçimleri arasında, bir diğer deyişle rasyonel olanla içgüdüsel olan arasında bir “köprü” oluşturduğunu söyler.¹⁶⁴ Jung’un tariflediği bu “köprü”, bu çalışma özelinde “soyutlama” kavramı çerçevesinde gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Böylece simgesel formlar, oyuncunun bedensel ve sessel ifadesini belirleyen ölçü olarak seçilmiştir. Bu simgesel formlar, Anadolu başta olmak üzere Kafkas, Hint, Japon vb. kültürlerin geleneksel danslarının ya da dövüş sanatlarının hareket düzeninden seçili kodlardan oluşmaktadır. Simgesel formları içeren bu hareket kodlarıyla mitin içerdiği sembollerin buluşturulması; kolektif bilinçdışının ürünleri olan arketiplerle, yine kolektif bilinçdışının yaratıcı imgeleminden doğan hareket formları arasındaki ilişkinin tespiti, dolayimsız ve organik bir performans bütünlüğünü hedefleyen bir çalışma sürecini zorunlu kılmıştır. Bu noktada Schechner’in “eski haline iade edilmiş davranış” teorisinden hareket edilmiş, ritüelistik arketiplerin hatırlanışı bu perspektif üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu deneysel süreçte, ritim, hikaye anlatımı, sahne düzeni, ses-beden kullanımı olmak üzere dört ana başlık üzerinden çalışma süreci ilerlemiş, konvansiyonel tiyatro kalıplarını kırmak üzerine çalışılmıştır.

Yapılan başlangıç çalışmalarında izlenen belgesellerde, okunan makale ve tezlerde Şahmaran mitinin hem hikayesi hem de varyantları incelenmiş, sözlü gelenekte hikaye anlatıcıların mitle kurdukları ilişki biçimi gözlemlenmiştir. Şahmaran mitinin sözlü gelenek içinde hala yaşadığı bölgelerde, Şahmaran motifiyle günümüzde de batını bir ilişki kurulduğu dikkati çekmiştir. Bereket sembolü olarak kabul gören Şahmaran, günlük yaşam içinde çeşitli ritüelistik davranışları belirlemiştir: Yeni doğan çocuklara Şahmaran’ın resminin gösterilmesi, evlere Şahmaran motifini içeren resimlerin asılması vb. Bu verilerden hareketle performansçıların yansıladıkları mitik evreni dış gözle değerlendirmelerindenise iç bir kavrayışla anlamalarının önemi fark edilmiştir. Bu bağlamda gözlemlenen hareket ‘buz dağının görünen kısmı’ ise performansçıların içsel yolculuğunun ortak bir evrende kesişmesi için Şahmaran motifine bakış açıların ortaklaşması amaçlanmıştır. Bu ortaklaştırma hedefi çalışma süreci boyunca korunmuştur.

¹⁶⁴ Carl Gustav Jung, “*Bilinçdışına Yaklaşım*”, **İnsan Ve Sembolleri**, çev: Hatice Mukaddes İlgün, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 43-44.

Seçili bir form olarak ses ve sesin kurduğu evren, hareketin belirleyicisi, ana tetikleyicisi olarak ele alınmıştır. Böylelikle bedensel ifade kurulurken, öncelikle ses dünyasının kuralları belirlenmeye çalışılmıştır. Hikaye anlatıcılığının sözel anlatım olanakları dahilinde, metinde seçili çeşitli ritimsel kalıplar kullanılmıştır. Müzikteki ritim değişikliklerinin şiirsel anlatının yorumunu şekillendirmesinin yanı sıra, performansların okuma biçimleri de müziğe şekil vermiştir.

Yapılan doğaçlama çalışmaları sonucunda, aynı oyuncunun hem anlatı hem de bedensel yorumu eşzamanlı gerçekleştirmesinin zorluğu dikkati çekmiştir. Bu durumda, anlatı ve bedensel ifade arasında nasıl bir denge ve ilişki kurulması gerektiği sorgulanmıştır. Sanat çalışmasının bağlamı itibariyle, anlatıyı birebir canlandırmanın ötesinde soyutlamalarla simgesel anlamların açığa çıkarılması ve alımlayıcının/seyircinin imgeleminde çağrışım çeşitliliğine olanak vermesi açısından tercih edilmiştir. Anlatı içine yerleştirilen bedensel devinimin çeşitliliği yavaş yavaş artırılmıştır. Performansın bedensel ifade kısmının yavaş gelişmesinin temel sebebi, oyuncuların beden kondisyonlarının kaynak alınan dans formlarını gerçekleştirmek için yeterli seviyede olmaması olarak görülmüştür. Bu aşamada figürler parçalanarak vücuda geçirilmeye ve kondisyonun yeterli olmadığı noktalarda ek egzersizlerle vücut kuvveti artırılmaya çalışılmıştır.

Seçilen hareket dizgelerinde oyuncular, fiziksel devinimin gerektirdiği bedensel ve işitsel farkındalığı ön plana çıkardıkları için psikolojik oyunculuğun kalıplarından uzaklaşmaya başlamışlardır. Aynı durum performansın sözel anlatım bölümleri için de geçerli olmuştur. Seçili okuma ritimlerini gerçekleştirmeye ve müziği duyma edimine yoğunlaşan anlatıcı, duygusal ifade biçimlerinin dışına düşmüş, böylece anlatım gündelik ve psikolojik ifade biçimlerinden uzaklaşma fırsatı bulmuştur.

Fiziksel devinimi içeren bölümlerde sırasıyla; Daniyal'in ovada atla gezdiği yerler için öncelikli olarak Kafkas adımlarına bakılmıştır. İzlenen Kafkas danslarından at figürüne uygun olabilecek adımlar seçilmiş, orijinal ritminde çalışılmış, sonrasında müzisyenin üç telli bağlama ile doğaçladığı ritim çerçevesinde yeniden yorumlanmıştır. Daniyal ve Camasb yansılırken vücut formunda 'efe' duruşu temel alınmıştır. Cebrail'in yansıldığı bölümde *tai-chi* temel hareketlerinden yararlanılmıştır. Daniyal'in ölümsüzlük sırrını taşıyan al çiçeği aradığı bölümde Uygur geleneksel danslarından figürler seçilmiştir. Camasb'ın bal kuyusunu bulduğu bölümde semah adımlarından

hareket edilmiştir. Camasb'ın kuyudaki deliği genişleterek yılanlar diyarına düştüğü bölümde Kırgız halk danslarından seçilen kodlar orijinal ritminden çok daha yavaş bir vücut ritmiyle gerçekleştirilmiştir. Camasb'ın uykuya dalıp rüya gördüğü bölümde Moğol Şaman dansından seçilen figürler işlenmiş, aynı zamanda Kırgız 'Alas' duası ve ritüelistik hareketleri yansınmıştır. Camasb'ın rüyadan uyandığı bölümde yılanları yansılamak için Hint geleneksel yılan dansından seçilen figürler kullanılmıştır. Şahmaran ve Camasb'ın karşılaştığı bölümde iç içe geçmiş halde yorumlanan semah ve Kafkas adımları, duruşları tercih edilmiştir. Şahmaran'ın Belkiya'nın hikayesini anlattığı bölümde Uzak Doğu adımları temel alınmış, performansçı oyun alanının ön kısmına yerleştirilen tasların içindeki yaprak ve suyla Kırgız geleneksel danslarından seçtiği figürlerle ilişki kurmuştur.



4. “ŞAHMARAN” – REJİ DEFTERİ

4.1.REJİ YAKLAŞIMI

Bu performans çalışması, kolektif bilinçdışının mitsel ve ritüelistik arketiplerinin bedensel ifadede yorumu üzerine bir arayış/araştırma süreci üzerine kurulmuştur. ‘Şahmaran’ anlatısı (söylencesi) üzerinde yol alan çalışma aynı zamanda, arketipsel motiflerin iç içe geçtiği simgeler aracılığıyla ortak bir kültürel belleği harekete geçirmeyi hedeflemiştir. Bu çerçevede simgesel bir dile ulaşmaya çalışan bedensel “yorum” ifadesi, bir simgeler örüntüsü olarak kültürel boyutta tezahür etmiş orijinal formların/davranışların performansının bedeninde yeniden ifade ettiği “restore davranış” terimini işaret etmektedir.

Metinsel düzlemde mitolojik bir figür olarak Şahmaran’ın ve onun halk arasında efsaneleşmiş hikayesinin tercih edilmesinin sebebi, bugün halk arasında hala yaşayan ve aktarılan bir efsane olarak toplumsal bellekte yer eden ve inisiye bir yolculuk içerisindeki kahraman, varoluşa dair sınırlar veren kutsal varlık gibi arketipleri zamanın ötesinde simgesel bir dil ile sunan mitolojik bir hikaye olmasıdır. Hikaye, mitlerin yapısal olarak birbirinden farklı alt aşamaları, bu aşamalar arasında farklı sıralamaları ya da çeşitlemeleri içeriyor olmasıyla birlikte geçiş ritlerinde ve özellikle inisiyasyon niteliği barındıran kahramanlık mitleri veya köken mitleriyle benzer yapısal özellikler taşır ve orijinal metin yazımı ve dramaturgide de bu yapısal özellikler korunmuştur. Bu aşamalar, Turner’ın sosyal dramalar için öne sürdüğü yapıdan yola çıkan Schechner’in estetik drama ile ilişkilendirdiği dört temel aşamayla benzerlik göstermektedir: Yerleşik düzende bir ihlal, kriz, telafi, bütünleşme. Bu anlamda metin inisiye bir yolculuk içerisine giren insanın bilgeliğe ulaşma hikayesi olarak özellikle geçiş mit ve ritlerine işaret etmektedir.

“Şahmaran” adlı çalışmamız sahneleme anlayışında mit ve ritüellerin zaman ötesi bir “şimdi” ve “burada” içinde paylaşılan bir deneyim olmasından yola çıkarak bu zaman dışılığı korumuş ve tarihsel - dönemselsel bir yaklaşımı dışarıda bırakmıştır. Sahneleme, bir performans olarak değerlendirilen ve incelenen ritüellerdeki her biri simgesel bir temsil olarak belirlenmiş rol kavramını takip ederek, müzisyen, anlatıcı, avazcı ve bedensel

devinimi gerçekleştiren performansçılar olmak üzere dört temel rol üzerinde şekillenmiştir. Performansçılar, sahnede temsil ettikleri figürlere göre biri kutsal ve doğüstü varlıkları (Cebrail/Şahmaran) ve diğeri dönüşüm yaşayan insan kahramanları (Daniyal/Camasb) yansılayan olmak üzere iki ayrı simgesel temsili rol edinmişlerdir. Bu rol dağılımları çerçevesinde çalışmadaki temel simgesel ifadeler müzik – söz/ses (anlatıcı ve avazcı) – eylem (bedensel devinim) üzerinden belirlenmiştir.

Bu çalışmada, performansçılar ne tam olarak kendileri, ne de temsil ettikleri rol figürleri olma iddiasını taşımışlardır. Yorumladıkları ve temsil ettikleri arketipsel figürlerin bilincinde olarak, rolleri ve kendileri arasında konumlandıkları bir oyunculuk anlayışı üzerinde performans sergilemişlerdir. Rejide epizotlardan oluşan bir yaklaşım benimsenmiştir.

4.2. IŞIK YORUMU

Performansın dış mekanda seyirciyle buluşması planlanmıştır. Metnin ve sahnelemenin yapısı gereği doğal gün ışığında oynanması planlanmıştır. Performans zamanının güneşin batışına yakın alacakaranlıkta başlaması ve güneşin batışıyla karanlıkta yakılan ateşle sonlanmasıyla doğal ışık kaynaklarının performans zamanına eşlik etmesi amaçlanmıştır.

Jüri gösterimi planlanan çerçeve dahilinde yapılmamış; H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı Üst Sahnesi'nde gerçekleştirilmiştir. Işık denemelerinde önce, performans boyunca sarı filtreli ışıktan yavaş yavaş beyaz filtreli ışığa geçiş denenmiş, böylece gün ve gece ayrımındaki yorum tercihi açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Ancak uygulama istenen etkiyi yansıtmamış, yapay ışık geçişinin metnin anlamına katkı sağlamayacağı anlaşılmıştır.

Performansın seyirciyle buluşması kapalı bir mekanda gerçekleşeceğinden, sadece oyun alanının seyirci yerlerine de taşacak şekilde aydınlatılması tercih edilmiş, sahnenin derinliği ve büyüklüğünden kaynaklı seyir halini dağıtacak unsurlar kapatılmaya ve ışık sınırlarıyla oyun alanı netleştirilmeye çalışılmıştır. Böylelikle seyircinin oyun alanına giriş ve çıkışı tek bir ışık planı çerçevesinde gerçekleşmiştir.

4.3. DEKOR AKSESUAR VE GÖRSEL ÖĞELERİN YORUMU

Şahmaran oyunu, Hinduizm ve Budizm’de evreni temsil eden bir ritüel olan Mandala’dan yola çıkarak bakır siniye dökülen toprak üzerine bir performansçı tarafından Şahmaran figürü çizilmesi ile başlamış ve oyun sona erdiğinde yine aynı oyuncu tarafından figürün çizili olduğu toprak dağıtılarak figür silinmiştir. Sanskritçe mandala “daire” anlamına gelmektedir. Bu dairenin içerisinde dört nokta üzerinde bir kare oluşur ve bu kare içerisinde bir daire daha bulunur. Meditasyon yapmak, iyileştirmek ve iyileştirme gücünü bu daireden tüm dünyaya salmak amacıyla boyanmış kum tanelerinden yapılmaktadır. Bu ritüelden yola çıkarak performansçı şifa ve iyileştirici güç arketipini yansıtan Şahmaran figürünü, bir Aborjin enstrümanı olan *didgeridoo*nun çalmaya başlaması ile birlikte ortaya çıkan arkaik ses eşliğinde toprak üzerine çizilmiş, böylece performansı aynı arketipsel odak noktasında başlatmış ve buradan doğan ritüelistik tavır oyunun sonuna dek korunmuştur.

Performans süresince sahnede bulunan üç bakır tasın birisi su ile doludur ve kuma Şahmaran figürünü çizen performansçının elindeki çamuru yıkamak için işlevsel bir amaçla kullanılmaktadır. Diğer iki tas ise alana yarım daire şeklinde yerleşen performansçıların oluşturduğu geometriyi çembere tamamlayacak ve oyun alanını belirleyecek şekilde yerleştirilmiştir. Bir tasın içerisinde su, diğerinin içerisinde yaprak bulunmaktadır.

Oyun alanına hem performansçılar hem de seyirciler için dizilmiş simgesel motifli minderler oyuncuların ve seyircilerin oturması için kullanılmıştır.

Kullanılan tüm aksesuarlar hem simgesel özellikleri hem de işlevsellikleri bakımından tercih edilmiştir. Aksesuarlar, taziyeler gibi ritüeller içerisinde kullanılan “bakır” veya “simgesel motif” işlemesi gibi özel malzeme ve dokulardan tercih edilmiştir. Dekor kullanılmadığı gibi, dekoratif hiçbir unsura da yer verilmemiştir.

4.4. KOSTÜM YORUMU

Performansın kostüm tasarımı aşamasında profesyonel bir tasarımcıyla çalışılmıştır. H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı öğretim görevlilerinden Sevgi Türkay performansın kostüm tasarımını gerçekleştirmiştir. Tasarımcı, öncelikle orijinal metni okumuş; oyunun konusuna, uzamına ve yazarın kurgusuna böylelikle hakim olmuştur. Performansın kesintisiz olarak çalışıldığı prova süreçlerine de tanıklık etmiş, oyuncuların hareket edişlerini sınırlamayacak kostüm önerilerini maddelendirmiştir. Yapılan toplantılarda tasarımcının istekleri doğrultusunda Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'nden kostümler ödünç alınmış bulunamayan parçalar tasarımcı tarafından çizilerek terzide uygulanmıştır.

Kostüm yorumunda genel olarak tek bir yere işaret etmeyecek parçalar bir araya getirilmeye çalışılmış, renk ve desen tercihlerinde toprak tonları, siyah, bej, turuncu, mavi ve gri tonlarından oluşan, sade tasarımlar tercih edilmiştir. Şahmaran'ı yansılayan oyuncu için yeri süpüren, ince kumaştan bir üst tasarlanmış, renk olarak yeşil üzerine kırmızı tonlardaki gül motifleriyle süslü parçalar kullanılmış, böylelikle camaltı resimlerindeki Şahmaran figürlerine atıf yapılmıştır.

4.5. MEKAN VE ALAN KULLANIMI

Performans kapalı bir mekanda boş bir alan içerisinde paylaşılmıştır. Alan kullanımı özellikle yaratılış ve ebedi dönüş mitlerinde ve ritüellerde en temel arketipsel unsurları oluşturan daire ve kare geometrisi üzerine şekillendirilmiştir.

Performansçıların alan üzerinde oluşturduğu dizilim olan yarım daire, seyircinin yerde oluşturduğu yarım daire dizilimi ile tamamlanmıştır. (Tez çalışmasının bünyesinde gerçekleştiği Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro ASD sahnesi oyun alanından yükselen basamaklardan oluşan bir seyir yerine sahip olduğundan, çoğu izleyicinin yere seyir için konulmuş minderlere oturarak izlemek yerine, hali hazırda seyir yerine oturmayı tercih ettikleri gözlenmiştir.) Böylece hikaye seyirci ile döngüsel bir ilişki içerisinde paylaşılmış ve seyirci performansa bütünleyici/tamamlayıcı bir unsur olarak dahil edilmiştir. Bu dizilim ile aynı zamanda yakın mesafede yoğun bir iletişim ve odağın tam ortada merkezde seyirci ile performansçıların bakışının kesiştiği oyun alanında birleşmesine imkan tanıyarak bir konsantrasyon noktası oluşturulması hedeflenmiştir. Bu dizilim ile oluşturulan ilişki komunitas kavramına işaret etmektedir.

Performansçıların hareket dizgeleri ve dansları sırasındaki devinimleri daire ve kare üzerinde ve bu şekiller arasında çizgiler arasına yerleştirilmiştir.

Yerleştirme, yarım dairenin ortasında merkeze oturtulan müzisyen ve onun iki yanında diyagonal olarak oturan anlatıcı ve avazcı ve yarım dairenin iki ucunda karşılıklı olarak konumlanmış iki performansçı şeklinde yapılmıştır. Bu yerleştirme müzik-söz-eylem izleğini vurgular niteliktedir.

4.6. GÖREV DAĞILIMI

Oyun Adı: ŞAHMARAN

Yazar: Türel EZİCİ

Yönetmen: Ayça KÖKLÜ

Kostüm Tasarımı: Sevgi TÜRKAY

Müzik Düzenleme: Hakan KILIÇ

Oyuncular:

Aizaada NURANOVA

Ayça KÖKLÜ

Funda METE

Hakan KILIÇ

Neslihan Derya DEMİREL










4.7. REJİ DEFTERİ ORTA BÖLÜM

Bu bölümde oyunun reji defterinin iç-dış aksiyon, hareket planı, teknik etmenler ve performans metnini içeren orta bölümüne yer verilmektedir.

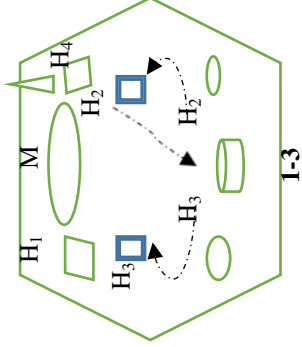
Çalışma çizimlerinde şu kısaltmalar yer almaktadır:

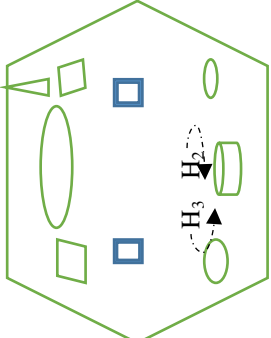
Müziyen	M
I. Hikayeci	H₁
II. Hikayeci	H₂
III. Hikayeci	H₃
IV. Hikayeci, Avazcı	H₄

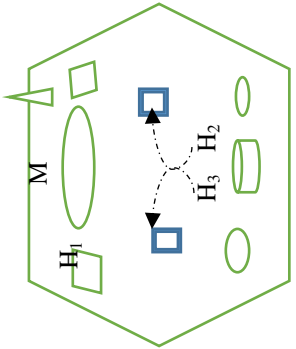
Işık geçişi sadece genel ışık kullanıldığı için “Q” harfiyle, bu performans için özel olarak Hakan Kılıç tarafından tasarlanan ve uygulanan müzik, “M” harfiyle kısaltılarak, performe edildikçe yanındaki rakamla ifade edilerek başladığı ve bittiği yer gösterilmiştir. Dekor parçalarının sembolleri ve ışık dökümü ise aşağıdaki gibidir:

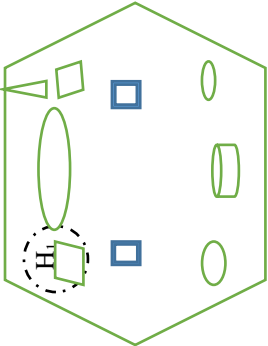
Sol Tepsi	
Sağ Tepsin	
Orta leğen	
H ₁ 'in minderi	
H ₂ 'in minderi	
H ₃ 'in minderi	
H ₄ 'in minderi	
M'nin minderi	
Askılık	

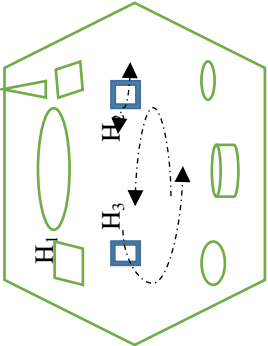
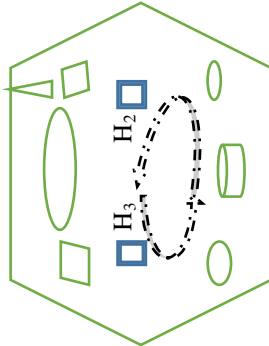
$$\begin{aligned}
 Q = & 1+3+4+5+7 \blacktriangle 65^0 + 2+6+9+10 \blacktriangle 50^0 + 8+11+24 \blacktriangle 45^0 + 13+17+18+21 \blacktriangle \\
 & 80^0 \\
 & + 27+28 \blacktriangle 100^0 + 22+26 \blacktriangle 35^0 + 23+25 \blacktriangle 65^0 + 19+20 \blacktriangle 52^0 + 14+16 \blacktriangle 65^0 \\
 & + 15 \blacktriangle 60^0 + 14 \blacktriangle 70^0
 \end{aligned}$$

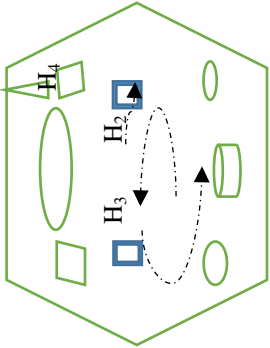
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(1) H₁ H₂ H₃ H₄ yerlerini aldıkları zaman M enstrümanını çalmaya başlar. H₂ tepsideki kuma elindeki çubukla şahmatan resmi çizer.</p> <p>(2) M zili çalar.</p> <p>(3) H₂ ve H₃ buldukları yerlerden kalkıp sağ ve solda minderlerine geçerler, otururlar.</p> <p>(4) M sitarını çalmaya başlar.</p> <p>(5) H₁ Ellerini açar ve konuşmaya başlar.</p> <p>(6) H₂ H₃ H₄ H₁ 'e eşlik ederler.</p>		<p>Ω</p> <p>M</p> <p>M1</p> <p>M2</p>	<p>(1)</p> <p>I. HİKAYECİ</p> <p>(5) Bir zamanlar bir hikaye anlatıldı burdan çok uzaktan çok daha uzak olan bir yerde, uzak bir zamanda, bir başka hikaye anlatıldı... Seyyah oldu, yeryüzünün sınırlarında göğün yere kavuştuğu her yerde dile geldi hikaye.</p> <p>I. II. III. IV. HİKAYECİ</p> <p>(6) Birbirinin içinden geçer gider hikayeler. Sevgiyi ihaneti, gülüşü gözyaşını, gönül koyup gönül indirmeyi, ille de zulmü ve de mazlumunu taşır sırtında suret suret, akar gider zamanda... Binbir eşikten geçer, biri bin biri bir olur, şehirden şehire kanatların söz yürekten yürüğe konar, göçer. Yorulduka durur dinlenir kimi gönülden, sonra yine koyulur yola, evvelden ebede</p>

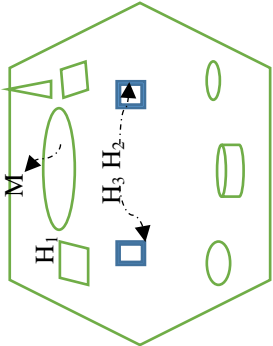
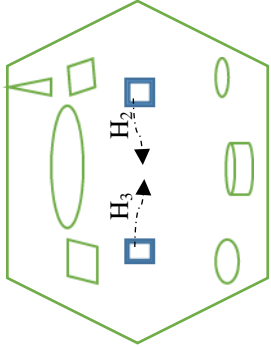
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(7) H₂, H₃, H₄ ve M bendirlerini alırlar. Bir taraftan da H1'i dinlerler.</p> <p>(8) H₂, H₃, H₄ ve M Cümle sonlarında bendire vururlar. Bir taraftan da H1'in konuşmasının altına ritim tutmaya devam ederler.</p> <p>(9) H₂ ve H₃ bendirlerini çalmaya devam ederek ayağa kalkarlar.</p>		<p>M3</p> <p>Q</p>	<p>söylenir durur, yaşanır gider hıkaye...</p> <p>I. HİKAYECİ Şu koca evrende ebedi bir çarh ise zaman, Teshup'un zalim soluğuyla çevrilen o çarh, kollarında en çok kadınları taşır. (7) En çok kadınları savurur yere göğe, döner yine döner döner... Kiminin kız oğlan kız haykırışları gökte sönmüş bir yıldız gibi asılı kalır, sonra sır olur. (8) Kiminin dizim dizim çocuğu kıskaç gümüş oklara gelir de uzanıp yatar yere, güneşe karşı bir mezardan yoksun kalır. Göz yaşından taş olur ana. Kimi kıyıda bekler binlerce yıl sanki, denizin, rüzgarın, sarsılan yerin bağrından, yatağından koparıp aldığı. Kimi adak çaputları bağlar gidenine; gidip de dönmeyenine utangaç ağtılar yakan da olur. Kiminin tek kurşunla toprağa düşer sıcak bedeni, (9) dün ağlayan anayken bugün kanayan toprak olur. Kimine töre hükümünce evlat, kardeş eliyle gelir ölüm. Hikayelerin en zaliminde bile masumiyet, bereket, tazelik kalır ondan geriye... Küllerinden yeniden doğar bambaşka suretlerde, çoğalır.</p>

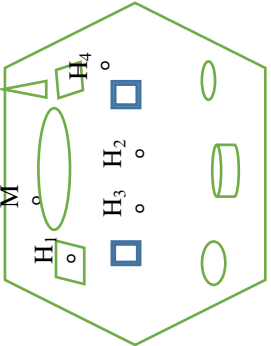
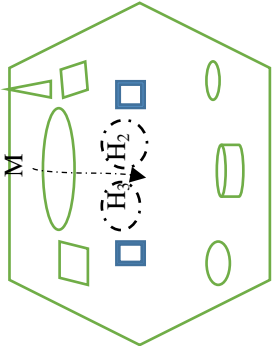
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(10) H₂ ve H₃ kendi etraflarında dönerek bendir çalmaya devam ederler.</p> <p>(11) H₂ ve H₃ H₁ ile eş zamanlı sözlerini ve bendir çalmayı bitirip yerlerine oturlar.</p> <p>(12) M bir süre sessizliği dinleyip bendirini bırakır ve bağlamasını alır. Çalmaya başlar.</p> <p>(13) H₁ ellerini kullanarak anlatmaya, Daniyal'ın hikayesini anlatmaya başlar.</p>		<p>Q</p> <p>M3</p> <p>M4</p>	<p>Her seferinde zeytin dalları adanır barışa, akü pak kanatlı küheylanlar, sırtında ak güvercinler taşır. Su varsa ondandır, ateş varsa ondandır, hava varsa ondandır, toprak zati onun suretidir. Hepsi onun hürmetine hediye edilmiştir bilene. Evreni ayakta tutan AŞK ile O' dur. (10)</p> <p>Bu gece bu mekanda bu kez sözün taşıdığı bir kadının hikayesidir. Niobe'nin, Demeter'in, Faslâ'nın, Medea'nın, İlluyanka'nın, Sati'nin, İşbüke'nin, birbirinden geçen, bir iken bin, bin iken bir olan Şahmaran Şahmaran Şahmaran...</p> <p>II. III. IV. HİKAYECİ ve MÜZİK PERFORMANS Şah... Şah... Şah...</p> <p>I. HİKAYECİ Şahmaran'ın hikayesidir. (11)</p> <p>DANIYAL'IN HİKAYESİ (12)</p> <p>I.HİKAYECİ (13)Siz deyin yüz yıl, ben deyim bin yıl önce... ya da daha dtin...</p> <p>Suyu bol iki ırmağın suladığı bereketli toprakların Kuzeyden Güney'e, Batı'dan Doğuya cömertce uzandığı Çukurova'da</p>

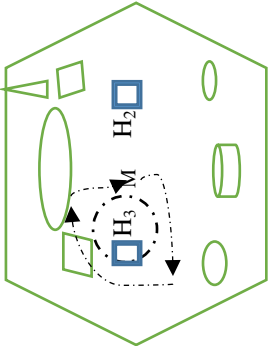
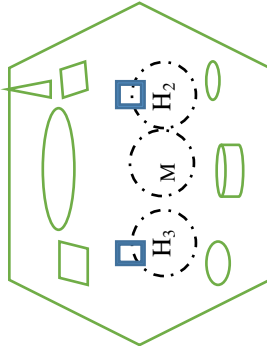
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(14) H₁'i dikkatle dinler ve sözü bittiginde yerinden hafifçe kalkarak kendi sözünü ekler.</p>		<p>Ω</p> <p>M4</p>	<p>Daniyal adlı hikmetli, akıllı bir kişi yaşardı.</p> <p>Akıllıydı, gönlü gözü tok, özü sözü bir kişiydi Daniyal. İnsana, karıncaya, yılan, cümle aleme dost, tuttuğu her işi has yapan bir er kişiydi....</p> <p>Sen, de uçan ayakkabılı Hermes, atalar desin Ülgen, ben, biz diyelim ak kanatlı Cebrail, “Ol!..” diyenin emriyle gökten türlü hikmetler ihсан etmişti ona ... Türlü ilimlerin sahibiydi Daniyal, remil atar, ruya tabir eder, iyi hisler nakşederdi cins cins gergefe. Şifacıydı Daniyal, eli hafif, soluğu sıcak, şefkati boldu. Seçilmişti göklerden...</p> <p>III. HİKAYECİ (14) Seçilmişlerdendi Daniyal.</p> <p>I.HİKAYECİ Öyle denirdi. Öyle denirdi de, her seçim, her başlangıç sonsuz sınanmanın eşiği değil miydi?..</p> <p>Öyleydi ya... Eşikler bulanıktır, tekinsizdir, berk basmak gerekir yere. Akli uyuşturan tutku ve de gaflet düşmanındır eşiklerin, cümle seçkin soyların. Hayatın töresi budur evvelden ebede...</p>

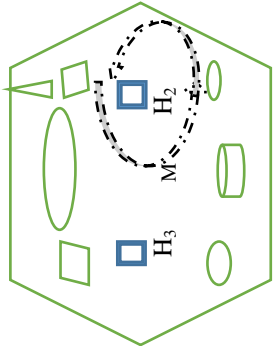
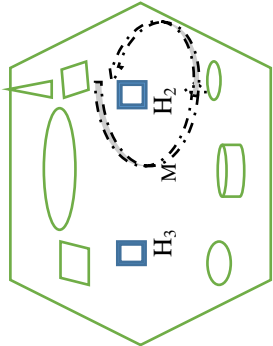
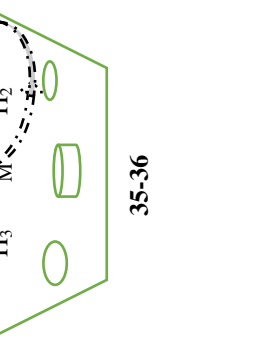

İÇ – DIŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(15) H₂ anlatılanları dinler ve H₁'in sözü ara verince hafifçe kalkarak kendi sözünü söyler.</p> <p>(16) H₁ bendirini eline alarak konuşmaya devam eder. H₃'e işaret verircesini elini sallar.</p> <p>(17) H₃, H₁'in anlattıklarıyla ondan işareti almışçasına yerinden kalkar ve anlatılan Daniyal'ın eş zamanlı canlandırmaya başlar.</p> <p>(18) H₃ elinde bulunan zilinde yardımıyla sahnenin ortasında daire çizerek bir tur atar. yürürken</p> <p>(19) H₂ Daniyalın hikayesini anlatmayı devralır ve H₃'ün canlandırdığı Daniyalı tarif eder.</p> <p>(20) H₃, H₂'nin anlattığını dans ederek sahne ortasında daire çizerek ve seçili hareketlerle canlandırır.</p>		<p>Ω</p> <p>$M4$</p>	<p>Bilene anlayana ...</p> <p>II. HİKAYECİ (15) Seçilmişlerdendi Daniyal</p> <p>I. HİKAYECİ Öyle bilinirdi. Göğsüne 9 küçük yay dikili alazlı hikmet hırkası, al, kara davulu, evinin duvarında asılıydı. (16) Her sabah alaca karanlıkta kalkar (17) al kuşağını kuşanır, dualı papağını başına geçirir kimselele duymadan yola düzülürdü. (18)</p> <p>II. HİKAYECİ (19) Başka evlerde, atının nal sesini duyan yaşlılar sıcak yer yataklarından hayır duaları gönderirdi ardından. Kocaman bir kitap taşırdı atın terkindeki kıl heybede.</p> <p>II. HİKAYECİ Şafak aralanırken, sabah sisini gümüş bir yorgan gibi başına çekmiş mahmur ovada, cümle bitki ot, çiçek, ağaç, çalı çığ altında soluyup titreyişken kabarmış gevşek toprağa bata çıka owayı dolanırdı Daniyal. (20)</p> <p>II. HİKAYECİ Dağ demez tepe demez, yaz kış demez, bazan gündüz gece demez,</p>
<p>(20) H₃, H₂'nin anlattığını dans ederek sahne ortasında daire çizerek ve seçili hareketlerle canlandırır.</p>			

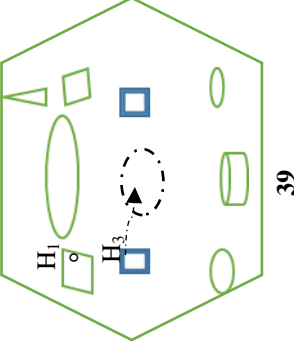
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(21) H₃, H₂'nin anlatısı boyunca sahne ortasında eşzamanlı canlandırmasına devam eder ve H₂'nin sözü biterken sağ köşedeki yerine döner, elindeki zil ile havada bir daire çizerek minderine oturur.</p> <p>(22) H₁, H₂ ve H₃ eşzamanlı konuşmaya başlarlar. H₄ bu sırada anlatılanları dinler ve muhtelif kuşların seslerini taklit ederek anlatıya efekti yapar.</p> <p>(23) H₂, H₃ ve H₄ H₁'in sözlerine eşlik etmeyi keser. H₁ tek başına ellerini kullanarak oturduğu yerden anlatısını sürdürür.</p>		<p>M4</p> <p>Q</p>	<p>Toroslar'da, Amanos' larda, Gavurdağları'nda, ay altında, güneş altında dolanırdı... Işıldayan mor yamaçlarda su boylarınca yürür, rast gelirse Yörük çadırlarında soluklanırdı. Bilekleri güçlü, al yanaklı gelin kızların yayıklarında köpürmüş, bakır güğümlerinde soğutulmuş tas tas ayrılan içer, sonra yine mor sarı sıcak altında yola düzülürdü. (21)</p> <p>I. II. ve III. HİKAYECİ (22)</p> <p>Sararmış hasıl tarlalarını geçerken, boyunca arpanın arasında al papağı kah görünür kah görünmez olurdu. Ceyhan' nın, Seyhan' nın taşkın yerlerinde bataklık sazları, oğul veren sinek bulutları, küflü suda yıkanan kurbagalalar, yeşil su yılanları, portakal bahçelerini bekleyen kara yılanlar, mevsime gecikmiş portakal çiçekleri ve cümle arılar, incir kuşları, su kuyuları, mezar taşları, böğürtlen bükleri, börtü böcek hepsi tanıştı Daniyal ile...</p> <p>I.HİKAYECİ (23)Cümle çiçekten bal toplayan arı misali, topraktan göğşe boy veren her yeşil nimetten yaprak,</p>

İÇ – DIŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(24) H₂, H₃, H₄ H₁'in son sözünü tekrar ederler.</p> <p>(25) M bağlamasını bırakır. Santurunun başına geçer. H₁ bendirimi eline alır ve kendi anlattısına santur ile birlikte eşlik eder.</p> <p>(26) H₂ ve H₃ yerlerinden kalkarlar ve H₁'in anlattıklarını sahnenin ortasına gelerek, seçili hareketlerle tarif etmeye başlarlar.</p>		<p>Q</p> <p>M4</p> <p>M5</p>	<p>çiçek toplardı Daniyal... Şifa niyetine...</p> <p>II. III. ve IV. HİKAYECİ (24) Şifa niyetine...</p> <p>I. HİKAYECİ (25) Rivayet olunur ki... Günlerden bir gün sabah buğusu ovada kıvrılıp akan Ceyhan'ın üstündeyken daha, ova tek bir atın nal sesiyle uyandı. Daniyal sabah çiğiyle yıkanan bir çiçeğin peşinde at sürmüştü yine.</p> <p>(26) Köprünün başına gelince attan indi, yuları bir dut ağacına bağladı. Geceleri el ayak çekilince, bir köşesine görüp kaybettiği al çiçeğin resmini işlediği deva kitabını çıkardı heybeden, kolunun altına alıp yürüdü köprüye doğru.</p>
<p>(27) H₂ ve H₃ durur, hareketsiz kalırlar ve H₂ Oturur. H₃ kaldığı yerden Danyalı temsil etmeye devam eder.</p>		<p>(27) Nicedir gölgeliydi yüzü, düşünceliydi, bu sabah daha bir koyulmuştu bakışı. Köprünün ortalarında durdu, bir suya bir ovaya bir sabaha baktı, açtı kitabını. Al çiçek oradaydı, gülüyordu işte. Daniyal da ona gülümsedi.</p>	<p>(27) Nicedir gölgeliydi yüzü, düşünceliydi, bu sabah daha bir koyulmuştu bakışı. Köprünün ortalarında durdu, bir suya bir ovaya bir sabaha baktı, açtı kitabını. Al çiçek oradaydı, gülüyordu işte. Daniyal da ona gülümsedi.</p>
<p>(28) H₃ ellerini önünde kavuşturur, seçili hareketleri uygulayarak Danyalın ağzında konuşmaya başlar.</p>			<p>III. HİKAYECİ (28) "Bulacağım seni al çiçek. Hele bir sis dağılsın, elimle koymuş gibi bulacağım seni nehrin yamacındaki şu dağda..."</p>

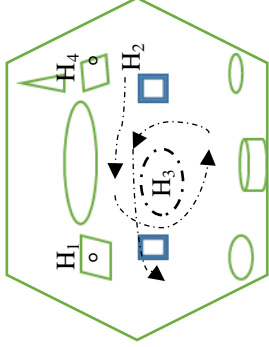
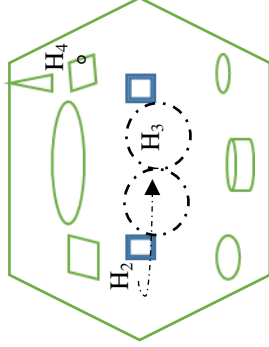
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(29) H₃ olduğu yerde ayakta kalır ve onun sözlerine H₁ H₂ ve H₄ de katılır.</p> <p>(30) H₂ ayağa kalkar yerden kumaşı alır ve H₁ in anlatısındaki betimlemeleri elindeki kumaş yardımıyla canlandırır. H₃ ise Danyal canlandırmasına devam etmektedir. H₂ kumaşı sırtına alır ve anlatıda aktarılan ak sakallı pir kılığına girmiştir. H₂ ve H₃ bu karşılaşmayı sahne ortasında, sözleriyle eşzamanlı olarak durdukları yerden canlandırırılar.</p>	 <p>29</p>	<p>Q</p> <p>M6</p>	<p>“Bulup vereceğim ki insanogluna, sonsuza kadar yaşasın varsıl ve de mutlu bir ömür süren. Sen ölümsüzlük çiçeğisin sonsuz ömür isteyen Adem oğlunun.”</p> <p>I. II. III. ve IV. HİKAYECİ (29)Ecelin çaresisin sen!... Sonsuzluk çiçeğisin! Sonsuzluk çiçeğimsin benim!... Sonsuzluk! Benim!... Çiçek !..”</p> <p>(30) I.HİKAYECİ Ansızın, beklenmedik bir rüzgar çıktı, çalkalandı su, kitabın sayfaları karıştı, şaşırıldı Daniyal... Güneş tümünden yitti, sanki gece indi birden ovaya, köprüye ve de suya. Gözlerini bir yumdu bir açtı Daniyal... Açtı ki ne görsün: Ak sakallı bir pir durup durur yambaşında...</p> <p>II.HİKAYECİ Nereden gelip nereye gidersin Ey Daniyal?</p> <p>(31) III.HİKAYECİ Ölüme çare bir çiçek buldum pirim, deha.. şu dağın yamacında bir al çiçek...</p> <p>II.HİKAYECİ Demek ölüme çare buldun... sen. Ve bir yasayı çiğnedin Daniyal.</p>
<p>(31) M yerinden kalkarak elinde bendiri ile sahne ortasında konuşan H₂ ve H₃ ün aralarına girer.</p>	 <p>30-31</p>		

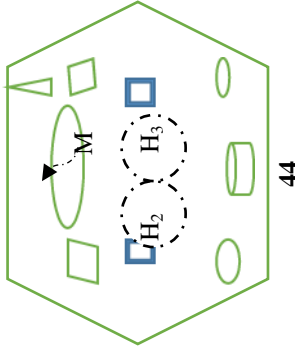
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(32) H_3 Konuşurken H_2 durduğu yerde seçili hareketleri yaparak onu dinler, M aralarından çıkar ve H_3'ün etrafında dânererek bendir çalmayı sürdürür.</p>	 <p style="text-align: center;">32</p>	<p style="text-align: center;">Q</p> <p style="text-align: center;">M6</p>	<p>III.HİKAYECİ Varsıllar, mutlu ömür sürenler için o al çiçek pirim...</p> <p>II.HİKAYECİ Ecelden azade olma hakkı yalnızca onların demek. Yeryüzünün tüm nimetleri yalnızca varsılların... (32) Ya yoksulların yaşama hakkı Daniyal? Belli ki yanlış hesaptasın, Tanrı'nın iradesini hiçe sayarsın, bilinmezi aşikar edersin. Biçilen ömür varsıl için de yoksul için de gizli, derin, bilinmez bir yoldur. Hayatta kimi uzun, kimi kısa, bilinmez bir zaman. eşitler insanoglunu...</p>
<p>(33) M, H_2 ve H_3 kendi eksenlerinde, küçük salınımlar ve seçili hareketlerle devinirler.</p>	 <p style="text-align: center;">34</p>		<p>III.HİKAYECİ Bu benim ilimim ey pir. Ne pahasına olursa olsun bu ilmi kullanmak isterim. Bulup vereceğim al çiçeği onu isteyenlere...</p> <p>(33)</p> <p>II.HİKAYECİ Başka hünerin de vardır senin o vakit oğul?</p> <p>III.HİKAYECİ Remil atarım ki, nasıl.. Ne sayım, ne sözüm şaşar.</p> <p>II.HİKAYECİ Peki... Bak bakalım kitabına Daniyal, nerededir bu Tanrı elçisi Cebrail. (34)</p>

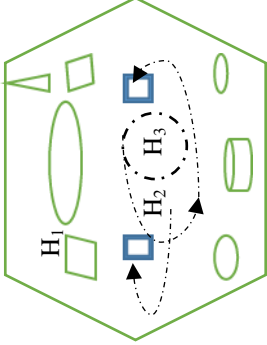
İÇ – DIŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(35) H₂ H₃ ve M oldukları yerde kalır, M bendiri çalmayı keser ve H₃ H₂ 'ye döner ve onun aksakallı pir olduğunu fark eder.</p>	 <p style="text-align: center;">35-36</p>	<p>(35) H₂ H₃ ve M oldukları yerde kalır, M bendiri çalmayı keser ve H₃ H₂ 'ye döner ve onun aksakallı pir olduğunu fark eder.</p>	<p>III.HİKAYECİ Ne sayım ne sözüm şaşar demiştim size pirim... İlimimin ustasıyım... (35) Sizsiniz ol!.. Karşımdasınız!..</p>
<p>(36) H₂ sözüne başladığı anda M de bendiri çalmaya devam eder. H₂ konuşması boyunca kendi ekseninde elleri hafavada daireler çizerek dönmektedir.</p>	 <p style="text-align: center;">37-36</p>	<p>(36) H₂ sözüne başladığı anda M de bendiri çalmaya devam eder. H₂ konuşması boyunca kendi ekseninde elleri hafavada daireler çizerek dönmektedir.</p>	<p>II.HİKAYECİ (36) Boşuna arama, ecelin sırrı artık buğulu suyundur Daniyal, al çiçeğin bilgisi artık karanlık sularındır... Ölüm karşısında insan çaresizdir, vakti geldiğinde varsıl yoksul ayırmaz, sırası gelen gider. Hüküm adildir, böyle yazılmıştır.</p>
<p>(37) Daniyal ve aksakallı pir kılıklarından çıkarak yerlerine dönerler. M Sahne ortasında kalır ve bir müddet daha kendi etrafında dönerek artan bir ritümler bendiri çalmayı sürdürür. Bitirir bitirmez yerine döner ve H₁ söze başlar.</p>	 <p style="text-align: center;">37-38</p>	<p>(37) Daniyal ve aksakallı pir kılıklarından çıkarak yerlerine dönerler. M Sahne ortasında kalır ve bir müddet daha kendi etrafında dönerek artan bir ritümler bendiri çalmayı sürdürür. Bitirir bitirmez yerine döner ve H₁ söze başlar.</p>	<p>(37) I. HİKAYECİ Böyle dedi, bir rüzgar esti, ansızın sır oldu Cebrail. Daniyal bir yanbaşımdaki boşluğa, bir suya baktı. Bir ovaya, bir suya baktı. Su aktı... aktı... aktı... Sabah sisi iyice koyuldu, örttü suyu. <u>Su aktı, su aktı, su aktı....</u></p>
<p>(38) H₁ konuşurken H₂ ve H₃ oturdukları yerden seçili hareketleri yaparak anlatıyı destekler. Aynı zamanda M'de santuru ile eşlik etmektedir.</p>	 <p style="text-align: center;">38</p>	<p>(38) H₁ konuşurken H₂ ve H₃ oturdukları yerden seçili hareketleri yaparak anlatıyı destekler. Aynı zamanda M'de santuru ile eşlik etmektedir.</p>	<p>(38)Ölümsüzlüğün sırrı suda sır oldu. Al çiçeğin adı suya karıştı sır oldu. “Denizköpüğü üzerine at sürmek, şimşek ışığında mektup okumak, ihtirasla sonucu görmektir; kendi gönlüne</p>

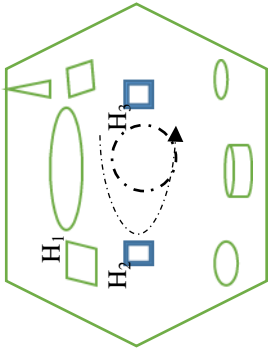
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(39) H₃ yerinden kalkar. Daniyalı temsil ederek sahnenin ortasında gelir ve H₁ in anlatısını canlandırır. H₁ oturduğu yerden ellerini kullanarak anlatısına devam eder. H₃ düşüncelidir.</p>		<p>M9</p> <p>Q</p>	<p>ve aklıma gülmeştir.”¹ diye düşündü Daniyal, gülümsedi. Bir göğe, bir suya baktı, köprüden gerisin geri döndü. Güneş öğleye varmadan, karnı yüklü karısının kapisında yol gözlediği evine döndü. (39) O gün hiç konuşmadı, yemedi, içmedi, sundurmada oturdu akşam ovaya çökene dek. Karısı o’na, o yavaş yavaş solan ovaya baktı. Hiçbir şey görmedi, işitmedi. Sarp yamaçlarını kor gözülü kartalın beklediği Yılan Kale’nin yamacında, karanlık nehre düşen al ışığı görmedi. Sarsılan toprakla titreyen surların söyleşmesini, kızıl akşama yükselen kartalın kanat vuruşlarını işitmedi.</p> <p>Gece oldu, sabah oldu. Daniyal heybeden kitabını çıkardı, nihayet konuştu. Karısına: “Hatunum, bir oğlum olacak, er kişi, bilgi olacak sonunda. Sabredeceksin...” Üç başlı yılan işlemeli hırkam,</p>

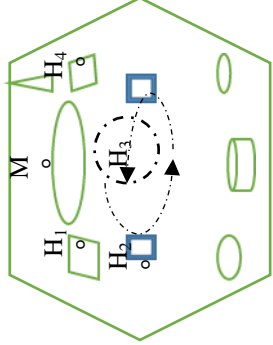
¹ Mevlana C. Rumi. *Mesnevi*, I.Cilt, Hazırlayan: Prof.Dr. Adnan Karaismailoğlu, Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yay., s.327

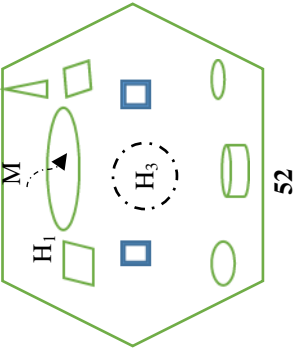
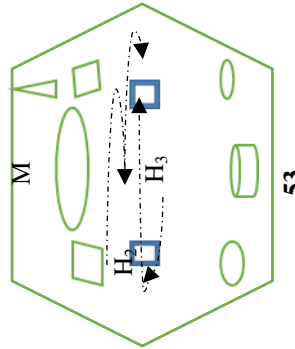
İÇ – DIŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(40) H₁ anlatmaya devam etmektedir, H₃ oturduğu yerde düşünceli halini sürdürmektedir, H₄'ü oturduğu yerden mırıldanarak nidalarını duyurur. Yavaşça salınmaktadır.</p>	 <p style="text-align: center;">40-41</p>	<p style="text-align: center;">M9</p> <p style="text-align: center;">Q</p>	<p>al, kara davulum, kuşağım, papağım ve atım onundur. (40) Bu kitap ile cümle ilimim onundur, sakla, vakti geldiğinde ona vereceksin. Oğlumun emaneti senindir, senin emanetin yine senin. Şimdi hakkımı helal eyle. Eyle ki huzur bulayım.”</p> <p>Böyle dedi Daniyal, Hatunu iki damla yaş akıttı gözünden. Bir daha da konuştuğunu duyan olmadı Daniyal'ın. (41) Her gün, gün ağarırken çıkıp sundurmada oturdu, akşam çökene dek. O ovaya baktı, ova ona Ova onda usul usul eriyen bir mum gördü, o ovada hiçbir şey. Ne bir şey gördü, ne bir şey işitti Daniyal.</p> <p>Bir akşam mum eridi bitti, Ceyhan'a al ışığın şavkı düştü yine. Yılan Kale sarsıldı, surlar syleşti, Kor gözlü kartal kızıl akşama ağdı. Hafiften bir rüzgar geçti sundurmadan, Daniyal ovaya çevirdi başını, akşamın gül renkli ufkunda doğacak oğlunun hayalini gördü; oğul babaya baba oğula gülümsedi, gülüşü öğüttü oğluna. Bir yol yumdu gözünü, bir yol açtı, iç geçirdi; can ışığı söntürdü Daniyal'ın. (42)</p>
<p>(41) H₂ yerinden kalkar elinde kumaşı vardır. Bağdaş kurarak olduğu yerden duran H₃'ün etrafında dönerek elindeki kumaşı onun etrafına dolar. Kumaştan görünmez olana kadar devam eder ve H₃'ün yerine döner, oraya oturur. H₄'ün mırıldanmaları daha duyulur, belirgin hale gelmiştir.</p>	 <p style="text-align: center;">42</p>	<p>(42) H₃ sarılı olduğu kumaştan, bir yılanın derisinden sıyrılmaya çalışması gibi sıyrılmaya çalışır. Mücadelesi sonunda kumaştan kurtulur, kumaşı elinde doğum yapar gibi toplar, yerinden kalır ve H₂ onun yanına gider, oturur, kumaşı bir kundak gibi elinden alır. H₃ başını H₂'nin dizine yaslar. H₄ vocal yaparcasına bu sürece eşzamanlı olarak eşlik eder.</p>	

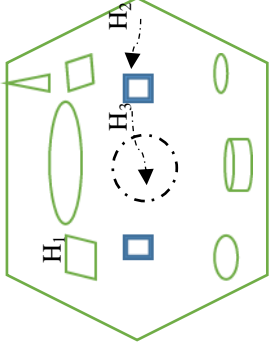
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(43) H_2 ve H_3 sahne ortasında, yüzüze, dizleri üzerlerinde oturmakta dırlar ve seçili hareketlerle anlatıya eşlik etmektedirler.</p> <p>(44) M santur çalmayı bırakır ve bağlamayı eline alıp anlatıya bağlaması ile eşlik etmeye başlar.</p> <p>(45) H_2 ve H_3 yerlerinden</p>		<p>Q</p> <p>M9</p> <p>M10</p>	<p>CAMASB' IN HİKAYESİ</p> <p>I.HİKAYECİ Çok geçmedi, Daniyal' in hatunu, oğlunu doğurdu bir başına. Adına Camasb dedi. Yıllar yılları kovaladı, anasının yamacında büyüdü, erginleşti Camasb, kara kaşlı kara gözlü, bilekleri güçlü, ayakları toprağa berk basan sırım gibi bir delikanlı oldu. Lakin gel geç gönüllüydü, avareydi, hile hurda bilmezdi, saf yürekliydi Camasb. (43)</p> <p>Kaleleri gezmeyi severdi Camasb, Anavarza, Toprak Kale, Kastabala... Bir tek Yılan Kale' ye yol düşürmedi hiç, kaleye sırtını verip Ceyhan' nın sularında suretini seyretmedi hiç.</p> <p>Kaç mevsim geçti Çukurova' da; Lakin Camasb, babasının yılanlı hırkasına, al, kara davuluna, papağına bir gün olsun el sürmedi hiç. Kitabını anasından istemedi hiç.</p> <p>(44) Bir gün odunculuğa heves etti Camasb. “İşe yarar bari...” diye sevindi anası; Camasb babasının yaşlı atını eyerledi oduncu oldu. Köyden oduncu yoldaşları oldu. Günler, aylar geçti. Baharda bir gün; Çukurova al, yeşil bayramlığını</p>

İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>kalkarlar. H₃ artık Camasb'ı canlandırmaya başlamıştır. H₂ sol taraftaki yerine döner ve oturur. H₃ ise anlatıda aktarıldığı gibi at sürecesine seçili hareketlerle sahne ortasında daireler çizer.</p> <p>(46) H₃ sahne ortasında durur. Seçili halk dansları figürleriyle H₁ in anlatısını canlandırır.</p> <p>(47) H₃ H₁ 'in anlatısındaki gibi ata binmeyi canlandırarak sağ köşedeki yerine gider. Durur, diz çöker ve anlatıyı dinlemeye başlar.</p>		<p>Q</p> <p>M10</p>	<p>giymiş iken, can suyuyla kabarmış toprak ılık ılık solurken, Camasab ve yoldaşları Güney'e at sürdüler... (45)</p> <p>(46) Daniyal'ın sırrının sır olduğu Ceyhan köprüsünden geçip, kar suyuyla yükselmiş nehir kıyısında ağaçlarının altına uzanıp bir yol soluklandılar. Ovayı portakal çiçeği kokusu sarmıştı baştan başa. Yılan Kale az uzakta, kayalıklarda bütün heybetiyle yükselmekteydi. Camasab bir tuhaf ürperdi, boğazı düğümleniverdi birden. Ne başını çevirip baktı ne bir çift laf etti ondan. Sıçrayıp kalktı uzandığı yerden, bir serçe sürüsü havalandı üstündeki dallardan; ötekiler şaşkın, onu izledi. At binip iyice Güney'e, tepedeki meşeliğe ulaştılar. (47)</p> <p>En kocamış, kavrulmuş ağaçlara indi kalktı baltaları, Tam atlara yükleyecekken odunları gün ortasında bir şimşek çaktı, birden kararverdi hava. Yılan Kale'nin kor gözülü kartalı bir çılgılla havalandı burçtan, Çılgı göğün gürültüsüne, rüzgarın uğultusuna karıştı...</p>

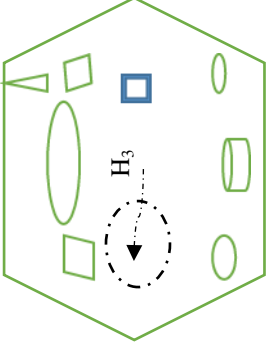
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(48) H_2 ve H_3 karşılıklı olarak köşelerindedirler minderlerinde oturmakta ve H_1 in sözlerindeki toprak, su, nehir gibi sözcüklerine elleriyle figürler yaparak eşlik ediyorlar.</p> <p>(49) H_3 yerinden H_1'in anlattısındaki Camasb olarak kararlı şekilde, sabırsızlıkla kalkar sahne ortasında dairesel bir tur atar ve seçili figürlerle anlatıyı canlandırarak destekler.</p>		<p>Ω</p> <p><u>M10</u></p>	<p>Gök ansızın delindi <i>Su aktı, su aktı, su aktı....</i> tüm suyunu boşalttı ovaya. (48) Dağ su oldu... Toprak su oldu... Nehir su oldu... Ova su oldu... Cümle tabiat susmuştu... Yalnızca suyun sesi vardı, yalnızca rüzgarın, yalnızca göğün gümbürtüsü ve çakıp sönen ışığı vardı... Camasb ve yoldaşları, yarı odun yüklü atlarını alıp kayalıklarda bir mağaraya sığındılar. Zaman durdu... (49) Dışarıda kıyamet öyle bir şiddetle sürdü, zaman içeride öyle bir inatla durdu ki, ötekiler uyudu. İyice bunaldı sabırsız Camasb; bıçağını çıkarıp yanbaşındaki toprağın yüzünü yırtmaya başladı yavaştan... Toprak önce uysaldı, sonra direndi bıçağa ve de Camasb'a, Camasb da ona. Zorladı... Zorladı... Aniden sert bir şeye çarpıp kırıldı bıçak... Camasb eliyle kazmaya başladı toprağı... Kazdı...</p>

İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(50) H₁ konuşurken H₂ derinden eşlik ederek sözleriyle H₁'e fon oluşturur aynı zamandan H₃ Camasb canlandırmasına devam eder, M bendirle eşliğine devam etmektedir.</p> <p>(51) H₁ ve H₂ eşzamanlı konuşurlar H₃ kuyunun içinde kalmış şakınlığını gizleyemez ve ona seslenenleri dinler. H₄ mırıldanarak vokal yapar, sanki ağıt yakmaktadır.</p>		<p>Q</p> <p>M10</p> <p>M11</p>	<p>Kazdı...</p> <p>beyaz bir mermer kapak çıktı önüne...</p> <p>“Heyy!.. Heyy!..” diye ünledi, atlar kişnedi, uyandı yoldaşları. Koşup baktılar, şaşırıldılar; el elden kaldırdılar, yana ittiler ağır mermer kapığı... Ne görsünler?</p> <p>II. HİKAYECİ (50) <i>Bu sırtı bir nehrin sıvıu, bir mağara, bir bal kuyusu biliyordu.....</i></p> <p>I. HİKAYECİ Ağızına kadar akık sarısı bal dolu bir kuyuydu kapağın altındaki. Balı önce Camasb’a tattırdılar: “Bal!..” dedi Camasb... “Bal, bu!..”</p> <p>Atılıp ipi beline, güğümleri koluna sardı Camasb. Ötekiler düğümleri iyice berkittiler, Camasb’ı kuyuya saldılar. Güğümler doldukça balı çektiler yukarı. Son güğüm ellerine değince Camasb’ın can ipini kestiler, gülüştüp kuyudan aşağıya seslendiler: (51)</p> <p>I. ve II. ANLATICI</p> <p>“Ey Camasb!.. Şimdi biz gidiyoruz, belki birgün gelip seni kuyudan çıkarırız. Kal sağlıcakla!” “Ey Camasb!.. Şimdi biz gidiyoruz, belki birgün gelip seni kuyudan çıkarırız.”</p>

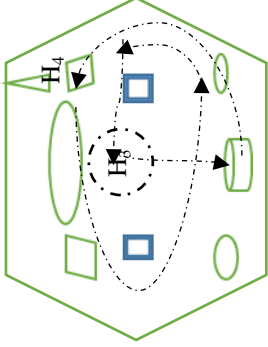
İÇ – DIŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(52) H₃ anlatıdaki kuyunun içinde kalmıştır. Kızgın seslenir onu orada bırakanlara. H₄ vokalini keser H₁ anlatmaya devam eder. H₃ yerinden kalakalır ve H₁'in anlatısını canlandırmaya devam eder. M bendiri bırakır ve santurun başına geçer.</p>		<p>M12</p> <p>Ω</p>	<p>Kal sağlıklıcalı..” “Ey Camasb!.. Şimdi biz gidiyoruz...” “Ey Camasb!.. Şimdi... “Ey Camasb!..”</p> <p>III.HİKAYECİ</p> <p>“ Tanrım!.. Tanrım!.. (52) Heey!.. Bre hanter!.. Heey!.. Bre hanter!.. Tanrı korkunuz yok mu sizin? “Tanrı korkunuz yok mu sizin?</p> <p>I.HİKAYECİ Mermer kapak büyük bir gürültüyle kapandı. Kuyu mühürlendi, cümle sesler bıçak gibi kesildi.</p> <p>Akşamın alaca karanlığında bal yüklü ve de ihanet yüklü atlar Ceyhan'ı geçti. Bin bir yüzlü ihanet, oduncuların suretinde yatsı vakti bir kucak odunla Camasb'ın kaptıydı. Yana yakıla, anacığına oğlunun ve de atının dağ aslanının pençesinde can verişini öykülediler. (53)</p> <p>(ağıt)</p> <p>I. HİKAYECİ Derken ananın yüreğine çiğ pırlıtlı sabahın serinliği gibi</p>
<p>(53) H₃ yerinden kalkar H₂'ye gider. H₂ Camasb'ın annesi olarak yerinden kalkar elindeki kumaşıyla sahnenin ortasına gelir diz çöker. H₃ sağ köşedeki yerine oturmuştur. H₄ bu ana ağıt yakarak eşlik eder. H₂ öldüğü söylenen oğlunun yasını tutar, olduğu yere alnını dayayarak kapanır. H₂ yerinden kalkar H₃'ün arkasına geçerek ayakta sırtını dönerek bekler. M santur ile eşlik eder.</p>		<p>Ω</p>	<p>I. HİKAYECİ Derken ananın yüreğine çiğ pırlıtlı sabahın serinliği gibi</p>

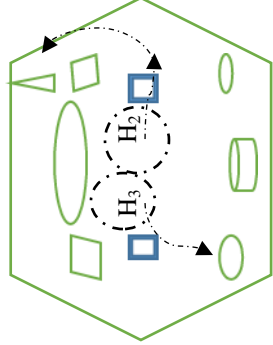
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(54) H₁ in anlatısındaki rüyayı canlandırırlar, H₃ Daniyal olarak H₂'nin rüyasına girmiştir. H₁ anlattıkça canlandırırlar.</p> <p>(55) H₂ yerinden kalkar elindeki kumaşı H₃ 'e bırakır ve sağ köşedeki minderine geçer, oturur. H₃ oturduğu yerden H₁'in anlatısındaki Camasb'ı canlandırmaya başlamıştır artık.</p> <p>(56) H₁'in anlatısına H₃ yerinden eşlik eder. H₃ aynı zamanda Camasb'ı canlandırır, elinde kalan kumaşla oturduğu yerde hareket eder.</p>	 <p>54-55-56</p>	<p>Ω</p> <p>M12</p>	<p>bir serinlik yürüdü. İçeri girdi, (54) dua ile hırkayı, davulları, papağı ve de kuşağı yerine astı; huzurla yatağına uzandı, ak beliklerini yastuğa saldı, uyudu. Rüyasında Daniyal'ı gördü, umutla gülümsedi Daniyal, ayaline. Eliyle Güney yönünü işaret etti, parmağının ucunda Yılan Kale belirdi ak kayalıkları, ak burçlarıyla. Bir yıldız indi gökten kartalın kanatları arasına. Ana daha bir huzur buldu, uykunun derinlerine yuvarlandı. (55)</p> <p>ŞAHMARAN'IN HİKAYESİ</p> <p>I. ve III. HİKAYECİ (56) Bu karanlık kuyuda ihaneti gördün Camasb, ona tanış oldun. Gündüzü ve geceyi yalnızca güneşten bildirdin, gün ortasında geceye eriştin. Öyleyse, “... Gece ve gündüz nedir? Feleği böyle boyuna döndüren nedir? İşte bütün bunları görüp bilmek”²² gerek sana... İşte... İlk dersinde gördün, bildin ki;</p>

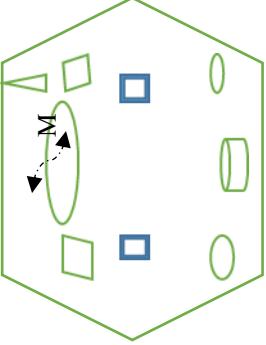
² Firdevsi. Şehname, II.Cilt, s.245

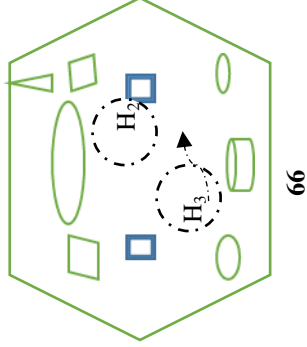
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(57) H₃ anlatıda yaşananın farkına varmış ve yaşadığı durumu anlamışça konuşur.</p> <p>(58) H₁ tek başına hikayeyi anlatmaya devam eder, H₃</p> <p>(59) H₃, H₁ in anlattıklarını Camasb olarak dinler ve yerinden kalkarak kısa bir süre canlandırır ve yerde kalan kumaşı alarak ayağa kalkar sol köşedeki yerine gider, minderine oturur.</p> <p>(60) H₂ ve H₃ Oturdıkları yerden eş zaman seçili hareketleri yaparak ayağa kalkarlar, H₃ kendi etrafında bir defa döner, ikisinde salınmaktadır ve H₂ minderine oturur, H₃ Camasb canlandırmasına devam eder. Yere uzanır ve uyur.</p>	 <p style="text-align: center;">59</p>	<p>Q</p> <p style="text-align: center;">M12</p>	<p>III. HİKAYECİ (57) “Şu dönen feleğin hali hep budur. Zehir balla, sevgi de düşmanlıkla beraber gelir.”³</p> <p>I. HİKAYECİ (58) Böyle düşündü Camasb, bir parmak bal çaldı ağzına, eliyle yokladı toprağı, balın gözünü arayıp buldu; kırık bıçağıyla kazmaya koyuldu. Kazdı... (59) Kazdı... göz iyice açıldı, ansızın bir ışıkla parlamaya başladı... Elleriyle toprağı açıp iyice genişletti deliğı, sonra içine girip bıraktı kendini göz kamaştıran ışığa... Cennete düşmüştü Camasb, o, öyle sandı. (60) Parlak yeşil çimenlerin, masalsı ağaçların, rengarenk çiçeklerin, ervai çeşit kokulu gülün ve de Nil renkli bir çağlayanın süslediğı bir bahçedeydi. Cümle değerli taştan, zebercetten, yakuttan, elmastan; altın ve de gümüşten yansıyan ışıkla aydınlanmış bahçe. Bu cennet bahçesinin ortasında som altından bir tahta ak güvercinler uçup konmakta,</p>

³ Firdevsi. A.g.e., s.222

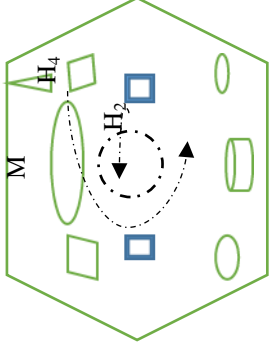
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(61) H₃ uyuduğu yerden kalkarken, Camasb'ın rüyasını canlandırmaktadırlar. H₄ oturduğu yerde küçük bir tas içinde almanı tütsülemek için çam yaprakları yakar, bir taraftanda alas alas alas diye mırıldanır giderek dua edışı belirginleşir ve sesi yükselmeye başlar.</p> <p>(62) H₄ yerden kalkar elinde dumani üstünde tüten tas ile sahne ortasında bir daire çizer ve H₃ ile karşılaşır, sahnenin sağ ortasındaki yerine gider ve tası yere bırak ve bendirimi alır. H₃ sahne ortasına girmiştir. H₄ bendirimi çalıp, şarkı söylerken H₃'ün etrafında döner. Rüya sona erer, H₃ ve H₄ yerlerine dönmüşlerdir. H₃ yerde uzanmış, uyumaktadır.</p>		<p>Q</p> <p>M12</p> <p>M13</p>	<p>tavus kuşları tahtın çevresinde nazlı nazlı dolaşmaktaydı. Altın renkli bir çift bülbül çağlayanın sesiyle şakımakta, görünmeyen bir neyzenle bendirzenle meşk etmekteydi....</p> <p>Ağzında keskin bal tadı, birden su içmek istedi Camasb. Çağlayan yambaşındaydı. Eğildi, billur sudan kana kana içti, yürüğüne bir serinlik, bir huzur geldi. Çimenlerin üstüne uzandı, uyudu...</p> <p>(Sözsüz oyun : Rüya)</p> <p>IV. HİKAYECİ</p> <p>(61)... Alas alas alas Ak kalpaktan.... Alas, alas, alas Ar baleeden kalas Canı kündü tenirim berdi Cakşılıktı keniri berdi Ak eleçek apalar Ak kalpakçan atalar aman bolsun(62) Alas, alas, alas Ar baleeden kalas Ay kördüm aman kördüm Buuday, taaruu saman kördüm Balasızga bala bergin Bülbösüzgö büllö bergin Ar bir üydö intimak ırıs bolsun Alas, alas, alas Ar baleeden kalas</p>

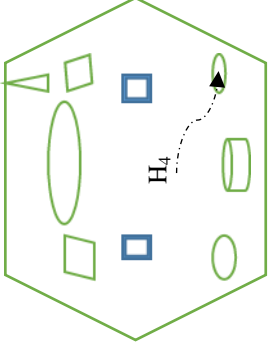
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(63)H₁ anlatmakta H₃ anlatılmı canlandırmaktadır.</p> <p>(64) H₃ Camasb olarak, H₂ ile anlatıldaki kıvrım kıvrım yılanları temsilen seçili hareketlerle sahne ortasında devinirler. H₂ ortadan ayrılı ve yerine dönerek Şahmaran'ın kostümünü giymek üzere sahnenin sağ arkasına gider. H₃ söze başlayana kadar H₃'de sahnenin sol önüne gelmiş ve boyun eğerek Şahmaran'ın karşısında çekinerek durur.</p>	 <p style="text-align: center;">64</p>	<p style="text-align: center;"><u>M14</u></p> <p style="text-align: center;">Q</p>	<p>I.HİKAYECİ (63)Gözünü birden açtı, kalkıp oturdu Camasb; suyun başındaydı, bahçedeydi. Bir davul binlerce çingrakla birden çalıyordu sanki, yer zangir zangir sallanıyordu. Önünde kıvrım kıvrım bir sürü yılan, dikilmiş öylece ona bakıyordu. Ak güvercinler, bülbüller, tavuslar ve de çağlayan, hepsi put kesilmiş, lal olmuş ona bakıyordu.</p> <p>(64) Mermer avlunun ortasında, som altın tahta oturmuş; başı yeni ay kadar güzel bir huri, gövdesi parlak al pullarla kaplı bir yılan olan genç bir kız, gece kararı gözlerini dikmiş öylece ona bakıyordu. İşıl ışıl parlayan yılan gövdesi hareket ettikçe yer sarsılıyor, uzun gümrah siyah saçları salkım söğüt dalları gibi salınıyordu.</p> <p>II. HİKAYECİ Söyle bakalım insanoglu kimsin? Şahmaran' nın bahçesine nasıl girdin?</p> <p>III.HİKAYECİ Camasb... Adım Camasb...</p> <p>II.HİKAYECİ “Korkma, bizden sana zarar gelmez</p>

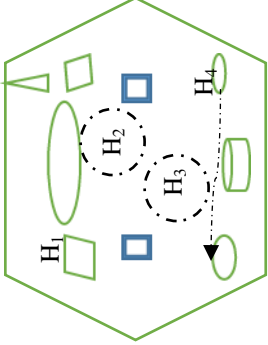
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(65) H₂ ve H₃ aynı konumlarında Şahmaran ve Camasb olarak konuşurken, M H₁'n konuşmasına bendiri ile eşlik ettikten sonra onu yere bırakır ve hemen arkasındaki tabureye oturarak neyini eline alarak onu çalmak üzere hazırlanır.</p>		<p>Ω</p> <p><u>M15</u></p> <p>→</p> <p><u>M15</u></p> <p>→</p>	<p>“Lakin hala merak içindeyim, yerin yedi kat zemmindeki bahçemize nasıl girdin?”</p> <p>I. HİKAYECİ Camasb; dağdaki meşeliği, odunları, fırtınayı, mağarayı, mermer kapağı, bal kuyusunu, arkadaş ihanetini, kuyunun dibini, kör eden ışığı, cennet bahçesine düşüşünü anlattı bir bir...</p> <p>(65) II.HİKAYECİ “Demek odun keserken, fırtınalı dağ tepesinde yoldaş ihanetine uğradın da bizim bal kuyumuza düştün Camasb.” Kuşkusuz gören gönül için bunda bin hikmet vardır.”</p> <p>III.HİKAYECİ “Tanrı’dan dileğim senin evinde hikmete ermektir Şahmaran.”</p> <p>II.HİKAYECİ “Ey yiğit! Her ikisi yeşil olsa da Sidre dalını odundan ayrı tanı...”</p>

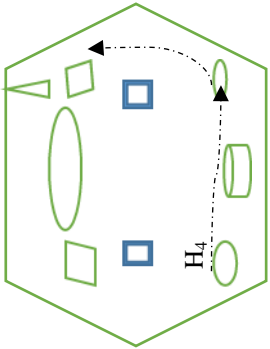
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(66) H₃ sağ önde Camasb olarak yerde, dizlerinin üzerinde durmakta, karşısında H₂ Şahmaran olarak ona karşı ayakta ve elleriyle seçili hareketleri uyguluyarak devinmekte ve Camasb'a karşı konuşmaktadır.</p>		<p>Q</p> <p><u>M15</u></p>	<p>...yoksulun gayretince çaba göster, gönül tarafına gel...^{»4} İnsanoğlunun ihaneti yakıcıdır, biz bunu bir kez tattık Camasb. Lakin sen bir kez daha umutlandırılm beni insanoğlundan. Safsın, gayretlisin, senden razıyız.”</p> <p>III.HİKAYECİ “Tanrı beni ihanet meyvasını yemekten korusun. Şahmaran'a ihanet kimin haddine ola?”</p> <p>II.HİKAYECİ (66)“İnsanoğlunun... O ki bütün canlılar arasında tabiatına ve de bedenine en kolay esir olandır.” “Kimi bilmenin peşinde harcar ömrünü kimi bilememenin bedelini öder. Hayat dediğin, dağlarda, ovalarda, denizlerde konup göçen kırk odalı bir otağdır Camasb. Her bir kapısının ardına bir giz mühürlenmiştir. Bir gizi çözen bil ki başka gizlere ve de kendi özüne hem dost hem düşmandır. Merak arzu gerektirir, sırların yoldaşı olmaksızın sabır. İnsanoğlunun bilemediği bir bu hakikat bir de kırkinci kapıya mühürlenmiş gizdir. İnsan o son kapıda yalvarıp yaşanan adam gibi kendini paralansa da,</p>

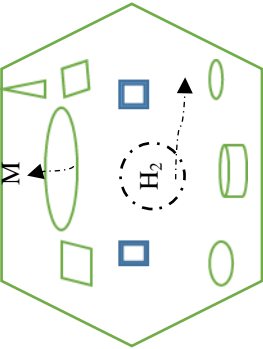
⁴ Mevlana C. Rumi. A.g.e., III.Cilt, s.76-77

İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(67) H₂ durduğu yerden hareket ederek sahne arka ortasına gelir ve ellerini havaya kaldırarak ortada simetrik olarak birleştirip uğradığı ihaneti anlatırken seçili hareketin pozisyonunu alır.</p>		<p>—</p>	<p>o kapının mühürünü yalnız Tanrı çözebilir. (67) Şimdi sana uğradığım ihanetin hikayesini anlatacağım... Tanı Camasb, hem ham hem olgun sesler çıkarmaya muktedir insanoglunu...”</p>
<p>(68) M, H₂ nin sözü bittiği gibi ney üflemeğe başlar ve H₂ müzik sesinin üzerine Belkiya'nın hikayesini az önce aldığı pozisyonunda anlatmaya devam eder.</p>	 <p>67-68-69</p>	<p><u>M16</u></p>	<p>BELKIYA'NIN HİKAYESİ</p> <p>II. HİKAYECİ (68) “Yıllar ve yıllar önce, Nil'in suladığı o ülkede Musa'nın kavminden, Belkiya ve Kahir adlı iki oğul sahibi bir hükümdar yaşadı. (69) İlim sahibi hükümdar, Musa'nın kitabını okudu gece ve gündüz. Bir gece sabaha dönerken, okudu ki, Musa son rehber değildir. Tanrı bir başka vakitte bir başka kavme güzel huylu, adaletli bir rehber daha yollayacaktır. Bu Muhammed'in müjdesiydi... O'nun inancı bereketli, ve de iman edeni çok olacak, dünyaya yedi iklim yayılacaktır. Meraktan, korkudan ölecek gibi oldu hükümdar. Nasıl? dedi... Ya bizim rehberimiz? Bizim inancımız? İnananlarımız?... Hükümdarlığımız?... Sabahı beklemedi, Musa'nın kitabını gümüş bir sandığa koydu; kapağını mühürledi.</p>
<p>(69) H₄, H₃ söze başladığı gibi kalkmaya hazırlanır ve ayağa kalkar, yürümeye başlar. Anlatıyı canlandırmaya başlar.</p>			

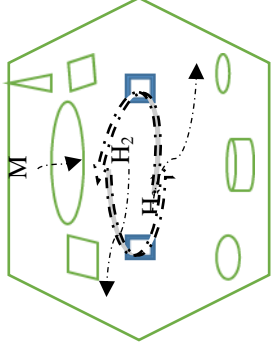
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(70) H₄ sahne sağ önünde içinde su buluna leğenin önüne gelir ve eğilir. Elini leğene daldırıp su ile seçili hareketleri yaparak oturduğu yerden figürleri yapmaya başlar.</p>		<p>Q</p> <p><u>M16</u></p>	<p>Kimsele rin açamayacağı bir odaya gizledi. Gün geldi hükümdar öldü. Hikmet sahibi büyük oğul Belkiya ülkeye hükümdar oldu...</p> <p>İlk işi gizli odaya, mühür lü sandığa, Musa'nın kitabındaki sır ra ve de sevinçe ulaşmak oldu. Dünyanın cümle nimetleri, taht, taç, mal, mülk hepsinin rengi bir bir soldu gönlünde...</p> <p>Halkına bu kutsal bilgiyi duyurdu. Tacını kardeşine devredip bir lokma bir hırka ile çıplak ayak yollara düşüp seyyah oldu.</p> <p>Ey Camasb!.. Belkiya çö lü geçip denize ulaştığında limandaki ilk gemiye bindi, geminin uğradığı ilk adada indi. Gözleri kamaştı; Belkiya uyandığında ne gemi vardı ne de yolcular. Bir denize bir toprağa baktı, Issızlığın ortasındaydı, Adada bir başınaydı... O öyle sandı(70) Adada yalnız değildi Belkiya, geceyle suskun cümle canlı içinde; gecenin hizmetinde olmayanlar vardı. Yılanlarım bir de ben, Şahmaran...</p> <p>Bizimle karşılaştığında tıpkı senin gibi korktu, şaşır dı Belkiya, Ey Camasb! Lakin bize alıştı, adada uzun günler kaldı.</p>

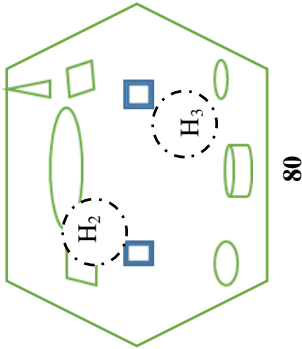
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(71) H₁ dinlemekte, M ney üflemede, H₃ oturduğu yerde anlatıyı dinlemekte, H₄ aynı yerde figürlerini yinelemekte ve H₂ anlatısına aynı pozisyonda devam etmektedir.</p> <p>(72) H₄ yerinden hareket ederek sahneye paralel sol önde bulunan, içinde bitkilerin bulunduğu diğer legenin önüne gider ve içindikilerle belirlenmiş figürleri yaparak oynar.</p>		<p>Q</p> <p><u>M16</u></p>	<p>Yedi içti, yarenlik etti benimle. Gönlünün arzusunu açtı bir gece. Bilmenin peşindeydi, kimdir, hangi kavimdendir? Musa'nın kitabında müjdelenen rehber. Sabırsızdı Belkiya... Bu ada neresiydi? Hangi yöresindeydi Akdeniz'in? Denizi aşıp Doğu'ya, Damascus'a gitmek istedi. İlk kez bir insan ayağı değmişti adamıza. İlk kez bir insan tanımiştık. Ya yerimizi faş ederse ölümlülere?.. Ya sırrımızı gizleyemezse?.. Korktum, direndim, razı olmadım. Çok yalvardı Belkiya, yakarılarına dayanamadım sonunda razı oldum. Ada'dan kimseye söz etmeyecekti; söz verdi, on emir üstüne yemin etti. (71) Bir kayak hazırladık ona, bir sabah gün ilk ışıklarını tuzlu denize saldığında rüzgara verdi yelkenlerini, gitti... Ardına bakmadan gitti, ey Camasb! (72)Dolaştı durdu çöl şehirlerinde... Bir gün bilmenin peşinde bir başka adamla tanış oldu. Adı Ukap idi. Süleyman'na kuş dilini konuşuran yüzüğü gücüyle gözü kamaşmış bir ilim sahibiydi Ukap... Belkiya'nın bilinmedik bir zamanda</p>

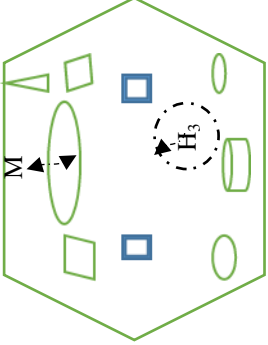
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(73) H₄ sahnenin sol ününde sağ ününe ve sonra sağ arkasındaki yerine geniş bir yay çizerek, hafif salınımlarla yürür ve ilk yerini alarak H₂'nin anlatısına eş zamanlı hareket eder.</p>		<p>Q</p> <p style="text-align: center;"><u>M16</u></p> <p style="text-align: right;">→</p>	<p>gelecek rehberin gizini diyar diyar araması gibi, o da onu yüzüğe ulaştıracak sihiri ağacın gizini arıyordu.</p> <p>Yüreğini açtı Belkiya'ya: Dedi, ikimizin sırrının mühürü de Şahmaran'dadır.</p> <p>Bu ağacın yerini bilen bir tek Şahmaran'dır. Ona ulaşsaksak denizlerin yüzünde uçar gibi dolaşır, arzularımıza erişiriz.</p> <p>Ey Camasbl..</p> <p>Ukap'ın ağzından adımı duyunca beyninden vurulmuş döndü Belkiya. Yüreği cayır cayır yandı...</p> <p>Lakin bir gizi çözen bil ki başka gizlere ve de kendi özüne hem dost hem düşmandır. Merak arzu gerektirir, sırların yoldaşı olmaksızın sabır. Uzak bir zamanda gelecek kutlu rehberin aşkına, çöllerde çıplak ayak gezen Belkiya şüphesiz Tanrı'nın en sabırsız kullarıydı.</p> <p>sihiri ağacın öz suyuyla yıkanmış ayagıyla, cümle denizlerin suyuna batmadan diyar diyar dolaşmak isteyen yine oydu.</p> <p>adanın mühürünü bir kez çözmüştü Belkiya. Gittiği yoldan geri döndü ihanet yoldaşı Ukap'la... Beni hileyle uyutup hapsedtiler;(73)</p>

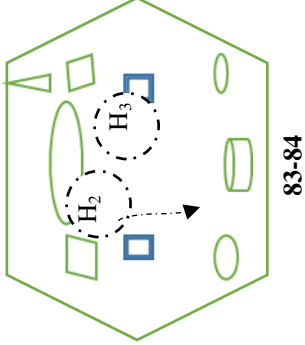
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(74) H₂ Şahmaran anlatısı ve canlandırması ile sahne ortasında havaya elleriyle geniş daireler çizerek anlatmaya ve Camasb' a hitap etmeye devam eder.</p> <p>(75) H₂ sahne sağına doğru paralele hareket ederek anlatısını tamamlamak üzeredir, ve sözü ile eşzamanlı sağ arkada yere oturur.</p> <p>(76) M haricinde herkes hareketsiz onun ney üflemesini dinlemektedirler.</p>		<p>Q</p>	<p>ağacın gizini verdim. Lakin boşunaydı hevesleri, nedenini açıkladım onlara: Ağacın sihiri, ne yüzüğün ne kutlu rehberin gizini onlara açmaya yetmeyecekti. Biri geçmişe biri geleceğe; ikisi de zamana mühürlüydü çünkü... Salıverdiler beni. Yana yana af diledi Belkiya. Lakin ihanetiyle cümle insanoğlunu lekelemişti bir kez. Gönülleri darda yüzleri yerde çekip gittiler. Ey Camasb!..(74) İşte o günden beri sakınırım insanoğlundan. Bu yüzden yılanlarımla bu kalenin derin dehlizlerine yerleştik. Varsın kendi arasında ateşten gömlek gibi ihanet hırkasını bir giysin bir çıkarsın insanoğlu. Bir gülsün bir ağlasın, oyalansın. Bu bahçe, bu çağlayan, bu müzik oldukça güvündeyiz. Kalenin burcundaki kor gözlü kartal, Ceyhan'ın sır tutmayı bilen suyu, birbirini ve beni bekleyen yılanlarım oldukça, güvündeyiz. (75) Ve de sen Camasb, evimize tuzlu denizden değil, bal kuyusundan gelen sen, sen bizimle olduğun sürece, güvündeyiz. (76)</p>

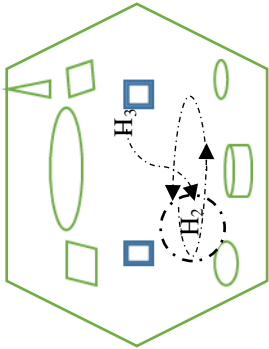
M16

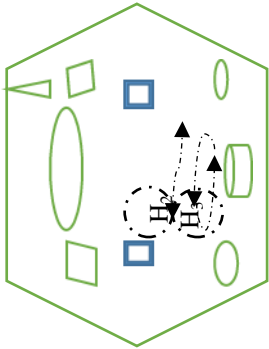
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(77) M neyini bırakıp yerden bendirini alıp yerine oturur. H1 hikayesini anlatmaya yerinden devam eder.</p> <p>(78) H₂ ve H₃ yerlerinden kalkıp sahne ortasında bir daireyi takip edererek saat yönünün tersine yürümeye başlarlar. H₃ Camasb, H₂ Şahmaran canlandırmasındadırlar, seçili figürleri yürüyüşlerine eklerler.</p> <p>(79) H₂ sol arkada, H₃ sağ önde durur. H₂ konuşmaya başlar.</p>		<p>—</p> <p><u>M17</u></p> <p>Q</p>	<p>I.HİKAYECİ (77)Şahmaran bunları söyleyince içi titredi Camasb'ın, bedeni buz kesti. Belkiya'nın ihanetinin bedelimi mi ödeyecekti Şahmaran'a?... (78) Anası, Çukurova, baharıyla, ılık rüzgarıyla geldi gitti gözünün önünden. Göresi geldi birden hepsini; yüreği yandı ki hasretle, nasıl... Şahmaran anladı Camasb'ın gönlünden geçeni. Bahar yaza döndü, yaz sonbahara, kışa; seneler böyle geçip gitti.</p> <p>Camasb bir kez daha sarsıldı bu sözlerden. Yemin billah etti, yalvardı durdu, çaresiz; cümle yılanlar acıdı haline. Bir tek Yılan Kale'nin kor gözlü bekçisi bir de Ceyhan suyu acımadı. Bahar yaza döndü, yaz sonbahara, kışa; seneler böyle geçip gitti.</p> <p>II.HİKAYECİ (79)Sırrımızın ortağısın, artık sonsuza kadar bizimlesin Ey Camasb!.. Bir Ademoğlu'nun ihaneti bir kez yıktı beni, bir daha yıkamaz.</p>

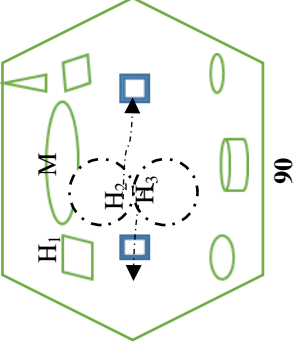
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(80) H₃ talep edercesine gitmek istediğini söyler, durdukları yerden yarım daire saat yönünde hareket ederler. H₂ Belkiya'nın hikayesini Camasb'ı ikna etmek için anlatmaya başlar.</p>		<p style="text-align: center;"><u>M17</u></p>	<p>Ve ben bilirim ki, gitmene izin verirsem Şahmaran'ın sonu olur bu. Yalnızca namı kalır, bu uçsuz bucaksız ovada...”</p> <p>III. HİKAYECİ N' olur merhamet et bana Şahmaran Koy ver gideyim evime (80)</p> <p>II. HİKAYECİ Belkiya'nın hikayesi uzundur, bin bir dersle doludur, Camasb. Bin bir gece anlatılsa bitmez. Özünle dinlersen, vaktin nasıl geçtiğini bilmezsin. Kim bilir? Bu vakit belki bir ömürdür. Haydi, yüreğindeki yangını söndür de, kulak ver hikayeme.</p> <p>Benden ayrıldıktan sonra Belkiya ile Ukab ayaklarını büyüü suya daldırıp deryayı dolaşmaya çıktılar. Süleyman'ın mağarasını bir adada buldular.</p> <p>Belkiya geri durdu, Ukab altın tahta, sonsuz uyukunun kollarındaki Süleyman'ın eline atılıp, pırlı pırlı yanan yakut yüzüğü almak istedi; işte o an, tam o an bir kıyamet koptu sanki.</p>

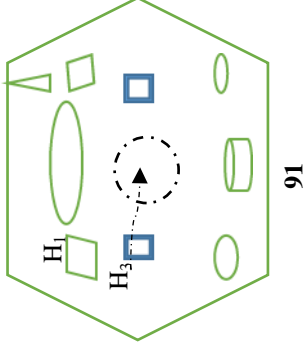
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(81) H₁ dikkatle dinlediği H₂ 'nin anlatısına destek olurca söze katılır. M bendir çalmaya devam etmektedir.</p> <p>(82) H₃ yerinden kalkarak H₃ yalvarır ve gitmek istediğini söyler.</p>	 <p>81-82</p>	<p>Q</p> <p><u>M17</u></p>	<p>ağzından alev saçan bir dev peydah oldu. Ukab'ı yakıtı kül etti ateş. Belkiya mağaranın kapısında korkuyla seyretti olup biteni. Sonsuzluk çiçeğini bu yamaçlarda arayan Daniyal'e görünen</p> <p>Cebrail</p> <p>I. HİKAYECİ (81) su aktı... su aktı... su aktı</p> <p>II. HİKAYECİ Belkiya'ya da göründü... Ak sakallı haberci Belkiya'ya, 'Var git kendi toprağına, krallığına dön Belkiya!.. O kutlu rehberi boşuna arama, bulamazsın. o doğduğunda sen çoktan ölmüş olacaksın...' dedi; Belkiya'nın yanından ansızın yitip gitti, sır oldu.</p> <p>Dönüş yolunu tuttu tutmasına Belkiya lakin kaybettii yolu. bilinmedik karalara çıktı, çöllere, dağlara vardı yolu. Suyu bambaşka deryalar gördü; nice kara nice deniz üstünden uçtu. Ata toprağının, evinin yollarına düştü...</p> <p>III. HİKAYECİ</p>

İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(83)H₂ ve H₃ karşı karşıyadır. Sahne ortasında sağda ve solda. H₂ anlatmaya devam ederken karşılıklı olarak yer değiştirirler. H₃ sağ ortaya gelip yere oturur.</p> <p>(84)H₂ Şahmaran olarak Belkiya hikayesini sol öne gelip H₃'ü ikna etmek için anlatmaya devam eder.</p>		<p>Q</p> <p><u>M17</u></p>	<p>(82)N' olur merhamet et bana Şahmaran! Sana çok alıştım, lakin hasreti yakıtı kül etti beni, anamın, köyümün. Koy ver gideyim evime Belkiya gibi... (83) II.HİKAYECİ Ben de sana alıştım Camasb... Lakin bu dileğini yerine getirmem imkansız, sen de biliyorsun. Değil mi ki insanoglusun Camasb, sana ancak, sen yambaşımdayken güvenebilirim. Gel şöyle, yaklaş, otur yamacıma. Dinle bak, Belkiya'nın başına daha nice işler geldi... yürüdü Belkiya... geceden ve gündüzden yol sordu Kaf Dağı'nı bekleyen meleklerden, yol sordu... Yurdunun yolunda Dönüp duran çarhu alemin bilgisini öğrendi başka hikayelerin içinden geçti. Yol sordu... (84)Sora sora, sonunda ata yurduna ulaştı... Lakin ne taht ne tac vardı gözünde Belkiya'nın. Sarayın bir kuytusunda,</p>

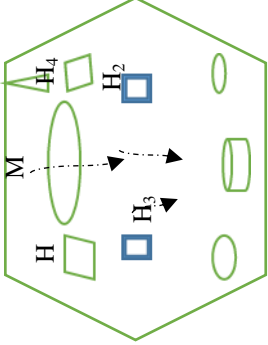
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(85) H₃ yerinden kalkıp sol ortadaki H₂ 'nin yanına gelmek için hamle yapar ve konuşmaya başlar. Konuştuğu H₂ 'ye yaklaşır ve diz çöküp oturur.</p> <p>(86) H₂ daire çizerek diz çökmüş H₃ etrafında saat yönünün tersine hareket eder.</p>	 <p>85-86</p>	<p>♀</p> <p>M17</p>	<p>sırtında bir hırka önünde bir içimlik su, bir lokma, inzivaya, duaya çekildi. Dünya dairesi tamam oluncaya kadar işte böyle bir hayat sürdü Belkiya...</p> <p>III.HİKAYECİ (85) Ben daha yaşamak isterim Şahmaran!.. “Ovamda, köyümde yaşamak isterim!.. Gün ışığını görmek isterim!.. Bu kapının bekçisi sensin, gönder beni gideyim!..”</p> <p>II.HİKAYECİ (86) Ey Camasb!.. Benim aydınlığım, Belkiya gibi sana da yetmedi, benden gün ışığını istersin. Lakin hayat dediğin, yer yüzünde de yer altında da gece ve gündüz gibi... Daniyal, ve de Belkiya, nice gecelerden gündüzlerden geçip, sonunda öğrendiler bunu. Süleyman 'nın yüzüğünün tutkunu Ukab, öğrenemedi bir. Bilesin Ey Camasb!.. Yine bilesin!.. Eriilen her sır insanogluna hem dost hem düşmandır.</p>

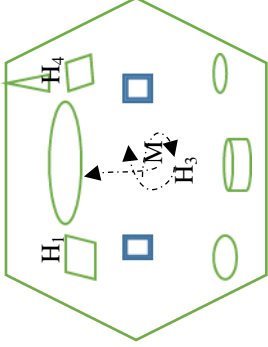
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(87) H₃ 'ün arkasında, sahnenin arka ortasında durur ve ikna olmuş bir ses tonuyla ayakta durukan konuşmasına arar verir. M santur çalmaya başlayınca H₂ konuşmaya devam eder. Soluna doğru yürür. Konuşmasının sonunda H₃ 'ün boynuna dokunarak sözüne ara verir.</p> <p>(88) H₃ H₂ 'nin izin verdiğini duyunca sevinçle dizlerinin üzerine kalkar ve kendi sağında arkasında duran H₂ 'ye döner.</p> <p>(89) H₃ ayağa kalkar. Şahmaran' a (H₂ 'ye) bakmaktadır. Konuşur.</p>	 <p>87-88-89</p>	<p>Q</p> <p><u>M18</u></p>	<p>Sırların yoldaşı olmak sabır gerektirir. İnsanoğlunun bilemediği bir bu hakikat bir de kırkinci kاپیۛya mühürlenmiş gizlidir. Ne zaman nasıl gelir bilinmez. Onun adı, ölümdür... (87)</p> <p>Ey Camasbl.. Var git iline artık, bizden izinlisin... Bal kuyusundan geldin oradan çıkacaksın. Yılanların sana yol gösterecek...</p> <p>III. HİKAYECİ (88) Benden razı ol Şahmaran!.. Bilesin ki ben senden razıyım. Bilesin ki sırrın sırrımdır. And içerim huzurunda... Bir de... Bir de... Bilesin ki kalbimin yarısı burada, yanında kalacaktır, Şahmaran (89) Bana başka bir diyeceğin var mıdır, Şahmaran?..</p> <p>II. HİKAYECİ Ey Camasbl.. Sırrımı sırrın bil. Sen bal kuyusundan çıkar çıkmaz, havayla buluşunca</p>

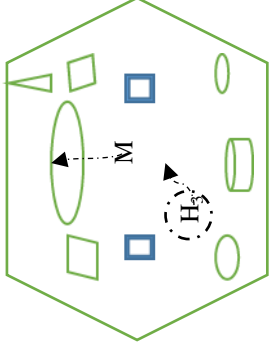
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(90) H₃ H₂ 'nin dediklerini tekrar edeceğine mırıldanır ve kendi eksenin seçili figürleri yaparak döner ve dizlerinin üzerine eğilip kalkar ve H₂ ile H₃ sağa ve sola yürüyerek ayrılırlar. H₁ sözüne başlayana kadar ikiside yerlerine dönmüş ve minderlerine oturmuşlardır H₂ üstünden Şahmaran kostümünü çıkarmıştır. M santur çalarak H₁ 'e eşlik eder.</p>		<p><u>M18</u></p> <p>Q</p>	<p>benim derimden işaretler belirecek bedeninde. Çıplak bedenini hiçbir Ademoğlu'na gösterme.</p> <p>II. HİKAYECİ (90)Tembihimi unutma; var git artık!.. Yolum açık olsun Daniyal oğlu, oduncu Camasb!..</p> <p>I. II. ve IV. HİKAYECİ Senin sınavın yeni başlıyor... Babannın kitabını sen tamam edeceksin. Nasıl yazarsan o kalacak senden geriye. O söylenecek, böyle bil...</p> <p>I.HİKAYECİ Camasb yılanların yardımıyla kuyudan çıkıp geldiği yoldan geri döndü. Ovaya alaca akşam inerken obasına, anasına kavuştu, Konu komşu, cümle köylü hayalet görmüş gibi şaşkındı. Haber, ihanetin yoldaşlarına tez ulaştı; korkudan zangir titredi Camasb'ı bal kuyusuna gömenler. Lakin en arsız dünyaya haliydi ihanet. Bin bir maske buldu aceleden;</p>

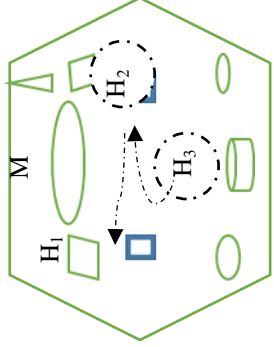
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(91) H₁ anlatısı devam ederken H₃ yerinden kalkar ve sahne ortasına gelip bağdaş kurar.</p> <p>(92) H₃ oturduğu yerden Camasb'ı canlandırarak konuşmaya başlar.</p>		<p>Ω</p> <p><u>M18</u></p>	<p>çıkı Camasb'ın huzuruna el pençe divan durdu. Bin dereden kırk su getirdi, yüz sürdü, yaltaklandı. Deste deste el kiri parayla avuttu onu. Bal kuyusundan hakkına düşen dünyalığı böyle aldı Camasb.</p> <p>(91) Aydınlik akşamda sundurmaya çıktı. İşıldayan ovaya baktı uzun uzun. Somra deva kitabını duayla yatağının baş ucuna koydu anası, uyudu Camasb. Yılan kale kapkaranlıktı. Kayalıklardaki bekçi yılanlar, kartal ve su tetikti, beklemedeydi...</p> <p>Günler geceler geçti... Camasb deva kitabını günlerce gecelerce okudu. Kah güneş altında, kah yağlı kandil ışığında,</p> <p>III. HİKAYECİ</p> <p>(92) "Deniz köpüğü üzerine at sürmek, şimşek ışığında mektup okumak, ihtirasla sonucu görmemektir; kendi gönlüne ve aklına gülmektir."⁵</p>

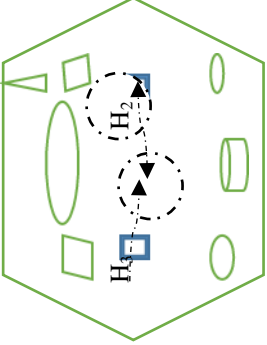
⁵ Mevlana C. Rumi. *Mesnevi*, I.Cilt, Hazırlayan: Prof.Dr. Adnan Karaismailoğlu, Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yay., s.327

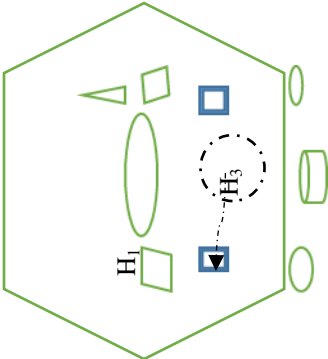
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(93) H₁ anlatısına devam ederken ona snaturla eşlik eden M santuru çalmayı bırakıp eline yerdeki bendirini alır ve ayapa kalkar. H₁'in anlatısındaki abdalları canlandırır. H₁, H₂ ve H₄ söz ile M'y eşlik ederler. H₃ yerinden kalkar ve abdalım karşından sahnenin orta solunda durur. H₁, H₂ ve H₄ çığırkanlar gibi konuşmaktadır.</p> <p>(94) Konuşmalar boyunca M bendir çalmaya ara verir.</p>		<p>Q</p> <p>M18</p> <p>M19</p>	<p>I. HİKAYECİ Ceyhan suyunun alıp götürdüğü abu hayatın sır sayfasının yokluğundan habersizdi; lakin sırların kırkinci odasının yasağından, bilinmezinden hep içi titredi Camasb' in...</p> <p>Günlerden bir gün, bir hazan sabahı, acı acı çalan davul sesleriyle silkinip uyandı cümle ova. Abdallar'ın sesi çınladı dağda, belde, dört köşede: (93)</p> <p>I. ve II. ve IV. HİKAYECİ Ey ahahiiii!.. Duyduk duymadık demeyiiiiinnn!..</p> <p>I. HİKAYECİ Ey ahahiiii!.. Duyduk duymadık demeyiiiiinnn!.. (94)</p> <p>IV. HİKAYECİ Demeyiiiiinnn!..</p> <p>II. HİKAYECİ Bu toprakların Şahı Keyhüsrev hastadır!..</p> <p>IV. HİKAYECİ Hastadırınur...</p> <p>I. HİKAYECİ Hastalığın dermanını bulana ödül vardır!..</p> <p>IV. HİKAYECİ Ödül vardırınur...</p>

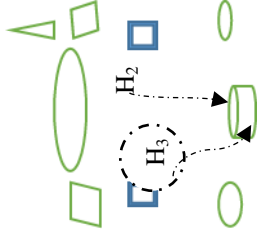
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(95) H₁, H₂, H₃ ve H₄ 'ün konuşmaları bitince M bendiri çığırkanların davulunu anımsatırcasına çalmaya devam eder. Aynı zamanda sahne ortasında ufak bir daire çizerek Camasb'ı takip etmektedir. H₁ söze başlayınca bendir çalmaya ara vermektedir. H₁ 'ün söze başlamasıyla tekrar durur.</p> <p>(96) M ve H₃ sahnenin tam ortasında dikey bir hatta durmaktadır. H₁ söze başladığında M bendir çalmaya ara verir.</p> <p>(97) M çığırka gibi bendir çalar ve H₁, H₂ ve H₄ konuşurlar.</p>		<p>Q</p> <p>M20</p> <p>M21</p>	<p>II. HİKAYECİ Vezirimiz Şehmur buyurur ki derman Şahmaran' dadır!..</p> <p>IV. HİKAYECİ Şahmaraaaaan...</p> <p>I. HİKAYECİ Onu gören, yerini duyan bilen varsa</p> <p>I. ve II. ve IV. HİKAYECİ Tez haber vereee!.. Şahmaraaaannn!.. “Ey ahaliiii!.. Duyduk duymadık demeyiiiiinnn!..</p> <p>III. HİKAYECİ Şahmaran!.. (95)</p> <p>I. HİKAYECİ (96) O günden sonra, o hazan mevsiminde her nereye gitse ovada Camasb, en kalın giysilerle dolaştı. Gizledi bedenini her gözden. Lakin çok geçmedi çığırkanlar tekrar geldi ovaya...</p> <p>I. II. ve IV. HİKAYECİ (97) Ey ahaliiii!.. Duyduk duymadık demeyiiiiinnn!..</p> <p>II. HİKAYECİ Ey ahaliiii!.. Duyduk duymadık demeyiiiiinnn!..</p>

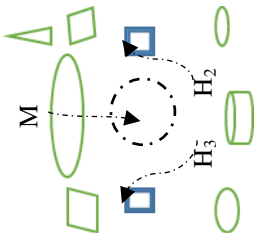
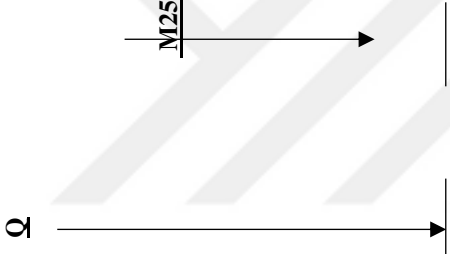
İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(98) M dinledikten sonra bendir çalarak sahnenin arka ortasındaki yerine döner. Eşzamanlı olarak H₃'de sahnenin orta ortasına geçer ve yere oturur.</p>		<p>Q</p> <p><u>M21</u></p>	<p>IV. HİKAYECİ Demeyiiiiiiiin....</p> <p>I. HİKAYECİ Denir ki, Şahmaran'ı görenin bedeni al pullarla kaplanır.</p> <p>IV. HİKAYECİ Al pullaaaar....</p> <p>II. HİKAYECİ Ovanın cümle erkekleri şehrin hamamına toplanacaktır!..</p> <p>IV. HİKAYECİ Şahmaraaaaaan....</p> <p>I. HİKAYECİ Her kim onu gördüyse aşikar olacaktır!..</p> <p>I. II. ve IV. HİKAYECİ Emir kesindiiiiiiiir!.. (98) Ey ahaliiii!.. Duyduk duymadık demeyiiiiiiiinnni!..</p> <p>I.HİKAYECİ O günden sonra Camasb evinden, obasından hiç çıkmadı. Ova toprağına hiç ayak basmadı; sessiz soluksuz kaldı. Şah Keyhüsrev'in durumundan, obada kulacağına değen ne varsa anası haber verdi Camasb'a...</p> <p>II. HİKAYECİ Derler ki, Şahmaran bulununca, kanı deva olacaktı Şah'a...</p>

İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(99) H₂ Camasb'ın annesi gibi konuşurken sözünü bitirdiğinde M bendiri kapı çalar gibi kullanır. Bendirden çıkan sesle H₃ irkilir. Yerinden dizleri üzerinde doğrulur. H₁ konuşuköa H₃ yerinden kalkar ve H₂ ye doğru yürür. Hareketine bir ara verdikten sonra sahne ortasında ağır hareketlerle daire çizerek hareket eder. Bir taraftanda seçili hareketlerle işkence gördüğünü temsil etmektedir. M bu sırada didgeridoosunu üflemeye başlamıştır.</p> <p>(100) H₁ konuşurken H₃ solda olduğu yerde ayakta hafifçe kimıldanmaktadır. H₂ Şahmaran olmak için hazırlanmak üzere yerinden kalkar.</p>		<p>Q</p> <p><u>M22</u></p> <p><u>M23</u></p>	<p>Deva kanındaymış Şahmaran'ın. Ovadaki bütün erkekler bir bir gör görmüş... Ya sen Camasb'ım?... Sen?..” (99)</p> <p>(davulla kapyıya vurma sesi)</p> <p>I.HİKAYECİ Camasb anladı ki, buidular Şahmaran'ı göreni. Kalktı, anacığının elini öptü, ağladı anası. öyle bir “Ahhh!” çekti ki Camasb yer, gök inledi; acısı ovanın üstünde asıldı kaldı....</p> <p>Camasb yol boyu çok yalvardı Keyhüsrev'in askerlerine. “Şahmaran'ı görmedim!..” dedi inkar etti; lakin çok geçmedi bedeni aşkar etti sırrını.</p> <p>Yine de direndi Camasb, zindana, türlü acıya, işkenceye. “Şahmaran'nın kanı mı? Ananın kanı mı, Camasb?... Seç!..” dedi zalim vezir Şehmür. “Şahmaraaaannn!.. Anaaaaa!..”</p> <p>Önlerine düştü Yılan Kale'ye doğru; ite kaka götürdüler askerler, Camasb'ı tepelere, mağaraya, bal kuyusuna...</p>

İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(101) H₃ sahne ortasına gelir diz çöker Şahmaran kılığındaki H₂'nin karşısında.</p> <p>(102) H₂ Şahmaran olarak ayakta Camasb'ın karşısında durmaktadır ve konuşmaya başlar.</p> <p>(103) H₂ sözünü bitirince yerine döner, sağdaki minderine oturmadan önce üstünde şahmaran kostümünü çıkarır.</p>	 <p>101-102-103</p>	<p>Q</p> <p>M23</p>	<p>(100)Derken bir fırtına bir yağmur başladı güpegündüz. Gök ansızın delindi tüm suyunu boşalttı ovaya. Dağ su oldu... Toprak su oldu... Nehir su oldu... Ova su oldu... Cümle tabiat susmuştu... Yalnızca suyun sesi vardı, yalnızca rüzgarın, yalnızca göğün gümbürtüsü ve de çakıp sönen ışığı vardı...</p> <p>Şahmaran'ı çıkardılar kuyudan Şehmur ve askerleri. (101) Güzeldi Şahmaran ki nasıll.. Kuyunun başındaki Camasb'a, ve de Camasb'ın utancına, kömür karası gözleriyle baktı Şahmaran...</p> <p>II. HİKAYECİ</p> <p>(102)Demiştım sana Ey Camasbl.. Sırların yoldaşı olmak sabır gerektirir. Lakin sınavın zorluydu, direndin; hepsi bize aşkar. Dünya gözüyle daha nice eşiklerden geçeceksin Daniyal'in oğlu. Haydi, var git yoluna, mutsuz olma. Ve de bil ki, işte bu kırkinci odanın sırrı: Ölümün ne zaman,</p>

İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(104) H₃, H₁ 'in anlatısına eşzamanlı hareket eder. H₁ 'in sözü bittiğinde bir süre sahne ortasında sessizce düşünceli ayakta durur. M tıpkı oyun başında olduğu gibi zili çalar. H₃ usulca sol mindere, yerine gider. M zili fasılalı olarak çalmaya devam eder.</p>		<p>M24</p>	<p>nasıl, kime geleceğini hangi ölümlü bilebilir?..(103)</p> <p>I. HİKAYECİ (104)Böyle dedi Şahmaran, vezir ve askerler onu bir tahtrevana koyup götürdüler. Camasb kuyunun başına çöktü, höyküre höyküre ağladı, uzun uzun... Bal kuyusu, acı gözyaşıyla doldu Camasb 'in. Kuyunun taş kapağını elleriyle kapattı. Kor gözülü kartal surlardan yükselip kayboldu. Ceyhan suyuna al ışık bir daha hiç inmedi. Kayalıklardaki yılanları bir daha gören olmadı.</p> <p>(105)Gecelerden bir gece, Camasb avluya indi. Tam kitabın kapağını açmıştı ki önüne, az öteye, al bir ışık indi, yayıldı. Karanlık ovoidan iki koyu gölge yürüyüp girdi ışığın alaca aydınlığına. Daniyal... Şahmaran... İki hayal yüzlerini Camasb 'a döndüler. Daniyal hırkasını</p>

İÇ – DIŞ AKSİYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(106) H₃ ayağa kalmıştır ve sırtına bırakılan hırkayı tamamen giyer. Önünde bulunan Şahmaran yerde konuşmaktadır.</p> <p>(107)H₁ 'in söze başlamasıyla H₂ ve H₃ üzerlerinde kalan hırka ve Şahmaran kostümünü çıkarırlar. H₂ de ayağa kalkar. H₃ sahne önündeki içinde kum olan tepsinin sağına oturur, H₂ elindeki kaftanı onu kucağına bırakır ve tepsinin önüne o da oturur.</p>	 <p style="text-align: center;">106-107</p>	<p style="text-align: center;">M24</p>	<p>giydirip kuşandırdı oğluna Şahmaran yavaşça eğdi başını al bir çiçek bıraktı güzel ağzından açık kitaba. Güzeldi çiçek, Şahmaran kadar güzeldi.</p> <p>Lakin Camasb, Şahmaran'ın, Ceyhan suyunun aldığı sırrı kitaba geri verdiğini hiç bilmedi. O kırkıncı sır, Camasb'ın kitabında, cümle ölümlülere kilitli, öylece kaldı.</p> <p>(106)Camasb yüzünü ovaya, geceye döndü, cümle ova gün ışığına boğuldu.</p> <p>II.HİKAYECİ Birbirinin içinden geçer gider hikayeler. Sevgiyi ihaneti, gülüşü gözyaşını, gönül koyup gönül indirmeyi, ille de zulmü ve de mazlummu taşır sırtında suret suret, akar gider zamanda...</p> <p>I. HİKAYECİ (107)Bu gece bu huzurda bir hikaye anlatıldı. Anlatılan; sırların, eşiklerin, hakikat erbabı olma yoluna çıkmışların ve de kah aydınlık, kah karanlık yolların hikayesiydi...</p> <p>Bu gece bu huzurda anlatılan</p>

İÇ – DIŞ AKSIYON	HAREKET PLANI	TEKNİK ETMENLER	METİN
<p>(108) H₃ içinde kum bulunan tepside oyunun başında çizdiği resmi elleriyle bozar. H₂ ve H₃ yerlerine dönerler</p> <p>(109) M yerinden kalkar elinde bendiri ile sahne önüne gelir ve tek başına bendir çalmaya başlar. Bitirdiğinde oyunda bitmiş olur.</p>	 <p style="text-align: center;">108-109</p>		<p>bir kadının, Şahmaran'ın hikayesiydi...</p> <p>Şu koca evrende (108)ebedi bir çarh ise zaman, ve de en çok kadınları savurup yere göğe dönüp duruyorsa o çarh; bu gece kollarında Şahmaran'ı taşıdı zaman ve hikaye...(109)</p>

4.8. PROVA GÜNLÜĞÜ

09.03.2016

Bugün ilk toplantı yapıldı. Ekip üyeleri birbirine tanıtıldı ve “Şahmaran” çalışmasının nasıl bir sanatsal yaklaşımla yürütüleceği genel çerçeve içinde sunuldu. Ardından, Şahmaran ve onunla bağlantılı olarak çalışmada yer alacak Daniyal’ın miti hikaye düzleminde genel hatlarıyla aktarıldı. Mitin bazı Antik Yunan mitleriyle benzerlikleri üzerine duruldu (mevsimsel döngü “Demeter ve Persephone”). Mit içerisindeki bazı önemli noktaların altı çizildi ve bugün ile bağlantısı üzerine konuşuldu:

- Ölümsüzlük arayışı (Daniyal peygamber)
- İhanet (Camasb’ın kuyuda arkadaşları tarafından terkedilmesi (Yusuf Peygamber’in hikayesi)/Camasb’ın Şahmaran’ı ele vermesi)
- Bilginin aktarımı (Camasb’ın yeraltına inişi, hikaye içinde hikaye)
- Adalet (Şahmaran’ın etinin suyuyla Vezir’in ölmesi, padişahın iyileşmesi, Aptal bulunan Camasb’ın bilgi sahibi oluşu)
- Bilginin yeryüzüne çıkışı (Camasb’ın Lokman Hekim’e dönüşümü)

Ardından “Şahmaran” mitinin sahneye aktarılması ile ilgili kuramsal çerçeveyi genel hatlarıyla açıklandı ve Jung üzerinde duruldu:

- Arketipler (kavramlar, semboller, duygular, vb.)
- Kolektif bilinçaltı (Rüyalar)

Özellikle Şahmaran mitindeki arketiplerin sahne, vücut ve ses dilinde göstergelere dönüşümü üzerine deneysel bir süreç izleneceği paylaşıldı. Bu aktarım sürecinin kanalları belirlendi:

- Ritim
- Hikaye anlatımı
- Sahne düzeni
- Ses ve vücut

Göstergelerin oluşum sürecinde temel prensipler ise mitolojik arketiplerin ve göstergelerin bir “*hatırlama ve hatırlatma*” niyetiyle bugüne taşınması ve bugüne seslenmesi ve hikaye anlatımı çizgisi içinde, konvansiyonel tiyatro alışkanlıklarının temizlenerek, en sade haliyle aktarılması olarak belirlendi.

Son olarak prova takvimi yapılmasının ardından toplantı bitirildi.

10.03.2016

Bu provada Şahmaran üzerine yapılmış belgeseller izlendi. Adana ve Mardin’de yaşayan insanların Şahmaran hikayesi hakkında bildiklerini sözlü olarak aktardıkları belgeseller izlenirken, hikaye ve hikaye örgüsünde yöreden yöreye değişen farklılıklarla birlikte özellikle o yörelerde yaşayan ve bu miti sözlü gelenek yoluyla biliyor olan insanların “Şahmaran” mitiyle kurdukları ilişki gözlemlendi. Hikayeyi anlatım biçimlerine dikkat edildi. Şahmaran hikayesinin özellikle eski kuşaklar tarafından biliniyor olduğu gözlemlendi. Bugüne bir “*uğur, şifa, bolluk-bereket*” sembolü olarak taşınan Şahmaran figürünün özellikle camaltı sanatı, bakır işlemeciliği ve ahşap oyma gibi zanaatlarla sembolleşerek aktarıldığı ve bu bakır, cam, vs. süslemelerin halkın evlerinde hem özel eşyalar olarak bir köşede yer aldığı hem de tepsi, sini gibi eşyalarla günlük kullanılan eşyalarla kendiliğinden halkın yaşamında yer bulduğu görüldü. Hem kutsal hem de insani bir figür olarak Şahmaran hikayesinin halk için bugün korunan en temel anlamını Mardinli bir bakır ustası şöyle özetliyordu: “*Herkes için söylüyorum bunu. (Şahmaran gibi) bir tarafımız böyle (insan), bir tarafımız böyle (yılan) olmayalım. Belki bu (Şahmaran) Allah’ın bize gönderdiği uyarıcı nitelikte bir yaratık. Göründüğümüz gibi böyle (insan) olalım. Şahmaran’ın bende öyküsü, sevgisi, duygusu bu.*”¹

İzlenen belgesellerin ardından metnin ilk bölümü (Daniyal’ın hikayesi) iki kez okundu. Metin içinde yer alan referanslar üzerine konuşuldu: Antik Yunan mitolojik figürleri, Daniyal, Cebrail. Ardından oyuncuların okumalarına müzisyen doğaçlama olarak eşlik etti. Müzisyen, santur, *didgeridoo*, bağlama, zil ve bendir ile metinden ve oyuncuların sessel ifadelerinden yola çıkarak doğaçlama yaptı. Metin bu şekilde hiç ara vermeden ve müdahale edilmeden iki – üç kez arka arkaya okundu.

¹ “Ellerin Türküsü” Programı, **Mardinli Bakır Ustası Hasan Özcan’la Röportaj**, Yapım-Yönetim: Ayşe Öksüz, Kanal B, Ankara, erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=YGn8m3vMDuA>, erişim tarihi: 03.04.2016.

Müzik eşliğinde yapılan bu ilk okumada ortaya çıkan atmosfer ve konsantrasyon herkes için olumluydu. Metin ile içerik ve biçim açısından ilişki kuruldu.

11 Mart 2016

Bu provada tekrar müzik ile birlikte metin okuması yapıldı. Oyuncular arasında metindeki birinci ve ikinci hikayeciye göre bölümlenmeler yapıldı. Müzik – ses – ritim üzerine arayışlar devam etti.

Müzisyen, müzik ile genel bir kompozisyon oluşturdu. Oyuncuların okumalarını ritim ve ifade bakımından farklı enstrümanlarla yönlendirdi. Oyuncular müzisyenin yönlendirmeleri doğrultusunda ses, ritim ve ifadede arayışlar gerçekleştirdiler.

Sahneleme ile ilgili konuşuldu. Oyuncuların sahne üzerindeki yerleşimi kabaca müzisyen ortada, oyuncular iki yanda karşılıklı olacak şekilde yarım daire biçiminde belirlendi. Süreç içerisinde doğacak ihtiyaçlara göre yerleştirmede farklılık olabileceği belirtildi.

17 Mart 2016

Bugünkü prova sahnede yapıldı. Okuma ile birlikte yavaş yavaş bedensel ifadeler üzerine sahnede denemeler yapılmasına karar verildi. Hakan müzik ile metne eşlik ederken diğer oyuncular doğaçlama yoluyla bedensel ifade arayışlarında bulundu.

Yapılan doğaçlama çalışması sonrasında bir oyuncunun anlatı ve bedensel ifadeyi aynı anda birlikte gerçekleştirmesinin zorluğu üzerinde duruldu. Sahnedeki iki hikayecinin birbirleriyle ilişkisinin belirsiz olduğu fark edildi. Dolayısıyla seyirci ile kurulan ilişkinin temeli de sorgulandı. Anlatı ve bedensel ifade arasında nasıl bir denge ve ilişki kurulması gerektiği sorgulandı. Bedensel ifade anlatıyı canlandırma yoluna mı gitmeli yoksa soyutlama yoluna mı? Bu tez çalışmasının konusu itibarıyla anlatıyı birebir canlandırma fikrinden uzak durulması gerektiği tekrar vurgulandı. Anlatıyı bedensel ve sessel soyutlamaya dönüştürmenin yolları üzerinde düşünüldü. Ortaya atılan sorulara net cevaplar vermeden önce doğaçlamaya biraz daha devam edilmesine karar verildi.

Bugün yapılan doğaçlamalar içerisinde metnin hikayeye giriş bölümünde Şahmaran hikayesinin sunuluşu sırasında yapılan dönme hareketinin korunmasına ve geliştirilmesine karar verildi.

23 Mart 2016

Daniyal'in hikayesi bölümü üzerine bedensel ifade doğaçlamalarına devam edildi. Çalışma sonrasında oyuncunun hareket ve sözü aynı anda ifade etmesi yerine bir oyuncunun anlatı görevini üstlenirken diğer oyuncunun bedensel ifade görevini üstlenmesine ve bunun iki oyuncu arasında dönüşümlü bir şekilde yapılmasına karar verildi. Aksi halde anlatının ve bedensel ifadenin birbirinin etkisini kırdığı gözlemlendi. Mitin aktarımı açısından sahne üzerinde şöyle bir izlek oluşturulmasına karar verildi: Müzik – söz – eylem.

Bu doğrultuda iki anlatıcı arasındaki ilişki de netleştirildi. Her iki oyuncunun da aynı zamanda hem anlatıcı hem de dinleyici – performansçı olmasına karar verildi.

Daniyal'in hikayesi bölümünde anlatıyı oyuncuların biri (Neslihan), performansı diğeri (Ayça) üstlendi. Daniyal'i Ayça, Cebrail'i ise Neslihan yansıladı. Daniyal'in hikayesinin merkezinde bulunan "çiçek" imgesi üzerine, Daniyal'in atıyla çiçeği aramaya çıkışı üzerine doğaçlamalar yapıldı.

Müziyen, anlatı üzerine ritim ve ses konusunda oyuncuları yönlendirdi. Anlatı üzerine çalışıldı.

24 Mart 2016

Daniyal'in hikayesi bölümü üzerine çalışmaya devam edildi. Anlatı ve müzik ilişkisi üzerinde duruldu. İlk bölümde bedensel ifadenin yer alacağı kısımlar netleştirildi. İlk bölümün hareket akışı, anlatı biçimi, anlatıcılar arasındaki görev dağılımı ve müzik genel hatlarıyla netleştirildi.

29 Mart 2016

Metnin ilk bölümü arka arkaya hiç durmadan iki kez prova edildi. Provaya bir izleyici (Hüseyin Oçan) davet edildi. Akışın ardından izleyicinin yorumları alındı. İzleyici, oyun içerisindeki rol dağılımlarının çok net olduğu, atmosferin güçlü olduğu, anlatı ve hareketler çeşitlendikçe ve güçlendikçe daha güçlü bir performansın ortaya çıkacağı eleştirilerinde bulundu.

Oyunun açık havada mı yoksa kapalı mekanda mı oynanmasının daha uygun olabileceği tartışıldı. Açık havada oynanmasının daha etkili olabileceği düşünüldü. Beytepe kampüsünde oynama önerisi ile ekip bir sonraki provayı Beytepe Kampüsü'nde uygun bir açık alanda yapmaya ve kampüs içerisinde oynanabilecek alanları görmeye karar verdi.

30 Mart 2016

Bugünkü prova Hacettepe Üniversitesi Beytepe Kampüsü içerisinde “Yeşil Vadi” olarak adlandırılan bir alanda yapıldı. Nehir üzerindeki köprüde oyuncular yerleşti ve metnin ilk bölümü hiç kesmeden arka arkaya birkaç kez alındı. Açık alanda yapılan prova yüksek bir enerji sağladı. Bunun üzerine ekip, oyun oynanabilecek alanları tespit etmek amacıyla kampüs içindeki yerlere baktı. Genel olarak düz bir zemin sağlanması ve akustik ile ilgili sıkıntılar olabileceği düşünüldü. Oyun alanının süreç içerisinde oyunun ihtiyaçlarına göre belirlenmesine karar verildi.

Ardından okula dönüldü ve metnin ilk bölümündeki hareket ve danslar için çeşitli halk dansları videoları izlendi. Oyun için uygun olacak figürler belirlendi ve bu figürler üzerine çalışmaya karar verildi.

12 Nisan 2016

Uzun bir aradan sonra bir hatırlama provası yapıldı. İlk bölüm bir kez hiç kesilmeden alındı. Bu provada metnin ikinci bölümünün yazımı (Daniyal'in ölümü ve Camasb'ın hikayesi) tamamlanmıştı. İkinci bölüm okundu ve metnin içeriği hakkında konuşuldu. Okumalara müzik de eşlik etti. İkinci bölüm için farklı enstrümanlarla müzik denemeleri yaptı.

İlk okumanın ardından metin üzerinde budamalar yapıldı.

İkinci bölüm için bedensel ifadenin yer alabileceği yerlerle ilgili fikirler paylaşıldı. Özellikle Daniyal'in ölümünün, Daniyal'i yansılayan oyuncunun etrafına sarılacak bir kumaş ile temsil edilmesi ve Camasb'ın bu kumaş içerisinde doğumunun yansıtılması ve 'kefen'in, 'kundak'a dönüşerek, doğum ve ölüm arasındaki ilişkinin vurgulanması fikri üzerinde duruldu.

Kurulan anlatı – hareket çizgisine göre, ikinci bölümde ilk bölümde anlatıyı üstlenen oyuncunun hareketi devralması gerekiyordu fakat oyuncunun (Neslihan) omurgasındaki rahatsızlık sebebiyle hareket olanakları kısıtlanmıştı. Bu duruma bir çözüm olarak ilgili oyuncunun tüm anlatıyı devralarak, oyun boyunca 'anlatıcı' olarak rol alması, diğer oyuncunun ise performansçı olarak devam etmesi ve performansı gerçekleştirecek bir başka oyuncu veya dansçının oyuna dahil edilmesine karar verildi.

Hareket ve danslar için çeşitli halk dansları videoları izlenmeye devam edildi. Oyun için uygun olacak figürler belirlendi ve bu figürler üzerine çalışılmaya karar verildi.

14 Nisan 2016

Bu provaya müzisyen dahil olmadı. Müzisyen şehir dışında olduğundan birkaç provaya katılamayacaktı. Bu süreçte hareket, dans ve anlatı üzerine yoğun çalışma yapılmasına karar verildi. Öncelikle oyuna dahil edilmesine karar verilen dansçı için bir isim belirlendi.

Bu provada 'Daniyal'in hikayesi' bölümündeki dans ve hareketler çalışıldı. İzlenen videolar sonucunda belirlenen halk dansları figürleri üzerine çalışma yapıldı. 'At' binme (Kafkas) ve 'çiçek' (Uygur) bölümlerinin figürleri sabitlendi. Bir dans - hareket dizgesi oluşturuldu. Anlatıcı oyuncuya bendir ile ritim tutarak eşlik etti.

15 Nisan 2016

Bir önceki provada belirlenen figürler ve ritim çalışılarak sabitlendi. Hikayeye giriş bölümündeki dönüşler ve hareket dizgesi çalışıldı.

Ardından anlatı üzerine yoğunlaşıldı. Anlatının ritmi, ifadede ve seste farklı renklerin ve tonların aranması üzerine çalışıldı. En baştan birinci bölümün sonuna kadar tekrar tekrar çalışıldı. Anlatı ve hareketin – dansın iç içe geçtiği bölümlerde senkronizasyon ve ritim üzerinde özellikle duruldu.

Oyuna dahil olması istenilen dansçı ile görüşüldü ve kendisi teklifi kabul etti. Fakat kendisi yoğun olduğundan provalara ancak Mayıs başından itibaren dahil olabileceğini belirtti. Danslar konusunda bir ön çalışma yapabilmek ve fikir verebilmek için 19 Nisan'da oyunun çalışılmış bölümlerini izlemek üzere provaya katılması konusunda anlaşıldı.

19 Nisan 2016

Bu provaya kararlaştırıldığı üzere diğer oyuncu da dahil oldu ve oyunun çalışılan ilk bölümünün akışını izledi. İkinci bölümün okuması yapıldı ve okuma sırasında hangi kısımlarda hangi hareket dizgesi ve dansların düşünüldüğü kendisine aktarıldı. Hemen ardından dans ve hareket dizgesi ile ilgili fikirlerini paylaştı ve ilk öneri ve gözlemlerini sundu. Halk danslarına uzak olduğundan, kendisinin dahil olacağı ilk provaya kadar referans alınan danslar ve dans – hareket düzeni üzerine kişisel çalışma yapacağını belirtti.

20 Nisan 2016

İkinci oyuncu provaya dahil olmadan ikinci bölümün hareket ve dans üzerine çalışmak uygun görülmediğinden bu provada anlatıcı ile metnin en başından itibaren ses ve ritim üzerine çalışma yapıldı. Tekrar tekrar okuma alınarak belirlenen ritim ve seslerin form almasına çalışıldı.

İkinci bölümün hareket dizgesi üzerine düşünüldü. Daniyal'in ölümü için kumaş fikri çeşitlendi, farklı öneriler geliştirildi. Camasb'ın kuyuya inişi ve kuyudan balın çıkarılışı üzerine doğaçlama yapıldı. Bazı hareketler seçilerek sabitlendi. Oyuncunun aynı anda hem Camasb'ı hem de Camasb'ı kuyuya hapseden arkadaşlarını canlandırmasına karar verildi. Kuyunun başında arkadaşlarının Camasb'a seslenişleri kanon şeklinde denendi.

Provaya dahil olan oyuncu Funda Mete ile yapılan sohbet sonrasında, profesyonel bir oyuncunun da oyuna anlatıcı olarak dahil edilmesi ve böylece hem anlatımın renklenmesi hem de performansçılar ile anlatıcılar arasında da bir denge kurulması fikri üzerine düşünüldü.

23 Nisan 2016

Bu provada yalnızca en baştan itibaren anlatı üzerine çalışma yapıldı. Doğru ses, ritim ve renk üzerine arayışlar devam etti. Özellikle metnin ikinci bölümü üzerinde duruldu.

Anlatı ve hareket dizgesinin açığa çıkardığı anlamlar doğrultusunda tekrar budama yapıldı ve anlatıda bazı bölümler sözsüz ifade olarak çıkarıldı, bu bölümler için yalnızca bedensel ifade ile anlatım tercih edildi. Bir önceki provada oyuna dahil edilmesi düşünülen Funda Mete ile görüşüldü, teklifi kabul eden Funda Mete 29 Nisan'da provaya katılabileceğini belirtti.

27 Nisan 2015

Metnin üçüncü bölümü elimize ulaştı. Bu bölüm Şahmaran bölümüydü. Metnin bu üçüncü bölümü önce metnin yazarı ve tez danışmanı Türel Ezici ile birlikte okundu. Sonra şehir dışından dönerek provaya tekrar dahil olan müzisyen ile birlikte okundu. Şahmaran bölümünde 'Belkıya'nın Hikayesi' kısmı ney eşliğinde okunarak denendi. Bu bölümün ney eşliğinde olmasına karar verildi. Müzisyen bu bölümün ardından Camasb'ı yansılayacak oyuncunun 'Bu Aşk Bir Bahr-i Ummandır' ilahisini söylemesini önerdi. Öneri olumlu karşılık buldu.

Funda Mete'nin oyuna baş anlatıcı olarak dahil olmasına karar verildi. Metnin özellikle giriş bölümlerinde bulunan ve daha ilahi bir bakışı içeren üst anlatı kısımlarının baş anlatıcı tarafından, iç hikayenin ise anlatıcı tarafından söylenmesi şeklinde bir görev dağılımına gidilmesine karar verildi. Baş anlatıcının oyunun son bölümünde Şahmaran'ı oynaması, böylelikle Şahmaran'ın ilahi bakış ile birleştirilmesi uygun bulundu. Bu görev dağılımı ile aynı zamanda oyun kişileri arasında hikayenin ustadan çırağa, bilenden bilmeyene, daha deneyimli olandan tecrübesiz olana aktarımı şeklinde bir anlam, bir iç hikaye de oluşturuldu. Dramaturgide, geleneksel kültürdeki aktarıma denk düşecek bir sistematüğün kurulması için metin yeniden ele alındı.

Bir sonraki provada yeni eklenen oyuncularla birlikte tüm kadronun bir araya gelmesi ile tüm bu fikirlerin paylaşılması ve denenmesine karar verildi.

29 Nisan 2015

Bugünkü provanın başlangıcında kişisel nedenlerden kaynaklı dansçı-oyuncunun oyuna dahil olamayacağı bilgisi ekibe ulaştı. Bu durumda oyun içerisindeki görev dağılımı değiştirilmek durumunda kalındı. Tüm anlatının yine anlatıcı tarafından üstlenilmesine, Funda Mete'nin baş anlatıcı olarak değil performansçı olarak oyuna dahil olmasına karar verildi. Yeni oyuncuya oyunun birinci bölümü izletildi. Fikirleri alındı. Oyuncu bu tarz bir çalışmaya çok yabancı olduğunu, bir oyuncu olarak ne tür öneriler getirmesi

gerektiğini tam bilemediğini, oyunun genel olarak kendi içinde tutarlı, sade olduğunu, fakat performans kısmının artırılmasına, farklı oyunlar bulunmasına ihtiyaç olduğunu düşündüğünü söyledi. Yeni oyuncu ile tezin konusu ve sanatsal yaklaşımı üzerine sohbet edildi.

Ardından hep birlikte en baştan bir akış alındı. Yeni oyuncu direkt oyuna dahil olarak akış sırasında yapılan yönlendirmelerle çalışmanın içine girdi. İkinci bölüm ve sonrası oyuncuların buldukları yerlerde okumasıyla devam etti. Okuma sırasında yeni oyuncuya hangi bölümde nasıl bir hareket ve dans düzenlemesi düşünüldüğü aktarıldı. Şahmaran bölümüne kadar okuma devam etti.

Prova sırasında düşünülen hareket dizgesi ve anlatı arasında kurulacak denge gözetilerek metinde budama yapılmasına karar verildi.

30 Nisan 2016

Bu buluşmada bir önceki provada kararlaştırıldığı şekilde metinde budama yapıldı. Oyunun giriş bölümündeki, dönüşlerden hemen önceki hareket dizgesinin dağınık ve belirsiz olduğu saptandı. Törenselle bir durumu içinde barındıran bu bölümde performansçıların törenselle bir eşlik içinde ritim ile anlatıya dahil olmaları, Şamanların davulları ile yaptıkları ritimler ile yolculuklarına başlamaları gibi performansçılarındaki benzer bir düzlemde yolculuğa hazırlanmaları ön görüldü.

1 Mayıs 2016

Bu provada yeni oyuncu ile oyunun en başından akış yapıldı. İkinci bölüme kadarki tüm hareket dizgeleri ve danslar konusunda yeni oyuncuyu diğer performansçıyı takip ederek öğrenmeye ve oyuna adapte olmaya çalıştı. Oyunun giriş bölümü bir önceki provada kararlaştırıldığı şekilde performansçıların ritim ile ufak bendirler eşliğinde törenselle bir devinimde bulunmaları üzerine çalışıldı. Müzisyen bu konuda oyuncuları yönlendirdi. Bu devinimde öncelikle kaostan bir düzene geçiş fikri üzerine çalışıldı fakat törenselle kodlara uymayan dağınık ve duygulanıma dayalı rastgele bir hal yaratmasından ötürü bu fikirden vazgeçildi; hareket ve ritimde eş zamanlılığın korunmasına karar verildi. Bu bölümde anlatı ve devinim arasındaki senkronizasyon üzerine çalışıldı.

Daniyal'in hikayesinin yine daha önce belirlendiği şekliyle yansınmasına fakat çiçek dansına yeni oyuncunun da dahil olmasına, karar verildi. Çiçek dansının devamında bir oyuncunun Daniyal'e dönüşürken diğer oyuncunun Cebrail'e dönüşmesi kararlaştırıldı.

Anlatıcının seyirciyle birlikte aynı zamanda performansçılara da hikayeyi aktarıyor olması fikri korundu ve anlatıcının performansçıları harekete geçirmesi düşüncesi vurgulandı. Bu anlamda performansçıları harekete geçirecek ses, ifade ve jestler üzerine çalışıldı.

2 Mayıs 2016

Bu provaya müzisyen katılmadı. Yeni dahil olan oyuncuyla oyunun ilk bölümündeki dans ve hareket düzeni çalışıldı. Hızlı bir ilerleme kaydedildi.

4 Mayıs 2016

Oyun en baştan itibaren çalışılmaya başlandı. Anlatıcının aynı zamanda oyun kurucu olarak tavrının netleşmesi üzerine çalışıldı. Anlatıcın jest ve mimiklerinin daha büyük ve vurgulu olması gerektiği üzerine konuşuldu ve çalışıldı. İlk bölümdeki at sürme dansının daha neşeli bir tavırla fakat kadınsı yumuşak hareketler yerine erkeksi bir tavır ile yapılması gerektiği üzerine konuşuldu ve çalışıldı. Çiçek dansında metinde bahsi geçen çiçeğin hayali soyut bir çiçek imgesi olarak temsil edilebilmesi için hareket düzeninde değişiklikler yapıldı. Şahmaran bölümüne kadar daha önceden tasarlanan hareket dizgesi doğaçlama olarak hem anlatı hem bedensel ifade hem de müzik ile birlikte çalışıldı.

Daniyal'i yansıyan oyuncu ile Camasb'ı yansıyan oyuncunun, metinde devam eden kader çizgisine eş düşecek şekilde aynı oyuncu tarafından canlandırılmasına, Cebrail ve Şahmaran gibi diğer figürlerin kaderini değiştiren ve onları bir seçim eşiğine getiren ilahi figürlerin ise diğer oyuncu tarafından yansınmasına karar verildi.

5 Mayıs 2016

En baştan çalışılmaya başlandı. Oyunun giriş bölümünün ritmi üzerinde çalışıldı ve bulunan ritimler sabitlendi. Anlatıcının diğer oyuncularını yönlendirmesi konusunda çalışıldı. Anlatıcının alana, alandaki oyunculara ve önündeki rahlede bulunan kitaba hakimiyeti üzerinde duruldu.

İlk bölüm üzerinde ayrıntılı çalışmanın ardından hiç kesmeden ikinci bölüme devam edildi. Tasarlanan hareketler doğaçlandı. Daniyal'in beze sarılarak ölümünün temsil

edilmesi ve bezin içinden Camasb'ın doğuşu denendi. Camasb'ın bölümünde 'at sürme' dansı üzerinden Daniyal'in bölümü ile paralellik kuruldu. “Camasb'ın bal kuyusuna hapsedilmesine” ve “annenin ağıtına” dek çalışıldı ve bu bölüme kadar genel hatlarıyla sahneler çıkarıldı.

Ardından çalışılan yere kadar provayı tez danışmanı Türel Ezici ve yüksek lisans öğrencileri izledi. Onların eleştirileri alındı.

Yüksek lisans öğrencilerinden olumlu eleştiriler alındı.

Türel Ezici oyunun genel hatlarıyla iyi ilerlediğini belirterek birkaç konuya dikkat çekti:

- Müzik sesi çok yüksek ve bazen konuşmalar anlaşılmıyor.
- Baştan sona oyuna daha fazla performatif öge eklenmeli.
- Anlatıcı seyirci ile daha fazla ilişki kurtmalı ve önde performans başladığında oyuna oturduğu alandan o da dahil olmalı.
- Daniyal'in hikayesinde at binme eylemi daha belirgin yansılmalı ve daha erkeksi bir tavır tercih edilmeli.

6 Mayıs 2016

Türel Ezici tarafından önerilen Sergey Paracanov'un yönettiği “*Aşık Garip*” filmi izlendi. Film Kafkasya coğrafyasında geçmekte ve bu coğrafyanın kültürel kodlarını soyutlayan çeşitli imgeler taşımaktaydı. Filmden esinlenilerek oyun için birkaç öneri getirildi:

- Oyunun en başında bir tepsi içerisine yayılmış çamur üzerine Şahmaran figürü çizilerek seyirci önüne bırakılması ve oyunun sonunda çizilen resmin bozulması. Bu aynı zamanda “mandala” ritüellerine de gönderme yapacaktır.
- Daniyal'in karısının rüyasına girme sahnesinde minyatürlerdeki duruşların kullanılması.
- Camasb'ın kuyudayken, annenin ağıt sonrasında bıraktığı kundak (Daniyal'e sarılan bez) kullanılarak kukla gibi yansılması.
- Daniyal'in hikayesinde hep birlikte söylenen ve Daniyal'in türlü mahlukatla ve doğayla tanışıklığını coşku ile dile getiren bölümde tüm oyuncuların dahil olması ve jestlerle, seslerle doğanın ve mahlukatın sesini, imgesini uyandırması.

Tüm bu önerilerin oyuna dahil edilmesine karar verildi.

7 Mayıs 2016

En baştan Daniyal ve Cebrail bölümünün sonuna kadar ayrıntı çalışıldı. Özellikle oyunun giriş kısmı (eş zamanlı vurulan ritimler ve dönüşler) ve Daniyal – Cebrail sahnesi üzerinde duruldu. Cebrail'in tavrı, yürüyüşü ve formunun nasıl olması gerektiği üzerine konuşuldu. Cebrail'in Daniyal'in hırs ve tutkularına daha üst bir noktadan bakarak hem mizah hem de şefkat içeren bir üslupla denenmesine karar verildi. Doğaçlama yapıldı. Uzakdoğu'dan geleneksel dans videoları izlenerek oradaki tavır, jest ve ifadeler üzerinden arayış devam etti. Cebrail'i yansılayan oyuncu Cebrail'in ortaya çıktığı fırtına anını Daniyal'in kefeni olarak kullanılan bezle oynamayı ve bezin sonrasında Cebrail'in formunu belirleyen bir unsur olarak kullanılmasını önerdi ve öneri kabul edildi.

Sahne geçişleri üzerine çalışıldı. Geçişlerde ifade ve seste farklı renkler arandı.

Şimdiye dek çalışılan sahneler içerisinde henüz arayışın devam ettiği bölümler için ayrıca bir prova yapılması kararlaştırıldı.

10 Mayıs 2016

Bugün sırasıyla “çiçek dansı”, “ananın ağıtı” ve “Cebrail” bölümleri çalışıldı.

Çiçek dansı detaylı olarak çalışıldı ve oturtuldu. Ağıt için Adana ağıt ve ninnilerine bakıldı fakat uygun bir ağıt bulunamadı. Cebrail için aranan tavır, yürüyüş, hareketler gündelik ve konvansiyonel kaldığından farklı videolar izlendi ve Cebrail için baz oluşturabilecek geleneksel bir form arandı. Köprünün iki ucunda karşılaşan Cebrail ve Daniyal'i yansılayan oyuncuların temsil ettikleri role göre kendilerine farklı uzamlar belirlemekte özgür oldukları vurgulandı. İzlenen videolardan seçilen bazı tavır ve figürler üzerine çalışıldı. Cebrail için farklı makyaj veya maske önerileri tartışıldı. Maske ve makyaj fikrinden vazgeçildi ve oyuncunun ses ve beden kullanımı ile istenen imgeyi canlandırması üzerine arayışa devam edilmesine karar verildi.

11 Mayıs 2016

Oyunun ilk bölümü hiç kesilmeden bir akış alındı ve Şahmaran bölümünün girişine dek çalışıldı. Camasb'ın rüyasındaki “Şaman duası” çalışıldı. Duanın eski Türkçesinin derinden – uzaktan gelen bir ses olarak bir oyuncu tarafından söylenirken, diğer oyuncu

tarafından günümüz Türkçesiyle ritim eşliğinde söylenmesine çalışıldı. Yapılan arayışlar sonucunda kararsız kalındı.

Şahmaran'ın diyarına gelinen bölümde anlatıda, müzikte, dansta ve harekette atmosferi değiştirecek farklı sesler ve formlar arandı.

Şahmaran bölümü bir kez ney eşliğinde okundu. Uygun bir konuşma formu arandı. Neyin çok baskın bir ses olması sebebiyle bütün anlatı boyunca değil ara ara girmesi denendi. Fakat bu da neyin etkisini ve anlatının etkisini zayıflattı. Neyin hiç girmemesi ve sadece ritimle bu bölüme eşlik edilmesi denendi. Bu daha uygun görüldü ve denemeye devam edilmesi kararlaştırıldı.

Şahmaran dansı için Hindistan, Japon, vb. farklı geleneklerdeki yılan dansları izlendi ve belirli figürler ve beden formları seçildi.

Bugünkü provada oyunun performatif öğelerinin çoğalması ve geliştirilmesi için ayrıca doğaçlama çalışmalarının yapılmasına karar verildi.

12 Mayıs 2016

Bugünkü provada müzisyen yoktu. Müzisyen 4-11 Mayıs tarihleri arasında şehir dışında olacağından bu arada oyunun performatif öğeleri üzerine ağırlık verilerek çalışılmasına karar verildi.

Öncelikle Cebrail üzerine çalışma yapıldı. Cebrail'in tavır ve formu için izlenen videolardan seçilenler üzerine çalışıldı. Cebrail'i yansılayan oyuncu *tai-chinin* temel hareketlerini baz almayı önerdi. İzlenen diğer Uzak Doğu dansları ne kadar uygun olsa da oyuncu bu danslara uzak olduğundan ilişki kuramıyordu ve dolayısıyla bu figürleri dönüştürmekte zorlanıyordu. Daha önce kısa süreli bir temel eğitim almış olması sebebiyle *tai-chiye* daha yakın olduğundan *tai-chiyi* temel alan ilk doğaçlamasında Cebrail için önerilen formların daha doğal bir şekilde işlediği görüldü. Bu tercihten devam edilmesine karar verildi ve *tai-chi* ve Cebrail kurulacak ilişkide yardımcı olması için, oyuncunun daha önce kendisinden *tai-chi* eğitimi almış olduğu dansçıdan (Burçak İşimer) yardım istendi. İlerleyen provalardan birinde kendisi ile çalışmak üzere anlaşıldı.

Ardından Şahmaran'ı yansılayacak oyuncu ile Şahmaran bölümü okundu. Şahmaran'ın konuşmasında farklı, olağanüstü bir tavır arandı. Arayışlar sonucunda farklı konuşma tavırları ortaya çıktı fakat geleneksel kodların uzağında duran bu arayışlar hikayenin

düzlemine uzak ve soğuk kaldı. Farklı ses ve konuşmanın, yabancı veya modern ifade biçimlerinden uzak, aşına olunan kodlardan yola çıkılarak, öze uyumlu olarak geliştirilecek bir biçim arayışıyla oluşturulması kararlaştırıldı.

Bugünkü provada Kırgızistan'dan gelen yüksek lisans öğrencisi Aizaada Nuranova'nın, Türel Ezici'nin önerisi üzerine sesi dinlenildi. Güzel ve otantik bir sese sahip olan Aizaada'ya, özellikle ananın ağıtı ve Camasb'ın rüyası bölümleri için oyuna “avazcı” olarak dahil olması teklif edildi ve kendisi kabul etti.

15 Mayıs 2016

Bugünkü provaya Burçak Işimer da dahil oldu. Cebrail – Daniyal bölümüne kendisiyle beraber bakıldı. Işimer, Cebrail'i yansılayan oyuncuya temel *tai-chi* hareketlerini hatırlattı ve bu yönlendirmeye Cebrail – Daniyal sahnesinin hareket akışı içerisine figürler ve hareketler seçilerek yerleştirildi. Sahne birkaç kez arka arkaya alınarak hareketlerin form kazanması sağlandı.

Ardından Şahmaran bölümü üzerine çalışmaya geçildi. Şahmaran'ın anlatısı sırasında kullanılacak el kol hareketleri üzerinde düşünüldü. Akışkan keskin, yumuşak ve sert pek çok form denendi. Sonuç olarak geleneksel Hint yılan dansındaki oturma pozisyonlarından biri seçildi ve Şahmaran'ın bu pozisyonda sabit kalarak ellerini ve kollarını ağırlıklı olarak kullanacağı bir anlatı formu belirlendi. Hint dansı içerisinden beş kol pozisyonu seçildi. Her biri farklı anlamlar taşıyan bu pozisyonlardan birinden diğerine geçerek anlatısını sürdüreceği olan oyuncu için temel prensip bir pozisyondan diğerine geçişin fark edilmeyecek bir yavaşlık ve akışkanlıkta olması belirlendi. Duruş pozisyonları ise net ve belirgin olmalıydı. Kondisyon kazanmak için okuma ile birlikte bu kol hareketleri ve oturuş formu denendi.

Şahmaran dansının da belirlenen bu beş kol hareketi ve yılan dansından seçilen dizler üzerinde yürüyüş ve dönüş formlarından yola çıkılarak oluşturulması kararlaştırıldı.

Ardından Aizaada ile toplantı yapılarak oyuna dahil olacağı bölümler üzerinde konuşuldu. “Annenin ağıtı” için kendi ülkesinde geleneksel bir ninniden yola çıkarak doğaçlama yaptı ve önerisinin geliştirilerek korunmasına karar verildi. Camasb'ın rüyasında babasının hırkasını giydiği ve güç kazanarak erginleştiği bölüm için metindeki şaman duası yerine, Kırgızistan'da yapılan bir bereket duası eklendi. Bu dua, Aizaada'nın bildiği bir gelenekten geldiği için, bilinmedik bir şaman duası yerine bu tercih daha uygun

bulundu. Bu duanın ardından gelecek şaman dansı için Aizaada bildiği temel şaman figürlerini gösterdi. Bir yürüyüş ve dairesel döngü içerisinde bu temel figürlerin ses eşliğinde çalışılmasına karar verildi.

16 Mayıs 2016

Oyunun ikinci ve üçüncü bölümleri üzerine çalışılmaya devam edildi. Özellikle “Şahmaran” bölümünde seçilen hareketler ve “Şahmaran dansı” çalışıldı. Şahmaran'ın konuşma biçimi üzerine arayışlar devam etti.

Ardından anlatıcı ile anlatı üzerine ses ve ritim çalışması yapıldı. Bütün metin baştan sona okunarak çalışıldı. Nazal ve ön bölgelere kaçan ses aşağıya çekilmeye çalışıldı. Her bölüm için farklı ritim ve renkler üzerinde duruldu. Cümle sonlarının düşmesini engellemek üzerine çalışıldı.

17 Mayıs 2016

Oyunun ikinci ve üçüncü bölümleri üzerine çalışma devam edildi. Özellikle Şahmaran bölümünde seçilen hareketler ve Şahmaran dansı çalışıldı. Şahmaran'ın konuşma biçimi üzerine arayışlar devam etti.

Avazcı ile ağıt ve rüya bölümleri çalışıldı. Hareketler ve sesler genel olarak belirlendi. Daniyal'in bölümünde toplu olarak söylenen ve doğa ve hayvan seslerinin yansındığı bölümde, avazcının bu sesleri yansılmasına karar verildi ve farklı sesler ve ifadeler arandı. Avazcının giriş bölümünde hep birlikte yapılan ritme de dahil olmasına karar verildi ve bu bölüm çalışıldı.

18 Mayıs 2016

Bugün müzisyen tekrar provalara dahil oldu. En baştan Şahmaran bölümüne kadar hiç kesilmeden akış alındı. Akışı, Tiyatro Anasanat Dalı araştırma görevlileri Hüseyin Oçan ve İrfan Buzcu izledi.

Ardından ara verildi ve izleyicilerin eleştirisi alındı. Genel olarak şu eleştiriler sunuldu:

- Oyundaki performatif öğeler çoğaltılmalı.
- Hareket ve danslarda kullanılan bazı semboller anlaşılmıyor.
- Müzik bazı yerlerde çok yüksek giriyor ve söz anlaşılmıyor.
- Oyuna sonradan dahil olan oyuncunun bazı yerlerdeki katılımı eklektik kalıyor.

Ardından Türel Ezici için bir akış daha alındı. Türel Ezici akış sonrasında eleştirilerini paylaştı:

- Oyun geçişlerde duruyor. Geçişlerin sıkıştırılması gerekiyor. Müzik geçişlerinin çok hızlı olması ve anlatının hemen devam etmesi gerekiyor.
- At binme dansında at figürünün daha belirgin olması lazım.
- Performatif öğeleri çoğaltmak gerekiyor. Sözün her söylediğinin bedende bir karşılığı olması gerekiyor.
- Çiçek dansının ikinci bölümünde niçin tekrar yere oturuluyor? Dansa biraz ifade vermek gerekiyor. Oyun çok fazla yerde geçiyor. Sözün söylediklerini bedensel ifadede de görelim. Örn: Attan indi, yuları dut ağacına bağladı, yürüdü, vs..
- Camasb'ın ölümünü haber vermek için anneye verilen bez parçası nedir? Söz o sırada oduncuların kucaklarında odunla geldiğini söylediği için bezin odun olduğunu düşünüyoruz. Söz ve eylem arasındaki senkronizasyona dikkat edilmesi lazım ve annenin bezle ilişkisini anlama göre belirlemek lazım.
- Annenin ağıt yakılırken hareketleri belirsiz. Adana'da yapılan mendil ile yere ve göğse vurma devinimi kullanılabilir. Ağıt Adana yöresinden seçilmeli.
- Kuyudan bal çekme sahnesinde ortadaki oyuncu hem oduncuları hem de Camasb'ı yansılamalı. Kuyunun dibinde terkedildikten sonra ise sadece Camasb'ı yansılamalı. Oduncuların sözlerini değil Camasb'ın sözlerini söylemeli. Oduncuların sözleri diğer oyuncular tarafından giderek uzaklaşacak şekilde söylenmeli.

Eleştirilerin alınmasının ardından anlatıcı ile baştan sona okuma yapılarak ses üzerinde ve metnin bazı koyu, şiddetli bölümlerinde (fırtına sahneleri, Cebrail, sahnesi, vb.) farklı bir anlatı tavrı ve ritmi üzerinde çalışıldı.

20 Mayıs 2016

Bir önceki provada gelen eleştiriler üzerinde çalışma yapıldı. Hareketin sözü birebir yansılması (attan inme, yuları bağlama gibi...) denendi fakat tercih edilmedi. Sözün aktardığı eylemlerin birebir yapılmasından kaçınıldı. Bunun yerine sözde aktarılan eylemlerin ya bir dansa ya da ritmik bir devinime dönüştürülmesi tercih edildi. Kimi

zaman ise harekette sözdeki detaylar yerine temel anlama odaklanarak onu soyutlama yoluna gidildi. Diğer önerilen değişiklik ve düzeltmeler uygulandı.

Şahmaran bölümü okundu. Şahmaran'ın konuşmasında olağanüstü bir tavır arama fikrinden vazgeçildi. Bu bölümde oyunun diğer bölümlerinde kullanılmamış ve ilahi bir sese sahip 'ney'in kullanılmasına karar verildi ve Şahmaran'ın konuşmasının ney sesinin içinden doğmasına, oyuncunun ney ile bir arayış içerisine girmesine karar verildi. Hem korkutucu hem de şifa verici bir figür olan Şahmaran'ın, hem Camasb'a hem de seyirciye anlattığı insanoğlunun ihanetini, anlamı en dolaysız yoldan aktaracak ortak kodlara dayalı bir konuşma üzerine gidildi. Yapılan denemeler sonucunda konuşma ve müzik genel hatlarıyla belirlendi.

Şahmaran'ın anlatı boyunca hareketleri üzerine çalışıldı. Oturma pozisyonunun oyuncu için dört sayfalık bir anlatı boyunca korunamayacak kadar zor olduğu görüldü ve hareketlerin baz alındığı yılan dansından daha uygun ve etkili başka pozisyonlar denendi ve bu pozisyonlar genel olarak sabitlendi.

Metnin dördüncü bölümü (Şahmaran ile Camasb) bir kez okundu. Çok uzun olması sebebiyle Şahmaran'ın Belkiya ile hikayesini ve bu hikayenin anlatımı sırasında Camasb'ın gitmek istemesi ve Şahmaran'ın onu göndermemesi arasındaki gerilimi paralel olarak koruyacak en dinamik şekilde budama yapıldı. Şahmaran ve Camasb'ın hikayesi sahne yerleşiminde ve harekette üç aşamada ele alındı: Camasb ile Şahmaran'ın iki uç köşede başlayan karşılaşması (1), giderek aralarında daralmaya başlayan mesafe ile hikaye içinde hikayenin ve eş zamanlı olarak aralarındaki gerilimin giderek derinleşmesi – ve bu iç anlatının Camasb ve Şahmaran arasında gerili bir iple veya kumaşla, Şahmaran'ın Camasb'ı kendine çekerek yakınlaştırması ile yapılması - (2) ve birbirlerine en yakın oldukları anda Şahmaran'ın Camasb'ın gitmesine izin vermesi (3).

21 Mayıs 2016

Oyunun ikinci bölümü ve sonrası çalışıldı. Özellikle bir önceki gün çalışılan Şahmaran ve Şahmaran – Camasb bölümü üzerinde duruldu. Eş zamanlı olarak müzisyen son çalışılan bölüm için doğaçlama bir kompozisyon oluşturdu. Aizaada tüm oyuna adapte edildi.

22 Mayıs 2016

Şahmaran ve Şahmaran - Camasb bölümleri detaylı olarak çalışıldı. Şahmaran dansı belirlenen yerde yürüyüş ve el – kol formları üzerinden çalışıldı ve genel hatlarıyla belirlendi.

23 Mayıs 2016

Bugün kostüm tasarımcısı Sevgi Türkay'ın izlemesi için bir akış alındı. Akış sonrasında Sevgi Türkay'ın önerileri dinlendi ve kostümler üzerine genel hatlarıyla toplantı alındı.

24 Mayıs 2016

Provadan önce Devlet Tiyatrosu'na gidilerek uygun olabilecek kostümler ve aksesuarlar ödünç alındı. Provada oyunun en başından itibaren dördüncü bölümün sonuna kadar bir akış alındı. Aizaada'nın dahil olacağı bölümler ayrıntılı olarak çalışıldı. Sahne yerleştirmesi yapıldı.

Şahmaran ve Camasb sahnesi için düşünülen iki oyuncu arasına ip germe fikri denendi ve fazla somut ve kaba bir gösterge olacağı düşüncesi ile bu fikirden vazgeçildi. Şahmaran ve Camasb arasında yine düz çizgide ilerleyen fakat döngüsel yarım dairelerle birbirlerinin yolunu kesme ve tekrar çizgiye girme üzerinde şekillenecek bir oyun kurulmasına karar verildi.

Şahmaran'ın Belkiya'nın hikayesini anlattığı bölüm için kararlaştırılan yavaş ve akışkan geçişlerle arka arkaya yer alacak beş el - kol pozisyonu, oyuncuyu çok zorlaması sebebiyle yumuşatıldı. Şahmaran'ın el ve kol kullanımı daha yumuşak, akışkan, hızlı ve serbest hale getirildi.

26 Mayıs 2016

Sevgi Türkay ile kostüm tasarımı üzerine buluşma yapıldı. Sevgi Türkay'ın önerileri üzerine Devlet Tiyatroları'ndan seçilen kostümlere birlikte bakıldı ve kullanılacak kostümler seçildi. Bulunamayan kostümler için Sevgi Türkay tasarımlarını çizime döktü ve kumaş önerilerinde bulundu. Kostümlerle ilgili tüm detaylar kararlaştırıldı.

27 Mayıs 2016

Oyun için gerekli aksesuar alışverişi yapıldı.

28 Mayıs 2016

Terziye gidildi ve dikilecek kostümlerle ilgili bilgiler kendisiyle paylaşıldı. Ardından bir akış yapıldı ve akışı Türel Ezici izledi. Akış sonrası eleştirilerini paylaştı:

- Müzisyen bazı bölümlerde hala yüksek çalıyor ve söz tam anlaşılmıyor. Müzik ile anlatı aynı fonu taşımadığı zaman sahne çok statikleşiyor.
- Geçişlerde oyun hala duruyor.
- Şahmaran bölümünden itibaren oyun duruyor. Bu bölümlerde budama yapılmalı.
- Şahmaran bölümünde tüm oyuncular oturduğu için oyun çok yerde kalıyor ve sahne çok hareketsiz kalıyor. Bir hareket, devinim getirilmeli bu bölüme.

Eleştirilerin dinlenmesinin ardından Şahmaran bölümünde Belkiya'nın hikayesinde Türel Ezici ile birlikte metinde budama ve bazı yerlerde yeniden yazım yapıldı. Şahmaran'ın konuşması daha canlı bir genç kadın edasına taşındı. Camasb ile Şahmaran arasındaki aşk vurgulandı.

Kumaşlar alınarak terziye götürüldü.

29 Mayıs 2016

Oyunun son bölümü bir kez okundu, gerekli budamalar yapıldı. Son bölüm müzik ve hareketle birlikte doğaçlanarak birkaç kez okundu. Şahmaran'ın Belkiya'nın hikayesini anlattığı bölüme hareketlendirmek için avazcı bu bölüme dahil edildi. Sahnenin ön sağ ve sol köşesine iki bakır kap içerisine su ve yaprak koyuldu. Şahmaran'ın hikayesiyle birlikte yılan formu alan avazcının, hikaye içinde hikayenin başladığı yerde kalkarak yavaş, akışkan bir yürüyüş ve el – parmak hareketleriyle hikaye içinde hikayedeki anlatıya denk düşecek şekilde, anlatının deniz üzerinde ilerleyen bölümünde suyla, çölde ve toprak üzerinde ilerleyen bölümünde yapraklarla yılan formunu hiç bozmadan oynamasına karar verildi ve buna çalışıldı. Şahmaran'ın “ruhunu temsil eden” ve hikayeye “üçüncü bir göz” ekleyen avazcı, Şahmaran'ın büyüsel dünyasını ve bu dünyadan gelen imgeleri güçlendirdi. Aynı kişinin Camasb'ın rüyasındaki Şamanı yansılıyor olması, metafizik alandaki bu imgelerin birbiriyle bağına da vurgu yapmıştır.

Camasb'ın kuyudan çıkışı, evine dönüşü, çığırkanların gelişi, Camasb'ın yakalanması, işkence görmesi, sırrını aşikar etmesi, Şahmaran'ın kuyudan çıkarılışı, Camasb'ın pişmanlığı ve Şahmaran ve Daniyal'in hayalleriyle karşılaşarak babasının hırkasını

giymesi tek tek çalışıldı. İki hayalin gelişi Şahmaran'ın kostümü ve Daniyal'in hırkasının iki ayrı oyuncu tarafından getirilmesiyle temsil edildi.

30 - 31 Mayıs 2016

Oyunun son bölümü çalışıldı. Özellikle avazcının eklendiği Şahmaran bölümleri çalışıldı. Bu bölümlerde oyuncuların hep yerde oturuyor olması sebebiyle Şahmaran'ın ayakta durmasına karar verildi ve ayakta farklı formlar arandı. Bir kez akış alındı.

Avazcının söyleyeceği ağıt için Türel Ezici, bir Adana türküsü dinletti. O türkü üzerine çalışıldı.

1 Haziran 2016

Camasb'ın kuyudan çıkmasından itibaren oyunun sonuna kadar ayrıntı çalışıldı. Şahmaran ve Daniyal'in Camasb'a görüldüğü hayal bölümünde iki kostümün getirilişi kaba durduğundan ve kültürel kodlara uygun düşmediğinden, Şahmaran'ı yansılayan oyuncunun Şahmaran kostümünü giymiş olarak, avazcı tarafından dua ile katlayarak verilen Daniyal'in kostümünü elinde taşıyarak Camasb'a görünmesine karar verildi.

Oyunun sonunun Şahmaran'ı temsil eden oyuncunun Şahmaran'ın silüetinin çizildiği toprağın önüne diz çökerek, Camasb'ı temsil eden oyuncunun ayakta Daniyal'in hırkasını giyerek yapılmasına karar verildi. Oyunun başında söylenen cümleleri, oyunun sonunda Şahmaran'ın söylemesinin ardından, kapanış cümleleriyle iki oyuncunun da kostümlerini çıkartarak ve toprak üzerindeki Şahmaran silüetini bozarak yerlerine geçmesine ve müzisyenin tıpkı Cebrail ve Daniyal bölümünün sonundaki gibi ortaya gelerek ritim ile oyunu bitirmesi kararlaştırıldı.

3 Haziran 2016

Prova öncesinde oyunda kullanılacak tüm malzemeler alındı. Camasb'ın kuyudan çıkmasından itibaren son bölüm detaylı olarak müzisyenle birlikte çalışıldı.

Avazcının dahil olduğu tüm bölümler detaylı olarak çalışıldı ve sabitlendi.

Şahmaran'ın Belkiya'nın hikayesini anlattığı bölüm çalışıldı. Bu kısımda Şahmaran'ın sol arka köşedeki yerinden tam ortaya gelmesine ve böylece Şahmaran'ın vurgusunun arttırılmasına ve yılanı temsil eden avazcının hareketlerine imkan tanınmasına karar verildi.

Şahmaran ve Camasb sahnesinde çizgi üzerinde yarım dairelerle kurulan takip ve durdurma hareketleri fazla teatral bulunduğu için değiştirildi. Bu bölüm tamamen döngüsel bir daire üzerinde, Şahmaran'ın döngüsel yürüyüşlerine paralel olarak ilerleyen Camasb'ın yürüyüşü ve hikaye içi hikaye bölümlerinde kaldığı noktaya oturarak dinlemesi üzerine kuruldu.

Camasb'ın bedeninde Şahmaran'ın teninden kalan iz, Şahmaran'ın Camasb'ı gönderirken dokunduğu boynu üzerinden taşındı. Camasb'ı oynayan oyuncunun kuyudan çıkışından itibaren bu izi saklamak üzerine performansını kurdu.

4 Haziran 2016

Gelen tüm malzemelerle sahne yerleştirilmesi eksiksiz olarak yapıldı. Şahmaran'ın Belkiya'nın hikayesi bölümündeki kol hareketleri tek bir formda sabit tutuldu ve birkaç vurgu noktası dışında kolunu hiç hareket ettirilmedi. Şahmaran'ın bir sembol gibi sabit durması, onun imgelerini avazcının yansılması üzerine gidildi. Oyun baştan sona akış alındı. Akışı Türel Ezici izledi.

5 Haziran 2016

Sahne kuruldu ve oyunun ışık düzeni yapıldı. Bir önceki günkü eleştirilere uygulanarak seyircili genel prova yapıldı. Prova sonrasında yapılan eleştirilerde temponun çok düşük olduğu, geçişlerin daha hızlı olması ve oyunun ritminin sıkıştırılması gerektiği, oyunun giriş bölümünün çok uzun olduğu ve kısaltılması gerektiği, daha ritmik hale getirilmesi, anlatının her sahne başlangıcında güçlü bir giriş yapması ve daha ritmik – renkli hale gelmesi, kuyuya giriş ve kuyudan çıkış noktalarının aynı yerden alınması ve kuyudan çıkışın yansılması, kuyudan çıkıştan sonraki bölümde Camasb'ı yansıyan oyuncunun duygusal oyunculığa ve gündelik hareketlere kaymaması ve Şahmaran'ın Camasb'ın derisinde bıraktığı izin boyundan göğse alınması gibi eleştiriler alındı.

6 Haziran 2016

Sahne, kostüm, aksesuar ve ışıkla ilgili tüm hazırlıkların ardından, genel provada yapılan eleştiriler ayrı ayrı çalışıldı ve sabitlendi. Tüm eleştiriler dikkate alınarak oyunun gösterimi saat 19.00'da jüri ve seyirci karşısında yapıldı.

4.9. SEYİRCİ GÖZLEMLERİ

Nazife Oğlakcıoğlu, H.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, 06 Haziran 2016:

“Oyun seyir yeri bakımından klasiğin dışında olması sebebiyle oldukça etkileyiciydi. Oyun mekanının kurulumunda, seyirciyi sahnenin çevresinde konumlandırma oyunla seyircinin direkt ilişki içinde olmasını sağlamış; seyirciyi oyunu seyreden konumundan çıkarıp, atmosferi yaşamasına olanak vermiş. Bu bakımdan seyirci koltuğunda oturan ile oyun mekanına dahil edilen seyirci arasında önemli farklılıklar olduğunu düşünmekteyim. Sahne yalınlığı ve oyuncuların performansı da oldukça iyiydi. Başarılı bir çalışma olmuş.”

Elif Öztürk, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı Lisans Mezunu, 11 Haziran 2016:

“Şimdiye kadar bildiğimiz, duyduğumuz ve okuduğumuz " Şahmeran " efsanesini ilk kez bir tiyatro biçimiyle izleyecektim. Hikayenin nasıl dile geldiği, nasıl canlandırıldığı ve şahmeranın bilindik görsel tasviriyle nasıl karşılaşacağımı düşünerek salona girdim. Salonda bizleri bekleyenler (oyuncular) vardı. Boş alanda, daire biçiminde yerlerini almışlar, sessizce bizleri bekler gibiydiler. Birazdan başlayacak bir ritüelin, biz olmadan tamamlanamayacağı bir misafirlik hali gibiydi varlığımız. Ancak bu etki, bir tiyatro oyununun başlaması ve seyirciye muhtaçlığı gibi bir etki değildi. Etki, oyun başlayana kadar boş alanda bekleyen beş kişinin hali, tavırla oturduğum koltuklarda onlarla aynı hal, tavır içine girme isteği uyandırdı bende. İzleyen kişi değil, onlar benmişim ve ben onlarmışım gibi henüz neyi nasıl yaptıklarını bilmememe rağmen, ezber ettiğim bir ritüelin, geleneğin bir parçasıymışım gibiydim. Bu atmosfer sebebiyle, kendimi, oturuşumu düzeltirken, nefes alışımaya dikkat ederken buldum. Oysa çevrelerine konmuş ve onlarla aynı düzlükte olan minderlere oturmamış, daha uzak olan koltukları tercih etmiştim.

Bu atmosferin kendini hissettirdiği anlarda, henüz hareket ve söz başlamamış bekleyenler (Oyuncular) beklemeye devam ediyorlardı. Aslında "An" başlamıştı oysa.

Anlatıcı, günlük konuşma dilinin dışında bir ölçü ve sesle hikayesine başladığında bir süre bu konuşma biçimini yadırgadım. Ancak kullanılan dil gibi, onunla benzer biçimde gündelik olmayan hareketler de başlayınca, sese kulağım alışmaya başlamış, anlatılanlar anlar olmuştum. Hem aksiyonlarda hem de duyulan ses ve müzikler de tanıdık olan bir şeyler vardı. Bazen bir şiir dinliyormuş bazen de bir şarkı dinliyormuş gibiydim. Bazen de her ikisi. Diyaloglardan çok, hareketin ve sesin oluşturduğu büyülü bir ezgi vardı atmosferde. Bu büyülü atmosferle, bence, yüzyıllardır süre gelen destan, doğru bir biçimde var oluyor ve çarpıyordu bize.

İzlediğimiz ritüel, kendi kuralları olan, ölçülü, sıralı bir biçimdi. Her oyuncu varlığıyla, bir başkasının sesine ve hareketine yol veriyor, hikayenin içinde birbirlerinden aldıkları etki ve halle doğup, yürüyordu. Anlatıcı konuşurken, oyuncu hareket ederken, dans ederken, enstrüman çalarken hep birbirlerinin içinden eyleme geçiyorlardı. Bu devinim bazen bir bakışla, bazen de bir nefesle oluşuyor gibiydi. Öyle yoğun bir birlik içindeydi ki herkes, siz de zaman zaman o birliğin içinde olmak istiyordunuz. Doğrudan size karşı yapılmış bir hareket olmamasına rağmen, yaşayan anla özdeşlik kurar oluyordunuz. Bence, bu birlik ve beraber olma hali, bir destanın her dönem her insana dokunmasıyla paralellik kuruyordu.

Dikkatimi çeken bir diğer özellikse, rol denen kavramın yokluğu. Her oyuncu bir diğerinin rolü/görevi içindeydi. Enstrüman çalan oyuncu kimi zaman, şamanı oynayan oyuncu gibi oluyordu. Ya da anlatıcıyı, hiç eylemde bulunmadığı halde, aksiyon halinde olan oyuncu gibi görebiliyordunuz. Dolayısıyla biz, bir mekanda provası edilmiş bir rolü değil, anın içinde, o anda yaratılmış gibi, yarattığıyla bütünleşmiş sen-ben gibi insanları izliyorduk. Hem de büyülü bir konuşma ve hareket biçimi olan böylesi bir oyunda kuruyorduk bu bağı.

Ancak kurduğumuz bu etkili ve çarpıcı bağın koptuğu bir kaç an da oldu. Şahmeranla Cemşab'ın diyalogla konuştuğu bir iki sahnede, var olan konuşma ve hareket biçimi kısa bir anda olsa, gerçekçi, duygusal bir hale girmişti. O büyülü atmosfer bozulmuş, bir an için yadırgamıştım izlediğim anları. Oyunun genelinde oluşan atmosfer ve oyuncuların konsantre halleri olmasaydı, hikayeden kopup, tiyatro izliyorum algısına geçebilirdim.

Yine bu an'a benzer bir bölüm vardı. Şaman'ın ritüelinin olduğu bölüm. Şaman ayağa kalkıp mırıldandığı ezgisinde, oyuncu varlığına inanmamış gibiydi. Bu an'da da yapılan

hareket ve sesleri yadırgıyor, atmosferden çıkıyorduk. Böylesi bir oyun için, eyleyen kişilerin an'da var olmasının, oyun/ritüel için ne kadar hayati olduğunu aklıma getirdi.

Aynı zamanda, bizler için tanıdık olan halk dansları ve figürleri de hikayenin anlatımında vardı. Ancak folklorik bir öge gibi dışsal biçimde değildi. Tanıdık olan o figür, dans, hikayede naifçe yerini buluyor, anlatımı, göstermeci olanın uzaklığından kurtarıyordu. Ustaca, sırası geldiğinde, destanın bölgesine, yurduna gitmemizi sağlıyordu.

Kısaca özetlemek gerekirse, bizi içine alan, duygularımızdan çok o an'daki hal ve tavırlarımıza sirayet eden, orada bulunan herkesle, her hareketle, her sesle birlik içinde olduğumuz, Şahmeranı çağırdığımız bir büyü, bir ritüelle karşılaştık.

Her şey bitip, salondan ayrılırken bir soruyla kaldım:

Böyle bir paylaşım an'ı, bir salonda değil de, insanın toprakla, dünyayla, geçmişle, tarihle ilişki kurduğu bir dışsal mekanda yaşansaydı nasıl olurdu?"

Aizaada Nuranova ve Yetkin Sezair Prova 05 Mayıs 2016 Tarihli Prova Gözlemleri Üzerine Söyleşi, H.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencileri, 06 Mayıs 2016:

Ayça Köklü: Öncelikle, genel olarak ne gördüğünüzü tarif edebilir misiniz?

Yetkin Sezair: Kesin olarak duygularımın ne olduğunu bilemesem de güzel olan bir duygu geçti bana izlediğimden. Yaşamadığım bir şeyi özlüyor gibi bir haldeydim. Onu bilmiyorum. Ama sanki onu biliyormuşum gibi, ona karşı bir özlem duydum. Bende bıraktığı ilk izlenim bu oldu.

Aizaada Nuranova: Ben sizin dilinizi çok iyi bilmediğim için, çoğu zaman sizlerin hareketlerinizle ve müzikle anlamaya çalıştım. Bazen çiçek topluyorsunuz, bazen de at yürüyüşü yapıyorsunuz mesela. Bu sırada müzik onlarla birlikte uyum içinde oluyor ve atmosferi yaratıyor. Sözcükleri anlayamadığım için olayları bazen anlayamasam da sizin hareketinizin, müzikle uyumu bir arada olması hoşuma gitti. Metni okumak istedim izlediğim şeyden sonra. Bu haliyle metni kabasıyla anlıyorum ama detaylarını kaçırıyorum.

Ayça Köklü: Peki bu detayları kaçırmama sebebin, dile hakim olamamakla mı ilgiliydi, yoksa sesleri duyamamakla mı ilgiliydi?

Aızaada Nuranova: İkisi de vardı. Dile hakim olmamamla beraber, kullanılan müzikler bazen sizlerin seslerinin üstüne çıkıyordu.

Yetkin Sezair: Benim, yer yer duygulandığım yerler oldu. Neden olduğunu bilmiyorum ama bir enerji aldım. Neden bana böyle dokundu gerçekten bilmiyorum. Normalde benim hayatıma çok uzak bir şey bu diyorum. Ama o atmosfer bir şekilde beni içine aldı.

Aızaada Nuranova: Mesela biz küçükken, büyük anneler bize bir masal anlattığında, sonrasında ne olacağını bilmiyoruz. Ama o kadar olağanüstü şeyler anlatıyordu ki bize güzel bir his yaşatıyordu. Onun gibi bir şeydi bu da. Ne anlattığınızı bilmiyoruz ama bizde güzel hisler bırakıyordu. Masal tadı gibiydi.

Yetkin Sezair: Ne kadar sürdü tam olarak?

Ayça Köklü: Kırk dakika.

Yetkin Sezair: Hiç farkına varmadım zamanın nasıl geçtiğini.

Ayça Köklü: Peki hiç, o anlardan koştüğün zamanlar oldu mu?

Yetkin Sezair: Olmadı. Çünkü her şey çok yeniydi benim için ve ben onlara çok odaklanmıştım. Mesela, enstrümanların ne olduğuyla, Anlatıcının okuma tarzıyla, senin hareketlerinle var olan tiyatrolarda gördüğümüz biçimlerin dışındaydı her şey.

Ayça Köklü: O hareketler ne gibiydi? Onları neye benzetebilirsiniz?

Aızaada Nuranova: Mesela, orada, güzel bir müzik ve hareket varsa söze gerek kalmıyordu. İnsanlar o hareketlerle olayların içine, dili duymasalar da, anlamasalar da katılabilirdi. Benim için öyle oldu mesela. Ben o anları yaşıyordum.

Ayça Köklü: Yetkin için tanıdık olan şeye özlem duyulan bir durum olmuş. Bu sana da oldu mu? Yoksa uzak bir şey miydi senin için?

Aızaada Nuranova: Babaannemin masallarını dinler gibi bir tanıdıklık haliydi benimki.

Yetkin Sezair: Benimki çok içsel bir tanıdıklıktı. Mesela bana hiçbir şey çağrıştırmıyordu, hiçbir resim oluşmuyordu kafamda. Şunu hatırladım diyemiyordum. Ama yakın hissediyordum kendimi. Mesela bir tiyatrodaki Shakespeare izlersin. Çok güzel olmuş dersin ama özdeşlik kuramazsın, senin değildir o. Sanki bizden bir şey oldu gibi.

Aizaada Nuranova: Şahmaran nerede, hangi bölgedeydi?

Ayça Köklü: Hikayenin yazılı kaynağı İran'da. Ama hikaye çok yayılmış başka bölgelere de. Mesela Türkiye'de birçok bölgede var. Rusya'da Şahmaran formu var, hatta sizin oralara Orta Asya'ya kadar da geliyor hikaye. Bizim anlattığımız hikaye Ceyhan'da geçiyor.

Dediğiniz tanıdıklık olma hali, aslında benim amaçladığım şeye çok benziyor. Zaten, o arkaik olana giderek hatırlatmaya çalışıyorum. Mesela yılan figürü, çoğu kültürlerde insanın hafızasına, bilinçaltına işlemiştir. Bu arkaik olan figürler, seçtiğim hareketler, anlatış biçimi, müzikler, her biri bu kültürel kodlamalarla ilgili. Seçilen figürler, bu mitle, bu hikayeye nerede çakışıyor, nerede bir araya gelebilir, müziğin, ritmin, sesin kullanımı nerede bir araya gelebilir diye soruyorum aslında.

Dediğiniz tanıdıklık hali bundan gelebilir mi acaba? Farklı coğrafyalarda da olsak, ortak bir sanatsal bakışımız var. Biçimler değişse de özde aynı kültürü devam ettiriyoruz. Biraz bu bakıştan yararlanmaya çalışıyorum. Ying yang gibi her şeyin iç içe olduğu bir yere doğru evrilmeye çalışıyorum. Çünkü destan da onu söylüyor aslında. Onun da kodları bunun üzerine kurulu.

Peki, hareketlerin az ya da çok olduğunu düşündüğünüz ya da seçilmiş olmadığını düşündüğünüz anlar oldu mu?

Yetkin Sezair: Az değildi. Aksine daha çok olabilirdi. Yer yer durağandı hareketsiz olduğu anlar. Örneğin hareketlerin dansla kullanılımı hikayeyi güzelleştiriyordu. Hatta Funda Hocayla beraber koreografi şeklinde olan hareket dizgesi çok güzeldi.

Aizaada Nuranova: Evet hareket edildiğinde canlanıyordu. Dili bilmem gerekmeden anlayabiliyordum öyküyü.

SONUÇ

Bu sanat çalışmasında Batı dünyasının sanatta tarihsel avangardlardan başlayarak getirdiği modernite eleştirisi ve konvansiyonel sanat/tiyatroda geleneğe (mit, ritüel, kolektif bilinçaltı, tarihdışı geleneksel birikim, arketipler) dönüşle kazanılacağı düşünülen saf gösterim biçimlerinin yerel malzemeden hareketle araştırılması yapılmıştır. Araştırmanın evreni; kavramsal arka plan olarak Şahmaran miti ve Türel Ezici'nin kaleme aldığı orijinal sahne metninin içerdiği kodların incelenmesine ve sahnede değerlendirme olanaklarının araştırılmasına dayandırılmıştır. Araştırmanın örnekleme; sahnedeki yaratım sürecinde ritüelistik ve simgesel malzemeden hareketle oyuncunun bedensel ifade olanaklarını açığa çıkarmak üzere gönderen sistemlerinin tanınması; belirlenecek gösterge dizgelerinin oynanışı ve sahneleme olanaklarının oyuncu-yorumcu odaklı çalışma sürecinde araştırılması üzerine kurulmuştur. Veri toplama sürecinde yerli ve yabancı literatürden yararlanılmış, aynı zamanda yılan arketipi üzerinden çeşitli kültür ve coğrafyaların sanatsal formlarına bakılmıştır.

Uygulama sürecinde Şahmaran mitinden elde edilen bulgularla örtüşen orijinal metinden hareketle mitsel kodlar ses ve hareket göstergelerine dönüştürülmüş, oyuncunun bedenine aktarımı üzerine deneysel çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Uygulama içinde oyuncuyu merkeze alan ve ancak kökendeki geleneksel formlarda korunan performans sanatına özgü “kendiliğindenlik”, “şimdi ve burada olan” ve “oluşum içinde olan”ın yeniden keşfedilmesi hedeflenmiştir. Düşünce olarak, hem gösterimin biçiminde hem de performans olarak yorumlanması sürecinde Schechner'in deyiimiyle, “eski haline iade edilmiş davranış”ların özgün gelenek içinde hatırlanmasıyla kazanılan deneyimin eşsizliği tespit edilmiştir.

Bu sanat çalışması, arketiplerin ve simgesel repertuar taşıyıcısı olan mitin, deneysel bir çalışma olarak sahnede yorumlanması, simgesel kodların sahnede söz, ses ve devinim göstergelerine dönüştürülme olanaklarının araştırılması bakımından öğretici, ufuk açıcı olmuştur. Uygulama sürecinde, sahnenin asal ögesi olan oyuncuyu, geleneksel hikaye anlatıcılığı formundaki bir kurgu-oyun içinde öne çıkaran, onu yaratma sürecinde değerlendiren, performansı oyuncuyla birlikte şekillendiren deneysel çalışmalar yapılmış, restore davranışlar elde edilmiştir. Öte yandan oyuncunun beden kullanımı üzerine

yapılan çalışmalarda alternatif tiyatro/performans araştırmacılarının yöntemleri ölçü oluşturmakla birlikte, yerel malzemenin o kültüre ait oyuncular tarafından sahnede yorumlanmasında karşılaşılan oyunculuk biçim farklılıkları tespit edilmiştir. Oyuncuların seçili fiziksel devinimleri gerçekleştirirken kendilerini daha rahat hissettikleri gerçekçi/psikolojik oyunculuk formuna meylettikleri gözlemlenmiş ve bu yönelim mümkün olduğunca aşılmaya çalışılmıştır. Çalışma sürecinde karşılaşılan zorluklardan yola çıkarak, oyunculuk eğitimi veren okulların müfredatlarına kendi kültürlerinden ve geleneksel sanatlarından gelen malzemenin inceleneceği, teatral karşılıklarının aranacağı laboratuvar dersleri eklemelerinin, kültürün bir parçası olan tiyatro alanında bedensel ve fikirselle farkındalığı olan oyuncular yetiştirmek için önemli bir adım olabileceği fikri gelişmiştir.

Oyuncunun sahnedeki varlığı ve yaratım sürecine dâhil olma biçimi, “yönetmen-oyuncunun” bir yorumlayıcı olarak işleviyle ilgili yöntem arayışını içeren deneysel bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Bu amaca ne ölçüde ulaşıldığı izleyicinin takdirine bırakılmakla birlikte, Şahmaran miti ve orijinal sahne metninin içerdiği arkaik göstergelerin çağdaş sahneleme ve oyunculuk yorumundaki karşılıklarının aranması; arketipsel kodların sahnede ses ve hareket göstergelerine dönüştürülmesinde teknik ve estetik yöntem arayışının sınırsız bir alan oluşturması sebebiyle, araştırmanın daha da geliştirilerek devam etmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- ANTMEN, Ahu, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İkinci Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009.
- ARDZINBA, Vladislav, **Eskiçağ'da Anadolu Ayinleri ve Mitleri**, çev: Orhan Uravelli, SSCB Bilimler Akademisi Doğubilim Araştırmaları Enstitüsü, KAFDAV-Kafkas Bilimsel Araştırma Merkezi ve Yayıncılık İşletmesi, Ankara, 2010.
- ATAN, Yaşar, **Akdeniz Mitologyasından Efsaneler-Mitoloji**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2011
- BLACK, Jeremy, GREEN, Anthony, **Mezopotamya Mitolojisi Sözlüğü- Tanrılar İfritler Semboller**, Yayına Hazırlayan: Necdet Hasgöl, Aram Yayıncılık, İstanbul, 2003.
- CAMPBELL, Joseph, **Batı Mitolojisi-Tanrının Maskeleri**, çev: Kudret Emiroğlu, Isık Yayınları, İstanbul, 2004.
- CAMPBELL, Joseph, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, çev: Sabri Gürses, İkinci Baskı, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2010.
- CARLSON, Marvin, **Performans Eleştirel Bir Giriş**, çev. B. Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2013.
- ÇORUHLU, Yaşar, **Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dini ve Edebi Tasavvurlara Göre Türk Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi**, Kömen Yayınları, Konya, 2014.
- ÇORUHLU, Yaşar, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, Kabalıcı Yayıncılık, İstanbul, 2012.
- DEVELİOĞLU, Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Sözlük**, Aydın Kitapevi Yayınları, Ankara, 2002.
- DRURY, Nevill, **Şamanizm-Şamanlığın Öğeleri**, çev: Erkan Şimşek, Okyanus Yayıncılık ve Yapımcılık Ltd. Ştd., İstanbul, 1996.

- ELIADE, Mircea, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi- Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına**, çev: Ali Berktaş, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003.
- ELIADE, Mircea, **Ebedi Dönüş Mitosu**, çev: Ümit Altuğ, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1994.
- ELIADE Mircea, **Mitlerin Özellikleri**, çev: Sema Rifat, Om Yayınevi, İstanbul, 2001.
- ELIADE, Mircea, **Şamanizm- ilkel Esrime Teknikleri**, çev: İsmet Birkan, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006.
- ERGİNER, Gürbüz, **Kurban-Kurbanın Kökenleri ve Anadolu'da Kanlı Kurban Ritüelleri**, Birinci Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.
- ERHAT, Azra, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003.
- ESİN, Emel, **İslamiyetten Önceki Türk Tarihi ve İslama Giriş**, Türk Kültürü El-Kitabı, II, Cild I/b'den Ayrı Basım, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul, 1978.
- EYUBOĞLU, İsmet Zeki, **Türk Dilinin Etimolojisi Sözlüğü**, Sosyal Yayınlar, 2004.
- FRAZER, James, **Altın Dal- Dinin ve Folklorun Kökenleri I**, çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul, 2004.
- FRAZER, James, **Altın Dal- Dinin ve Folklorun Kökenleri II**, çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul, 2004.
- GASTER, Theodor H., **Thespis-Eski Yakındoğu'da Ritüel, Mit ve Drama**, çev: Mehmet H. Doğan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000.
- GERMENER, Semra, **1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, Kabalcı Yayınevi, Birinci Baskı, İstanbul, 1997.
- GRAVES, Robert, **Yunan Mitleri- Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler**, çev: Uğur Akpur, Say Yayınları, İstanbul, 2010.
- GROTOWSKI, Jerzy, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, haz. Eugenio Barba, çev. Hatice Yetişkin, Tavanarası Yayınları, İstanbul, 2002.
- JUNG, Carl Gustav, **İnsan ve Sembolleri**, çev: Hatice Mukaddes İlgün, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul, 2015.

- KARATAY, Osman, “*Ejderhanın Nesebi Üzerine*”, **Yılan Kitabı**, Editör: Emine Gürsoy Naskali, Kitabevi Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- HOOKE, Samuel Henry, **Ortadoğu Mitolojisi- Mezopotamya Mısır Filistin Hitit Musevi Hristiyan Mitosları**, çev: Alaeddin Şenel, İmge Kitabevi, Ankara, 1993.
- KAYA, Korhan, **Hint Mitolojisi Sözlüğü**, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1997.
- MACKENZİE, Donald A., **Çin ve Japon Mitolojisi**, çev: Koray Akten, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1995.
- ÖGEL, Bahaeddin, **Türk Mitolojisi**, Cilt: I, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2010.
- ÖGEL, Bahaeddin, **Türk Mitolojisi**, Cilt: II, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2014.
- ÖZAYTEN, Nilgün, “*Gösteri Sanatı*”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2**, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997.
- ÖZBUDUN, Sibel, ŞAFAK, Balkı, ALTUNTEK, N., **Antropoloji, Kuramlar Kuramcılar**, Dipnot Yayınları, Ankara, 2014.
- PASSEION, Rene, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, çev. Sözer Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982.
- ROSENBERG, Donna, **Dünya Mitolojisi- Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi**, çev: Koray Akten, Erdal Cengiz ve diğer, İmge Kitabevi, Ankara, 2003.
- ROUX, Jean-Paul, **Orta Asya’da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar**, çev: Aykut Kazancıgil, Lale Arslan, Kabalcı Yayınevi, 2005.
- SAY, Yağmur, **Türk İslam Tarihi ve Geleneğinde Seyyid Battal Gazi ve Battalname**, Eskişehir Valiliği Özel Basım, Eskişehir, 2009, ISBN: 978-605-378-092-2.
- SCHIMMEL, Annemarie, **Tanrının Yeryüzündeki İşaretleri**, çev: Ekrem Demirli, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2004.
- ŞENER, Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000.
- YILMAZ, Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, 2006.

Yüksek Lisans ve Doktora Tezleri

ABIHA, Birsal Çağlar, **Anadolu Türk Kültür Geleneğinde Şahmaran**, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Kocaeli, 2014.

AVŞAR, Ladin, **Ritüel Kavramının İncelenmesi, Tiyatro Sanatına Etkileri ve Macbeth Oyunundaki ‘Cadı’ Karakterleriyle Sahneye Uyarlanması**, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2015.

BAYSAL, Meryemana, **Bir Halk Sanatı Olarak Camaltı Resmi ve Günümüz Örneklerinde Gözlenen Temalar**, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2010.

ÇELİKÇAPA, Ece, **Richard Schechner’in Performans Anlayışı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.

KAMILOĞLU, İlknur Ertuğrul, **Mardin İli Gümüş İşlemciliği ve Yörede Yapılan Ürünlerin Bazı Özellikleri**, Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara, 2009.

ORTAK, Melek, **Tarsus Bölgesine Ait Şahmeran Efsanelerinde Yer Alan Sembollerin Yorumlanması**, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Mersin, 2010.

ÖĞÜT, Ahmet Utku, **Çağdaş Performatif Sanatlarda Şamanizm Referansları**, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014.

ŞAHİN, Can, **Türklerde Ejder ve Simurg Motiflerinin Grafik Gelişimi**, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2001.

Makaleler

AKKOYUNLIP, Ziyat, “*Binbir Gece Masallarının Türk Masallarına Tesiri*”, **Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı: 1, 1996.

ARGUN, Pervin, “*Türk Masal Anlatıcısının Kimliği*”, **Milli Folklor Dergisi**, Sayı: 104, Geleneksel Yayıncılık Ltd. Ankara, 2014.

- BAŞGÖZ, İlhan, “*İran Azerbaycan’ında Türk Hikaye Anlatma Geleneği*”, çev. Fazıl Özdamar, **Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi**, XIII/2, 2013.
- BAYDEMİR, Hüseyin, “*Özbekistan’da İskender, Zülkarneyn, Lokman Hekim ve Hatem Tay ile İlgili Halk Anlatıları*”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 41, Erzurum, 2009.
- CIBLAK, Nilgün, “*Tarsus Kültürünün Tanıtımında Şahmeran Efsanelerinin Önemi*”, **Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt: 16, Sayı: 1, Adana, 2007.
- ERKAN Mustafa, “*Camasbname*” Maddesi, **İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 7, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1993. ISSN/ISBN 975-954-800-3.
- GÜRSES, İbrahim, “*Jung’cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufi Öykülerin Değerlendirilmesi: Simurg Örneği*”, **Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: 16, Sayı: 1. 2007.
- KARAMAN, Kasım, “*Ritüellerin Toplumsal Etkileri*”, **SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Mayıs 2010.
- ÖZKAN, Mustafa, “*Ahmed-i Dai’nin Tercüme-i Tefsir Ebü'l-Leys Es-Semerkandi Mukaddimesi*”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, Cilt 29, 2000.
- ÖZTEKTEN, Özkan, “*Yılan Patşası Şahmara*”, **Milli Folklor Dergisi**, Cilt: 5, Sayı: 33, 1997.
- TAVKUL, Ufuk, “*Kültürel Etkileşim Açısından On İki Hayvanlı Türk Takviminin Yayılışı*”, **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 4, Sayı 1, Mart 2007.
- UĞURLU, Seyit Battal, “*Çağdaş Türk Edebiyatında Şahmaran İmgesi: Arketipsel Bir Yaklaşım*”, **38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi** (10–15 Eylül 2007) Kongre Kitabı, sayı: 4, Editörler: Zeki Dilek ve diğerleri., Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı, Ankara, 2008.
- YAZICI, Tahsin Yazıcı, “*Destan*” Maddesi, **İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 9, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1993.

YEŞİL, Sinem Şahin, “*Tomris Uyar’ın “Şahmeran Hikayesi” Adlı Öyküsüne Metinlerarası Bir Yaklaşım*”, **Milli Folklor Dergisi**, Sayı: 106, Geleneksel Yayıncılık Ltd. Ankara, 2015

Elektronik Kaynaklar

Dictionary com, erişim tarihi: 10.06.2016, erişim adresi:

<http://www.dictionary.com/browse/raconteur>.

Etimoloji-Türkçe, erişim tarihi: 07.01.2016, erişim adresi:

<http://www.etimolojiturkce.com/kelime/ejderha>.

Mardin’li Bakır Ustası Hasan Özcan’la Röportaj, “Ellerin Türküsü” Programı, Yapım-Yönetim: Ayşe Öksüz, Kanal B, Ankara, erişim tarihi: 03.04.2016, erişim adresi:

<https://www.youtube.com/watch?v=YGn8m3vMDuA>.

Online Etymology Dictionary, s.21, erişim tarihi: 09.06.2016, erişim adresi:

<http://www.etymonline.com/>.

Online Etymology Dictionary, s.15, erişim tarihi: 09.06.2016. erişim adresi:

<http://www.etymonline.com/>.

Wikipedia The Free Encyclopedia, “Apep” Maddesi, erişim tarihi: 11.02.2016, erişim adresi: <https://en.wikipedia.org/wiki/Apep>.

Yardımcı Kaynaklar

AND, Metin, **Ritüelden Drama Kerbela, Muharrem, Taziye**, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.

BÜYÜKTAŞ, İsmail, **Şahmaran ve Hatemhay Hikayesi**, Can (Ali Adil Atalay) Yayınları, İstanbul, 1998.

EZİCİ, Türel, **Şiddetin Metafiziği ve Dramaturjik Görüntüsü - Kanlı Düğün, Arınış, Taziye**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, 2010.

- INNES, Christopher, **Avant-Garde Tiyatro**, çev: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2004.
- KOCABAY, Hasibe Kalkan, **Tiyatroda Göstergibilim**, E Yayınları, İstanbul, 2008.
- NUTKU, Özdemir, **Sahne Bilgisi**, İzlem Yayınevi, İstanbul, 1984.
- PAVIS, Patrice, **Gösterimlerin Çözümlemesi - Tiyatro, Mim, Dans, Dans Tiyatrosu, Sinema**, çev: Şehsuvar Aktaş, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000.
- PAVIS, Patrice, **Sahneleme - Kùltürler Kavşagında Tiyatro**, çev: Sibel Kamber, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999.
- SÖZERİ, Tankut, **İnançlarda Şahmeran**, Asa Kitabevi, Bursa, 2006.
- ÜST, Sibel, USLUCAN Fikret, ERDEM M. Dursun, **Eski Türkiye Türkçesi Şahmaran Hikayesi**, Akademik Kitaplar, İstanbul, 2009.
- YÜKSEL, Ayşegül, **Yapısalcılık ve Bir Uygulama - Melih Cevdet Anday Tiyatrosu**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1995.
- “**Yarısı İnsan Yarısı Yılan**”- **Belgesel**, Yönetmen: Kenan Özer, TRT 2012 Ulusal Amatör Kategori Birincilik Ödüllü Belgesel, erişim tarihi: 19.02.2016, erişim adresi: http://www.dailymotion.com/video/x13h12i_odullu-belgeseller-yarisi-insan-yarisi-yilan_tv

EK1. Şahmaran Motifi Camaltı ve Bakır İşlemciliği Örnekleri



<http://www.turkherptil.org/contents/editor/93593.jpg>



<http://www.mailce.com/wp-content/uploads/2013/11/%C5%9Fahmaran-efsanesi-620x458.jpg>



https://fwmail.net/img/i/2010/02/sahmaran_01.jpg



<http://img.webme.com/pic/g/gizliilimler/sahmaran.jpg>



<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/7d/5c/ee/7d5cee13f6f54e0005307a3c9cf421f1.jpg>



https://www.zetimg.com/products/27362/179883_27362_1413236070_1000.JPG



https://www.zeting.com/products/27362/179888_27362_1413236512_1000.JPG



https://ebuburakdotnet.files.wordpress.com/2016/03/dsc_0318.jpg?w=1180



1.



2.



3.



4.

1. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/ff/b0/c5/ffb0c506818de0ffee007d35888b8b04.jpg>
2. <http://www.antepdukkani.com/include/3rdparty/PHPTthumb/phpThumb.php?src=images/urunler/Sahmeran%20Tabak-360.jpg&w=240&h=240>
3. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/e5/92/9c/e5929ce82dad7fc1f91d74d5bc292933.jpg>
4. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/34/fb/43/34fb434ff0cc64c0f5cc08ee49fb7e57.jpg>

EK2. Yılankale Fotoğrafları



Adana Ceyhan Yılan Kale

<http://www.delineticiler.org/resimler/2011/09/621.jpg>



Adana Ceyhan Yılan Kale

<http://static.panoramio.com/photos/original/30583518.jpg>



Adana Ceyhan Yılan Kale

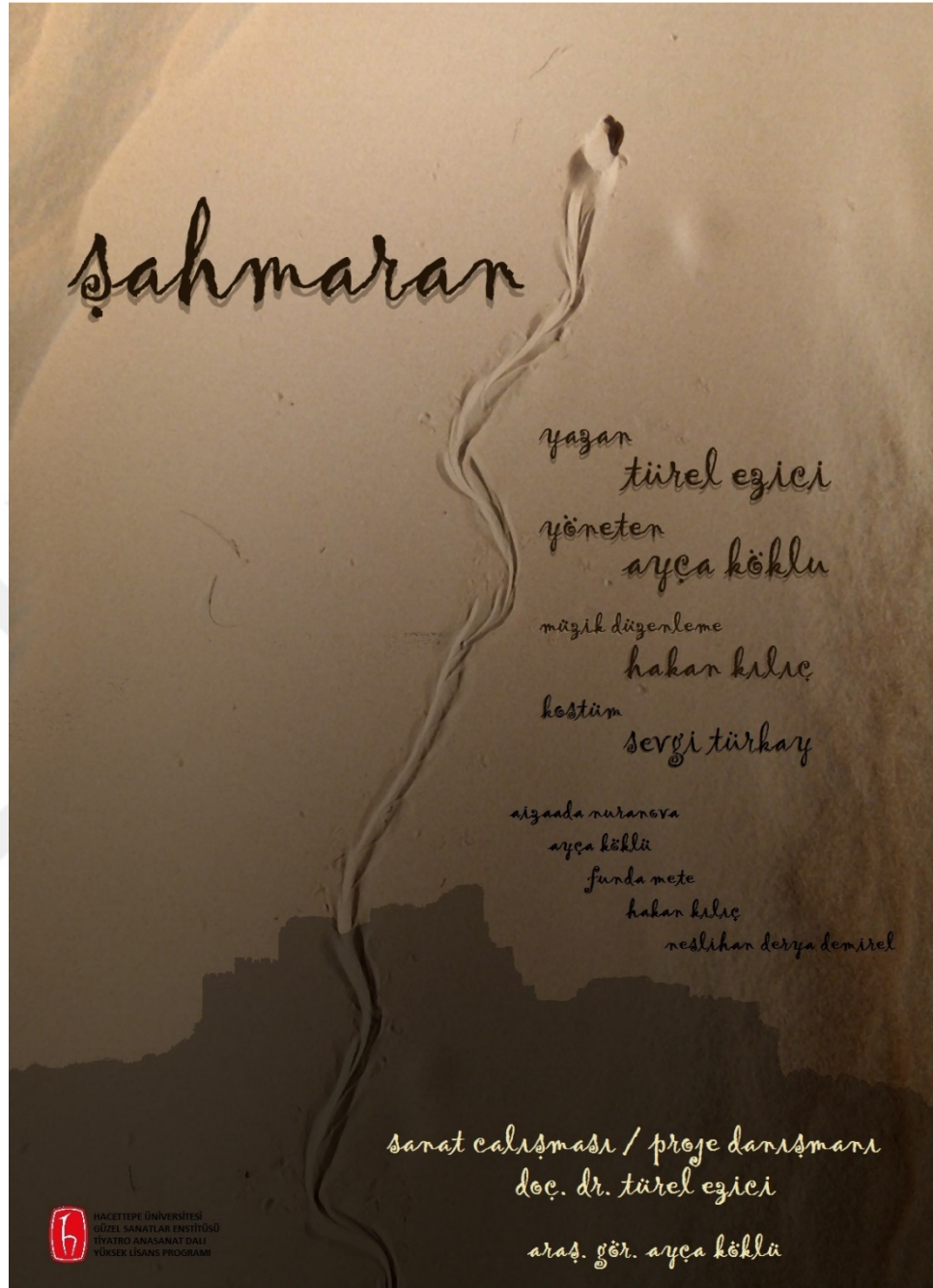
<https://i.ytimg.com/vi/fBKPBi4U8zA/maxresdefault.jpg>



Adana Ceyhan Yılan Kale

<http://static.panoramio.com/photos/large/37856764.jpg>

EK3. AFİŞ



Gösterim Tarihi: 06.06.2016 / Gösterim Saati: 19:00

**Gösterim Yeri: Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Sahne
Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı Üst Sahne**

EK4. KOSTÜM ÖRNEKLERİ**OYUNCULAR ANA KOSTÜM****OYUNCULAR ANA KOSTÜM**



CEBRAİL KOSTÜM



CEBRAİL KOSTÜM



MÜZİSYEN KOSTÜM



ANLATICI KOSTÜM



ANLATICI KOSTÜM



ŞAMAN KOSTÜM



ŞAMAN KOSTÜM



AVAZCI-OYUNCU KOSTÜM



ŞAHMARAN KOSTÜM

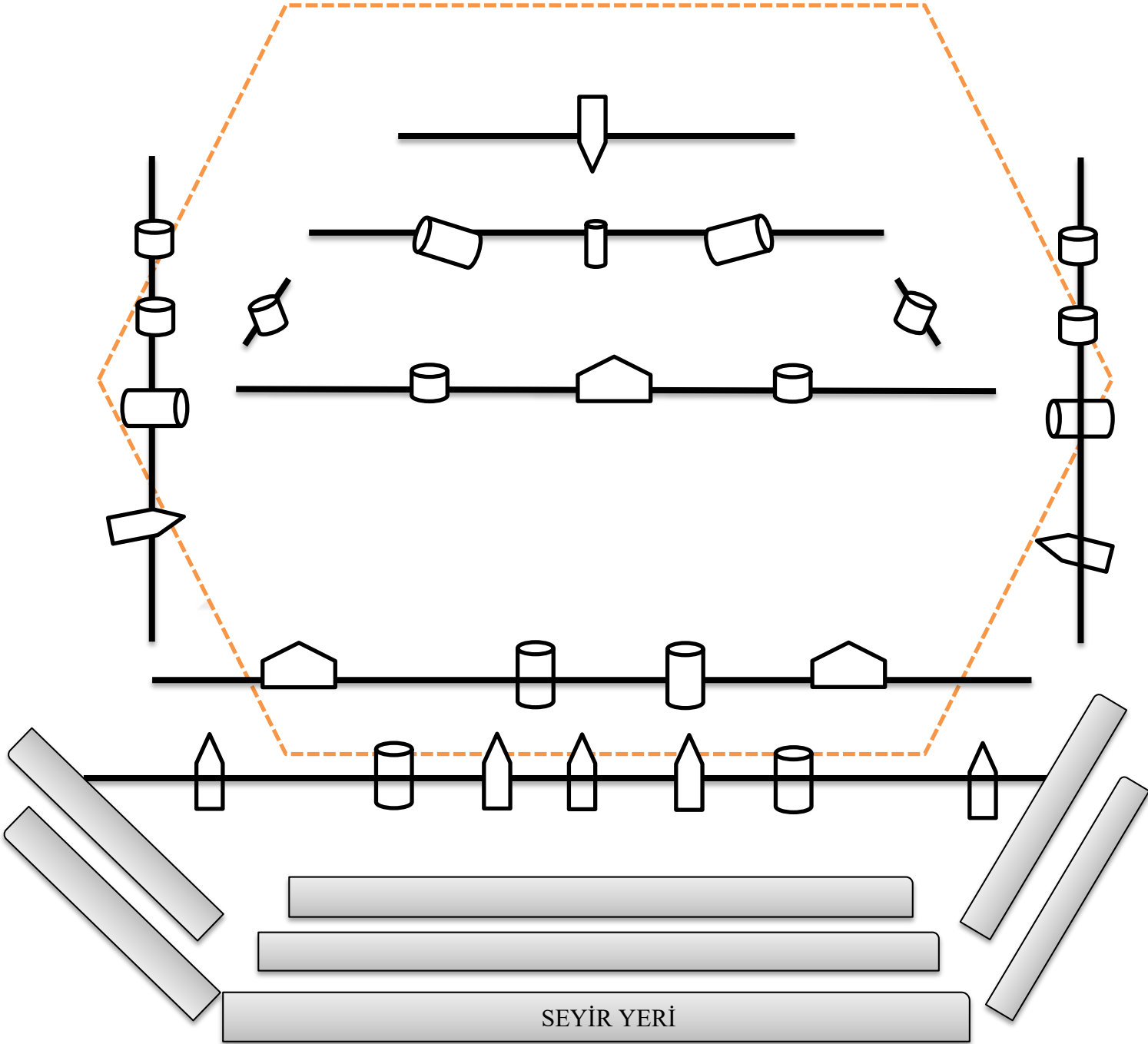


ŞAHMARAN KOSTÜM



ÜÇBAŞLI YILAN İŞLEMELİ HIRKA

EK5. IŞIK PLANI



1000 Wt P.C. Projektör x 8 Adet



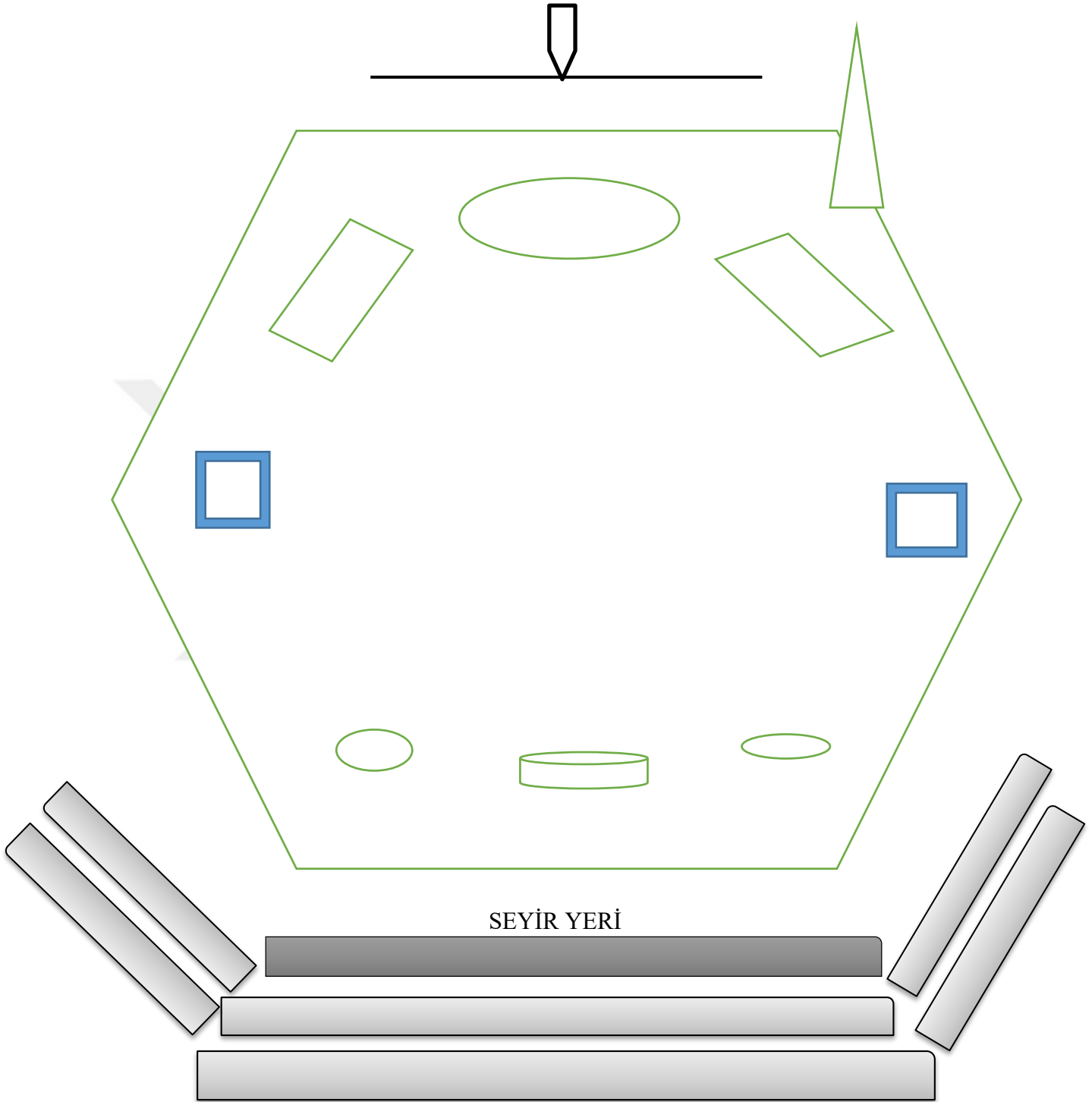
500 Wt Reflektör x 3 Adet



SL x 9 adet



500 Wt P.C. x 8 Adet

EK6. DEKOR PLANI

EK7. ORJİNAL METİN

ŞAHMARAN

Tanrı'nın Adıyla...

ÖNDEYİŞ

Yeşil ışık altında her şey... Ney sesi... II. Hikayeci bir şark halısında diz çöküp oturmuştur. Önünde yerde açılmış, fark edilir kadar büyük, ciltli, kalın, çok eski bir kitabın sayfalarını çevirir ağır ağır. Arada bir başını kaldırır, anlatıyı saygılı izler. Gösterim boyunca kimi zaman I.Hikayeci kitabı devralır... Kimi zaman anlatıyı birlikte yansılayarak sürdürürler. Oyunda anlatıcı ve yansılayıcıların sayısı artırılabilir.

I. HİKAYECİ:

Lokal ışıkta. Gözleri canlı, gezinir seyircide. Bir süre müziği dinler ve de çevreyi. Dikkati ötelere gönderir, hafif törensi devinir... Sesi yankır gibi...

Bir zamanlar bir hikaye anlatıldı buradan çok uzakta bir yerde...

O uzaktan çok çok daha uzak olan bir yerde,

uzak bir zamanda,

bir başka hikaye anlatıldı...

Seyyah oldu,

yeryüzünün sınırlarında

göğün yerle kavuştuğu her yerde

dile geldi hikaye.

Başı bulutlu dağlarda,

sarı sıcak altında

karla kaplı

uçsuz bucaksız ovalarda,

puslu ormanların

kuytu su başlarında,

her gece her gündüz

ses oldu yankıdı...

Geceleri yoksul bir ocak başında,

bir sarayın yaldızlı salonunda kimi zaman

bildik bilmedik nice mekanda

sonsuzca fısıldadı durdu.

Birbirinin içinden geçer gider hikayeler.

Sevgiyi ihaneti,

gülüşü gözyaşını,

gönül koyup gönül indirmeyi,

ille de zulmü ve de mazlumunu

taşır sırtında suret suret,

akar gider zamanda...

Binbir eşikten geçer,

biri bin bini bir olur,

şehirden şehire kanatlanır söz
 yürekten yüreğe konar, göçer.
 Yoruldukça durur dinlenir kimi gönülde,
 sonra yine koyulur yola,
 evvelden ebede
 söylenir durur,
 yaşanır gider
 hikaye...

II. Hikayeci kalkıp öne çıkar, söz alır.

II.HİKAYECİ

Şu koca evrende
 ebedi bir çarh ise zaman,
 Teshup'un zalim soluğuyla çevrilen o çarh,
 kollarında en çok kadınları taşır.
 En çok kadınları savurur yere göğe,
 döner yine döner döner...
 Kiminin kız oğlan kız haykırışları
 gökte sönmüş bir yıldız gibi asılı kalır,
 sonra sır olur.
 Kiminin dizim dizim çocuğu
 kıskanç gümüş oklara gelir de
 uzanıp yatar yere,
 güneşe karşı
 bir mezardan yoksun kalır.
 Göz yaşından taş olur ana.
 Kimi kıyıda bekler binlerce yıl sanki,
 denizin, rüzgarın, sarsılan yerin
 bağrından, yatağından
 koparıp aldığı.
 Kimi adak çaputları bağlar gidenine;
 gidip de dönmeyenine
 utangaç ağıtlar yakan da olur.
 Kiminin tek kurşunla
 toprağa düşer sıcak bedeni,
 dün ağlayan anayken
 bugün kanayan toprak olur.
 Kimine töre hükmünce
 evlat, kardeş eliyle gelir
 ölüm.
 Hikayelerin en zaliminde bile
 masumiyet, bereket, yenilenme gücü
 kalır ondan geriye...
 Küllerinden yeniden doğar
 bambaşka suretlerde,
 çoğalır.
 Her seferinde zeytin dalları

adanır barışa,
 akü pak kanatlı küheylanlar,
 sırtında ak güvercinler taşır.
 Su varsa ondandır,
 ateş varsa ondandır,
 hava varsa ondandır,
 toprak zati onun suretidir.
 Hepsi onun hürmetine hediye
 edilmiştir bilene.
 Evreni ayakta tutan AŞK ile O' dur.
Işık değişir... Belki bir mum, şamdan ya da kandil yanar.

Bu gece bu mekanda bu kez sözün taşıdığı
 bir kadının hikayesidir.
 Niobe'nin, Demeter' in, Fasla'nın, Medea'nın, İlluyanka'nın, Sati'nin, İşbüke'nin,
 birbirinden geçen,
 bir iken bin,
 bin iken bir olan
 Şahmaran'nın hikayesidir.

DANİYAL'İN HİKAYESİ

Işık, müzik değişir... I.Hikayeci, II. Hikayeci'ye törensi bir jestle el verir, geri çekilir, kitabın başına diz çöker. II. Hikayeci'nin sözü sürerken sayfaları çevirir, satırları büyütülmüş jestlerle sürer, Perdedari'yi¹ hatırlatır. Bazan kitaptan ayrılır, en uygun yerde hikayeye devinimle, jestle, mimikle, nidayla, sözle katılır.

II.HİKAYECİ
 Siz deyin yüz yıl,
 ben deyim bin yıl önce...

I.HİKAYECİ
Kitaptan sürer
 Ben deyim binlerce yıl önce
 ya da daha dün...

II.HİKAYECİ
 Suyu bol iki ırmağın suladığı
 bereketli toprakların
 Kuzeyden Güney'e, Batı'dan Doğuya
 cömertçe uzandığı Çukurova'da
 Daniyal adlı hikmetli, akıllı bir kişi yaşardı.

I.HİKAYECİ

¹ Taziye törenlerinde Eski Yunan sahnesinin mekan değişimlerini gösteren Periaktoi düzeneğine benzer biçimde simgesel dekor değişimini yatay bir kitabı açar gibi yöneten, yansıl原因 kişi.

Akıllıydı, gönlü gözü tok,
 özü sözü bir kişiydi Daniyal.
 İnsana, karıncaya, yılan,
 cümle aleme dost,
 tuttuğu her işi has yapan
 bir er kişiydi...
 Sen, de uçan ayakkabılı Hermes,
 atalar desin Ülgen,
 ben, biz diyelim ak kanatlı Cebrail,
 “Ol!..” diyenin emriyle gökten
 türlü hikmetler ihsan etmişti ona...
 Türlü ilimlerin sahibiydi Daniyal,
 remil atar, ruya tabir eder,
 iyi hisler nakşederdi
 cins cins gergefe.
 Şifacıydı Daniyal,
 eli hafif, soluğu sıcak,
 şefkati boldu.
 Seçilmişti göklerden...

II. HİKAYECİ
 Seçilmişlerdendi Daniyal, öyle denirdi.

I.HİKAYECİ
 Öyle denirdi de,
 her seçim, her başlangıç
 sonsuz sınanmanın eşiği değil miydi?..

II. HİKAYECİ
 Öyleydi ya...
 Eşikler bulanıktır, tekinsizdir,
 berk basmak gerekir yere.
 Akli uyuşturan tutku
 ve de gaflet düşmanıdır eşiklerin,
 cümle seçkin soyların.
 Hayatın töresi budur
 evvelden ebede...
 Bilene anlayana...

I.HİKAYECİ
 Seçilmişlerdendi Daniyal,
 öyle bilinirdi.

II.HİKAYECİ
 Sırtına üç başlı yılan işli
 alazlı hikmet hırkası,
 al, kara davulu,
 evinin duvarında asılıydı.

Her sabah alaca karanlıkta kalkar
al kuşasını kuşanır,
dualı papağını başına geçirir
kimselere duyurmadan
yola düzülürdü.

I.HİKAYECİ

Başka evlerde,
atının nal sesini duyan yaşlılar
sıcak yer yataklarından
hayır duaları gönderirdi ardından.
Kocaman bir kitap taşırdı
atın terkisindeki
kıl heybede.

Şafak aralanırken,
sabah sisini gümüş bir yorgan gibi
başına çekmiş mahmur ovada,
cümle bitki;
ot, çiçek, ağaç, çalı
çiğ altında soluyup titreşirken;
kabarmış gevşek toprağa
bata çıka ovayı dolanırdı Daniyal.

II. HİKAYECİ

Dağ demez tepe demez,
yaz kış demez,
bazan gündüz gece demez,
Toroslar' da, Amanos' larda,
Gavurdağları' nda,
ay altında, güneş altında dolanırdı...
Işıldayan mor yamaçlarda
su boylarınca yürür,
rast gelirse Yörük çadırlarında
soluklanırdı.
Bilekleri güçlü, al yanaklı
gelin kızların yayıklarında köpürmüş,
bakır güğümlerde soğutulmuş
tas tas ayran içer,
sonra yine mor sarı sıcak altında
yola düzülürdü.

I.HİKAYECİ

Sararmış hasıl tarlalarını geçerken,
boyunca arpanın arasında al papağı
kah görünür kah görünmez olurdu.
Ceyhan' nın, Seyhan' ın
taşkın yerlerinde bataklık sazları,

oğul veren sinek bulutları,
 küflü suda yıkanan kurbağalar,
 yeşil su yılanları,
 portakal bahçelerini bekleyen
 kara yılanlar,
 mevsime gecikmiş portakal çiçekleri
 ve cümle arılar,
 incir kuşları,
 su kuyuları,
 mezar taşları,
 böğürtlen bükleri,
 börtü böcek hepsi
 tanıştı Daniyal ile...
 Kuzeyde, uzakta gururlu Anavarza,
 Doğu'da Kastabala kalesi...
 Güney'de yönünü ovaya
 sırtını kuş uçuşu uzaktaki Akdeniz'e
 vermiş Toprak Kale,
 Batı'da gökyüzünü ağzı çatalı
 bir hançer gibi yırtan Yılan Kale...
 O ki, ipek yoluna bakan sarp kayalıklarını
 kor gözlü bir kartal bekler.
 Ve de Ceyhan suyuna yansıyan
 surları binlerce giz saklar...
 Hepsi hepsi iyi tanırdı Daniyal'i.

II.HİKAYECİ

Cümle çiçekten bal toplayan arı misali,
 topraktan göğe boy veren
 her yeşil nimetten yaprak,
 çiçek toplardı Daniyal...

Şifa niyetine...

I.HİKAYECİ

Şifa niyetine...

Işık ve ritim sözle birlikte değişir.

II.HİKAYECİ

Rivayet olunur ki...

I.HİKAYECİ

Rivayet olunur ki
 Günlerden bir gün sabah buğusu
 ovada kıvrılıp akan Ceyhan'ın
 üstüneyken daha,
 ova tek bir atın nal

sesiyle uyandı.
 Daniyal sabah çiğiyle yıkanan
 bir çiçeğin peşinde
 at sürmüştü yine.
 Köprünün başına gelince attan indi,
 yuları bir dut ağacına bağladı.
 Geceleri el ayak çekilince,
 bir köşesine görüp kaybettiği
 al çiçeğin resmini işlediği
 deva kitabını çıkardı heybeden,
 kolunun altına alıp yürüdü
 köprüye doğru.
 Nicedir gölgeliydi yüzü, düşünceliydi,
 bu sabah daha bir koyulmuştu bakışı.
 Köprünün ortalarında durdu,
 bir suya bir ovaya bir sabaha baktı,
 açtı kitabını.
 Al çiçek oradaydı, gülüyordu işte.
 Daniyal da ona gülümsedi.
 “Bulacağım seni al çiçek.
 Hele bir sis dağılsın,
 elimle koymuş gibi bulacağım seni
 nehrin yamacındaki şu dağda...”
 diye fısıldadı.
 “Bulup vereceğim ki insanoğluna,
 sonsuza kadar yaşasın
 varsıl ve de mutlu bir ömür süren.
 Sen ölümsüzlük çiçeğisin
 sonsuz ömür isteyen Adem oğlunun.”

Giderek daha yüksek, coşkuyla...

Ecelin çaresisin sen!..
 Sonsuzluk çiçeğisin!..
 Sonsuzluk çiçeğimsin benim!..
 Sonsuzluk!..
 Benim!..
 Çiçek !.. ”

II.HİKAYECİ

Daniyal'in sesi
 karşı yamaçlarda yankıdı.
 At huylanıp kişnedi bir kaç kez.
 Sabah sisi daha bir indi Ceyhan'a
 iyice örtündü su.
 Güneş bir bulut bulup
 gizledi suretini.
 Balıklar, kurbağalar

suyun derinlerine kaçtı.
 Sığırcık kuşları sazlara
 gömdü yüzünü.
 Arılar, cümle börtü böcek
 yaprak altlarına,
 solucanlar çamura,
 yılanlar çalılıklara sığındı.
 Tek ses, tek kımıldı
 kalmadı sabahtan geriye...
 Sssss!

I.HİKAYECİ

Ansızın, beklenmedik bir rüzgar çıktı,
 çalkalandı su,
 kitabın sayfaları karıştı,
 şaşırdı Daniyal...
 Güneş tümünden yitti,
 sanki gece indi birden ovaya,
 köprüye ve de suya.
 Gözlerini bir yumdu bir açtı Daniyal...

II.HİKAYECİ

Açtı ki ne görsün:

I.HİKAYECİ

Ak sakallı bir pir durup durur
 yanı başında...
 Pir, sakın, dedi:

II.HİKAYECİ

Nereden gelip nereye gidersin Ey Daniyal?

I.HİKAYECİ

Ölüme çare bir çiçek buldum pirim,
 dehaaa... şu dağın yamacında,
 bir al çiçek...

Daniyal çevreyi göremez, kendi etrafında dönerek dağı işaret etmeye çalışır...

II.HİKAYECİ

İronik

Demek ölüme çare buldun... sen.
 Ve bir yasayı çiğnedin Daniyal.

I.HİKAYECİ

Varsıllar, mutlu ömür sürenler için
 o al çiçek pirim...

II.HİKAYECİ

Ecelden azade olma hakkı
yalnızca onların demek.
Yeryüzünün tüm nimetleri
yalnızca varılların...
Öyle mi?
Ya yoksulların hayat hakkı Daniyal?
Belli ki yanlış hesaptasın,
Tanrı'nın iradesini hiçe sayarsın,
bilinmezi aşık edersin.
Biçilen ömür varsıl için de yoksul için de
gizli, derin, bilinmez bir yoldur.
Hayatta geçen kimi uzun,
kimi kısa,
bilinmez bir zaman,
eşitler insanoğlunu...

I.HİKAYECİ

Bu benim ilmim ey pir.
Ne pahasına olursa olsun
bu ilmi kullanmak isterim.
Bulup vereceğim al çiçeği
onu isteyenlere...

II.HİKAYECİ

Başka hünerin de vardır senin
o vakit oğul?

I.HİKAYECİ

Remil atarım ki, nasıl!..
Ne sayım, ne sözüm şaşar.

II.HİKAYECİ

Peki... Bak bakalım kitabına Daniyal,
nerededir bu Tanrı elçisi Cebrail.

I. Hikayeci kitabı açar, bakar... Bir şeyler yazarken.

I.HİKAYECİ

Ne sayım ne sözüm şaşar
demiştım size pirim...
İlmimin ustasıyım...

Remil atmayı yansılar, birden, şaşkın, Pir'e bakar...

Sizsiniz o!.. Karşımdasınız!..

Ritim başlar... II. Hikayeci kanatlarını savuran Cebrail'i yansılamaya başlar... Kolunun yeniyile kitap sayfalarını yere düşürür... I. Hikayeci-Daniyal telaşla sayfaların peşine düşer. Işık azalır, müzik yükselir, II. Hikayeci-Cebrail üstüne konuşur...

II.HİKAYECİ

Boşuna arama,
 ecelin sırrı artık buğulu suyundur Daniyal.
 Al çiçeğin bilgisi artık karanlık sularındır...
 Ölüm karşısında insan çaresizdir,
 vakti geldiğinde varsıl yoksul ayırmaz,
 sırası gelen gider.
 Hüküm adildir,
 böyle yazılmıştır.

Işık, müzik değişir. Müzik akan suyu yansılar.

I.HİKAYECİ

Böyle dedi, bir rüzgar esti,
 ansızın sır oldu Cebrail.
 Daniyal bir yanı başındaki boşluğa,
 bir suya baktı.
 Bir ovaya, bir suya baktı.
 Su aktı...
 Su aktı...
 Su aktı...

Sabah sisi iyice koyuldu, örttü suyu.
 Ölümsüzlüğün sırrı
 suda sır oldu.
 Al çiçeğin adı suya karıştı
 sır oldu.

II.HİKAYECİ

Güneş bir bulut buldu
 iyice örttü yüzünü.
 Cümle tabiat, börtü böcek
 sus pus oldu.
 “Denizköpüğü üzerine
 at sürmek,
 şimşek ışığında
 mektup okumak,
 ihtirasla sonucu görmemektir;
 kendi gönlüne
 ve aklına gülmektir.”²
 diye düşündü Daniyal,

² Mevlana C. Rumi. *Mesnevi*, I.Cilt, Hazırlayan: Prof.Dr. Adnan Karaismailoğlu, Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yay., s.327

gülümsedi.
 Bir göğe, bir suya baktı,
 köprüden gerisin geri döndü.
 Atının yularını dut ağacından çözdü,
 kitabını kıl heybeye koydu,
 sisin içine sürdü atını,
 kayboldu.
 Güneş öğleye varmadan,
 karnı yüklü karısının
 kapısında yol gözlediği
 evine döndü.
 O gün hiç konuşmadı,
 yemedi, içmedi,
 sundurmada oturdu
 akşam ovaya çökene dek.
 Karısı o'na, o yavaş yavaş
 solan ovaya baktı.
 Hiçbir şey görmedi, işitmedi.
 Sarp yamaçlarını
 kor gözlü kartalın beklediği
 Yılan Kale'nin
 yamacında,
 karanlık nehre düşen al ışığı
 görmedi.
 Sarsılan toprakla titreyen
 surların söyleşmesini,
 kızıl akşama yükselen
 kartalın kanat vuruşlarını
 işitmedi.

I.HİKAYECİ

Gece oldu, sabah oldu.
 Daniyal heybeden kitabını çıkardı,
 nihayet konuştu.
 Karısına:
 “Hatunum, bir oğlum olacak,
 yollardan geçecek,
 er kişi, bilge kişi olacak o.
 Sabredeceksin...
 Üç başlı yılan işlemeli hırkam,
 al, kara davulum, kuşağım, papağım
 ve atım onundur.
 Bu kitap ile cümle ilmim onundur,
 sakla;
 vakti geldiğinde ona vereceksin.
 Oğlumun emaneti senindir,
 senin emanetin yine senin;
 benim iki emanetim ise Tanrı'nın.

Şimdi hakkını helal eyle.
Eyle ki huzur bulayım.”

II. HİKAYECİ

Böyle dedi Daniyal,
Hatunu iki damla yaş akıttı gözünden.
Bir daha da konuştuğunu
duyan olmadı Daniyal’ın.
Her gün, gün ağarırken çıkıp
sundurmada oturdu,
akşam çökene dek.
O ovaya baktı, ova ona
Ova onda usul usul
eriyen bir mum gördü,
o ovada hiçbir şey.
Ne bir şey gördü, ne bir şey işitti Daniyal.

Bir akşam mum eridi bitti,
Ceyhan’a al ışığın şavkı düştü yine.
Yılan Kale sarsıldı,
surlar söyleşti,
Kor gözlü kartal kızıl akşama ağdı.
Hafiften bir rüzgar geçti sundurmadan,
Daniyal ovaya çevirdi başını,
akşamın gül renkli ufkunda
doğacak oğlunun hayalini gördü;
oğul babaya baba oğula gülümsedi,
gülüşü öğüttü oğluna.
Bir yol yumdu gözünü,
bir yol açtı, iç geçirdi;
can ışığı sönuverdi Daniyal’in.

Işık, müzik değişir.

CAMASB’ IN HİKAYESİ

I.HİKAYECİ

Çok geçmedi,
Daniyal’in hatunu,
oğlunu doğurdu bir başına.
Adına kimi Camasb kimi Cemşid dedi.
Yıllar yılları kovaladı,
anasının yamacında
büyüdü, erginleştii Camasb,
kara kaşlı kara gözlü,
bilekleri güçlü,
ayakları toprağa berk basan

sırım gibi bir delikanlı oldu.
 Ovanın genç kızları arasında
 aldı yürüdü ünü.
 Lakin gel geç gönüllüydü, avareydi,
 hile hurda bilmezdi,
 saf yürekliydi Camasb.
 Tan ağarırken evden çıkar,
 gün akşama dönünceye kadar
 dağ taş, dere tepe dolaşır dururdu.
 Kimi gün aklına düşende
 Toroslar'da çam sakızı toplar,
 pınar başlarında,
 eğrelti otları arasında uyur kalır,
 Gavurdağı'nın koyaklarında
 türküleri yankırdı.
 Türküleri yanıktı...

Anacığı sundurmada
 eli yüreğinde onu bekler,
 ovayı gözlerdi hep.
 Önce türküsü gelirdi Camasb'ın
 ananın yüreği yerine gelirdi...

Kaleleri gezmeyi severdi Camasb,
 Anavarza, Toprak Kale, Kastabala...
 Bir tek Yılan Kale'ye yol düşürmedi hiç,
 kaleye sırtını verip
 Ceyhan'nın sularında
 suretini hiç seyretmedi.

II.HİKAYECİ

Bu hep böyleydi.
 Kaç mevsim geçti Çukurova'da;
 Kaç kez yeşerdi, çiçeklendi;
 kaç kez sarı sıcakla yandı,
 sarardı, soldu ova;
 kaç kez soğudu toprak;
 tufan oldu, don oldu,
 Lakin Camasb, babasının yılanlı hırkasına,
 al, kara davuluna, papağına
 bir gün olsun el sürmedi.
 Kitabını anasından hiç istemedi...

I.HİKAYECİ

Bir gün odunculuğa heves etti Camasb.
 "İşe yarar bari..." diye sevindi anası;
 Camasb babasının yaşlı atını
 eyerledi oduncu oldu.

Köyden oduncu yoldaşları oldu.
 Daniyal, her şafakla hakikatin peşinde
 deva için yollara düşerdi;
 oğlu her şafakla
 dağlara oduna gitti;
 odun kesti odun sattı.
Işık, müzik

II. HİKAYECİ

Günler, aylar geçti.
 Baharda bir gün;
 Amanoslar,
 yüksekleri karlı
 Toroslar'ın etekleri
 çillim çiçek;
 Çukurova al, yeşil bayramlığını
 giymiş iken,
 can suyuyla kabarmış toprak
 ılık ılık solurken,
 Camsab ve yoldaşları
 Güney'e at sürdüler...
 Daniyal'in sırrının sır olduğu
 Ceyhan köprüsünden geçip,
 kar suyuyla yükselmiş
 nehir kıyısında
 okalıptüs ağaçlarının
 altına uzanıp
 bir yol soluklandılar.
 Ovayı portakal çiçeği kokusu sarmıştı
 baştan başa.
 Sanki bütün canlılar
 bu kokuyla büyülenmiş gibiydi.
 Onlar da büyülendiler...
 Yılan Kale az uzakta,
 kayalıklarda bütün heybetiyle
 yükselmekteydi.
 Yoldaşları bunca güzellik içinde
 kalenin güzelliğini de konuştular.
 Camasb bir tuhaf ürperdi,
 boğazı düğümleiverdi birden.
 Ne başını çevirip baktı
 ne bir çift laf etti ondan.
 Sıçrayıp kalktı
 uzandığı yerden,
 bir serçe sürüsü havalandı
 üstündeki dallardan;
 ötekiler şaşkın, onu izledi.
 At binip iyice Güney'e,

yer yer kayalık,
ağaçlı tepelere doğru
yükseldiler.

I.HİKAYECİ

Bir gerdanlık gibi
ova boyunca düz uzanan,
sıra dağın eteklerinde;
ağacaların,
erguvanların,
katran çalılarının,
mersin ağaçlarının,
harnupların arasından geçip
tepedeki meşeliğe ulaştılar.

En kocamış,
kavrulmuş ağaçlara
indi kalktı baltaları,
kestiklerini düzlediler.
Tam atlara yükleyecekken odunları,
gün ortasında bir şimşek çaktı,
birden kararıverdi hava.
Yılan Kale'nin ateş gözlü kartalı
bir çılgılla havalandı burçtan,
sonra yine kondu.
Çılgılığı göğün gürültüsüne,
rüzgarın uğultusuna karıştı...

Işık, müzik tematik...

II.HİKAYECİ

Fırtına bulutları hepten örttü ovayı...
Sert rüzgar önüne katıp
baştan başa süpürmeye başladı
sanki her şeyi...
Aşağıda, nehir kıyısında
okaliptüsler, kavaklar
deprem yemiş gibi sarsılıp,
dallarını birbirine karıştırdı...
Selviler savrulan saçlarını
Ceyhan'ın azgın sularının
derininde
yıkar oldu...
Gök ansızın delindi
tüm suyunu boşalttı ovaya.
Dağ su oldu...
Toprak su oldu...
Nehir su oldu...
Ova su oldu...

Cümle tabiat susmuştu...
 Yalnızca suyun sesi vardı,
 yalnızca rüzgarın,
 yalnızca göğün gümbürtüsü
 ve çakıp sönen ışığı vardı...

Yılan Kale,
 göğün öfkesiyle aydınlanıyor,
 gözyaşıyla yıkaniyordu şimdi...
 Ak kayalıkları
 karanlığın içinde kah görünüp
 kah kayboluyordu...

I.HİKAYECİ

Camasb ve yoldaşları,
 odun yüklü atlarını alıp
 kayalıklarda bir mağaraya
 sığındılar tufandan.
 “Tez geçer.” dediler,
 “Baharın ovaya cilvesi bu tufan.” dediler,
 bir ateş yakıp bekleştiler.
 Zaman durdu...

II.HİKAYECİ

Dışarıda kıyamet
 öyle bir şiddetle sürdü,
 zaman içeride
 öyle bir inatla durdu ki,
 ötekiler uyudu.
 İyice bunaldı sabırsız Camasb;
 bıçağını çıkarıp
 yanı başındaki toprağın yüzünü
 yırtmaya başladı yavaştan...
Müzik, efekt tematik...

I.HİKAYECİ

Toprak önce uysaldı,
 sonra direndi bıçağa ve de Camasb’a,
 Camasb da ona.
 Zorladı...
 Zorladı...
 Zorladı...
 Aniden sert bir şeye çarpıp
 kırıldı bıçak...
 Camasb eliyle kazmaya başladı
 toprağı...
 Kazdı...
 Kazdı...

Kazdı...
beyaz bir mermer kapak çıktı önüne...
“Heey!.. Bre heey!..” diye ünledi,
atlar kişnedi,
uyandı yoldaşları.
Koşup baktılar, şaşırdılar;
el elden kaldırdılar,
yana ittiler ağır mermer kapağı...
Ne görsünler?
Ağzına kadar akik sarısı
bal dolu bir kuyuydu
kapağın altındaki.
Balı önce Camasb’a tattırdılar:
“Bal!..” dedi Camasb... “Bal, bu!..”

II.HİKAYECİ

Hepsi birden ayağa kalkıp
sevinçle halaya durdular...
Teyyy!.. Teyy!.. Teyy!..

I.HİKAYECİ

Dışarıda yağmur, tufan
durulmaya başlamıştı yavaştan.
Ova sakinleştiğinde
oturup aralarında anlaştılar,
birkaç gün mağarayı mesken tuttular,
ceplerindeki parayı bir ettiler;
biri gidip en yakın köyden
bal güğümleri aldı.
Güğümler dolusu balı
atlara yüklediler,
çevre köylerde satıp
kazancı üleştiler.
Kuyudaki bal
azalıp aşağıya indikçe
artık ulaşamaz oldular.
Camasb uyurken
aralarında danıştılar...
Camasb uyandığında
sözcüleri konuştu:
“Ey Camasb!.. bileklerin bizden güçlüdür,
boyun bizden uzundur,
çeviklikte dağ tavşanı gibisin.
Gel, seni iple kuyuya sarkıtalım,
kalan balı ancak sen yukarı ulaştırabilirsin.
Senin hakkın yarısıdır,
hakça senin olacaktır,
bilesin.”

II.HİKAYECİ

Gururu okşanmıştı,
 gülüşü ışıldadı;
 lakin bir an derininde
 kuşku da duymadı değil:
 “Bu kötü zan, hatadır.
 Kardeş hakkında
 benim niçin böyle düşüncem var?..
 İhtiyat senin kötü düşünmendir...”³
 diye geçti içinden
 hile hurda bilmez,
 iyi yürekli Camasb’ın.
 Babası Daniyal’e benzeyen hali,
 hikmeti buydu onun.
 İlmi az olsa da
 bulacaktı bir gün elbet.
 Hakikat ilmi zahmetle,
 acıyla, pişmanlıkla, kefaretle,
 bilgi ağacının meyvesiyle
 gelen değil miydi?
 Yaşayarak bu ilmi kazanacaktı
 Daniyal’in oğlu...
 Bu sırrı
 bir nehrin suyu,
 bir mağara,
 bir bal kuyusu
 biliyordu.
Müzik, ışık değişir.

I.HİKAYECİ

Atılıp ipi beline,
 güğümleri koluna sardı Camasb.
 Ötekiler düğümleri
 iyice berkittiler,
 Camasb’ı kuyuya saldılar.
 Güğümler doldukça
 balı çektiler yukarı.
 Son güğüm ellerine değince
 Camasb’ın can ipini kestiler,
 gülüşüp kuyudan aşağıya seslendiler:
 “ Ey Camasb!..
 Şimdi biz gidiyoruz!..
 Kal sağlıcakla!..”
 İhanetin sesi
 kuyuda bir kaç kez yankıdı,

³ Mevlana C. Rumi. *A.g.e.*, I.Cilt, s.264

soldu:

“ Ey Camasb!..
Şimdi biz gidiyoruz!..
Kal sağlıcakla!..”

“ Ey Camasb!..
Şimdi biz gidiyoruz...”

“Ey Camasb!.. Şimdi...”

“Ey Camasb!..”

II.HİKAYECİ

Camasb çaresiz feryat etti:

“ Tanrım!.. Tanrım!..”

Sesi

kuyunun duvarlarına çarpa çarpa
bir kaç kez derinden yukarı yankıdı;
çoğaldı...

çoğaldı...

“ Tanrım!.. Tanrım!..”

Heeey!.. Bre hainler!..”

“ Heeey!.. Bre hainler!..”

Tanrı korkunuz yok mu sizin?..”

Atlar kişnemeye başladı,
mağara tavanına
asılı yarasalar
ürküp yerlerinden koptular;
birbirine çarpa çarpa
bağrıışmaya başladılar.
Sesleri hainlerin
kahkahalarını,
bastırdı;
Camasb’ın sesi ise
bütün sesleri:

“Tanrı korkunuz yok mu sizin?..”

Mermer kapak
büyük bir gürültüyle kapandı.
Kuyu mühürlendi,
cümle sesler
bıçak gibi kesildi.

II.HİKAYECİ

Akşamın alaca karanlığında

bal yüklü
 ve de ihanet yüklü atlar
 Ceyhan'ı geçti.
 Atlılar köprünün üstüneyken
 yer birkaç kez sallandı,
 al ışık suya bir düştü
 bir kayboldu;
 Kale'nin kartalı
 kanatlarını açtı kapattı;
 ateşten gözlerini
 köprüdeki atlılara dikti;
 atlılar nehrin dirseğinde
 kayboluncaya kadar
 artlarından baktı.
 O, ovadaki her bir ihanetin
 bin yıllık tanığıydı.
 Atlılar hiçbir şey hissetmediler.
 Kalp gözleri mühürlenmişti bir kez,
 Camasb'ı mühürledikleri
 mermer kapak gibi.

I.HİKAYECİ

Bin bir yüzlü ihanet,
 oduncuların suretinde
 yatsı vakti bir kucak odunla
 Camasb'ın kapısında.
 Yana yakıla,
 anacığın oğlunun
 ve de atının dağda
 azgın bir kurdun pençesinde
 can verişini öykülediler.
 Ananın çaresiz feryadı
 karanlık ovayı,
 dağları, taşları tuttu...
 Bütün evlere şivan düştü;
 bütün anaların yüreği
 kor gibi yandı o gece;
 kimse uyumadı.

II.HİKAYECİ

Acıdan bitap düşen ana
 sabaha karşı,
 Daniyal'in kitabını açtı
 okudu bir süre.
 Sonra yılan işlemeli hırkayı
 alazladı, kuşandı;
 kuşağını bağladı,
 papağını başına geçirdi kocasının;

al, kara davuluna vura vura
 sundurmaya çıktı
 güneşi karşıladı.
 Secdeye varıp
 uzun uzun dua etti Tanrı'ya.
 Cümle ova
 suspus olup dinledi sesleri.
 Derken ananın yüreğine
 çığ pırıltılı sabahın serinliği gibi
 bir serinlik yürüdü.
 İçeri girdi,
 dua ile hırkayı, davulları, papağı
 ve de kuşağı yerine astı;
 huzurla yatağına uzandı,
 ak beliklerini yastığa saldı,
 uyudu.
 Rüyasında Daniyal'i gördü,
 umutla gülümsedi Daniyal,
 ayaline.
 Eliyle Güney yönünü işaret etti,
 parmağının ucunda
 Yılan Kale belirdi ak kayalıkları,
 ak burçlarıyla.
 Bir yıldız indi gökten
 kartalın kanatları arasına.
 Ana daha bir huzur buldu,
 uykunun derinlerine
 yuvarlandı.

ŞAHMARAN'NIN HİKAYESİ

Müzik, ışık tematik değişir.

I.HİKAYECİ

Kuyu soğuktu, zifiri karanlıktı.
 Camasb'ın yüreği gamla doluydu
 diz çöküp oturdu,
 bir vakit sessiz, öylece kaldı;
 kuyuyu dinledi.
 Düşündü:
 Bu karanlık kuyuda ihaneti
 gördün Camasb,
 ona tanış oldun.
 Gündüzü ve geceyi
 yalnızca güneşten bilirdin,
 gün ortasında geceye eriştin.
 Öyleyse,
 "...Gece ve gündüz nedir?

Feleği böyle boyuna döndüren nedir?
 İşte bütün bunları görüp bilmek”⁴
 gerek sana...
 İşte... İlk dersinde gördün,
 bildin ki;
 “Şu dönen feleğin hali hep budur.
 Zehir balla, sevgi de düşmanlıkla
 beraber gelir.”⁵

Düşündü Camasb:
 Kuyu derinlere açılan
 karanlık bir yoldur.
 Bal kuyusunda
 hem karanlık hem tad vardır.
 Tad karanlıkta aydınlıktır,
 benim halimde bu, iyidir.

II.HİKAYCİ
 Böyle düşündü Camasb,
 bir parmak bal çaldı ağzına,
 eliyle yokladı toprağı,
 balın gözünü arayıp buldu;
 kırık bıçağıyla kazmaya koyuldu.
 Kazdı...
 Kazdı...
 Kazdıkça göz iyice açıldı,
 ansızın bir ışık
 şavkıdı...
 Göz, öyle parlaktı ki
 kuyunun duvarları apaydınlık oldu.
 Camasb gözün
 aydınlık bir yere açılan
 bir delik olduğunu anladı;
 içi sevinçle doldu.
 Elleriyle toprağı açıp
 iyice genişletti deliğı,
 sonra içine girip bıraktı kendini
 göz kamaştırın ışığa...

Müzik, ışık tematik değışir.

I.HİKAYECİ
 Cennete düşmüştü Camasb,
 o, öyle sandı.
 Parlak yeşil çimenlerin,

⁴ Firdevsi. Şehname, II.Cilt, s.245

⁵ Firdevsi. A.g.e., s.222

masalsı ağaçların,
 rengarenk çiçeklerin,
 envaiçeşit kokulu gülün
 ve de Nil renkli bir çağlayanın
 süslediği bir bahçedeydi.
 Cümle değerli taştan,
 zebercetten, yakuttan, elmastan;
 altın ve de gümüşten yansıyan
 ışıkla aydınlanmıştı bahçe.
 Bu cennet bahçesinin ortasında
 som altından bir tahta
 ak güvercinler uçup konmakta,
 tavus kuşları tahtın çevresinde
 nazlı nazlı dolaşmaktaydı.
 Altın renkli bir çift bülbül
 çağlayanın sesiyle şakımakta,
 görünmeyen bir neyzenle,
 bendirzenle
 meşk etmekteydi...

II.HİKAYECİ

Ağzında keskin bal tadı,
 birden su içmek istedi Camasb.
 Çağlayan yanı başındaydı.
 Eğildi,
 billur sudan kana kana içti,
 yüreğine bir serinlik, bir huzur geldi.
 Çimenlerin üstüne uzandı,
 uyudu...

Müzik, ışık tematik değişir.

I.HİKAYECİ

Rüyasında köyünü, evini gördü Camasb.
 Kendini sundurmada ovaya
 ve de gece vakti
 yeni aya karşı gördü.
 Sırtında Daniyal'in
 yılan işlemeli hikmet hırkası,
 belinde al kuşağı,
 başında papağı
 al kara davulu
 çalarken gördü kendini.
 Deva kitabı bir rahlede açıktı.
 Üstüne nur inmiş gibi pırıl pırıl
 parlıyordu kitap.
 Ak belikli, al fesli anacığı rahlenin
 başındaydı.

Sayfaları bir bir çeviriyor
 yüzünde altın bir gülüş,
 Camasb'a bakıyordu.
 Camasb kitaba hiç bakmadı,
 bakamadı.
 Yeni aya baktı,
 bir kara bir al davula
 vurdu tokmağı,
 söyledi:

“Aylı, güneşli göğüm
 Ak Tanrı'dan ayrılan
 Süt gölünün üç atı,
 Ay ile güneş ile doğan,
 Davuldaki kara at!..
 Her bir ruh duasıyla gel
 Benim başıma kalkan ol!..”⁶

Vurdu kara davula Camasb,
 yer beşik gibi sallandı,
 aylı gök yere bir indi bir çıktı...

II.HİKAYECİ

Gözünü birden açtı,
 kalkıp oturdu Camasb;
 suyun başındaydı, bahçedeydi.
 Bir davul binlerce çingirakla
 birden çalıyordu sanki,
 yer zangır zangır sallanıyordu.
 Önünde kıvrım kıvrım
 bir sürü yılan,
 dikilmiş öylece ona bakıyordu.
 Ak güvercinler, bülbüller, tavuslar
 ve de çağlayan,
 hepsi put kesilmiş, lal olmuş
 ona bakıyordu.
 Mermer avlunun ortasında,
 som altın tahta oturmuş;
 başı yeni ay kadar güzel bir huri,

⁶ Ayluu kündüü tengerem
 Ak ayastan ayrılğan

...
 Süt köldüing üç pura,
 Aydıng күnürig yayaganı,
 Kaş pajınıg, Kara pura!
 Kañça töskö kamdaza
 Mening bajıma kuyak bol!

gövdesi parlak al pullarla kaplı
 bir yılan olan genç bir kız,
 gece karası sürmeli gözlerini dikmiş
 öylece ona bakıyordu.
 Işıl ışıl parlayan yılan gövdesi
 hareket ettikçe yer sarsılıyor,
 uzun gümrah siyah saçları
 salkım söğüt dalları gibi
 salınıyordu.

“Tanrım!.. Sen beni koru!..”
 dedi içinden Camasb...

Yılan taçlı başını Camasb’a doğru eğip
 hilal kaşlarını kaldırdı genç kız, sordu:

“Söyle bakalım insanoğlu kimsin?
 Şahmaran’ nın bahçesine nasıl girdin?”

I.HİKAYECİ

Korkudan tir tir titredi Camasb...
 Boynunu büktü, küçüldü;
 “Camasb... Adım Camasb...
 Oduncu Camasb...” dedi usulca.

II.HİKAYECİ

Şahmaran Camasb’ın haline acıdı:
 “Korkma, bizden sana zarar gelmez
 Camasb... Aç mısın?” diye sordu.
 Sesinde şefkat vardı Şahmaran’ nın,
 lakin sesi çıkmadı Camasb’ın.
 Şahmaran yılanlarına başıyla işaret etti.
 Yılanlar hep birden altın kaplarda
 türlü çeşit
 yiyecekler getirip,
 bir yer sofrası kurdular.
 Bir kuş sütü eksikti sofrada.
 Çekine çekine sofraya
 oturdu Camasb;
 türlü türlü yiyeceklerden
 tattı bu cennet bahçesinde.
 Çağlayan neşelendi, bülbüller şakıdı,
 ak güvercinler uçtu...
 Ney derinden yoldaş oldu
 cümle seslere...

I.HİKAYECİ

Şahmaran memnun baktı

genç insanoğluna, aldı sözü:

“Lakin hala merak içindeyim,
yerin yedi kat zemmindeki
bahçemize nasıl girdin oduncu?
Bu bahçe ki bizim kışlağımızdır,
yazlığımız Kaf Dağı’ndadır.
Mekanlarımız insanoğluna kapalıdır,
ve biz,
onlarca gözcüyle
koruruz kalelerimizi...
Yerin ve suyun güçleriyle koruruz...
Çukurova’da,
Ceyhan’nın göz göz akan suyuna,
kayalıklarda gizli yılanlarımıza,
burçtaki kor gözlü kartalın
keskin dikkatine değmeden,
buraya, yanımıza nasıl ulaştın?”

II.HİKAYECİ

Camasb;
dağdaki meşeliği,
odunları,
fırtınayı,
mağarayı,
mermer kapağı,
bal kuyusunu,
arkadaş ihanetini,
kuyunun dibini,
kör eden ışığı,
cennet bahçesine
düşüşünü anlattı bir bir...

I.HİKAYECİ

Şahmaran’nın yüzü ışıldadı:
“Demek odun keserken,
fırtınalı dağ tepesinde
yoldaş ihanetine uğradın da
bizim bal kuyumuza düştün Camasb.
Kuşkusuz gören gönül için
bunda bin hikmet vardır.”

II.HİKAYECİ

Camasb’ın yüzü ışıldadı:
“Tanrı’dan dileğim senin
evinde hikmete ermektir
Şahmaran.”

I.HİKAYECİ

Şahmaran sürdürdü sözünü:
 “Ey yiğit! Her ikisi yeşil olsa da
 Sidre dalını odundan ayrı tanı.
 O dalın aslı yedinci semadır;
 bu dalın aslıysa ateş ve dumandandır.
 Duygunun önünde görünüşte benzerdirler;
 çünkü göz yanlış görür,
 duygunun yolu yanlıştır.
 O, gönül gözünün önünde görünür;
 yoksulun gayretince çaba göster,
 gönül tarafına gel...”⁷

İnsanoğlunun ihaneti yakıcıdır,
 biz bunu bir kez tattık Camasb.
 Lakin sen bir kez daha
 umutlandırdın beni insanoğlundan.
 Safsın, gayretlisin, senden razıyız.”

II.HİKAYECİ

Camasb merakla sordu:
 “Tanrı beni ihanet meyvasını
 yemekten korusun.
 Sahmaran’a ihanet kimin haddine ola?”

I.HİKAYECİ

“İnsanoğlunun...
 O ki bütün canlılar arasında
 tabiatına ve de bedenine
 en kolay esir olandır.”
 dedi Şahmaran...
 Sözüne devam etti:

“Kimi bilmenin peşinde harcar
 ömrünü kimi bilememenin
 bedelini öder.
 Hayat dediğin, dağlarda, ovalarda,
 denizlerde konup göçen
 kırk odalı bir otağdır Camasb.
 Her bir kapısının ardına
 bir giz mühürlenmiştir.
 Bir gizi çözen bil ki
 başka gizlere
 ve de kendi özüne
 hem dost hem düşmandır.

⁷ Mevlana C. Rumi. *A.g.e.*, III.Cilt, s.76-77

Merak arzu gerektirir,
 sırların yoldaşı olmaksızın sabır.
 İnsanoğlunun bilemediği
 bir bu hakikat bir de kırkinci
 kapıya mühürlenmiş gizdir.
 İnsan o son kapıda
 yalvarıp yaşlanan adam gibi
 kendini paralasa da,
 o kapının mührünü
 yalnız Tanrı çözebilir.
 Şimdi sana uğradığım ihanetin
 hikayesini anlatacağım...
 Üfle Neyzen!.. Nefesinle
 eşlik et hikayeme!..
 Tanısın Camasb,
 hem ham hem olgun
 sesler çıkarmaya muktedir
 insanoğlunu..."
 Böyle dedi Şahmaran.

Belkiya'nın hikayesini
 anlatmaya başladı...

Işık, müzik tematik değişir.

BELKİYA'NIN HİKAYESİ

II. HİKAYECİ

"Yıllar ve yıllar önce,
 Nil'in suladığı o ülkede
 Musa'nın kavminden,
 Belkiya ve Kahir adlı iki oğul sahibi
 bir hükümdar yaşadı.
 İlim sahibi hükümdar,
 Musa'nın kitabını okudu gece ve gündüz.
 Bir gece sabaha dönerken,
 okudu ki, Musa son rehber değildir.
 Tanrı bir başka vakitte
 bir başka kavme güzel huylu,
 adaletli bir rehber daha yollayacaktır.
 Bu Muhammed'in müjdesiydi...
 O'nun inancı bereketli,
 ve de iman edeni çok olacak,
 dünyaya yedi iklim yayılacaktı.
 Meraktan, korkudan
 ölecek gibi oldu hükümdar.
 Nasıl? dedi...
 Ya bizim rehberimiz?"

Bizim inancımız?
İnananlarımız?..
Hükümdarlığımız?..

Sabahı beklemedi,
Musa'nın kitabını
gümüş bir sandığa koydu;
kapağını mühürledi.
Kimselerin açamayacağı
bir odaya gizledi.
Gün geldi hükümdar öldü.
Hikmet sahibi büyük oğul Belkiya
ülkeye hükümdar oldu...

İlk işi gizli odaya, mühürlü sandığa,
Musa'nın kitabındaki sırra
ve de sevince ulaşmak oldu.
Dünyanın cümle nimetleri, taht, taç,
mal, mülk hepsinin rengi bir bir soldu
gönlünde...
Halkına bu kutsal bilgiyi duyurdu.
Tacını kardeşine devredip
bir lokma bir hırka ile çıplak ayak
yollara düşüp seyyah oldu.

Ey Camasb!..
Belkiya çölü geçip denize ulaştığında
limandaki ilk gemiye bindi,
geminin uğradığı ilk adada indi.
Hava sıcaktı;
açtı, yorgundu Belkiya.
Hafif bir rüzgar vardı sahilde,
dalgalar kumsalda bir gelip bir gidiyordu.
Islak kumlar pırıl pırıl parlıyordu.
Gözleri kamaştı;
bir ağaç gölgesinde uykuya daldı.
Tıpkı senin çağlayanın suladığı
çimenlere serilip uyuman gibi Camasb...
Belkiya uyandığında ne gemi vardı
ne de yolcular.
Bir denize bir toprağa baktı,
ıssızlığın ortasındaydı,
adada bir başınaydı...

I.HİKAYECİ

Bir ürperti geçti yüreğinden Belkiya'nın,
Tanrıya el açtı önce,
sonra kalktı yürüdü kıyıdan orman içine.

Bir yeşil dal ardından baktı ki ne görsün!..
 Dizim dizim yılanlar yekiniş saf tutmuş,
 Muhammed adıyla sallanır durur
 ulu bir ağaç gölgesinde...
 Nutku tutuldu,
 şaşkınlıktan bastığı yeri bilmedi Belkiya,
 kuru bir dal çatırdadı ayağının altında,
 ansızın sustu yılan korusu...
 Yılanların en başındaki çıktı öne;
 ‘Uğrun uğrun bizi gözleyen söyle, kimsin?’
 dedi.
 Belkiya bir bir anlattı kimdir,
 ne sebepten buradadır.
 Yılan bir bir anlattı yeryüzü,
 yeraltı onlara nedir.
 Yılanlara nefes alıp vermek nedir,
 Son rehberin adını umutla anmak
 ne sebeptedir...

II.HİKAYECİ

Yüreği sevinçle kabardı Belkiya’nın
 Ey Camasb!..

‘Yolum, menzirim doğru!..
 diye geçirdi içinden.
 Yılanlara bir şey demedi daha,
 gerisin geri döndü deniz kıyısına,
 karaya vurmuş bir sandal buldu,
 bindi, açıldı uçsuz bucaksız deryaya...
 Rüzgarla yürüdü sandal,
 gündüz geceye kavuştuğunda
 Belkiya’yı bizim adamıza getirdi,
 bıraktı toprağımıza...

Bir karanlık denize
 bir kapkara toprağa baktı Belkiya.
 Gecenin siyahına baktı.
 Yine ıssızlığın ortasındaydı,
 başka bir adada bir başınaydı;
 o, yine öyle sandı.

I.HİKAYECİ

Oysa yoktan var edilen her mekan
 canlılar içindir Ey Camasb!..
 Göğün, toprağın, suyun olduğu yerde
 hayatın kurulmadığı hiçbir mekan yoktur.
 Belkiya’nın hayata dair bilemediği
 bir şey de buydu işte...

Adada yalnız değildi Belkiya,
geceyle suskun cümle canlı içinde;
gecenin hizmetinde olmayanlar vardı.
Bir Belkiya, bir yılanlarım bir de ben,
Şahmaran...

Bizimle karşılaştığında
tıpkı senin gibi korktu,
şaşırdı Belkiya, Ey Camasb!
Lakin bize alıştı,
adada uzun günler kaldı.
Yedi içti, yarenlik etti benimle.
Gönlünün arzusunu açtı bir gece.
Bilmenin peşindeydi,
kimdir, hangi kavimdendir?
Musa' nın kitabında müjdelenen
rehber.
Sabırsızdı Belkiya...
Bu ada neresiydi?
Hangi yöresindeydi Akdeniz'in?
Denizi aşıp Doğu'ya, Şam'a
gitmek istedi.

İlk kez bir insan ayağı
değmişti adamıza;
ilk kez bir insan tanımıştık.
Ya yerimizi faş ederse ölümlülere?..
Ya sırrımızı gizleyemezse?..
Korktum, direndim, razı olmadım.
Çok yalvardı Belkiya,
yakarışlarına dayanamadım
sonunda razı oldum.
Ada'dan kimseye söz etmeyecekti;
söz verdi, on emir üstüne
yemin etti.
Bir kayık hazırladık ona,
bir sabah gün ilk ışıklarımı
tuzlu denize saldığında
rüzgara verdi yelkenlerini,
gitti...

II.HİKAYECİ

Ardına bakmadan gitti Belkiya,
Ey Camasb!
Dolaştı durdu çöl şehirlerinde...
Bir gün bilmenin peşinde
bir başka adamla tanış oldu.
Adı Ukab idi.

Süleyman'a kuşdilini konuş­turan
yüzüğün gücüyle gözü kamaşmış
bir ilim sahibiydi Ukab...

Belkiya'nın
bilinmedik bir zamanda
gelecek rehberin gizini
diyar diyar araması gibi,
o da onu yüzüğe ulaştıracak
sihirli ağacın gizini
arıyordu.

Yüreğini açtı Belkiya'ya:
Dedi, ikimizin sırrının mührü de
Şahmaran' dadır.
Bu ağacın yerini bilen bir tek Şahmaran'dır.
Ona ulaşırsak denizlerin yüzünde
uçar gibi dolaşır, arzularımıza erişiriz.

I.HİKAYECİ

Ey Camasb!..
Ukab'ın ağzından adımı duyunca
beyninden vurulmuşa döndü Belkiya.
Yüreği cayır cayır yandı...
Lakin dedim ya
bir gizi çözen bil ki
başka gizlere ve de kendi özüne
hem dost hem düşmandır.
Merak arzu gerektirir,
sırların yoldaşı olmaksa sabır.
Uzak bir zamanda gelecek
kutlu rehberin aşkına,
çöllerde çıplak ayak gezen Belkiya
şüphesiz Tanrı'nın en sabırsız
kullarındandı.
Şimdi, sihirli ağacın öz suyuyla
yıkanmış ayağıyla,
cümle denizlerin suyuna batmadan
diyar diyar dolaşmak isteyen
yine oydu.

Benim ve yılanlarımın
yaşadığı adanın mührünü
bir kez çözmüştü Belkiya.
Gittiği yoldan geri döndü
ihanet yoldaşı Ukab'la...
Beni hileyle uyutup
hapsettiler;
ağacın gizini verdim.
Lakin boşunaydı hevesleri,

nedenini açıkladım onlara:
 Ağacın sihri, ne yüzüğün
 ne kutlu rehberin
 gizini onlara açmaya
 yetmeyecekti.
 Biri geçmişe biri geleceğe;
 ikisi de zamana mühürlüydü çünkü...
 Salıverdiler beni.
 Yana yana af diledi Belkiya.
 Lakin ihanetiyle cümle insanoğlunu
 lekelemişti bir kez.
 Gönülleri darda
 yüzleri yerde çekip gittiler...

Belkiya da,
 Ukab da aha şu ney'in
 üflediği insanoğlunun
 ham sesleriydiler...

II.HİKAYECİ

Ey Camasb!..
 İşte o günden beri
 sakınırım insanoğlundan.
 Bu yüzden yılanlarımla
 adamızı terk eyledik.
 Yazları Kaf Dağı'nın yükseklerini
 mekan tuttuk.
 Geri kalan zamanda,
 yazdan gayrı mevsimleri hoş
 Çukurova'da;
 bu kalenin derin dehlizlerine,
 kuyularına yerleştik.
 Varsın kendi arasında
 demirden gömlek gibi
 ihanet hırkasını
 bir giysin bir çıkarsın
 insanoğlu.
 Bir gülsün bir ağlasın, oyalansın.
 Bu bahçe, bu çağlayan, bu müzik
 oldukça güvendeyiz.
 Kalenin burcundaki kor gözlü kartal,
 Ceyhan'ın sır tutmayı bilen suyu,
 birbirini ve beni bekleyen yılanlarım
 oldukça, güvendeyiz.
 Ve de sen Camasb,
 evimize tuzlu denizden değil,
 bal kuyusundan gelen sen,
 sen bizimle olduğun sürece,

güvendeyiz.
Ovanın sarı sığağı gelmeden,
Kaf Dağı'na göçer oluruz
seninle..."

I.HİKAYECİ

Şahmaran bunları söyleyince
içi titredi Camasb'ın,
bedeni buz kesti.
Belkiya'nın ihanetinin bedelini mi
ödeyecekti Şahmaran'a?..
Anası, köyü, çillim çiçek,
börtü böcek cümle
Çukurova,
baharıyla,
ılık rüzgarıyla
geldi gitti gözünün önünden.
Göresi geldi birden hepsini;
yüreği yandı ki hasretle, nasıl...

II.HİKAYECİ

Şahmaran anladı Camasb'ın
gönlünden geçeni.
Kara gözlerini dikti delikanlının yüzüne,
önce sordu, sonra yumuşakça
sürdürdü sözü:

"Denizden karaya,
Süleyman'nın diliyle
söyleşip anlaşan balıkla,
kekliğin hikayesini
bilir misin Camasb?..
Onlar der ki,
'İnsanoğlunun türlü türlü hileyle
ettiği işler
bize kadar ulaşır,
güvenmeyiz insan soyuna' ...

Sırrımızın ortağısın,
artık sonsuza kadar bizimlesin
Ey Camasb!..
Bir Ademoğlu'nun ihaneti
bir kez yıktı beni,
bir daha yıkamaz.
Ve ben bilirim ki,
gitmene izin verirsem
Şahmaran'nın sonu olur bu.
Yalnızca namı kalır,

bu uçsuz bucaksız ovada...”

I.HİKAYECİ

Camasb bir kez daha sarsıldı
bu sözlerden.
Yemin billah etti, yalvardı durdu,
çaresiz;
cümle yılanlar acıdı haline.
Bir tek Yılan Kale'nin kor gözlü bekçisi
bir de Ceyhan suyu acımadı.

Bahar yaza döndü,
yaz sonbahara, kışa;
seneler böyle geçip gitti.
Şahmaran kim bilir kaç kere
kondu göçtü yılanlarıyla,
Camasb'ıyla birlikte,
bir Çukurova'ya,
bir Kaf Dağı'nın serin yükseklerine...
Bir ateş gözlü kartal
bir de Ceyhan'ın sır tutan
suyu kalırdı geride.
Bir gün, ovaya,
kaleye dönüp yeraltına
yerleştikleri bir gün;
yine hasretle tutuştu yüreği
Camasb'ın,
anasına, köyüne,
bahar gelmiş dağlarına
aktı içi, yandı... yandı...
Yere kapanıp önünde,
yalvardı Şahmaran'a...
Bülbüller, güvercinler sustu.
Yılanlar boyunlarını büktü,
yaş akıttı gözlerinden
Camasb'ın haline...
Şahmaran bir Camasb'a
bir yılanlara baktı, aldı sözü:

II.HİKAYECİ

“Belkiya'nın hikayesi uzundur,
bin bir dersle doludur, Camasb.
Bin bir gece anlatılsa bitmez.
Özünle dinlersen,
vaktin nasıl geçtiğini bilmezsin.
Kim bilir?
Bu vakit belki bir ömürdür.
Haydi,

yüreğindeki yangını söndür de,
kulak ver hikayeme.

Susma müzisyen!..
Sen de ezginle eşlik et
Belkiya'nın hikayesine ki,
Camasb kainatta seyrüsefer eylesin..."

Işık, müzik tematik değişir.

II.HİKAYECİ

"Belkiya ile Ukab ayaklarını
büyülü suya daldırıp deryayı
dolaşmaya çıktılar.
Süleyman'nın mağarasını bir adada
buldular.
Belkiya geri durdu,
Ukab altın tahtta, sonsuz
uykunun kollarındaki
Süleyman'nın
eline atılıp,
pırıl pırıl yanan yakut yüzüğü
almak istedi;
işte o an,
tam o an
bir kıyamet koptu sanki.
Mağara gümbür gümbür
sarsıldı,
ağzından alev saçan
bir dev peydah oldu bir an.
Ukab'ı yaktı
kül etti ateş.
Belkiya mağaranın kapısında
korkuyla seyretti olup biteni.
Sonsuzluk çiçeğini
bu yamaçlarda arayan
Daniyal ustaya görünen
Cebrail
Belkiya'ya da göründü..."

I.HİKAYECİ

Daniyal'in, babasının,
adını duyunca
birden deprem yemiş gibi oldu
Camasb.
Hiç açıp okumadığı
Daniyal'in kitabı,
bir geldi bir gitti

gözünün önünden;
lakin tek söz etmedi.
Şahmaran, sürdürdü sözü:

II.HİKAYECİ

“Aksakallı haberci Belkiya’ya,
‘Var git kendi toprağına,
krallığına dön Belkiya!..
O kutlu rehberi boşuna arama,
bulamazsın.
Daha çok zaman var
gelmesine;
o doğduğunda
sen çoktan ölmüş olacaksın...’ dedi;
Belkiya’nın yanından
ansızın yitip gitti,
sır oldu.

Dönüş yolunu
tuttu tutmasına Belkiya
lakin kaybetti yolu.
Denizler geçti
büyülü ağacın suyu ile.
Kah gece kah gündüz
bilinmedik karalara çıktı,
çöllere, dağlara vardı yolu.
Suyu bambaşka deryalar gördü;
bin bir bitki, çiçek,
hayvan tanıdı,
bin bir iş geçti başından.
Gün oldu Periler Şahı’nın
sofrasında oturdu,
izzet ikram gördü.
Dört kanatlı atla
nice kara nice deniz
üstünden uçtu.
At, Belkiya’yı,
periler ülkesinin sınırında,
Amir’in konağına getirip bıraktı.
Amir’in tarifıyla;
insan oğullarının oturduğu
karaya,
Güney’e,
yürüdü Belkiya.
Ata toprağının,
evinin yollarına düştü...

I.HİKAYECİ

Hikayenin tam burasında,
ansızın feryat etti Camasb.
Yere kapandı yine,
yalvardı Şahmaran'a:
"N'olur merhamet et bana
Şahmaran!
Sana çok alıştım,
lakin hasreti yaktı kül etti beni,
anamın, köyümün.
Koy ver gideyim evime
Belkiya gibi..."

Yılanlar, kuşlar
yine ağlaştı haline
Camasb'ın.
Çağlayan çağıltısını kesti,
müzik bile ağlar oldu.

Şahmaran'nın kalbine ince
bir sızı yürüdü,
hilal kaşlarını kaldırdı,
uzun uzun baktı ağlaşanlara,
sonra Camasb'ın güzel yüzüne
değdi bakışı...
Dedi; usulca, sevgiyle:

II.HİKAYECİ
"Ben de sana alıştım Camasb...
Lakin bu dileğini
yerine getirmem imkansız,
sen de biliyorsun.
Senin yer üstüne çıkman,
benim ölümüm demek.
Değil mi ki insanoğlusun Camasb,
sana ancak,
sen yanı başımdayken
güvenebilirim.
Gel şöyle, yaklaş,
otur yamacıma.
Dinle bak,
Belkiya'nın başına
daha nice işler geldi..."

I.HİKAYECİ
Böyle dedi Şahmaran.
Camasb önünde diz çöktü,
başını Şahmaran'nın
ışıl ışıl al pullarla

bezeli gövdesine
dayadı.
Özündeki hasret
Toroslar'ın tez inip kalkan
sisi gibi dağıldı.
Şahmaran'nın yüreğinde
aynı ince sızı,
sesinde şefkat vardı...

II.HİKAYECİ

Güney'e yürüdü Belkiya...
Yolda dünyaya geceyi ve gündüzü
gönderene,
rüzgarları derleyip savurana,
insanın göksel suretine
rastladı,
yol sordu...
Kaf Dağı'nın doruğunu
bekleyen meleklerden,
Tanrı'nın "ol" emriyle
dönüp duran çarh-ı alemin
bilgisini öğrendi,
yol sordu...

Melekler Belkiya'ya
insan oğullarının yaşadığı
karalara açılan kapıyı
gösterdiler.
Kapının anahtarının
ak sakallı Cebrail'de
olduğunu söylediler.
Haberci zuhur etti,
açtı kapıyı Belkiya'ya,
sonra görünmez oldu
yine.

Belkiya ölümlülerin dünyasına
geçti geçmesine de,
ne cefası bitti,
ne görüp öğreneceği.
Yurdunun yolunda
başka hikayelerin
içinden geçti.
Nemrut'un zulmünün,
Kızıldeniz'in acı, tatlı
suyunun kavgasının,
ayali Şemsi Banu'nun
ve kendi mezarının başında

nöbet tutan Cihan Şah'ın,
 türlü hikayelerinin içinden geçti...
 Sora sora,
 sonunda ata yurduna
 ulaştı...
 Lakin ne taht ne taç vardı
 gözünde Belkiya'nın.
 Sarayın bir kuytusunda,
 sırtında bir hırka
 önünde bir içimlik su,
 bir lokma,
 inzivaya, duaya çekildi.
 Dünya dairesi tamam olup
 ruhların sır çarhına
 erişinceye kadar,
 işte öyle bir hayat sürdü
 Belkiya...

I.HİKAYECİ

“Ben daha yaşamak
 isterim Şahmaran!..
 diye birden ünledi Camasb...
 “Ovanda, köyümde yaşamak
 isterim!..
 Gün ışığını görmek isterim!..
 Bu kapının bekçisi sensin,
 gönder beni gideyim!..”
 diye yalvardı Şahmaran'a...
 Yılanlar, kuşlar ağlaştı yine,
 çağılayan suspus oldu,
 müzik bıçak gibi
 kesildi.
 Şahmaran'ın kalbine
 bir acı yürüdü ki
 tarifi imkansız...
 Şahmaran aldı sözü, dedi:

II.HİKAYECİ

Ey Camasb!..
 Benim aydınlığım,
 Belkiya gibi sana da yetmedi,
 benden gün ışığını istersin.
 Lakin hayat dediğin,
 yer yüzünde de
 yer altında da
 gece ve gündüz gibi...
 Daniyal,
 Belkiya,

ve de Cihan Şah
 nice gecelerden
 gündüzlerden geçip,
 sonunda öğrendiler bunu.
 Süleyman' nın yüzüğünün
 tutkunu Ukab,
 öğrenemedi bir.
 Yolu yetmedi...

Daniyal kitabımı kapattı
 göçüp gitti;
 Belkiya bir kuytuda
 karanlığa çekildi;
 Cihan Şah mezar kapısı
 bekler oldu.
 Üçü de sırların tutkunuydu.
 Bilesin Ey Camasb!..
 Yine bilesin!..
 Erilen her sır insanoğluna
 hem dost hem düşmandır.
 Sırların yoldaşı olmak
 sabır gerektirir.
 İnsanoğlunun bilemediği
 bir bu hakikat
 bir de kırkinci kapıya mühürlenmiş
 gizdir.
 Ne zaman nasıl gelir
 bilinmez.
 Vakti Tanrı'dandır.
 Onun adı,
 ölümdür...

Ey Camasb!..
 Pekiyi...
 Var git iline artık,
 bizden izinlisin...
 Bal kuyusundan geldin
 oradan çıkacaksın.
 Yılanlarım sana yol
 gösterecek...

I.HİKAYECİ
 Böyle dedi Şahmaran...
 Bahçe birden şenlendi,
 apaydınlık oldu;
 çağlayan çağıldadı,
 kuşlar sevinçle şakımaya
 başladı,

müzik coştı,
 yılanlar bir olup dansa durdu...
 Camasb atılıp
 Şahmaran'ın önünde
 yere kapandı:
 "Benden razı ol Şahmaran!..
 Bilesin ki ben senden razıyım.
 Bilesin ki sırrın sırrımdır.
 And içerim huzurunda...
 Bir de...
 Bir de...
 Bilesin ki kalbimin
 yarısı burada,
 yanında kalacaktır,
 Şahmaran'ım..."
 Bana başka bir diyeceğin
 var mıdır, Şahmaran?.."

Şahmaran acı acı güldü...
 Camasb'ın başını tutup
 kaldırdı.
 Gözlerinin ta içine,
 derinlerine baktı...

İ.HİKAYECİ
 Ey Camasb!..
 Sırrımı sırrın bil.
 Yılın üç mevsimi
 bu bereketli topraklarda
 yaşadığımı dağ taş bilir.
 Lakin insanoğlunun
 bilmediği nerede
 yaşadığımdır.
 Sen bal kuyusundan çıkar
 çıkmaz,
 havayla buluşunca
 benim derimden
 işaretler belirecek
 bedeninde.
 Çıplak bedenini hiçbir
 Ademoğlu'na gösterme.
 Gösterme ki beni bulmak için
 seni aracı etmesinler.
 Tembihimi unutma;
 var git artık!..
 Yolun açık olsun
 Daniyal oğlu,
 oduncu Camasb!..

Senin sınavın yeni
başlıyor...
Babanın kitabını
sen tamam edeceksin.
Nasıl yazarsan
o kalacak senden geriye.
O söylenecek, böyle bil...

II.HİKAYECİ

Bu sözleri işitince
deprem yemiş gibi sarsıldı
Camasb.
Bal kuyusunun altına
yöneldi,
bir daha dönüp Şahmaran'a
bakamadı.
Yılanların bedenine basıp
yükseldi,
karanlık delikte
kayboldu.
Bahçe sessizliğe,
karanlığa büründü.

Dışarıda, ovada
rüzgar uğuldamaya başladı.
Yılan Kale'nin
ve de civar dağların üstüne
kıpkızıl bir ışık düştü.
Ceyhan suyu ala boyanıp
köpürdü.
Ateş gözlü kartal
kanatlarını açıp havalandı,
üç kez çığlık attı;
sesi çın çın yankıdı
ovada.

Müzik ve ışık tematik değişir.

I.HİKAYECİ

Camasb; Şahmaran'ı,
yılanlarını,
billur çağlayanı;
içinde ak güvercinlerin uçuşup
tavusların bin bir kurumla dolaştığı;
bülbul şakımasının
ve de
çalgulardan yayılan
nağmelerinin,

birlikte meşk ettiği
 yer altı cennetinden ayrıldı.
 Kuyu kapkaranlıktı,
 adı bal kuyusuydu,
 lakin içinde baldan tek iz yoktu.
 Camasb yılanların yardımıyla
 kuyudan çıkıp
 geldiği yoldan geri döndü.

Mağara'nın kapısında
 aşağıda uzanan uçsuz bucaksız
 buğulu yeşil ovaya baktı,
 derin bir nefes aldı Camasb.
 Amanoslar'ın tepeleri apaydınlıktı...
 Gözleri kamaştı,
 kalbi heyecanla doldu,
 sabahı ve de baharı tanıdı.
 Meşelikten aşağı,
 ovada pırıl pırıl
 gümüş bir yay çizen
 nehre doğru koşmaya başladı.
 Köprüden hızla geçerken
 kar suyuyla coşmuş suyun
 burgaçlarındaki öfkeyi görmedi;
 Yılan Kale'nin üstünde
 süzülen kartalın
 gözündeki ateşi
 ve de
 ihanetin bin yıllık
 tanıklığını görmedi Camasb...

II. HİKAYECİ

Ovaya alaca akşam inerken
 obasına, anasına kavuştu,
 dipdiri dikildi karşılarına Camasb .
 Yüreciği kuş gibi çırpındı,
 dili boğazına aktı sanki ananın.
 Az kaldı ölüp gidiyordu garip.
 Konu komşu, cümle köylü
 hayalet görmüş gibi
 şaşkındı.
 Camasb anasına, cümle köylüye
 bir bir anlattı başına gelenleri.
 Haber,
 ihanetin yoldaşlarına
 tez ulaştı;
 korkudan zangır zangır titredi
 Camasb'ı bal kuyusuna gömenler.

I.HİKAYECİ

Lakin en arsız dünya haliydi ihanet.
 Bin bir maske buldu aceleden;
 çıktı Camasb'ın huzuruna
 el pençe divan durdu.
 Bin dereden kırk su getirdi,
 yüz sürdü, yaltaklandı.
 Deste deste el kiri parayla
 avuttu onu.
 Bal kuyusundan hakkına düşen
 dünyalığı böyle aldı Camasb.
 Aydınlik akşamda sundurmaya çıktı.
 Yakışıklıydı Camasb, ki nasıl...
 Yürek yakandı.
 Onu gören genç kızlar
 gülüşüp kaçıştılar;
 taş duvarlar arkasından
 seyrettiler boyunu posunu
 ay altında.

Camasb ışıldayan ovaya
 baktı uzun uzun.
 Sonra deva kitabını duayla
 yatağının baş ucuna
 koydu anası,
 uyudu Camasb.
 Yılan kale kapkaranlıktı.
 Kayalıklardaki bekçi yılanlar,
 kartal ve su tetikti,
 beklemedeydi...

II.HİKAYECİ

Günler geceler geçti...
 Camasb deva kitabını
 günlerce gecelerce okudu.
 Kah güneş altında,
 kah yağlı kandil ışığında,
 okudu.
 İlle de Daniyal'in son sayfaya
 şerh düştüğü;
 "Denizköpüğü üzerine
 at sürmek,
 şimşek ışığında
 mektup okumak,
 ihtirasla sonucu görmemektir;
 kendi gönlüne

ve aklına gülmektir.”⁸
 sözünü bir dua gibi
 her gece okudu.
 Ceyhan suyunun alıp götürdüğü
 abu hayatın sır sayfasının
 yokluğundan habersizdi;
 lakin sırların kırkıncı odasının
 yasağından,
 bilinmezinden
 hep içi titredi Camasb’ın...

I.HİKAYECİ

Günlerden bir gün,
 bir hazan sabahı,
 yazdan kalma sarı sıcak
 ovayı ateş üstündeki sac gibi
 yakmadan henüz,
 acı acı çalan davul sesleriyle
 silkinip uyandı cümle ova.
 Abdallar’ın sesi çınladı
 dağda, belde,
 dört köşede:

“Ey ahali!!!.. Duyduk duymadık demeyiinnn!..
 Bu bereketli toprakların Şahı Keyhüsrev hastadır!..
 Hastalığın dermanını bulana ödül vardır!..
 Vezirimiz Şehmur buyurur ki derman Şahmaran’dadır!..
 Yılanların güzel ecesi Şahmaraaaannn!..
 Onu gören, yerini duyan bilen varsa
 Tez haber vereee!..
 Şahmaraaaannn!..”

II.HİKAYECİ

Camasb en çok “Şahmaran!..”
 avazını seçti,
 onu duydu,
 bunca ses, söz içinde.
 Fırladı kalktı yatağından,
 öyle bir fırladı ki;
 anacığı avluda,
 korkudan
 savruldu bir yana.

Kayalıklardaki yılanlar kaynaştı,
 Ceyhan suyu kaynaştı.

⁸ Mevlana C. Rumi. *Mesnevi*, I.Cilt, Hazırlayan: Prof.Dr. Adnan Karaismailoğlu, Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yay., s.327

Kor gözlü kartal
kalbine kurşun yemiş gibi
surlarda bir inip bir kalktı...

I.HİKAYECİ

Camasb,
birden Şahmaran'ın
son sözlerini hatırladı.
Gömleğini açtı,
elini bedenine götürdü,
sıvazladı tenini ki
ne görsün!..
Parlak al pullarla kaplıydı bedeni
Şahmaran'a eş...
Camasb sanki Şahmaran'dan
bir parçaydı...

II.HİKAYECİ

O günden sonra,
o hazan mevsiminde
her nereye gitse ovada
Camasb,
en kalın giysilerle dolaştı.
Gizledi bedenini her gözden.
Yılanın Yılan Kale'ye
hiç dönmedi.

Lakin çok geçmedi çığırtkanlar
tekrar geldi ovaya...
Dağı taşı davulların
gümbürtüsü kapladı yine.
Abdallar'ın sözü,
davul sesinden ileriye:

“Ey ahali!!!.. Duyduk duymadık demeyiiiiinnn!..
Bu toprakların Şahı Keyhüsrev hastadır!..
Hastalığın dermanını bulana ödül vardır!..
Vezirimiz Şehmur buyurur ki derman Şahmaran'dadır!..
Yılanların güzel ecesi Şahmaraaaannn!..
Denir ki, onu görenin bedeni al pullarla kaplıdır.
Ovanın cümle erkekleri şehrin hamamına toplanacaktır!..
Her kim onu gördüyse aşikar olacaktır!..
Emir kesindiiiiir!..

I.HİKAYECİ

Ovada işte böyle yankıdı
çığırtkanların sesi...
Camasb bu kez

kıvrıldı,
 büzüldü,
 küçüldü
 yatağında.
 Anacığı şaştı acı haline
 oğlunun,
 sustu.
 Hiçbir şey sormadı,
 sorgulamadı ana...
 Abdallar yeri göğü
 inletip, çekip gittiler.
 Davul gümbürtüleri Toroslar'ın,
 Gavurdağları'nın koyaklarında
 yankıdı,
 uzaklaştı,
 kayboldu.

II.HİKAYECİ

O günden sonra Camasb
 evinden, obasından
 hiç çıkmadı.
 Ova toprağına hiç ayak basmadı;
 sessiz soluksuz kaldı.
 Şah Keyhüsrev'in durumundan,
 obada kulağına değen
 ne varsa anası haber verdi
 Camasb'a...
 "Derler ki, Şahmaran bulununca,
 kanı deva olacakmış Şah'a...
 Deva kanındaymış Şahmaran'nın.
 Ovadaki bütün erkekler
 bir bir gör görülmüş...
 Ya sen Camasb'ım?.. Sen?.."
 Tek söz etmedi Camasb,
 sustu.
 İçinin derinlerine göçtü
 gitti.

I.HİKAYECİ

Bir öğle vakti davulların
 sesi yankımaya başladı ovanın
 ta bir ucunda,
 uzaklarda.
 Sonra sesler birden kesildi.
 Çok geçmedi Camasb'ın
 kapısı gümbür gümbür
 dövülmeye başladı,
 sesler çoğaldı.

Camasb anladı ki,
buldular Şahmaran'ı göreni.
Kalktı,
anacığının elini öptü,
ağladı anası.
Sundurmaya çıktı,
Yılan Kale'ye döndü
yüzünü Camasb,
öyle bir "Ahhh!" çekti ki
yer, gök inledi;
acısı ovanın üstünde
asıldı kaldı.
Yılan Kale'nin üstünde,
Ceyhan suyunun üstünde
asıldı kaldı...

II.HİKAYECİ

Camasb yol boyu çok yalvardı
Keyhüsrev'in askerlerine.
"Şahmaran'ı görmedim!.." dedi
inkar etti;
lakin çok geçmedi
bedeni aşıkâr etti sırrını.
Yine de direndi Camasb,
zindana, türlü acıya, işkenceye.
"Şahmaran'ın kanı mı?
Ananın kanı mı, Camasb?.. Seç!.." dedi zalim vezir Şehmur.
"Şahmaraaaannn!..
Anaaaaa!.." diye uğundu Camasb,
Sonra sesi kesildi...
Önlerine düştü Yılan Kale'ye doğru;
ite kaka götürdüler askerler,
Camasb'ı tepelere,
mağaraya,
bal kuyusuna...

Derken bir fırtına
bir yağmur başladı
güpegündüz.
Gök ansızın delindi
tüm suyunu boşalttı ovaya.
Dağ su oldu...
Toprak su oldu...
Nehir su oldu...
Ova su oldu...
Cümle tabiat susmuştu...

Yalnızca suyun sesi vardı,
yalnızca rüzgarın,
yalnızca göğün gümbürtüsü
ve de çakıp sönen ışığı vardı...

I.HİKAYECİ

Şahmaran'ı çıkardılar kuyudan
Şehmur ve askerleri.
Güzeldi Şahmaran ki nasıl!..
Solgundu Şahmaran ki nasıl!..
Kuyunun başındaki Camasb'a,
ve de Camasb'ın utancına,
kömür karası gözleriyle baktı
Şahmaran...
Sevgiyle baktı baktı
ve dedi:
"Demıştim sana Ey Camasb!..
Sırların yoldaşı olmak
sabır gerektirir.
Lakin sınavın zorluydu,
direndin;
hepsi bize aşikar.
Dünya gözüyle
daha nice
eşiklerden geçeceksin
Daniyal'in oğlu.
Haydi, var git yoluna,
anana,
mutsuz olma.
Ve de bil ki,
işte bu kırkinci odanın sırrı:
Ölümün ne zaman,
nasıl, kime geleceğini
hangi ölümlü bilebilir?.."

II.HİKAYECİ

Böyle dedi Şahmaran,
vezir ve askerler onu bir
tahtirevana koyup
götürdüler.
Camasb kuyunun başına çöktü,
höyküre höyküre ağladı,
uzun uzun...
Bal kuyusu, acı gözyaşıyla
doldu Camasb'ın.
Kuyunun taş kapağını
elleriyle kapattı.

Kor gözlü kartal surlardan
 yükselip kayboldu.
 Ceyhan suyuna al ışık
 bir daha hiç inmedi.
 Kayalıklardaki
 yılanları bir daha
 gören olmadı.

I.HİKAYECİ

Gecelerden bir gece,
 Camasb su içmek için,
 avluya indi.
 Harazın tam önüne gelmişti ki
 önüne,
 az öteye,
 al bir ışık indi,
 yayıldı.
 Yüreği ağzına geldi
 Camasb'ın...
 Put kesildi, baktı...
 Karanlık ovoidan
 koyu bir gölge yürüyüp girdi
 ışığın alaca aydınlığına.
 Daniyal'in,
 Camasb'ın hiç görmediği
 babasının hayaliydi gelen.
 Yılanlı hırkası üzerinde,
 al kuşağı belinde
 papağı başındaydı.
 Omuzunda al kara davulu asılıydı;
 ve de deva kitabı elindeydi.
 Güney'e,
 Yılan Kale'ye döndü yüzünü.
 Daniyal'in baktığı yönden
 bir başka gölge süzülüp
 girdi ışığın alaca karanlığına.
 Şahmaran'dı süzülüp gelen.
 Daniyal'in önünde öylece durdu
 Şahmaran,
 gülümsüyordu.
 Kitabını açtı Daniyal,
 Şahmaran yavaşça eğdi başını
 al bir çiçek bıraktı güzel ağzından
 açık kitaba.
 Çiçek bir el kadar büyüdü,
 açıldı birden.
 Güzeldi çiçek,
 Şahmaran kadar güzeldi.

Daniyal kapattı kitabı.

II.HİKAYECİ

İki hayal yüzlerini Camasb'a
döndüler.
Şahmaran' nın gülüşüyle
aydınlandı Camasb'ın yüzü,
yüreğine ılık ılık sevgi yürüdü.
Daniyal başıyla çağırdı oğlunu,
Bir müzik başladı derinden.
Daniyal hırkasını, kuşağını,
papağını çıkarıp
Camasb'ı giydirip kuşandırdı;
al kara davulunu omuzuna astı.
En son, deva kitabını
harazın taşına,
suyun başına bıraktı;
sonra al ışık yavaşça soldu,
iki hayal silindi gitti,
gecede kayboldu.

I.HİKAYECİ

Atılıp, kitabı merakla açıp baktı
Camasb;
al çiçek oradaydı işte.
Lakin Camasb,
Şahmaran' nın,
Ceyhan suyunun aldığı
sırrı kitaba geri verdiğini
hiç bilmedi.
O kırkinci sır,
Camasb'ın kitabında,
cümle ölümlülere kilitli,
öylece kaldı.

Camasb yüzünü ovaya,
geceye döndü,
al kara davulu çalmaya
durdu.
Çaldıkça karanlık gevşedi, dağıldı;
cümle ova gün ışığına
boğuldu.

Oyun başa döner.

II.HİKAYECİ

Birbirinin içinden geçer gider hikayeler.
Sevgiyi ihaneti,

gölüşü gözyaşını,
gönül koyup gönül indirmeyi,
ille de zulmü ve de mazlumu
taşır sırtında suret suret,
akar gider zamanda...

Bu gece bu huzurda
bir hikaye anlatıldı.
Anlatılan; sırların, eşiklerin,
hakikat erbabı olma yoluna çıkmışların
ve de kah aydınlık, kah karanlık yolların
hikayesiydi...
Bu gece bu huzurda anlatılan
bir kadının,
Şahmaran'nın hikayesiydi...

Şu koca evrende
ebedi bir çarh ise zaman,
ve de en çok kadınları savurup yere göğe
dönüp duruyorsa o çarh;
bu gece kollarında Şahmaran'ı taşıdı,
zaman ve hikaye...